

Diana Gonçalves Loureiro

História do conto angolano: da ruptura à independência

Rio Grande

2017

Diana Gonçalves Loureiro

História do conto angolano: da ruptura à independência

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande, para a obtenção de Título de Doutora em História da Literatura, na Área de História da Literatura.

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Instituto de Letras e Artes – ILA

Programa de Pós Graduação em Letras

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Rio Grande

2017

LOUREIRO, Diana Gonçalves

História do conto angolano: da ruptura à
independência

725 páginas

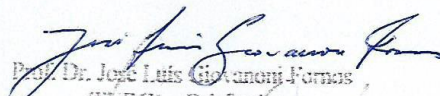
Tese (Doutorado) – Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Rio Grande. Instituto de Letras e Artes.

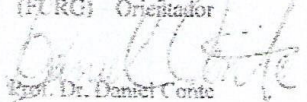
1. Conto angolano 2. História da Literatura 3.
Literaturas africanas de Língua Portuguesa I.
Universidade Federal do Rio Grande. Programa
de Pós-Graduação em Letras. Instituto de Letras
e Artes. II. Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior (CAPES). Programa
de Doutorado Sanduíche no Exterior (Processo
nº 99999.004861/2014-00).

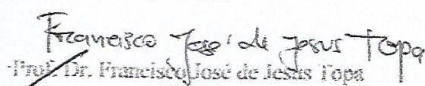
DIANA GONÇALVES LOUREIRO


"História do conto angolano: da ruptura à independência"


Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornas
(FURG) Orientador


Prof. Dr. Daniel Corti
(Feevale)


Prof. Dr. Francisco José de Jesus Tapa
(FLUP)


Prof. Dr. Artur Emílio Alarcón Vaz
(FURG)


Prof. Dr. Elconora Frenkel Barreto
(FURG)

Dedico este trabalho a todos que me incentivaram
e colaboraram neste percurso.

*Vixere fortes ante Agamemnona
Multi: sed omnes illacrymabiles
Urgentur, ignotique longa
Nocte, carente guía vati sacro.*

[Muitos bravos guerreiros viveram antes
de Agamemnon; mas todos jazem oprimidos
pela infindável noite, desconhecidos,
sem serem pranteados,
por não terem um bardo sacro
que lhes cante a vida.]

(Horácio. Ode IX.)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que colaboraram de uma forma ou de outra neste percurso, a começar pela minha família: Bruno, Milena, Daniel, Vera, Luis Humberto, Maria Helena e Bruno Cappelletti. Sem a ajuda e incentivo desse pequeno núcleo, eu nunca teria conseguido chegar até aqui.

Aos meus amigos e colegas que sempre estiveram dispostos a colaborar com críticas e com um apoio incomensurável que é difícil definir: Tiago Tresoldi, Danieli Barroco de Quadros, Bruno Marques Duarte, Lucilene Canilha Ribeiro, Daniel Baz dos Santos e Luiz Felipe Voss Espinely. Obrigada pelas conversas, trocas, cafés, encontros e toda a convivência que tivemos até agora e futura.

A meu orientador José Luis Giovanoni Fornos que, embora possivelmente decepcionado que eu não tenha concluído o projeto inicial (a realidade sempre tem uma forma de atingir-nos duramente), sempre foi a mais alta referência acadêmica para mim. Um intelectual completo e um professor admirado por quem teve o prazer de assistir a suas aulas ou compartilhar de seu conhecimento de uma forma ou de outra. Foi através de suas colocações e problematizações que passei a compreender as coisas por outros prismas. E foi ele o responsável por introduzir-me nas literaturas africanas durante a graduação – caminho este que optei por seguir ao longo de minha vida acadêmica. Não há – e não haverá nunca, acredito – palavras que expressem minha admiração e gratidão por teres me acolhido e me apresentado a novos caminhos e desafios.

Ao professor Mauro Póvoas, que, além de professor considero um amigo. Sempre disposto a ajudar, sempre colaborando com uma palavra amiga (ou crítica, mas com as melhores intenções) ou incentivos vários. Agradeço por estar sempre por perto, seja para uma conversa, um ensinamento, uma problematização (da qual sabemos que o Tiago irá discordar), ou mesmo só por estar ali. Obrigada por teres ajudado a pavimentar esse caminho desde a graduação. Sem tua presença, tudo isso não seria possível.

Ao professor Artur Vaz, que também me acompanhou desde meus primeiros e muito tortos passos na graduação. Foi para sua disciplina que escrevi meu primeiro ensaio acadêmico e agora participa do fechamento de um ciclo – e nós pensávamos que isso havia sido no mestrado, que engano o nosso. Este professor é outra pessoa que sempre me ajudou, apontando falhas ou levantando questionamentos, dando sugestões e sempre enriquecendo meu conhecimento ao compartilhar o seu. Muito obrigada por tudo, especialmente pela dedicada revisão deste trabalho.

Ao professor Oscar Brisolará, que, desde quando o conheci, em suas aulas de latim, renovou em mim o interesse pelas letras: ele é uma fonte inesgotável de conhecimento e uma das pessoas mais amáveis que tive o prazer de conhecer. Foi este amado professor que me incentivou a continuar a carreira acadêmica, chegando mesmo a ajudar-me em uma proposta para dissertação de mestrado. Muito material li, muito incomodei Oscar e a querida professora Cristina, sua esposa: discutimos opções, propostas, abordagens... E então conheci o Forno. Mesmo assim, sempre que posso procuro-o para beber um pouco mais em sua fonte de sabedoria. Desculpe, Oscar, por ter ido por outro caminho, mas quero que saibas que tu foste quem restaurou minha vontade de seguir na área e nunca haverá palavras para agradecer tudo o que fizeste por esta tua eterna aluna.

À professora Liane Bonato, que nos deixou muito cedo e a quem devo imensa gratidão. Os conhecimentos provenientes de nossos encontros e conversas, seu apoio incomensurável, seu riso leve e sincero sempre ficarão marcados em quem sou. Obrigada por tudo, Liane. Fazes-nos falta.

Ao professor Francisco Topa, por compartilhar seu conhecimento, por seu carinho e incentivo, além de toda a paciência ao retificar dados, fornecer-me material e responder às inúmeras dúvidas que surgiram durante este trabalho e sua revisão. Agradeço-te imensamente por teres feito parte de minha caminhada.

Ao professor José Luís Pires Laranjeira, profundo conhecedor das literaturas africanas – e não só – e a quem muito devo (antes e depois de conhecê-lo pessoalmente). Agradeço por teres me orientado no curso de doutorado sanduíche, por suas observações, por dividir esse conhecimento

imensurável e fazer-me compreender o quanto eu havia ainda de aprender. Tudo o que apreendi de nossos encontros e conversas fez-me mudar todo o rumo dessa pesquisa. Fizeste com que eu me empenhasse para que esta pesquisa fosse algo mais profundo do que havia sido planejado. Agradeço também pela dose de realismo, algo que me falta, muitas vezes, e por toda a experiência que vivi quando sob sua orientação. Obrigada, sinceramente, por teres ampliado meu conhecimento de uma forma brutal, fazendo com que eu me sentisse como alguém que passasse a enxergar pela primeira vez.

Ao escritor e poeta José Luís Mendonça por sua sabedoria e maestria literária. Embora poucos os momentos em que tive o prazer de ouvi-lo, foram, sem dúvida, inesquecíveis. Agradeço por tudo o que pude apreender e as gentilezas concedidas.

Ao escritor José Luandino Vieira, que também tive o prazer de conhecer e cuja sabedoria e incentivo marcaram-me profundamente. O senhor e o sr. Mendonça tinham razão quanto à *Nga Mutúri*. Agradeço imensamente pela ajuda e o carinho dispensado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), que me forneceu auxílio financeiro para que esta pesquisa pudesse ser realizada e, sem o qual, este trabalho certamente não seria possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por seu Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (Processo nº 99999.004861/2014-00) e o auxílio financeiro, que possibilitaram um aprendizado único e indescritível, essencial para que este trabalho pudesse ser aperfeiçoado e aprofundado.

A todos outros cujos nomes me escapam neste momento e que colaboraram de uma forma ou de outra. Obrigada.

Para finalizar, parafraseando Alan Chalmers, gostaria também de agradecer aos amigos que não ligam para minha tese, os que nunca a lerão e todos os que tiveram que me aturar enquanto eu a escrevia. Um grande abraço.

RESUMO

Este trabalho de pesquisa volta-se para a elaboração de uma história do conto angolano em uma Angola colonial. Procuramos compreender o papel duplo da literatura nacional produzida então: primeiramente, sua desvinculação da série literária portuguesa, tornando-se uma produção própria local; depois, como arma de combate ao sistema colonial, seja através da denúncia das improbidades de tal sociedade, seja através do processo de construção identitária e conscientização do povo. O entendimento de série literária, conceito fulcral sobre o qual se constrói esta tese, baseia-se nos conceitos propostos de Michel Foucault sobre a ruptura, a formação discursiva e a arqueologia do saber. Assim, a pesquisa compreende o momento em que surgem as propostas de ruptura com a literatura colonial portuguesa e dá-se início às formações discursivas que promoverão o estabelecimento, a partir do feixe de relações instaurado, de um novo conjunto de novas séries do saber – a literatura angolana, a qual forma um quadro independente que abarca os diferentes gêneros da literatura – até seu estabelecimento, terminando no momento em que ocorre a solidificação da ruptura no discurso político local com a independência de Angola, em 1975.

Palavras-chave: Contos. Literatura Angolana. História da Literatura.

ABSTRACT

This research focus on the composing of a history of Angolan short story during the colonial period in Angola. In such work we aim to understand the double role of the national literature which was produced then: firstly, its detachment from the Portuguese literary series, becoming a local independent writing; secondly, its characteristics as combat weapon used against colonialism, either reporting all improbity caused by such social system, either assisting the processes of identity construction and of acquiring social awareness. We base our thesis mainly on the concept of literary series, which rest on the theories of rupture, discursive formation and archeology of knowledge, proposed by Michel Foucault. Therefore this research comprises the moment from the eruption of the proposes of rupture from the Portuguese colonial literature and ensuing discursive formations which will establish, based on the authorized system of relations, a new set of series of knowledge – the Angolan literature, which now constitutes an independent frame and embodies all different literary genres – up to the ultimate consolidation of the rupture on the political local discourse, that takes effect with the independence of Angola in 1975.

Keywords: Short story. Angolan Literature. History of Literature.

RÉSUMÉ

Cette recherche s'oriente vers l'élaboration d'une histoire de la nouvelle angolaise dans le contexte de l'Angola colonial. On essaie de comprendre le double rôle de la littérature nationale écrite à cette époque: d'abord, sa dissociation du système littéraire portugais, en devenant une production locale; plus tard, en se caractérisant comme une arme pour lutter contre le système colonial, que ce soit par la dénonciation d'actes d'improbité dans cette société, ou par le processus de construction identitaire et de prise de conscience du peuple. La notion du système littéraire, concept-clé sur lequel se base cette thèse, est appuyée sur les concepts proposés par Michel Foucault à propos de la rupture, de la formation discursive et de l'archéologie du savoir. Ainsi, cette recherche comprend la période qui part du moment où émergent les propositions de rupture avec la littérature coloniale portugaise, lorsque se sont initiés les formations discursives qui, à partir des plusieurs relations établies, ont favorisé la mise en place d'un ensemble de nouveaux systèmes de savoirs - la littérature angolaise, laquelle forme un groupe indépendant qui comprend différents genres de la littérature - et va jusqu'à sa consolidation, en s'arrêtant en 1975 quand se produit la solidification de la rupture dans le discours politique local avec l'indépendance de l'Angola.

Mots-clés: Nouvelle. Littérature Angolaise. Histoire de la Littérature.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. CAPÍTULO 1 – ARESTAS EPISTEMOLÓGICAS E TEÓRICAS	19
2.1. A arqueologia de Foucault.....	22
2.1.1. Tradição e influência	28
2.1.2. Livro e obra	36
2.1.3. Origem e não-dito	37
2.1.4. Descrição arqueológica	38
2.1.5. Arqueologia e conto angolano	52
2.2. Primeira aresta: Literatura	61
2.2.1. História da Literatura.....	65
2.2.2. Cânone.....	70
2.2.3. Sobre o gênero	75
2.3. Segunda aresta: História	99
2.3.1. Sobre abordagens e métodos	105
2.3.2. Sobre um breve panorama histórico de angola	106
3. CAPÍTULO 2 – O CONTO ANGOLANO.....	145
3.1. Primórdios da literatura angolana	153
3.1.1. Alfredo Troni.....	162
3.2. Prelúdio da literatura angolana	173
3.2.1. Óscar Ribas.....	182
3.2.2. Castro Soromenho.....	204
3.3. Formação da literatura angolana	247
3.3.1. Movimentos de Conscientização Negra.....	248
3.3.2. A pavimentação do nacionalismo e o Neorrealismo em Angola	267
3.3.3. O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e a revista <i>Mensagem</i>	271
3.3.4. Agostinho Neto.....	280
3.3.5. António Jacinto.....	288
3.3.6. Humberto da Silvan	296
3.3.7. Mário Pinto de Andrade	305
3.3.8. A geração da <i>Cultura</i> (II) e da Imbondeiro	312

3.3.9. Ernesto Cochat Osório.....	320
3.3.10. Mário António Fernandes de Oliveira.....	335
3.3.11. Geraldo Bessa-Victor.....	389
3.4. Nacionalismo	424
3.4.1. José Luandino Vieira	433
3.4.2. Arnaldo Santos.....	513
3.4.3. Henrique Abranches	556
3.4.4. Uanhenga Xitu	571
3.4.5. Raul David.....	589
3.4.6. Mário Lopes Guerra – Benúdia.....	600
3.4.7. Rebelo de Andrade	606
3.4.8. Aristides Van-Dúnem	619
3.4.9. Orlando de Albuquerque.....	644
4. CONCLUSÃO.....	682
5. BIBLIOGRAFIA.....	696

1. INTRODUÇÃO

“Se todos os colonizados se tornassem colonizadores,
quem colonizaria?”
Albert Memmi

Este trabalho de pesquisa tem como objetivo final pensar uma história do conto angolano até a independência política do território, em 1975, a partir da perspectiva arqueológica de Michel Foucault, a fim de ajudar a divulgar a literatura angolana tanto no Brasil como no panorama literário global. A ideia de realizar tal tarefa é decorrente de trabalhos anteriores com o conto angolano, iniciados na graduação, que tiveram continuidade em meu mestrado e que abriram caminhos para questionamentos sobre uma possível história de um gênero específico que pudesse servir de apoio não apenas a estudantes e pesquisadores da área, mas a todos aqueles que se interessem pela literatura de Angola. Embora seja escrita com o devido cuidado que merece um trabalho de cunho científico, esta tese não terá um formato tradicional, porém tentará mostrar em sua forma a própria proposta metodológica que adota ao oferecer uma proposta de história da literatura pensada pelo conceito de séries.

Obviamente, este trabalho não tem intenção de ocupar o espaço de uma história literária escrita por mãos nacionais – nem mesmo de uma história da literatura angolana que contemple vários gêneros e que foram, várias delas, escritas por estudiosos competentes e do mais alto nível –, mas de levantar questões para que muitas outras histórias do gênero sejam realizadas. Sendo um elemento exógeno à cultura angolana, reconheço que há limites os quais não posso transpor e leituras que poderiam ser enriquecidas com conhecimentos que me escapam. No entanto, havendo esta lacuna na literatura angolana e estimulada por meu sempre instigador e incentivador orientador, resolvi tentar não fechar uma questão, uma vez que a mesma sempre estará em aberto (e é essa possibilidade de leitura inesgotável que torna a literatura um objeto tão rico e tão fascinante), mas, digamos, abri-la mais ainda, questionando e lançando nesse espaço até então não ocupado, esta história do conto angolano, mesmo ciente de

meu local de fala. Ainda é relevante apontar que o corte temporal realizado, fazendo com que esta pesquisa dirija-se à produção e autores angolanos de relevo dentro do período colonial, não era o objetivo inicial, o qual consistia em propor uma história do conto angolano até a contemporaneidade. No entanto, dada a extensão da pesquisa, fomos obrigados a estipular uma nova baliza, visando dar a profundidade necessária ao novo recorte, ao invés de produzir um manual literário sobre o assunto, que contemplaria mais assuntos, autores e obras, porém sem poder debruçarmo-nos sobre eles com a devida atenção. A partir de tais colocações, resta-nos fazer a apresentação da composição desta história do conto angolano, que inicia com a exposição dos fundamentos teóricos nos quais este trabalho foi sustentado.

“Assim, meu propósito não é ensinar aqui o método que cada um deve seguir para bem-conduzir sua razão, mas apenas mostrar de que maneira procurei conduzir a minha”¹. Fazemos nossas as palavras de Descartes. A arqueologia de Foucault é, até os dias de hoje, bastante questionada, relida e revisitada. Nem todos concordam com a ideia de se pensar algo tão tradicional como a história a partir de discontinuidades. No entanto, este método foi escolhido (como bem poderia ter sido a escrita de uma história da literatura tradicional) por nos deixar apresentar na própria estrutura deste trabalho a ideia de ruptura que motivou grande parte da escrita angolana. Forma e conteúdo entrelaçados pela noção de rompimento, formando uma malha que selecionará alguns escritores e algumas obras, mas que, inevitavelmente, deixará escapar textos e seus criadores. Não-tradicional, a arqueologia foucaultiana surge no século XX como crítica ao estruturalismo e ao positivismo. Na esteira do pensamento pós-estruturalista e pós-moderno, a compreensão da história a partir das rupturas, do desvio, ao invés de uma sequência linear onde, de acordo com o filósofo francês, a diferença é apagada, encontra um lugar e levanta questões que se alinham ao clima desconstrutivista pós-anos 1960 e 1970. Problemáticas sobre a nova ordem mundial decorrentes das várias independências que surgem a partir da década de 1950, inúmeras decorrências da Segunda Grande Guerra Mundial, questionamentos sobre sexualidade e tradição, sobre a centralização do sujeito,

¹ DESCARTES, 2014, p. 39.

sobre o lugar do sujeito no mundo, questões identitárias, sociais, políticas e económicas, a própria questão nacional e sua crise, dentre tantas temáticas questionadas, criticadas e, muitas vezes, substituídas por novos olhares marcam um período de dúvidas, incertezas, de abalos em âmbito global.

Pensada por este viés, vemos que a concepção de descrição analítica foucaultiana corrobora a tese fundamental desta pesquisa, a qual compreende que a literatura angolana formou-se, também, a partir da desconstrução, da queda de grandes “narrativas”, para utilizar o pensamento de Lyotard – como o imperialismo e o colonialismo. Desta forma, entendemos que a literatura angolana não é um ramo, uma espécie de subcategoria da literatura portuguesa², mas uma positividade nova, que se formou não apenas a partir da literatura portuguesa, enquanto desvio, nem somente a partir de influências de outras literaturas (africanas e americanas, principalmente), mas de um desvio ainda mais importante – a ruptura com o próprio sistema colonial. Os conceitos e como esta metodologia aplica-se está mais profundamente explicado no primeiro capítulo, bem como as duas arestas que sustentam esta pesquisa: a literatura e a história.

Em seguida, temos o segundo capítulo, no qual são abordadas as obras e os autores que se sobressaíram nos momentos iniciais da literatura angolana – Primórdios, Prelúdio, Formação e Nacionalismo. Consideramos, dentro do período primórdios, o primeiro conto a marcar esta nova positividade: a novela (ou noveleta) *Nga Mutúri* (1882), de Alfredo Troni. Não obstante a própria metodologia utilizada ser discutível, a própria eleição de *Nga Mutúri* também é bastante provocativa, uma vez que se tem elegido, desde sempre, *Nhári*: o drama da gente negra (1938), de Castro Soromenho, como marco inaugural dos contos angolanos. No entanto, buscamos mostrar que a ruptura no discurso vigente provocada pelo texto de Troni, embora incontornável, não atinge significativamente os enunciados então produzidos. Os enunciados veiculados em *Nga Mutúri* (1882) serão recuperados mais tarde pelo grupo de intelectuais que

² E acreditamos que ninguém hoje pense assim, embora a antiga classificação de “literatura de expressão portuguesa”, raramente, porém ainda utilizada, carregue em si um teor colonizador, o que implica em assumir que tais literaturas, dentre as quais a angolana, está ligada, de forma subordinada, à portuguesa. E, sobre este ponto, gostaria de agradecer ao professor Dr. José Luís Pires Laranjeira pela indicação sobre o desuso da expressão.

irão formular novos enunciados a partir da escrita de Castro Soromenho e Óscar Ribas (estes recuperados enquanto representantes do conto no período designado enquanto Prelúdio), promovendo uma mudança na organização dos elementos que determinam a formação do discurso colonial.

No momento da formação da literatura angolana, encontramos a solidificação de um discurso anticolonial e de caráter independentista, formado a partir de enunciados provenientes de movimentos de conscientização negra – como a Negritude, o Pan-Africanismo, o Renascimento do Harlem, por exemplo – e do Neorrealismo. Os contistas que se destacam neste período normalmente orbitam em torno das revistas locais (principalmente *Mensagem* e *Cultura* (II)) e da *Mensagem* veiculada pela Casa dos Estudantes do Império. Destes, devido à importância de sua produção, destacamos Ernesto Cochat Osório, Mário António Fernandes de Oliveira, Geraldo Bessa-Victor. Além destes, alguns escritores são mencionados por sua contribuição que, embora não significativa na história do conto em si (visto serem principalmente ensaístas ou poetas), possuem valor pela importância no estabelecimento dos enunciados que sustentarão a nova formação discursiva: Agostinho Neto, António Jacinto (sob o pseudônimo de Orlando Távora), Humberto da Silvan e Mário Pinto de Andrade (sob o pseudônimo de Juvenal de Oliveira).

O momento seguinte, chamado de Nacionalismo, contempla os contos de José Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Henrique Abranches, Uanhenga Xitu, Raul David, Mário Lopes Guerra (Benúdia), Rebelo de Andrade, Aristides Van-Dúnem e Orlando de Albuquerque. Se a presença de Luandino Vieira é crucial para a história do conto angolano, sendo ele a principal voz nesta série literária (seguida de perto por Arnaldo Santos), Orlando de Albuquerque representa um caso especial, pois, embora tenha uma publicação prolífica no momento não abarcado neste trabalho – isto é, após a independência – foi incluídos na pesquisa, visto sua importância na formação e estabelecimento da série literária. Albuquerque é fundamental não apenas por sua participação intelectual, mas principalmente por sua editora, a Cadernos Capricórnio, que conseguiu publicar contos de vários autores (angolanos e de outras nacionalidades) em pequenos livretos durante um momento de repressão e censura – o que significa dizer, em outras palavras, que

o autor colaborou de forma essencial para a manutenção de um sistema literário em Angola, sustentando a ruptura com o português.

No capítulo final, resumiremos os pontos levantados e apontaremos a conclusão de nossa pesquisa. Esta, por sua vez, pode ser aqui antecipada brevemente ao afirmarmos que é possível – como, esperamos, ter sido demonstrado ao longo de nossa escrita – a construção de uma história do conto pelo viés foucaultiano, ou seja, uma história literária pensada pela ruptura – ponto este fulcral não apenas para a literatura local, mas também ao percurso histórico nacional.

2. CAPÍTULO 1 – ARESTAS EPISTEMOLÓGICAS E TEÓRICAS

“O que não é estudado não pode ser compreendido,
E o que não é compreendido é facilmente detestado.”³

Alastair Fowler

A fim de iniciar a discussão promovida neste trabalho, será levantada uma questão, ou, ainda, uma afirmativa, cuja comprovação poderá ser facilmente verificada através de um rápido olhar sobre a história do conhecimento científico ocidental: o conhecimento tem se modificado ao longo da história humana. Desta forma, pode-se afirmar que a humanidade passou por grandes mudanças epistemológicas, a começar pelo conhecimento instaurado na Antiguidade Clássica, o qual substituiu a mitologia dos gregos enquanto explicação para o mundo e para as coisas existentes nele. É possível dizer que o período deste estágio primeiro da epistemologia durou do século VII a.C. até o século XVI d.C., quando surgem as primeiras descobertas da Revolução Científica⁴, quando a filosofia expande-se em vários saberes, dando lugar a ciências modernas, ou seja, saberes independentes, com métodos e objetos de estudo próprios.

Esta nova fase epistemológica ocorre em um momento determinado como um período de “crise de consciência europeia” – para empregar uma expressão utilizada por Alexandre Koyré (2006) – promovida pela mudança na concepção do mundo, que ocorre a partir de descobrimentos e questionamentos levantados por nomes como Copérnico, Galileu, Kepler, Newton, Bacon, Descartes, Locke, Pasteur e ainda Gutenberg, entre outros. Já no século XIX inicia mais um movimento de contestação do conhecimento estabelecido, a partir de descobertas, novos paradigmas e tecnologias instaurados pela Revolução

³ Tradução livre de “What is not studied may not be understood, and not understood is easily disliked”.

⁴ Para maiores detalhes sobre o assunto, ver *O que é ciência afinal?* (1993) e *A fabricação da ciência* (1994), de Alan Chalmers; *Do mundo fechado ao universo infinito* (2006) e *Estudos Galiláicos* (1992) de Alexandre Koyré. É adequado lembrar que o auge da revolução científica se dá, porém, no século XVII.

Industrial, bem como pelo pensamento e proposições de cientistas, filósofos, matemáticos, físicos, etc.⁵.

Percebe-se, portanto, que desde os primórdios, questões que envolvem o saber são essenciais para a humanidade: quisemos e ainda queremos entender o mundo e tudo o que há ao nosso redor – seres e noções visíveis ou não, físicos ou comportamentais, etc. Tais crises epistemológicas ocorrem quando surge determinada resposta para um problema a partir de novos conhecimentos ou então quando surgem novas indagações, as quais não conseguem ser respondidas adequadamente pelos conhecimentos dispostos no momento, havendo a necessidade de buscar novas respostas. A cada crise do conhecimento e métodos científicos, a sociedade emerge, portanto, com novas abordagens, a fim de ampliar, cada vez mais, seus saberes.

Um destes conhecimentos é o passado. Inicialmente explicados pelos mitos gregos, ou cantados pelos *aedos* que mantinham as tradições locais através das epopeias, ou, ainda, representados pelos dramas que recuperavam figuras mitológicas e questionavam a própria sociedade, o passado, a gênese e a explicação do mundo sempre fizeram parte da vida em sociedade – tanto na arte como na história. Assim, pensando por este viés, este trabalho de pesquisa tem por objetivo principal colaborar com a manutenção do passado literário angolano, enriquecendo a História da Literatura nacional através de um estudo de um gênero específico – o conto.

Inserindo-se na tradição historiográfica literária, realizamos um recorte dos nomes e obras mais expressivos que apontaram para novas rupturas ou estabeleceram determinado momento ou estilo na literatura local, o que a impossibilita de dar conta de toda e qualquer ficção produzida e/ou publicada na Angola colonial. Desta forma, para fundamentar a escolha de textos e contistas, serão apresentadas a seguir as bases epistemológicas e teóricas que guiaram a pesquisa, as quais podem ser consideradas arestas que sustentam a análise. Tais vértices e questões decorrentes dos mesmos ao invés de fecharem-se, abrem-se em múltiplos outros vértices, dialogam entre si, ora tangenciando

⁵ Dentre alguns nomes que se destacam neste período de consolidação científica, pode-se apontar Darwin, Comte, Pasteur, Ampère, Hertz.

pontos em comum, ora distanciando-se, em movimentos que visam ampliar e enriquecer a discussão proposta. São as principais arestas deste estudo a história (tipo de abordagem histórica e a própria história de Angola) e a literatura (a história da literatura, o gênero abordado, a questão do cânone e tradição literária, a literatura angolana, a crítica literária, embasamentos teóricos, etc.), estando vinculada a ambas a disciplina que contempla os estudos culturais, visto sua influência sobre a crítica literária e a própria escrita da literatura, marcando ideologicamente tanto a escrita quanto a prática hermenêutica – em especial no que diz respeito ao pós-colonialismo.

Além das arestas mencionadas, é importante dar um espaço para a discussão da metodologia empregada, visto que é a base sobre a qual se sustentam aquelas. A escolha da Arqueologia de Foucault em detrimento de uma história da literatura tradicional deu-se por a primeira trazer em sua própria lei de existência a questão do desvio, da ruptura – questão essa que tange praticamente toda literatura angolana, sendo a própria uma ruptura não apenas com a literatura portuguesa e colonial, mas também como parte de uma nação que (re)nasce a partir da ruptura e da diferença.

2.1. A arqueologia de Foucault

“A linguagem parece sempre povoada pelo outro,
pelo ausente, pelo distante, pelo longínquo;
ela é atormentada pela ausência.”
Michel Foucault

Ao formular *A arqueologia do saber* (2013; *L'Archéologie du Savoir*, 1969), Michel Foucault parte de escritos anteriores para formular um método de análise do saber – uma descrição do saber. Após ter escrito *História da loucura* (2012; *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961), *O nascimento da clínica* (2011; *Naissance de la clinique - une archéologie du regard médical*, 1963) e *As palavras e as coisas* (2011; *Les mots et les choses*, 1966), Foucault percebe que há uma necessidade de se pensar a epistemologia ou os saberes a partir da descontinuidade e tenta colocar em prática tal pensamento a partir da formulação de um método de pesquisa que vai de encontro aos métodos tradicionais, pelos quais as ciências são formuladas e analisadas. Tal abordagem epistemológica é pensada, então, a partir de problematizações que outros estudiosos já estavam analisando, como a questão das rupturas, de Gaston Bachelard⁶; a teoria de transformação e deslocamento de conceitos e o estudo das escalas, de Georges Canguilhem⁷; a teoria da atualidade do saber de Michel Serres⁸; o estruturalismo

⁶ Foucault aponta nomes que contribuíram para essa mudança na abordagem histórica, como Gaston Bachelard e sua abordagem dos atos e liminares epistemológicos, na qual o filósofo francês, ao contribuir para o estudo da história das ciências e da epistemologia, propõe a historicidade da epistemologia e a relatividade do objeto (ao contrário da origem empírica do mesmo) voltada para o viés racionalista e científico. Ao tratar da história da ciência a partir das rupturas, Bachelard inova ao afirmar que a historiografia deveria basear-se em retificações, ou seja, em um movimento dialético de revisão do passado e acerto de concepções errôneas ou inadequadas, formulando-se, portanto, novas concepções.

⁷ O filósofo e médico francês Georges Canguilhem, também estudioso da história das ciências e da epistemologia, é mencionado por Foucault quanto à importância de suas análises no que tangem deslocamentos e transformações dos conceitos, as quais apontam que “a história de um conceito não é, de forma alguma, a de seu refinamento progressivo, de sua racionalidade continuamente crescente, de seu gradiente de abstração, mas a de seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso, a dos meios teóricos múltiplos em que foi realizada e concluída sua elaboração” (FOUCAULT, 2013a, p. 5). O autor também menciona a colaboração de Canguilhem quanto à distinção “entre as escalas micro e macroscópicas da história das ciências, onde os acontecimentos e suas consequências não se distribuem da mesma forma” (idem, ibidem), ou seja, o que se aplica em um nível não é necessariamente aplicável a outro.

de Louis Althusser⁹; e a noção de unidades arquitetônicas dos sistemas, de Martial Guérout¹⁰, por exemplo.

Foucault colabora com as áreas do saber por meio de sua proposta de análise em vertical¹¹, a qual segue na esteira desse novo pensamento de essência pós-estruturalista. Já na introdução de *A arqueologia do saber*, o autor afirma dirigir-se não apenas à história, mas também à literatura e aponta para uma mudança no tratamento da primeira: ao invés de estudar longos períodos, historiadores passaram a utilizar suas ferramentas a fim de perceber os fenômenos (momentos e acontecimentos) de ruptura em sua profundidade¹², ou seja, ao invés de um estudo da história linear, prefere-se a abordagem em vertical. De acordo com o autor, isso fez com que os níveis de análise se multiplicassem e se especificassem, uma vez que, quanto maior a profundidade no nível do assunto, quanto mais estratificado este seja, quanto menor o recorte do assunto, maior será o nível de detalhes e informações acerca do mesmo.

Assim, a partir das alterações nos campos das ciências e da epistemologia, Foucault desloca a problematização da tradição e do rastro para o recorte e o limite: “não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos”¹³. Partindo, portanto, da história em si e abrindo sua proposta para os demais domínios, ele problematiza a questão da ruptura, afirmando que, enquanto muitos saberes (como a linguística, a literatura, a medicina, a economia, a política etc.) lançam mão da

⁸ Foucault recupera a noção de atualidade do saber de Michel Serres como fator de ordenação das descrições históricas, afirmando que, à medida que o presente de uma única e mesma ciência se modifica, surgem “[r]edistribuições recorrentes que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações. várias teleologias” (FOUCAULT, 2013a, p. 5).

⁹ Foucault cita Althusser ao mencionar a importância das transformações teóricas e a importância da “estrutura própria de uma obra, de um livro, de um texto” (Ibidem, p. 6) em detrimento dos estudos de época, escolas, movimentos e autores, no âmbito da literatura.

¹⁰ Outro filósofo francês, Martial Guérout, é referido por Foucault por sua teoria sobre as unidades arquitetônicas dos sistemas, que diferencia a relevância daquilo que atinge as camadas mais externas (influências, tradições, continuidades culturais) e as mais internas (coerências internas, axiomas, cadeias dedutivas, compatibilidades) de um fenômeno, sendo a última de maior importância.

¹¹ Foucault é tido em grande consideração por historiadores como Michel de Certeau e Paul Veyne, além de ter aberto caminho para a micro-história, formulada posteriormente pelos historiadores italianos Carlo Ginzburg e Giovanni Levi.

¹² Ibidem, p. 3.

¹³ Ibidem, p. 6.

descontinuidade, a história parece ainda preocupada em “apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos”¹⁴. O filósofo francês salienta que ambas as abordagens (do contínuo e do descontínuo) entrecruzaram-se e foram reconhecidas ao longo dos tempos; e que a tendência a esta nova abordagem não se deve ao fato de grande número das disciplinas históricas voltar-se para as rupturas, mas sim à maior atenção dada, na análise das ideias e do saber, aos jogos da diferença¹⁵. Os questionamentos muitas vezes são os mesmos nas duas abordagens: o que muda são seus efeitos, que, na superfície, ocorrem de forma inversa.

Para Foucault, tais problemas podem ser resumidos na questão da crítica do documento, que incide no tratamento do discurso. Assim, retirando o termo “arqueologia” de seu campo específico e reintroduzindo-o juntamente com a noção de monumento, o filósofo francês segue a linha já inaugurada pela escola dos Annales (que propõe uma história-problema e estrutural ao invés da história-narrativa tradicional) e seguida por estudiosos como Jacques Le Goff (1990; *Histoire et mémoire*, 1988), Paul Ricoeur (2010; *Temps et recite*: tome I, 1984; *Temps et recite*: tome II, 1985; e *Temps et recite*: tome III, 1988), Peter Burke (2011; *New perspectives on historical writing*, 1991) e José Carlos Reis (2006; *A história entre a filosofia e a ciência*, 1994), e propõe tratar o documento enquanto monumento, soterrado por várias camadas, as quais apenas uma escansão vertical será capaz de resgatar. Mesmo considerando que, como afirmou Saraman, citado pelo historiador francês Jacques Le Goff, “[n]ão há história sem documento”¹⁶, a proposta feita por Foucault é que se pense o documento enquanto monumento. Le Goff dedica ao mesmo assunto um capítulo (“Documento/Monumento”) de seu livro *História e memória* (1990), no qual afirma que o linguista e historiador suíço Paul Zumthor determina a diferença entre monumento (relacionado à memória da sociedade) e documento (compreendido enquanto uma prova, o “fundamento do fato histórico”¹⁷) a partir da transformação do segundo no primeiro através de sua utilização pelo poder, embora fosse

¹⁴ FOUCAULT, 2013, p. 7.

¹⁵ Ibidem, p. 7

¹⁶ LE GOFF, 1990, p. 539.

¹⁷ Ibidem, p. 536.

hesitante em reconhecer que todo documento é um monumento¹⁸. Le Goff é bastante pontual nesta questão, relacionando o documento ao poder: “[o] documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”¹⁹. O historiador francês ainda ressalta que o foco do trabalho do historiador deve ser a crítica do documento enquanto monumento – ou seja, o documento não é dado por intervenção divina, nem puramente objetivo e portador de uma verdade última, mas uma criação humana. Além disso, Le Goff ainda cita a contribuição de Foucault neste assunto, aludindo a uma passagem na qual o filósofo discorre sobre o documento:

Michel Foucault colocou claramente a questão. Antes de mais nada, ele declara que os problemas da história podem se resumir numa só palavra [sic]: “o questionar do documento” [1969, p. 13]. E logo recorda: “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, **memória**: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que não se separa” [ibid, p. 13].

Segue-se-lhe a definição de revolução documental em profundidade e da nova tarefa que se apresenta ao historiador: “A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a ‘memorizar’ os **monumentos** do passado, a transformá-los em **documentos** e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os **documentos** em **monumentos** e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto” [ibid, pp. 13-14].²⁰

¹⁸ LE GOFF, 1990, 544-545.

¹⁹ Ibidem, p. 545.

²⁰ Ibidem, p. 545-546. [grifos do autor]

A partir das palavras de Foucault colocadas por Le Goff, pode-se perceber que ambos compartilham o mesmo ponto de vista sobre a identificação de monumento e documento. Há, portanto, uma expansão do conceito trabalhado pela história tradicional, que via o documento enquanto uma fonte inócua de conhecimento, uma fonte objetiva e verdadeira, para um novo conceito, compreendido enquanto uma fonte objetiva e parte da memória social. Sobre esta expansão do conceito, é interessante mencionar que, em seu capítulo de *História e memória*, Le Goff recupera uma revisão da noção de documento realizada por ele e Pierre Toubert em 1975 e publicada dois anos depois. Sobre esta nova proposta, Le Goff afirma:

O medievalista (e, poder-se-ia acrescentar, o historiador) que procura uma história total deve repensar a própria noção de documento. A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto de dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento não é inócua. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. **O documento é monumento.** Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. **No limite, não existe um documento-verdade.** Todo documento é mentira. [...] [U]m monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.²¹

²¹ LE GOFF, 1990, p. 547-548. [grifo nosso]

O historiador francês acrescenta ao que foi exposto acima que, para se repensar, se desconstruir e reconstruir o documento é necessário que haja a intervenção de diferentes críticas históricas, além de “não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte”²², bem como compreendê-lo a partir do “ambiente que o produziu”²³, o que reivindica a colaboração de outras áreas do saber, outras ciências – e, em especial, ressalta Le Goff, o historiador “deve ao documento arqueológico, sobretudo àquele que faz parte do método estratográfico”²⁴. Esta ideia de pensar o documento/monumento dentro de uma série e em relação com outras estruturas é essencial para o pensamento foucaultiano, que busca lançar as bases de sua proposta metodológica a partir desse tratamento, voltado para uma abordagem estratográfica, arqueológica do documento/monumento. Assim, afirma Foucault que a história contemporânea:

considera como sua tarefa primordial não interpretá-lo [como operava a história tradicional], não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. [...] Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento.²⁵

Pelas palavras do filósofo francês, é possível perceber que, além de ele compreender uma diferença entre o tratamento da história tradicional e o contemporâneo, Foucault apresenta uma preocupação muito grande quanto ao tratamento intrínseco do objeto de trabalho, bem como sua ordenação, disposição

²² LE GOFF, 1990, p. 548.

²³ Ibidem, p. 548.

²⁴ Ibidem, p. 548.

²⁵ FOUCAULT, 2013a, p. 7-9.

em séries e estabelecimento de unidades e relações. Nessas breves palavras, pode-se apreender já a questão central da obra do autor: a tentativa, pela descrição e não pela interpretação (o que Foucault relega à hermenêutica), de formular um método de análise de grandes sistemas – o que é ilustrado, no percorrer de *A arqueologia do saber*, principalmente pela história das ciências. A ideia de Foucault parte do princípio de que houve uma modificação na visão de documento pela história e que novas abordagens metodológicas vão surgindo para dar conta da nova escrita historiográfica. Assim, ele mesmo propõe uma nova metodologia, a qual chama de descrição arqueológica e que, já no introito de seu livro, expõe como sendo uma proposta de ferramenta apropriada para melhor compreensão e estudo dos saberes não só da história, mas dos saberes de diferentes áreas. Tal metodologia, baseada na ruptura, consiste em separar estruturas, o que ele chama de séries, e perceber suas relações internas, bem como as relações com outras séries, o que formaria quadros. Porém, antes de começar a entrar em sua proposta de descrição arqueológica, Foucault aponta a necessidade de se rever alguns conceitos para que se possa compreender sua metodologia. Alguns desses conceitos serão tratados a seguir através de um contraste entre o que propõe o estudioso francês e especialistas na área da literatura.

2.1.1. Tradição e influência

A fim de se pensar as discontinuidades, deve-se, de acordo com Foucault, abrir mão de conceitos pré-determinados que fazem parte do campo epistemológico da continuidade. O autor propõe a suspensão de alguns conceitos pré-concebidos, como desenvolvimento e evolução e mentalidade e espírito de época, bem como a própria noção de tradição, que, segundo o autor,

visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos. O mesmo ocorre com a noção de influência, que fornece um suporte – demasiadamente mágico para ser bem analisado – aos fatos de transmissão e de comunicação; que atribui a um processo de andamento causal (mas sem delimitação rigorosa nem definição teórica) os fenômenos de semelhança ou de repetição; que liga a distância e através do tempo – como por intermédio de um meio de propagação –, unidades definidas como indivíduos, obras, noções ou teorias.²⁶

Foucault não propõe apenas ignorar tais conceitos como objeção à sua cega aceitação, mas questioná-los e buscar enxergar, ao invés de laços e agrupamentos acabados, acontecimentos dispersos. Sua ideia de arqueologia propõe, ainda, que o pensamento humano não gera a forma de pensar de uma sociedade (compreendida aqui enquanto um sistema e sempre considerada em um dado momento), mas que são enunciados gerados a partir de outros enunciados os responsáveis pela mudança no pensamento humano – enunciados estes, por sua vez, que circulam nas interpositividades, em vários campos interdiscursivos.

Outro autor que corrobora o pensamento do filósofo francês é o crítico literário russo Yury Tynyanov, quando afirma que muitos conceitos normalmente pré-concebidos na literatura necessitam uma revisão. Dentre os conceitos trabalhados em seu artigo “Da evolução literária”²⁷, está o de tradição, sobre o qual afirma o estudioso russo:

²⁶ FOUCAULT, 2013a, pp. 25-26.

²⁷ TYNIANOV, 1973, p. 105-118.

Coloquemos a questão do termo principal do qual se serve a história literária: o termo “tradição”. Se admitimos que a evolução é uma mudança da relação entre os termos do sistema, quer dizer, uma transformação das funções e elementos formais, a evolução parece ser uma “substituição” de sistemas. Essas substituições têm, segundo as épocas, um ritmo lento ou sofrado, e supõem não uma renovação e uma substituição súbita e total dos elementos formais, mas a criação de uma *nova função destes elementos formais*. Por isso, a confrontação de tal fenômeno literário com tal outro deve ser feita não somente segundo as formas, mas também segundo as funções. Os fenômenos que parecem totalmente diferentes e que pertencem a sistemas funcionais diferentes podem ser análogos em sua função e vice-versa. O problema tornou-se mais obscuro, porque cada corrente literária busca durante certo tempo pontos de apoio nos sistemas precedentes; é o que se pode chamar de “tradicionalismo”.²⁸

Vemos na concepção de Tynyanov sua preocupação com a questão da função, bem como seu entendimento de literatura enquanto “uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles”²⁹, isto é, ele compreende a literatura por um viés estrutural, no qual a história da literatura (ou a evolução literária) se dá devido às funções dos elementos presentes nos textos – algo bem semelhante ao que propõe Foucault. Tynyanov trabalha com dois tipos de funções construtiva – ou seja, a função que permite que o elemento se relacione tanto com o sistema quanto com outras obras de um sistema – do elemento: a função autônoma, que ocorre quando um elemento dialoga “com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas, verdadeiramente pertencentes a outras séries”³⁰ e a função sinônima, que diz respeito à relação de um elemento “com os outros elementos do mesmo sistema”³¹. O crítico e escritor russo mostra um cuidado em apontar que a literatura, enquanto um amplo sistema de séries, não deve ficar restrita à sua interpretação imanente, pois o que é literário em uma série pode não o ser em outra. O diálogo com séries vizinhas (representadas pelo conjunto que chama de vida social), promovido através do aspecto verbal, enriquece a interpretação e

²⁸ TYNIANOV, 1973, p. 117-118.

²⁹ Ibidem, p. 118.

³⁰ Ibidem, p. 108.

³¹ Ibidem, p. 108.

análise da obra além de sustentar o próprio sistema estrutural composto por séries literárias e extraliterárias. Assim, a proposta de evolução literária de Tynyanov compõe-se de uma estrutura de relações de sistemas, nos quais a alteração (substituição) de um elemento por outro promove mudanças na série causando a evolução da literatura.

Até este ponto, a ideia do estudioso russo assemelha-se muito com a proposta de Foucault, ambos pensando na ruptura veiculada à função: do elemento, para Tynyanov, ou do enunciado, para Foucault. Embora a teoria de Tynyanov vá de encontro à de Foucault no que diz respeito à temporalidade – as séries de Tynyanov podem ser temáticas e Foucault volta-se para determinados períodos –, ambas abrem-se à possibilidade de uma organização que pode se dar no espaço delimitado de uma época ou ainda ter um caráter diacrônico, mantendo-se válido por diferentes momentos da história, dependendo da funcionalidade do elemento que sustenta a série (elemento literário ou enunciado).

Ainda quanto a Tynyanov, este também comenta o conceito de influência, que pode ser de tipos diferentes e exercerem funções diferentes:

Existem profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam nenhum traço sobre o plano literário (Tchaadaev e Pushkin). Há influências que modificam as obras literárias sem ter significação evolutiva (Mikhailovski e Gleb Uspenski). Mas o caso mais notável é aquele cujos índices exteriores parecem testemunhar uma influência que verdadeiramente jamais existiu. Dei o exemplo de Katenine e de Nekrassov. Esses exemplos podem ser multiplicados. As tribos sul-americanas criaram o mito de Prometeu sem serem influenciadas pela Antiguidade. Esses fatos são de *convergência*, de coincidência. Esses fatos são de importância tal, que superam inteiramente a explicação psicológica da influência. E a questão cronológica: “Quem disse primeiro?” não é essencial. O momento e a direção da “influência” dependem inteiramente da existência de certas condições literárias. No caso das coincidências funcionais, o artista influenciado pode encontrar na obra “imitada” elementos formais que servem para desenvolver e estabilizar a função. Se essa

“influência” não existe, uma função análoga pode, entretanto, conduzir-nos aos elementos formais análogos.³²

Percebemos pelas palavras de Yury Tynyanov que a influência é um mecanismo que não pode ser ignorado na literatura – e mais exatamente na história da literatura –, uma vez que possibilita a recuperação e reativação ou substituição das funções que já foram utilizadas previamente. Além disso, de acordo com o autor, nem sempre a influência dá-se diretamente e, poucas vezes, podem ser rastreadas e identificadas. Ele nos oferece, então, o conceito de coincidência, que busca dar conta das funções análogas em textos e mitos em lugares e tempos diferentes. Compreendemos, então, que tal noção de convergência é uma tentativa de justificar aquilo que Foucault considera frágil demais para ser submetido a uma análise mais aprofundada, uma análise de cunho científico e metodológico. No entanto, tanto a questão de tradição quanto a de influência de Tynyanov apontam para uma história da literatura cujo objeto não é, em primeira instância, o texto, mas as funções dos elementos presentes no texto que tornam este último literário (e não pertencente a outra série, como, por exemplo, a jornalística), as quais, em uma mesma série serão repetidas – formando, neste caso, um período literário – ou substituídas, transgredidas – causando o surgimento de uma nova série. Nesse caso, podemos dizer que as séries literárias se dão pela ruptura, pelo desvio como coloca, anos mais tarde, Foucault.

Ainda sobre o assunto, consideramos relevante mencionar outro crítico literário que também ressalta a importância da tradição para a literatura: Antonio Candido. O sociólogo e crítico brasileiro propõe a literatura enquanto um sistema literário, o qual é composto por “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, [...]; um mecanismo transmissor [...] que liga uns a outros”³³. Sobre o papel da tradição no sistema, afirma o crítico:

³² TYNIANOV, 1973, p. 117

³³ CANDIDO, 2006a, p. 25.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição, não há literatura como sinônimo de civilização.

Em um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico, como este, as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas; aparecem, por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição.³⁴

Partindo das palavras de Antonio Candido, compreende-se que sem tradição não há literatura e também, por conseguinte, não há história da literatura – duas disciplinas diferentes, com objetos diferentes. Candido também percebe a literatura enquanto um sistema em correlação a outros sistemas, em especial à sociedade.³⁵ Para o historiador literário, a própria literatura possui uma função

³⁴ CANDIDO, 2006a, p. 25-26.

³⁵ O crítico literário brasileiro Benjamin Abdala Júnior, em seu texto “Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa”, trabalha a noção de sistemas literários a partir do estudo das obras do jornalista, etnólogo e escritor angolano nascido em Moçambique Fernando Monteiro de Castro Soromenho. No artigo, recupera o conceito de “macrossistema literário”, já presente em *Literatura, história e política* (1989), afirmando que este “[s]eria um ponto de encontro dos polissistemas literários da língua portuguesa – um paradigma, logo modelo abstrato, decorrente das articulações dos sistemas literários nacionais” (ABDALA JÚNIOR, 2000, p. 527). Abdala Júnior fala em séries literárias (cita, por exemplo, a “série literária angolana” (Ibidem, p. 528)), produção, recepção e circulação, os sistemas literários nacionais, em “linha de continuidade de autores” (Ibidem, p. 528), na qual se insere, seja recuperando autores e obras anteriores em sua produção, seja influenciando escritores posteriores. Ao trabalhar o conceito de sistema literário, o crítico recupera a noção de formação da literatura brasileira, de Antonio Candido (trabalhada em sua clássica obra *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, publicada inicialmente em dois volumes no ano de 1959), afirmando ser esta incontornável para a compreensão de uma reinterpretação de formulações conceituais – reinterpretações que ocorriam nas várias esferas que compunham a sociedade brasileira no pós-Segunda Guerra mundial, dentre as quais a literatura. Sempre compreendendo a série literária inter-relacionada com outras séries, como a econômica, a política e a social, por

social³⁶, transformadora: literatura e sociedade são dois sistemas que não podem estar dissociados, uma vez que a literatura tem por característica promover a humanização, o que define como sendo

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.³⁷

Assim, estética, subjetiva e informativa, a literatura, para Candido, dá-se através da organização estruturada de elementos que constituem um objeto – ou seja, pela estrutura, pela forma, o conteúdo realiza-se³⁸, formando um par

exemplo, Abdala Júnior parte de Candido para apontar que a literatura é histórica e social uma vez que não pode ser desvinculada de outras séries, refletindo a influência delas em sua própria forma literária, ainda que, enquanto criação artística, disponha de elementos próprios (assim como outras séries, que igualmente apresentam formas de ingerências inter-seriais, possuem), denominados, de forma geral, de elementos poéticos ou literários – seja a forma, a inovação artística, a criatividade, os elementos formais propriamente ditos (enredo, tema, personagens, tempo, figuras, etc). Uma literatura deixa de ser apenas nacional quando seus elementos dialogam com elementos (ou obras) de outra nacionalidade, fazendo parte não apenas de um campo intelectual (conceito adotado do filósofo e sociólogo francês Pierre Bordieur) restrito a um imaginário local, mas um mais amplo, mais universal. Isto se dá porque, de acordo com o autor, “o sistema literário, paralelamente ao linguístico, desenvolve uma função cumulativa, uma espécie de tesouro cultural coletivo, a ser apropriado em cada produção literária” (ABDALA JÚNIOR, p. 532). Este sistema não apenas aproxima leitores e escritores, mas, como continua Abdala Júnior, “pode continuar como possibilidades codificadas do sistema, para atualizações noutros contextos e situações discursivas” (idem, ibidem). O crítico lança mão do conceito de macrossistema literário relacionando-o a literaturas próximas entre si por se entrecruzarem (ou possuírem elementos que se entrecruzam) nesse campo intelectual mais amplo, formado pelo diálogo entre obras, autores, realidades sociais, culturais e/ou históricas e então, a partir de sua abertura a tais elementos, possibilitarem alterações na série em que estão inseridas e tornando-se, portanto, uma nova referência – ou seja, parte dos imaginários universal e local.

³⁶ “Analisando-a [a literatura], podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.” (CANDIDO, 1995, p. 169-191).

³⁷ Ibidem, p. 180.

³⁸ Ibidem, p. 178.

indissolúvel³⁹; ela transforma linguagem, material bruto, em objeto artístico que se realiza no âmbito social.

Antonio Candido também comenta a questão da influência, caracterizando-a como “talvez [...] o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a possibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente”⁴⁰. No entanto, o autor compreende sua importância dentro do sistema literário, uma vez que funciona como mecanismo auxiliar para vincular “os escritores uns aos outros, contribuindo para formar a continuidade no tempo e definir a fisionomia própria de cada momento”⁴¹. Tal ideia de continuidade pré-concebida no próprio conceito de influência (bem como no de tradição) é exatamente o que Foucault deseja que suspendamos, uma vez que deseja desconectar os conceitos associados à ideia de continuidade a fim de que se possa abrir caminho para pensarmos sobre sua proposta: a descontinuidade.

Embora tenhamos adotado a perspectiva da ruptura de Foucault, que estabelece uma ligação em determinado nível com a proposta de Tynyanov e que pensemos as séries enquanto rupturas, não há como deixar de lado o mecanismo da influência, pois é ele que, de acordo com Candido, propicia um diálogo entre autores e obras, mas que, de acordo com Tynyanov, pode ser pensado em termos de funções que possibilitam esse jogo de rupturas que promove a própria história da literatura – o que também é apontado pelo crítico brasileiro Benjamin Abdala Júnior ao trabalhar seus conceitos de sistemas e macrossistemas literários⁴². Lembramos ainda que a própria perspectiva arqueológica foucaultiana, ainda que parta do conceito de ruptura, tal princípio não exclui a formação de uma literatura vista cronologicamente, o que ocorrerá em diversos momentos, visto a relação intrínseca entre literatura e história presente no *corpus* selecionado para este trabalho.

³⁹ CANDIDO, 1995, p. 179.

⁴⁰ CANDIDO, 2006a, p. 38.

⁴¹ Ibidem, p. 38.

⁴² Para maiores explicações a respeito, ver nota de rodapé 35.

2.1.2. Livro e obra

Quanto às noções de livro e de obra, o filósofo francês acredita que as mesmas estão há tanto tempo definidas que se tornaram cristalizadas (principalmente pela própria tradição), funcionando mais como um mecanismo para apagamento das diferenças do que propriamente abertas à dispersão. O primeiro, de acordo com o autor, não se resume apenas a seu aspecto físico, estando “preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede”⁴³. Para o filósofo francês, o livro constitui uma “unidade [...] variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos”⁴⁴. Desta forma, a proposta de Foucault de assumir o livro enquanto uma unidade que se forma a partir de uma rede de discursos e deixá-lo em suspenso enquanto se formula o sistema metodológico da arqueologia é válido no sentido que, ao fim, não estaremos, adotando outra perspectiva cristalizada, porém uma nova, revisitada, pensada a partir da descrição arqueológica. Esta nova noção de livro é tomada, como já foi mencionado, enquanto um texto, ou, ainda, um quadro de enunciados, uma vez que um livro de contos – ou de qualquer outro gênero literário – não traz em si um único enunciado, não coloca uma questão, mas várias – tanto da ordem da hermenêutica quanto da ordem formal – que se inter-relacionam com outras positivities (pode-se fazer diferentes análises a partir do diálogo de um texto com a sociologia, com a história etc.). Quando questões de autoria, editora, local de publicação, dentre outras, forem abordadas, na presente pesquisa, serão tratadas enquanto elementos auxiliares à análise do texto.

Já no que tange à obra, Foucault afirma que esta “não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea”⁴⁵, pois a constituição de uma obra é extremamente complexa e depende muito da interpretação – é constituída, de acordo com o

⁴³ FOUCAULT, 2013a, p. 28.

⁴⁴ Ibidem, p. 28.

⁴⁵ Ibidem, p. 30.

autor, por uma operação interpretativa⁴⁶, que visa dar unidade à produção de determinado autor, incorporando algumas a sua “obra” e deixando outras de lado. Por exemplo, Foucault questiona, considerando as traduções de Poe dos poemas de Mallarmé para o inglês, se tais poemas traduzidos são incluídos na obra de Poe ou de Mallarmé. Quanto a tal questão, também consideraremos a obra enquanto um quadro – ou série de séries – que pode ser ampliada ou reduzida, de acordo com o recorte que seu organizador queira realizar. No caso deste trabalho em específico, o termo “obra” poderá referir-se ao recorte dos textos publicados por um autor – e, neste caso, tal significado será explicitado –, porém, será mais utilizado enquanto livro, apenas a fim de não saturar o texto com a repetição do mesmo vocábulo.

2.1.3. Origem e não-dito

Dois outros temas ainda são apontados por Foucault como necessários à renúncia a fim de se trabalhar com a descontinuidade: a busca a uma origem distante (tão distante que nunca poderá ser encontrada) e o não dito, o jamais-dito. De acordo com o autor, tal processo é necessário, já que o primeiro “condena a análise histórica do discurso a ser busca e repetição de uma origem que escapa a toda determinação histórica; o outro a destina a ser interpretação e escuta de um já-dito que seria, ao mesmo tempo, um não dito”⁴⁷. Assim, o pensador francês afirma que tais temas devem ser renunciados e que cada momento do discurso deve ser acolhido em seu momento de irrupção: “[n]ão é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância”⁴⁸. Também Tynyanov menciona que não é necessário realizar uma busca de quem falou primeiro⁴⁹, visto que o que importa para a

⁴⁶ FOUCAULT, 2013a, p. 29.

⁴⁷ Ibidem, p. 30.

⁴⁸ Ibidem, p. 31.

⁴⁹ TYNIANOV, 1973, p. 117.

análise é o modo como o elemento literário é utilizado no texto, ou seja, “da existência de certas condições literárias”⁵⁰.

No que tange à literatura, devemos realizar uma ressalva: a metodologia de Foucault opera com um recorte específico (o surgimento e o desaparecimento de um enunciado) e com rupturas, duas condições que não admitem nem a origem, nem o não-dito/já dito, mas necessitam dos limites, enquanto que a história da literatura é organizada por séries (ou períodos, ou temas) que se dispõem a partir marcos iniciais – os quais podem ou não ser contestados. Neste sentido, a busca pela origem deixa de ser eterna e aponta para um marco que registra o início do recorte, fixando limites, que são uma das premissas para o funcionamento da metodologia arqueológica. O que se refere ao não-dito é ignorado pelo filósofo por remeter à esfera da hermenêutica – um sistema analítico diferente da descrição arqueológica, mas que dialoga com esta, estando os dois em níveis diferentes da análise. No caso deste trabalho, serão trabalhados ambos os níveis: tanto a proposta metodológica de Foucault enquanto sistematização de um domínio, quanto a própria prática hermenêutica, que, sem a qual, não há estudo da obra. Compreendemos, portanto, que, embora este trabalho seja uma história da literatura, ele apresenta momentos de crítica, nos quais textos serão analisados – em maior ou menor grau.

2.1.4. Descrição arqueológica

Pelo até então exposto sobre as sugestões de suspensão de Foucault, compreendemos que o estudioso francês propõe uma série de questionamentos sobre as “formas prévias de continuidade”, chegando mesmo a negá-las um lugar dentro de sua arqueologia. Tal fato dá-se essencialmente por sua metodologia trabalhar com limites restritos, por ser algo que funciona em um nível estrutural – ou melhor, pós-estrutural – e pelo autor sugerir uma revisitação a conceitos cristalizados, rasurando-os e repensando-os a partir de sua proposta

⁵⁰ TYNIANOV, 1973, p. 117.

arqueológica. O filósofo francês propõe realmente, teorizar sobre cada domínio e verificar como o discurso de saber se forma (suas regras/leis internas, suas unidades, que série(s) forma(m), suas relações com outros domínios etc.) o que implica em desmanchar os discursos, para remontá-los novamente, a partir do enunciado. Desta forma, afirma o autor:

Uma vez suspensas essas formas imediatas de continuidade, todo um domínio encontra-se, de fato, liberado. Trata-se de um domínio imenso, mas que se pode definir: é constituído pelo conjunto de todos os enunciados efetivos (quer tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um. Antes de se ocupar, com toda a certeza, de uma ciência, ou de romance, ou de discursos políticos, ou da obra de um autor, ou mesmo de um livro, o material que temos a tratar, em sua neutralidade inicial, é uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral. Aparece assim, o projeto de uma *descrição dos acontecimentos discursivos* como horizonte para a busca das unidades que aí se formam.⁵¹

Foucault, para ilustrar, compara a descrição dos acontecimentos discursivos com a descrição de uma língua, constituindo esta um sistema linguístico que permite formular infinitos enunciados diferentes a partir de suas próprias – e finitas – regras⁵². Já o “campo dos acontecimentos discursivos, em compensação, é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas”⁵³, não importando o quão numerosas sejam ou que ultrapassem toda memória, todo registro. As questões que ambos colocam, embora calcadas em um viés estrutural⁵⁴, são exatamente o oposto: enquanto a análise da língua questiona as regras de formação de um enunciado para que sirva de modelo a outros enunciados semelhantes, a descrição de acontecimentos procura saber que regras possibilitaram o

⁵¹ FOUCAULT, 2013a, p. 32-33

⁵² Ibidem, p. 33.

⁵³ Ibidem, p. 33.

⁵⁴ É interessante lembrar que as primeiras propostas estruturalistas foram lançadas por Saussure, referentes à abordagem da linguística.

surgimento de um enunciado em particular⁵⁵. O filósofo ainda afirma que sua proposta de descrição opera de forma oposta à história das ideias, uma vez que não possibilita a reconstituição de “um sistema de pensamento a partir de um conjunto definido de discursos”⁵⁶, nem o que subjaz ao discurso manifesto o que o sujeito falante quis dizer intencional ou involuntariamente, ou ainda as diferentes possibilidades de leitura das entrelinhas, o que pertenceria ao nível da hermenêutica, mas busca

compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; [...] determinar as condições de sua existência, [...] fixar seus limites da forma mais justa, [...] estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, [...] mostrar que outras formas de enunciação exclui. [...] A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?⁵⁷

Desta forma, o autor coloca seu interesse no isolamento da instância do acontecimento enunciativo, a partir do qual seria possível estabelecer os diferentes tipos de relação entre enunciados ou grupos de enunciados e, uma vez estabelecidas e descritas tais relações, seria possível, então, perceber o conjunto que formam. O enunciado “não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço”⁵⁸; e é definido por Michel Foucault como

⁵⁵ FOUCAULT, 2013a, p. 33.

⁵⁶ Ibidem, p. 33.

⁵⁷ Ibidem, p. 34.

⁵⁸ Ibidem, p. 105.

uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presentes ou não. O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles 'fazem sentido' ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita).⁵⁹

Assim sendo, os enunciados funcionam enquanto acontecimentos e possuem algumas características particulares. Em primeiro lugar, o enunciado possui um referencial, algo a que está relacionado, algo a que se refere, mas cuja relação não se dá da mesma forma que o significado se relaciona com o significante ou a frase com seu sentido: o referencial do enunciado se dá em um nível diferente, sendo definido por Foucault como

um conjunto de domínios em que tais objetos podem aparecer e em que tais relações podem ser assinaladas [...]. Um enunciado não tem diante de si (e numa espécie de conversa) um correlato – ou uma ausência de correlato, assim como uma proposição tem um referente (ou não), ou como um nome próprio designa um indivíduo (ou ninguém). Está antes ligado a um 'referencial' que não é constituído de 'coisas', de 'fatos', de 'realidades', ou de 'seres', mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas. O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. É esse conjunto que caracteriza o nível enunciativo da formulação, por oposição a seu nível gramatical e a seu nível lógico [...].⁶⁰

⁵⁹ FOUCAULT, 2013a, p. 105.

⁶⁰ Ibidem, p. 110-111.

Dado que o enunciado refere-se a algo, compreende-se também que ele é evocado por alguém. Uma segunda característica da função enunciativa, desse modo, diz respeito à relação com o sujeito. Diferenciando o sujeito do enunciado do autor ou instância produtora do texto, Foucault coloca que o sujeito do enunciado constitui-se por

um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la. [...] Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito.⁶¹

A terceira característica da função enunciativa diz respeito à relação do enunciado com seu domínio associado. Para percebermos se um conjunto de palavras ou símbolos constitui uma unidade lógica (uma proposição ou frase, por exemplo), deve-se perceber quais as regras que possibilitaram sua emergência. Embora, às vezes, só tenhamos conhecimento do sentido de uma frase por seu contexto ou de uma proposição por seus axiomas e sua verificação, ambos referentes não são imprescindíveis para que uma frase ou proposição exista. No caso da função enunciativa, cuja relação com o referente não é suplementar, deverá ser utilizado um espaço colateral para que uma frase chegue à existência de enunciado: “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”⁶². Tais margens não são o que conhecemos por contexto, uma vez

⁶¹ FOUCAULT, 2013a, p. 115-116.

⁶² Ibidem, p. 118.

que não lhe determinam o sentido, mas podem proporcionar o surgimento de um campo contextual. Não há um enunciado livre, puro e neutro: ele sempre remeterá a outros enunciados, que o precedem e o sucede dentro de um campo enunciativo.

A quarta e última característica do enunciado é a sua materialidade, que é também uma condição de existência, ou seja, o enunciado precisa ter sido articulado: falado ou escrito. Ele “precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade”⁶³. Daí que o enunciado – diferentemente da enunciação, cuja existência é sempre única – poderá se reinscrever em um discurso. Por possuir materialidade, poderá ser esquecido por um longo tempo e depois recuperado e restituído a uma série.

Logo, tendo o enunciado uma existência dentro de um sistema, compreende-se que esse conjunto de enunciados é o que Foucault propõe chamar de arquivo, definidos como “sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização)”⁶⁴. Como vimos, o enunciado só existe em relação com outros enunciados, o que torna o arquivo, portanto, o sistema da enunciabilidade do enunciado. O arquivo é, por conseguinte, aquilo “o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. [...] [É] o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”⁶⁵. Uma outra característica importante do arquivo é que ele difere da língua enquanto sistema de construções possíveis e do *corpus* enquanto campo semântico utilizado. Assim, o arquivo opera em um nível diferente – o nível “de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação”⁶⁶. Se o arquivo oferece o enunciado – que possui materialidade – à possibilidade de análise, o

⁶³ FOUCAULT, 2013a, p. 123.

⁶⁴ Ibidem, p. 157.

⁶⁵ Ibidem, p. 158-159.

⁶⁶ Ibidem, p. 159.

arquivo é, então, o que mantém a memória, o passado de uma sociedade; é, desta forma,

*o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados. [...] A revelação, jamais acabada, jamais integralmente alcançada do arquivo, forma o horizonte geral a que pertencem a descrição das formações discursivas, a análise das positivities, a demarcação do campo enunciativo.*⁶⁷

Se o arquivo fornece material a ser tratado, manipulado e analisado, se é a forma pela qual a sociedade mantém sua memória, podemos pensar que, sendo o arquivo o conjunto dos discursos que foram efetivados em um tempo e espaço determinados (e que continuam acessíveis, ainda que representando o passado), sua manipulação e uso são realizados através de recortes específicos: não se pode abranger toda a memória de uma cultura, seja ela qual for. Em vista disso, a análise arqueológica “descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo”⁶⁸. Para assimilarmos um dado discurso, é necessário que percebamos que arquivo compreende, também, as regras que possibilitaram a emergência e desaparecimento dos enunciados e dos discursos. O arquivo, portanto, é, em última instância, esse jogo de regras e leis que possibilitam a emergência, permanência e desaparecimento dos enunciados em uma determinada cultura.

As regras de formação sustentam as formações discursivas. São definidas por Foucault como sendo o conjunto de regras de regem os objetos, as regras da modalidade de enunciação, as leis que formam os conceitos e as que governam as escolhas temáticas. Elas, juntas, atuam, desta forma, enquanto “condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva”⁶⁹. Outro termo que é

⁶⁷ FOUCAULT, 2013a, p. 159-161. [grifo do autor]

⁶⁸ Ibidem, p. 161.

⁶⁹ Ibidem, p. 47.

utilizado para definir as regras pelas quais se forma a formação discursiva é “sistema de formação”, definido pelo autor da seguinte maneira:

Por sistema de formação é preciso, pois, compreender um feixe complexo de relações que funcionam como regra; ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou tal objeto, para que empregue tal ou tal enunciação, para que utilize tal ou tal conceito, para que organize tal ou tal estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática. [...] O que ele delinea é o sistema de regras que teve de ser colocado em prática para que tal objeto se transformasse, tal enunciação nova aparecesse, tal conceito se elaborasse, metamorfoseado ou importado, tal estratégia fosse modificada – sem deixar de pertencer a esse mesmo discurso; e o que delinea, também, é o sistema de regras que teve de ser empregado para que uma mudança em outros discursos (outras práticas, nas instituições, relações sociais, processos econômicos) pudesse ser transcrita no interior de um discurso dado, constituindo assim um novo objeto, suscitando uma nova estratégia, dando lugar a novas enunciações ou novos conceitos. Uma formação discursiva [...] determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais.⁷⁰

Estas regras também são chamadas de relações discursivas, ou seja, “o jogo das relações que tornam possíveis e sustentam os objetos do discurso”⁷¹, o que significa, em última instância, que a análise do enunciado e a da formação discursiva se dão correlativamente⁷², uma vez que, sendo o enunciado peça-chave para a descrição arqueológica, ele não pode ser compreendido sem as regras que possibilitam sua emergência. Assim, as regras existem no limite do

⁷⁰ FOUCAULT, 2013a, p. 88.

⁷¹ Ibidem, p. 55.

⁷² Ibidem, p. 142.

discurso⁷³, estabelecendo relações entre os elementos do discurso (relações “entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização”⁷⁴), bem como possibilitando que o discurso se efetive enquanto prática⁷⁵ que forma o próprio objeto do qual trata⁷⁶. Elas definem, portanto, a especificidade do discurso.

Tais regras, por este viés, formam uma *formação discursiva* – um termo que busca substituir as noções de ciência, ideologia, teoria ou domínio da objetividade⁷⁷. A formação discursiva é, deste modo, um sistema de dispersão formado por um conjunto de enunciados que apresenta uma regularidade (“uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações”⁷⁸) entre objetos, conceitos, modalidades enunciativas e escolhas temáticas. A formação discursiva, em outras palavras, é como se organizam os quatro níveis descritos acima (objetos, escolhas estratégicas, conceitos e modalidades de enunciação) de modo a formarem um conjunto que relaciona elementos interdiscursivos e extradiscursivos e que atuam enquanto prática social.

A ideia de prática percorre o pensamento foucaultiano, que compreende o discurso enquanto prática. O conceito de discurso é, em *A arqueologia do saber*, revisitado tautologicamente e pode ser compreendido enquanto

um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiam na mesma formação discursiva; [...] é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso [...] é [...] histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história [...].⁷⁹

⁷³ FOUCAULT, 2013a, p. 56.

⁷⁴ Ibidem, p. 55.

⁷⁵ Ibidem, p. 56.

⁷⁶ Ibidem, p. 60.

⁷⁷ Ibidem, p. 47.

⁷⁸ Ibidem, p. 47.

⁷⁹ Ibidem, p. 143.

O discurso é formado, portanto, pela formação discursiva – aquele conjunto de leis e regras que o sustentam – e se efetua enquanto prática discursiva a partir das relações que se formam em um campo de interpositividades. Compreendemos, então, por prática discursiva a forma como um poder se efetua numa sociedade, uma vez que é definido pelo autor como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”⁸⁰. Logo, a prática discursiva lida com discursos dominantes em uma sociedade, como, nesta mesma linha pensamento, aponta o estudioso brasileiro Roberto Reis ao tratar da questão ideológica do discurso, afirmando sobre a linguagem que esta

hierarquiza e engendra em seu bojo mecanismos de poder, na medida em que ela articula e está articulada pelas significações forjadas no seio de uma dada cultura, no interior da qual [...] as ideologias estão operando para garantir a dominação social.⁸¹

Isto posto, é possível afirmar que é através do discurso que o saber se formula e é esse discurso enquanto prática discursiva que sustenta o saber em uma cultura. A relevância dos fatores não-discursivos é apontada pelo filósofo francês na passagem que segue:

A arqueologia faz também com que apareçam relações entre as formações discursivas e domínios não discursivos (instituições, acontecimentos políticos, práticas e processos econômicos). Tais aproximações não têm por finalidade revelar grandes continuidades culturais ou isolar mecanismos de casualidade.

⁸⁰ FOUCAULT, 2013a, p. 144.

⁸¹ REIS, 1992, p. 67.

Diante de um conjunto de fatos enunciativos, a arqueologia não se questiona o que pôde motivá-lo (esta é a pesquisa dos contextos de formulação); não busca, tampouco, encontrar o que neles se exprime (tarefa de uma hermenêutica); ela tenta determinar como as regras de formação de que depende – e que caracterizam a positividade a que pertence – podem estar ligadas a sistemas não discursivos: procura definir formas específicas de articulação.⁸²

Vemos, a partir do exposto, que os fatores não-discursivos têm um papel fundamental na formação das regras que possibilitam uma dada formação discursiva e que uma positividade não existe por si só, mas em relação com outros domínios, outras positividades. Isto nos leva a afirmar que, a cada transformação de uma sociedade, surgem novas práticas discursivas – novos discursos.

Para o filósofo, o discurso sempre é prática, sempre se relaciona com algo além das regras linguísticas de sua elaboração e nunca é tomado pelo autor enquanto uma criação mental ou racional do sujeito, ou ainda sua competência linguística. De acordo com Foucault, todos os discursos que pertencem a uma mesma formação discursiva e discursos de autores que se cruzam e se enfrentam, consciente ou inconscientemente, dialogam entre si pela positividade a que se referem. Assim, afirma o autor que “a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um a priori histórico”⁸³. A positividade é, portanto, o que dá um determinado caráter ao discurso e, desse modo, realizar a análise de uma formação discursiva é “tratar um conjunto de performances verbais, no nível dos enunciados e da forma de positividade que as caracteriza”⁸⁴. Ainda sobre as positividades, afirma Foucault que

[a] positividade de um discurso – como o da história natural, da economia política, ou da medicina clínica – caracteriza-lhe a unidade através do tempo e muito além das obras individuais, dos

⁸² FOUCAULT, 2013a, p. 198.

⁸³ Ibidem, p. 155.

⁸⁴ Ibidem, p. 153.

livros e dos textos. [...] Ela define um espaço limitado de comunicação: espaço relativamente restrito, já que está longe de ter a amplitude de uma ciência tomada em todo o seu devir histórico, desde sua mais longínqua origem até seu ponto atual de realização; mas um espaço mais extenso, entretanto, que o jogo das influências que pôde ser exercício de um autor a outro, ou que o domínio das polêmicas explícitas. [...].⁸⁵

A positividade, vista dessa maneira, não é uma disciplina, uma ciência., nem é, tampouco, epistemologia, mas um campo em que o enunciado encontra suas leis de existência. Ela é, enfim, um conhecimento (ainda não científico, mas que está relacionado com a “verdade”) do qual o enunciado trata. Sendo o *a priori* histórico do enunciado, a positividade é aquilo que permite que ele se realize – é, então, uma condição de realidade do enunciado.

Analisar positivities é mostrar segundo que regras uma prática discursiva pode formar grupos de objetos, conjuntos de enunciações, jogos de conceitos, séries de escolhas teóricas. Os elementos assim formados não constituem uma ciência, com uma estrutura de idealidade definida; seu sistema de relações é, certamente, menos estrito, mas não são, tampouco, conhecimentos acumulados uns ao lado dos outros, vindos de experiências, de tradições ou de descobertas heterogêneas e ligados somente pela identidade do sujeito que os detém. Eles são a base a partir da qual se constroem proposições coerentes (ou não), se desenvolvem descrições mais ou menos exatas, se efetuam verificações, se desdobram teorias. Formam o antecedente do que se revelará e funcionará com[o] um conhecimento ou uma ilusão, uma verdade admitida ou um erro denunciado, uma aquisição definitiva ou um obstáculo superado.⁸⁶

Colocando de outra maneira, para Foucault, a positividade é uma prática discursiva autônoma concretizada. A arqueologia de uma positividade é, por conseguinte, a história das transformações de suas práticas discursivas. Ela

⁸⁵ FOUCAULT, 2013a, p. 154.

⁸⁶ Ibidem, p. 218-219.

difere da disciplina na medida em que esta é definida pelo filósofo como “conjuntos de enunciados que tomam emprestado de modelos científicos sua organização, que tendem à coerência e à demonstratividade, que são recebidos, institucionalizados, transmitidos e às vezes ensinados como ciências [...]”⁸⁷. A preocupação da arqueologia não é descrever disciplinas, mas as relações que possibilitam a emergência de enunciados – em outras palavras, ela descreve as positivities.

No que tange à episteme, esta compreende um saber organizado de forma diferente da positividade: enquanto a positividade preocupa-se com as relações que possibilitaram que um enunciado surgisse na superfície do discurso, a episteme organiza o saber que perpassa as práticas discursivas, tornando-os possíveis de serem cientificados ou formalizados. Acerca do assunto, o autor expõe que:

A análise das formações discursivas, das positivities e do saber, em suas relações com as figuras epistemológicas e as ciências, é o que se chamou, para distingui-las das outras formas possíveis de história das ciências, a análise da episteme. [...] Por episteme entende-se, na verdade, o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma dessas formações discursivas, se situam e se realizam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização; a repartição desses limiares que podem coincidir, ser subordinados uns aos outros, ou estar defasados no tempo; as relações laterais que podem existir entre figuras epistemológicas ou ciências, na medida em que se prendam a práticas discursivas vizinhas mas distintas. A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas.⁸⁸

⁸⁷ FOUCAULT, 2013a, p. 214-215.

⁸⁸ Ibidem, p. 231.

A episteme é, então, o sistema de relações que possibilitou que se formulasse certo conhecimento em uma sociedade e em uma dada época. Compreendemos, portanto, que as mudanças no pensamento não são apenas decorrentes do pensamento humano, mas sim de todo um feixe de relações entre enunciados e regras que possibilitaram que tal conhecimento se formulasse em determinado momento e sob determinadas circunstâncias.

Ainda sobre a questão da organização do conhecimento, Foucault propõe quatro limiares, quatro formas cronológicas de emergência de uma formação discursiva. O primeiro é chamado de limiar de positividade e é definido pelo filósofo francês como sendo o momento quando uma prática discursiva torna-se autônoma, quando “se encontra em ação um único e mesmo sistema de formação dos enunciados, ou ainda o momento em que esse sistema se transforma”⁸⁹. O segundo limiar elencado pelo autor é o de epistemologização, que ocorre quando um conjunto de enunciados se delineia em uma formação discursiva, pretendendo “fazer valer (mesmo sem consegui-lo) normas de verificação e de coerência e o fato de que exerce, em relação ao saber, uma função dominante (modelo, crítica ou verificação)”⁹⁰. Em seguida, encontramos a terceira forma de emergência, o limiar de cientificidade, que ocorre quando uma figura epistemológica, já delineada pelo limiar anterior, segue determinados critérios formais e seus enunciados dizem respeito tanto às regras arqueológicas de formação quanto a leis de construção das proposições⁹¹. O último limiar é o da formalização, que configura a última etapa dos saberes e que pode ser percebido quando a figura epistemológica, já transformada em discurso científico pelo limiar anterior, define “os axiomas que lhe são necessários, os elementos que usa, as estruturas proposicionais que lhe são legítimas e as transformações que aceita, quando puder assim desenvolver, a partir de si mesmo, o edifício formal que constitui”⁹².

Concluindo, podemos dizer que o projeto arqueológico de Foucault dispõe-se a pensar a historicidade a partir de parâmetros diferentes – a partir da descrição dos enunciados que formam o discurso. Tais enunciados obedecem a

⁸⁹ FOUCAULT, 2013a, p. 224-225.

⁹⁰ Ibidem, p. 225.

⁹¹ Ibidem, p. 225.

⁹² Ibidem, p. 225.

leis e regras que possibilitam sua emergência, formando uma positividade, a qual será organizada pela formação discursiva, ou seja, por regras e leis que possibilitam a organização do conhecimento em uma prática discursiva. A positividade não é uma ciência – é um saber que poderá ou não tornar-se uma ciência ou uma disciplina. O autor propõe compreender um saber em um determinado período da sociedade (ou cultura, como ele utiliza) a partir da descrição da forma como tal saber emerge, se sustenta e – possivelmente – desapareça dos discursos de tal período. Este saber é registrado em arquivos que uma cultura mantém e poderá ser contrastado com o conhecimento contemporâneo do pesquisador arqueológico. Assim, a formação de um sistema, de um domínio deverá ser pensada através não de conceito pré-concebidos, porém de uma minuciosa análise dos mecanismos que possibilitaram tais conceitos, da formação dos objetos a que dizem respeito, da formação das escolhas estratégicas que permitiram que um enunciado fosse formulado e não outro em seu lugar, e, por fim, da formação das posições subjetivas exercidas pela função enunciativa.

2.1.5. Arqueologia e conto angolano

A proposta de Foucault pode ser definida como a “escansão do discurso em grandes unidades”⁹³. E, para estabelecê-las, o autor revisa noções (“formações discursivas, positividade, arquivo”⁹⁴), define um domínio (“os enunciados, o campo enunciativo, as práticas discursivas”⁹⁵) e aponta um método (“nem formalizador, nem interpretativo”⁹⁶) – isto significa dizer que ele cria todo um aparelho para analisar e descrever a linguagem. A fim de diferenciar seu método da história das ideias (que é, para ele, uma disciplina), o autor afirma que esta preocupa-se com a gênese, a continuidade e a totalização, ao passo que sua “descrição arqueológica é precisamente abandono da história das ideias, recusa

⁹³ FOUCAULT, 2013a, p. 165.

⁹⁴ Ibidem, p. 165.

⁹⁵ Ibidem, p. 165.

⁹⁶ Ibidem, p. 165.

sistemática de seus postulados e de seus procedimentos, tentativa de fazer uma história inteiramente diferente daquilo que os homens disseram”⁹⁷, tratando não o que subjaz ao discurso, mas o próprio discurso enquanto prática. Neste sentido, a arqueologia de Foucault desenvolve-se em meio a duas correntes formadas a partir dos anos de 1960: a formalista e estruturalista e a marxista. Enquanto esta última dedicava-se a evidenciar as relações de produção que determinavam as estruturas sociais, a proposta formalista e estruturalista tendia a uma análise imanente da obra. O historiador da literatura e crítico brasileiro Alfredo Bosi resume esta linha da seguinte forma:

O formalismo e o estruturalismo linguístico nos ensinavam que todo texto era um sistema e que as suas relações internas formavam uma rede significante, a sua estrutura. As imagens de um poema, os motivos de uma melodia, as linhas e as cores de um quadro, os episódios de uma narrativa, os atos de um drama se tornavam inteligíveis quando postos em relação, quer de analogia, quer de contiguidade, quer de repetição, quer de oposição. De todo modo, sempre se tratava de um complexo de signos em que as partes só adquiriam sentido quando relacionadas entre si ou com o todo.⁹⁸

Assim, a descrição arqueológica encaixa-se no propósito deste trabalho, pois segue aquilo que fora proposto após a década de 1970 por vários estudiosos que buscavam analisar a obra a partir de uma relação entre texto e contexto – isto é, que, além de valorizar as relações e estruturas internas à obra literária, também consideravam as diferentes relações que se dão no campo das interpositividades, em seu contexto externo. Por este viés, compreendemos que a literatura angolana, tendo uma forte relação com a esfera social (especialmente a história política), não pode ser compreendida fora do espaço desse diálogo com outros saberes. Tal afirmação não invalida o caráter literário do texto, porém o amplia,

⁹⁷ FOUCAULT, 2013a, p. 169.

⁹⁸ BOSI, 1995, s/p.

aliando a análise dos procedimentos intratextuais à prática hermenêutica⁹⁹, ambas em relação tanto a outras literaturas quanto a outros domínios do conhecimento.

Ainda neste ponto, devemos ressaltar que não podemos dissociar a prática hermenêutica da metodologia arqueológica foucaultiana, ainda que o filósofo francês tenha sido bastante claro quanto à necessidade de tal separação. Isto se dá pelo fato de que não se trata de uma ciência comum, mesmo que dentro do campo das ciências humanas (que já são, por si mesmas, de natureza diferente das ciências exatas), mas porque o discurso literário sempre aponta para algo além, algo que está subentendido. O discurso literário não deixa de ser um palimpsesto, com várias camadas subjacentes. Conforme fala o teórico literário francês Gérard Genette na abertura de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010),

[a]ssim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.¹⁰⁰

⁹⁹ Conceito utilizado a partir da definição de hermenêutica fornecida pelo teórico e crítico literário belga Paul de Man na introdução do livro *Toward an aesthetic of reception*, de Hans Robert Jauss, na seguinte passagem: “Hermeneutics is, by definition, a process directed toward the determination of meaning; it postulates a transcendental function of understanding, no matter how complex, deferred, or tenuous it might be, and will, in however mediated a way, have to raise questions about the extralinguistic truth value of literacy texts” (JAUSS, 2010, p. ix). De Man, ao falar sobre Jauss e demais estudiosos ligados à Escola de Konstanz, deixa claro que tais especialistas pensam o processo hermenêutico sempre em relação ao poético, interligados e complementares, ainda que as propostas de abordagem desta síntese (hermenêutica e poética) possam variar (Ibidem, p. x). Ainda de acordo com o teórico belga, pelo viés da estética da recepção, não há como realizar uma prática hermenêutica sem ler o texto em termos de poética, assim como não se pode compreender o texto poeticamente sem sua interpretação.

¹⁰⁰ GENETTE, 2010, p. 5. [grifo do autor]

Partindo das palavras de Genette, consideramos a existência de dois tópicos rasurados por Foucault: a influência e a tradição. Em literatura, não há como negar que um texto é sempre intertextual em algum nível – alguns fazem uma alusão maior às obras com que dialogam (seja pelo conteúdo ou pela forma), outros, alusões mais implícitas. Em todo caso, conforme a teoria agonística de Bloom ou a de palimpsestos de Genette, um texto sempre dialoga com outros - a presença da influência, seja por recuperação e imitação ou por uma tentativa de confrontação ao texto anterior, é um elemento intransponível na crítica literária – mesmo porque, a recuperação da forma por diferentes autores é o que, em última instância, promove a estabilização de um gênero. A própria temática também é recuperada e trabalhada em diferentes obras – como, por exemplo, nos diz os *leitmotifs*. Desta forma, também estamos modificando um pouco a proposta de Foucault – que, deixando claro, não propõe o total apagamento de tais conceitos, mas uma revisitação.

Para ilustrar tal ideia, podemos pensar na influência que a literatura brasileira de 1930 e a literatura neorrealista portuguesa tiveram sobre a angolana: ainda que a literatura enquanto denúncia social (que trazia para cena um fragmento até então majoritariamente desprezado pela sociedade e elementos locais particulares) não fosse algo inovador no panorama literário global – já podia ser vista em Ernest Hemingway, John dos Passos e outros da chamada Geração Perdida (“Lost Generation”) e no Neorrealismo italiano e francês –, tanto as literaturas que tratam do nordeste brasileiro assim como obras neorrealistas como *Gaibéus* (1940), de Alves Redol, trazem um elemento local particular de uma sociedade de trabalhadores rurais (em contraponto com a literatura urbana), enriquecendo, desta forma, as respectivas literaturas nacionais.

O mesmo se dá em Angola, quando, por exemplo, Luandino Vieira passa a retratar a vida nos musseques e a dificuldade de seus moradores, discriminados em uma sociedade colonial, em que o português – e, logo abaixo, o mulato – ocupava ainda um lugar de prestígio. Esta percepção de uma realidade diferente da divulgada na literatura portuguesa é retratada não apenas pela descrição do ambiente e personagens, mas igualmente pela própria linguagem diferenciada que visa caracterizar os diversos mundos existentes na sociedade angolana. Bem

como outras literaturas (modernistas ou neorrealistas), a angolana também introduz elementos e expressões locais, bem como a própria transfiguração gramatical, modificando a literatura local, que, apesar de não inovadora se entendida em âmbito global, o é dentro da própria literatura nacional. Outro exemplo que se poderia dar seria a própria literatura negra – francesa, norte-americana, antilhana e africana – que também influencia a alçada dos personagens negros e mulatos à condição de protagonistas na literatura angolana.

Esta necessidade de trabalhar com a hermenêutica e com as relações contextuais pode ser vista a partir do que é posto pelo estudioso alemão Hans Robert Jauss sobre a importância do leitor e da relevância do horizonte de expectativas – expressão tomada da fenomenologia do filósofo alemão Edmund Husserl e utilizada previamente pelo também filósofo alemão Hans-Georg Gadamer e que significa o conhecimento prévio que o leitor tem de outros textos e dos diferentes gêneros literários e que são resgatados à medida que o leitor realiza uma nova leitura. Assim, esse horizonte é alterado (ou não) a partir das reações que o leitor tem ao ler a obra. Tal ideia é importante no que tange à relação entre história e literatura, uma vez que, de acordo com a metodologia foucaultiana, alguns enunciados surgem no campo das interpositividades. Neste caso, não estamos pensando em um enunciado específico, mas todo um feixe de questões que se formam a partir do diálogo da história e da literatura – muitas vezes resultando em uma metaficção historiográfica. Neste aspecto, o ponto do horizonte de expectativas e a fusão de horizontes (do leitor e do texto) é essencial, uma vez que dependendo do horizonte individual do leitor não apenas no que concerne à literatura, mas à história em geral e a de Angola, especificamente, a leitura do texto poderá acabar sendo superficial caso o leitor não consiga compreender o texto em todos os seus níveis devido à ampla presença de elementos históricos em grande parte da literatura do país.

Ainda sobre a formação de enunciados, devemos indicar alguns pontos de matriz histórica que, em relação com a literatura, favoreceram o surgimento de “enunciados”, ou, em outras palavras, daquilo que possibilitou a ruptura da série literatura angolana da literatura portuguesa e que se desdobra na série dos

contos, como, por exemplo: as personagens protagonistas deixam de ser exclusivamente brancos europeus majoritariamente portugueses e dão espaço para o angolano; isso reflete na própria voz do angolano que passa a ser ouvida (ainda que pelos próprios angolanos e alguns poucos portugueses conscientes da situação no país); a realidade colonial começa a corroer aos poucos, dando maior espaço (e devido) às vozes que se opõem à presença e exploração do elemento estrangeiro no país; a problemática identitária é questionada na literatura, instigando os leitores a refletirem sobre o assunto; os mecanismos sociais são discutidos na literatura, uma vez que esta funciona enquanto arma intelectual. Nesses enunciados e em outros que surgirão conforme iremos apresentando a série aqui trabalhada, perpassa uma questão extremamente importante que será tangenciada de forma breve a seguir: de que maneira a questão do poder atua sobre as estruturas que formam o sistema literário em Angola?

Sobre tal problemática, é importante notar que Foucault examina as relações de poder que perpassam um discurso de forma muito superficial e mesmo embrionária em *A arqueologia do saber*, aprofundando este ponto apenas quando formula sua proposta de genealogia, que funciona como que uma continuação do método arqueológico¹⁰¹. É em sua proposta genealógica¹⁰² que o filósofo francês trabalha a ideia de poder enquanto uma “prática social e, como tal, construída socialmente”¹⁰³ e, portanto, em constante processo de modificação. A tema do poder é fulcral para a análise dos contos angolanos, principalmente quanto aos discursos que questionam o poder estabelecido ou que promovem uma tentativa de estremecer as bases que o sustentam, a fim de modificá-lo, instaurando novas formas de poder. O discurso, como diz Foucault, é objeto de luta:

¹⁰¹ “Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem dessa discursividade” (FOUCAULT, 2013b, p. 270).

¹⁰² Ainda sobre a diferença entre arqueologia e genealogia, afirma o filósofo norte-americano Gary Gutting que “Referring to his earlier methodological discursions, he [Foucault] says that his project is not ‘transcendental’ but ‘genealogical in its design and archaeological in its method’. Its method is ‘archaeological – and not transcendental – in the sense that it will not seek to identify the universal structures of all knowledge [connaissance] or of all possible moral action, but will seek to treat the instances of discourse that articulate what we think, say, and do as so many historical events’ (EW III, 315). Similarly, Foucault’s project is genealogical because it is not designed to discover ‘what is impossible for us to do or to know’, but to uncover ‘the possibility of no longer being, doing, or thinking what we are, do, or think’ (EW III, 315-16)”. (GUTTING, 2005, p. 59-60).

¹⁰³ MACHADO, 2013, p. 12.

Interpretar é uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e de compensá-la pela multiplicação do sentido; uma maneira de falar a partir dela e apesar dela. Mas analisar uma formação discursiva é procurar a lei de sua pobreza, é medi-la e determinar-lhe a forma específica. É, pois, em um sentido, pesar o “valor” dos enunciados. Esse valor não é definido por sua verdade, não é avaliado pela presença de um conteúdo secreto; mas caracteriza o lugar deles, sua capacidade de circulação e de troca, sua possibilidade de transformação, não apenas na economia dos discursos, mas na administração, em geral, dos recursos raros. Assim concebido, o discurso deixa de ser o que é para a atitude exegética: [...] ele aparece como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e utilização; um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas “aplicações práticas”), a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política.¹⁰⁴

Desta forma, a proposta de Foucault quanto ao tratamento do discurso e do poder é igualmente interessante aqui, uma vez que também compreendemos que o discurso nunca é neutro e certamente não o é o discurso realizado em um momento de grandes agitações políticas e históricas. O início da resistência, a contígua luta contra o domínio colonial e a guerra civil que assolou o país após sua independência marcam de forma incontestável o discurso proclamado em Angola – principalmente o discurso literário. O que começou por uma resistência intelectual logo se mostrou como sendo apenas o primeiro passo de uma luta contra o colonizador na qual seriam necessárias outras armas que não apenas a escrita. A problemática do poder e suas implicações em diferentes séries terão, desta maneira, um lugar relevante nas análises apresentadas nas páginas a seguir.

Devemos deixar claro que, enquanto a metodologia de Foucault trata do estudo e da análise das relações que propiciaram o surgimento de um saber, ou seja, como e por que um saber surge e se estabelece enquanto tal, aqui, neste

¹⁰⁴ FOUCAULT, 2013a, p. 147-148.

estudo, daremos a devida importância para a transformação e constituição do conto angolano e como ele se forma dentro de um sistema literário já existente, organizando-se em uma série específica que existe em relação com outras séries vizinhas, bem como em relação ao quadro (conjunto de séries) a que pertence. Afirmar isto significa assumir que, apesar das ressalvas do filósofo francês, as noções de tradição e influência terão seu espaço, visto que são incontornáveis no âmbito da literatura. Quanto à utilização, *mutatis mutandis*, da metodologia arqueológica aos nossos propósitos, podemos ainda citar o próprio filósofo francês quando este fala do filósofo alemão Friedrich Nietzsche e de sua suposta influência sobre o trabalho de Foucault, em especial sobre a própria ideia de genealogia:

A presença de Nietzsche é cada vez mais importante. Mas me cansa a atenção que lhe é dada para fazer sobre ele os mesmos comentários que se fez ou que se fará sobre Hegel ou Mallarmé. Quanto a mim, os autores que gosto, eu os utilizo. O único sinal de reconhecimento que se pode ter para com um pensamento como o de Nietzsche é precisamente utilizá-lo, deformá-lo, fazê-lo ranger, gritar. Que os comentadores digam se se é ou não fiel, isso não tem o menor interesse.¹⁰⁵

Considerando as próprias palavras de Foucault sobre Nietzsche, neste trabalho também estamos fazendo Foucault ranger. Estamos, portanto, lançando mão de sua proposta, mas de forma um tanto modificada, de maneira que se adeque a nossos propósitos, e na qual a prática hermenêutica tem um peso inestimável e um lugar de destaque. Pelas palavras de resistência, presentes tanto no discurso político quanto no literário, um povo conseguiu unir-se e manifestar-se contra uma situação de subjugo e buscar reconquistar sua identidade e sua liberdade. Desta forma, um sistema literário é refletido aqui sobretudo a partir da combinação de Tynyanov e Foucault, tendo a literatura angolana se formado a partir da ruptura com a série “Literatura Portuguesa”.

¹⁰⁵ FOUCAULT, 2013b, p. 233.

A literatura angolana deixa de ser vista enquanto literatura portuguesa/colonial ou ultramarina não apenas quando o país alcança sua independência política, porém já antes, com a própria literatura de resistência – escrita por angolanos ou mesmo por portugueses. Pode-se mesmo – como será visto adiante – lançar os introitos dessa literatura para fins do século XIX, quando surge uma escrita embrionária, que já promovia elementos que distinguirão, anos depois, as duas séries. Desta forma, vemos surgir rupturas, desvios na literatura que promovem e sustentam a clivagem que se amplia conforme a escrita literária em Angola desenvolve-se.

2.2. Primeira aresta: Literatura

“A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com seu destino, de todo contentes com a vida do modo como a vivem. A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade, um refúgio para quem tem muito ou muito pouco na vida, onde é possível não ser infeliz, não se sentir incompleto, não ser frustrado nas próprias aspirações”
Franco Moretti

Esta primeira aresta trata do objeto de nossa pesquisa: o texto literário. A fim de compreender melhor algumas diretrizes que nos guiam na tarefa de sua análise, gostaríamos de expor algumas noções utilizadas. Assim, sendo este trabalho uma história da literatura, ele se enquadra em um tipo específico de escrita, com um objetivo e objeto(s) característico a tal tratamento da literatura.

Falamos bastante em análise do texto – o que é específico da crítica literária – porém, não há como realizar uma história da literatura sem algum nível de crítica. Em nosso entendimento, a história da literatura e a crítica literária são duas disciplinas diferentes: a história literária, de acordo com o teórico brasileiro Roberto Acízelo de Souza, ao referir-se à literatura brasileira especificamente, é compreendida enquanto “o fenômeno constituído pelos desdobramentos e transformações no tempo de uma entidade chamada literatura [...]”¹⁰⁶, ou seja, ela dá conta do estudo do processo de transformações de uma dada literatura, a qual depende do recorte escolhido pelo historiador literário. Já a crítica literária, além de apresentar autores e obras (ainda que metodologicamente e segundo exigências impostas pelos estudos literários¹⁰⁷), “envolve a análise, é mais ampla do que ela, pois se dirige para o julgamento, que é terreno posterior à análise tanto quanto a interpretação, outra das tarefas críticas”¹⁰⁸. A análise literária consiste, de acordo com o historiador da literatura Afrânio Coutinho,

¹⁰⁶ SOUZA, 2007, p. 10

¹⁰⁷ REIS, 2003, p. 32-36.

¹⁰⁸ COUTINHO, 1987, p. 352.

[e]m dissecar, separar, dissociar, o todo que é a obra de arte em suas partes componentes, em seus diversos elementos. É verificar a composição da obra, é deslindar sua estrutura. É identificar, depois de devidamente separados e desintegrados, todos os elementos formadores dessa estrutura. É examiná-los um a um, procurando compará-los com a tradição, distingui-los e classificá-los.¹⁰⁹

Enquanto história literária, não haverá espaço no presente trabalho para uma crítica que apresente análises profundas, embora alguns textos e autores sejam estudados em maior ou menor grau, de acordo com sua importância para o tópico discutido. É interessante notarmos, no entanto, quanto à citação anterior, que o autor menciona a importância da comparação do texto com a tradição. A fim de não nos tornarmos redundantes, uma vez que tal ponto já foi mencionado, apenas ressaltaremos que, se Foucault rasura a noção de tradição, ele trabalha com outro conceito caro ao âmbito do literário: os períodos, visto que ele próprio realiza um recorte específico quando analisa a construção dos saberes no período clássico, em *A arqueologia do saber*. Um período, para o filósofo francês, é constituído pela duração da validade de um saber, ou seja, inicia com o aparecimento de um saber e termina quando novos enunciados formulam um novo saber. Para quem trabalha com a literatura ocorre o mesmo, especialmente porque tal noção de período não exclui períodos paralelos, como expõe o ensaísta português Carlos Reis em seu *O conhecimento da literatura* e que pode ser exemplificado através de autores que seguem determinado estilo (ou movimento, ou trabalha dentro de determinado período literário) ainda que a maioria de seus contemporâneos já esteja enveredando por novas técnicas, experimentando novas escritas. Tal caso pode ser ilustrado ainda pela coexistência de períodos literários como o Realismo, o Naturalismo e Parnasianismo no Brasil. Esta questão envolve uma outra, que concerne às gerações literárias, definidas por Reis da seguinte maneira:

¹⁰⁹ COUTINHO, 1987, p. 352.

O conceito de **geração literária** refere-se a uma coletividade relativamente seleta de escritores e intelectuais que comungam de preocupações sociais convergentes, de anseios históricos e de orientações estético-literárias também semelhantes. De uma forma normalmente sinuosa, essas preocupações, anseios e orientações projetam-se nos textos enunciados pelos escritores e intelectuais que integram a geração literária. [...] Mais específica, quanto às implicações propriamente literárias do conceito de geração, é a análise de Julius Petersen: de acordo com este autor, é possível estabelecer fatores de diversa ordem, que explicam o aparecimento de uma **geração literária**. Entre esses fatores destacam-se: a **data de nascimento** dos escritores da geração, capaz de suscitar uma proximidade etária que favorece (mas não determina necessariamente) atitudes solidárias; uma certa comunhão de **orientações pedagógicas**, designadamente no que toca à consonância de componentes de formação cultural e ideológica; a vivência de **problemas comuns** (eventos políticos, históricos, etc.), estimulando posicionamentos e intervenções conjuntas; o reconhecimento, até mesmo o acatamento de um **guia intelectual**, figura muitas vezes carismática que lidera esses posicionamentos e intervenções; a criação de uma linguagem própria, termo entendido numa acepção lata, mas privilegiando sobretudo a vigência de estratégias e códigos artísticos específicos e quase sempre inovadores; a **desagregação** da geração precedente, frequentemente provocada ou acelerada por uma geração nascente ⁽⁸⁾.¹¹⁰

O conceito apresentado é interessante para pensarmos alguns agrupamentos de escritores, principalmente aqueles aproximados por determinadas condições extraliterárias, como o movimento anticolonial. Vários autores engajaram-se na causa e promoveram o combate ao colonialismo na literatura, enquanto que uma parcela considerável também o promoveu em campo, alistando-se como guerrilheiros ou aliando-se a movimentos de libertação. No entanto, concordamos com Carlos Reis quando ele afirma que o conceito de geração não é suficiente para explicar a evolução literária e a renovação dos períodos¹¹¹, pois enquanto algumas gerações buscam romper, inovar a literatura de determinado período, outras a sustentam. Ao tratar da problemática dos períodos literários, sua definição e demarcação histórica, o autor português afirma

¹¹⁰ REIS, 2003, p. 386-387. [grifo do autor]

¹¹¹ Idem, p. 388.

que “os períodos literários surgem como fenômenos **dinâmicos**, compreendidos no devir de uma evolução e implicando, com frequência, uma certa **conflitualidade**”¹¹². Ainda sobre as palavras de Reis, é importante notarmos sua preocupação com a evolução literária, conceito adotado de Tynyanov (já previamente mencionado) e que compreende processos de rupturas e de continuidades, bem como relações com séries extraliterárias – o que Foucault compreende enquanto relações dentro do mesmo sistema ou entre sistemas diferentes –, sendo este conjunto de relações (e em especial as que ocorrem no sistema literário) as que formam períodos e gêneros, principalmente. Ainda de acordo com Carlos Reis, o período literário pode ser definido da seguinte maneira:

*o período literário constitui uma fracção mais ou menos alargada da evolução literária, fracção estabelecida com semelhanças detectadas em textos até então produzidos e denominada de forma consistente, fundada e geralmente reconhecida pela comunidade cultural; essas semelhanças registram-se predominantemente ao nível das **estratégias literárias** (gêneros, subgêneros, estilos, etc.), das **dominantes ideológicas** e das **opções temáticas** que, de modo interdependente, são aceites por escritores assim integráveis num determinado **período literário**. A isto deve acrescentar-se ainda o seguinte: que muitas vezes um período literário assume contornos nítidos apenas *a posteriori*, como efeito do distanciamento e da depuração de valores que ele propicia; o que, entretanto, não impede, nos autores de determinado período, a eventual existência de um certo grau de autoconsciência periodológica.¹¹³*

Enquanto nos é essencial a noção de período, também nos é cara a de geração, uma vez que ambas dizem respeito ao tipo de literatura escrita em Angola – particularmente no que tange sua relação com a série social. No entanto, ainda que, por durante um longo período, haja uma grande preocupação com a escrita de uma literatura socialmente consciente, tal fato não implica que haja, por conseguinte e necessariamente – como aponta Harold Bloom, por

¹¹² REIS, 2003, p. 382-383. [grifo do autor]

¹¹³ Ibidem, p. 395-396. [grifo do autor]

exemplo –, um descuido no tratamento dos elementos literários (mecanismos estéticos internos ao texto). Muitos autores mostraram-se extremamente preocupados em acompanhar uma estética utilizada em outras literaturas, seguindo o que podemos chamar de uma tendência no panorama global literário (como a escrita com teor jornalístico de Hemingway, Dos Passos e Guimarães Rosa, assim como a escrita com teor local, como a de Alves Redol e outros neorrealistas portugueses, por exemplo), inovando-as a partir de seu próprio contexto, como a utilização de palavras em quimbundo e outras línguas angolanas, assim como a própria descrição do meio angolano, não mais a partir de uma visão romanceada, exógena, mas a partir da realidade do lugar, observada por uma parcela da população até então desprezada pelo colono português, como a vida nos musseques, por exemplo.

2.2.1. História da Literatura

Em primeiro lugar, é pertinente apontarmos o óbvio: não há uma única história da literatura, geral e universal, que venha a contemplar toda escrita literária já feita. Nem uma única história da literatura nacional que também dê conta de toda a evolução literária relativa ao território selecionado, como, igualmente, nenhuma história de um gênero qualquer – literário, discursivo, etc. – que consiga tal proeza. Quando se fala em uma história da literatura específica, como a brasileira, a portuguesa, a infanto-juvenil e a de ficção científica, por exemplo, sabemos que a proposta que tal obra encerra é delimitada por recortes, por indicadores de uma ruptura no discurso (periodização ou estilística), pela seleção de autores e obras que inauguraram uma nova formação discursiva ou que, a partir de fatores vários, elevaram elementos que já estavam despontando no meio literário a outro nível, distinguindo-se, portanto dos existentes ou em voga. Desta forma, as histórias literárias modificam-se, levando em consideração tanto as balizas definidas por quem a produz, como a própria evolução literária, esta definida por Carlos Reis como sendo

o conjunto de transformações que, ao longo dos tempos e de forma mais ou menos evidente, atinge a linguagem literária, tanto a nível de seus códigos e signos literários, como no plano das estratégias literárias (p. ex.: aparecimento e obsolescência de gêneros). Essas transformações assumem uma dimensão coletiva e ocorre, como se disse, de forma normalmente lenta, connexionando-se com outras transformações (históricas, sociais, econômicas, culturais, etc.); uma tal interação reflete-se sobretudo no plano das opções **temáticas** e **ideológicas** que se manifestam no discurso literário. Assim se sublinha, de forma suficientemente expressiva, a feição **dinâmica** do sistema literário, em articulação direta com a **historicidade** que o caracteriza.¹¹⁴

A partir do exposto, principalmente pelo caráter dinâmico apontado por Reis, percebemos que a história da literatura enquanto obras – em oposição ao conceito que encerra até o não-dito – também tem sua história, uma vez que sofreu transformações ao longo dos tempos. Vista primeiramente em cursos de filologia, retórica, poética e de bibliografia¹¹⁵ ou compreendida enquanto uma ramificação da própria história, ou mesmo algo em oposição a ela¹¹⁶, a história da literatura encontra seu caminho e se firma enquanto disciplina autônoma a partir do século XVIII, decorrente de um *boom* do cientificismo e sofrendo, bem como outras disciplinas, grande influência do historicismo¹¹⁷. Aparecem neste momento oitocentista algumas obras europeias na França, Itália e Espanha, por exemplo, consistindo, de acordo com o especialista em literatura brasileira Roberto Acízelo de Souza,

¹¹⁴ REIS, 2003, p. 389. [grifos do autor]

¹¹⁵ SOUZA, 2006, p. 90.

¹¹⁶ FOWLER, 1979, p. 117-119.

¹¹⁷ Acízelo de Souza ainda afirma que a influência do historicismo na história da literatura acabou por gerar três correntes de análise, “três diretrizes principais, que nela [na História da Literatura] ora se alternam, ora se combinam: a diretriz biográfico-psicológica, a sociológica e a filológica” (SOUZA, 1987, p. 64).

antes em compilações e reunião de material erudito, já que são desprovidas dos elementos que configuram a história da literatura propriamente dita, os quais assim se podem caracterizar: integralidade narrativa; esforço de reconstrução dos eventos segundo sua dinâmica específica; tentativa de explicação de uma época com base nos seus antecedentes e de acordo com condicionamentos ou determinantes psicossociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, etc.; atenção exclusiva aos produtos descritos no vernáculo de cada país, abstraídos, portanto aqueles que, mesmo oriundos do território nacional, foram redigidos em língua clássica, documentando desse modo fase anterior à constituição do Estado nacional (cf. Auerbach, 1970 [1944], pp. 30-1; Carpeaux, 1978 [1959], pp. 15-8, *passim*). Concebida nesses termos, a história da literatura é uma conquista do século XIX e, como tal, subproduto da ascensão da história como ciência moderna [...].¹¹⁸

Incipiente enquanto disciplina autônoma no século XVIII, a história da literatura passa a solidificar-se, como expôs Souza, no século seguinte. Neste período, que compreende o início da Idade Contemporânea até o fim do século XIX, também se firmava a noção de Estado-Nação na Europa, o que nos leva a afirmar que a história da literatura passa a ocupar lugar de maior destaque quando há necessidade da solidificação de um país enquanto Estado¹¹⁹, o que se dá principalmente a partir do Romantismo¹²⁰ e também que a literatura é uma forma de fundamentar – pelo menos em parte – e divulgar a cultura nacional, possuindo, desta forma, alto teor ideológico¹²¹. Sobre tal questão, afirma o poeta angolano Arlindo Barbeitos, que parte do conceito de comunidades imaginadas, formulado pelo historiador histórico e político anglo-irlandês Benedict Anderson para dar conta da questão da nacionalidade:

¹¹⁸ SOUZA, 2006, p. 91-92. [grifo do autor]

¹¹⁹ Ibidem, p. 98.

¹²⁰ O ensaísta e jornalista brasileiro José Hildebrando Dacanal, ao tratar da literatura no Brasil a partir de sua dimensão política, retoma as palavras de um dos mais importantes romancistas brasileiros: “José de Alencar, em 1872, em seu prefácio a *Sonhos d’ouro*, afirmou que a literatura é ‘a alma da Pátria...’, sublinhando assim, no tom próprio da época, a evidência de que toda arte carrega em si, transmutada em símbolos, a história da comunidade em que nasce” (DACANAL, 2002, p. 20.)

¹²¹ SOUZA, 2006, p. 98.

As representações de si, concebidas então por elites dos povos respectivos, teriam justificado independências e valido de esteio ideológico maior para a edificação, ou consolidação, de Estados nacionais. Tais construções imaginárias, que embora os mascarassem não deixavam de reproduzir preocupações e interesses singulares, foram incutidas, enquanto categorias substantivas e atemporais, à vasta maioria da população que as ingeriu. A escola, a literatura, a arte, a ciência e particularmente a imprensa, mais tarde a rádio, divulgaram essas imagens normativas por todo o canto dos territórios correspondentes e elas acabaram ganhando uma consistência emocional que nos ilude acerca da sua natureza.¹²²

Seguindo o que ocorrera com outros Estados, algumas das histórias literárias que tratam da literatura de Angola já surgem na década de 1970, ou seja, durante a guerra colonial, quando a questão identitária assumia um papel fulcral no contexto histórico-social (e no cultural), uma vez que a independência e a construção de um Estado nacionalizado era uma necessidade imprescindível. Neste sentido, o processo de construção e reconstrução nacional em Angola guia uma escrita literária bastante peculiar e extremamente veiculada às mudanças que ocorrem em solo nacional: primeiro a colonização força angolanos a mudarem de *status* de donos da terra a escravos ou subalternos a estrangeiros, situação seguida pela guerra colonial que gera uma remodelação da identidade, o que ocorrerá novamente durante a guerra civil, quando há necessidade de se firmar enquanto nação independente e mesmo de solidificar o poder, ao mesmo tempo em que o país lida com conflitos internos (em especial a questão étnica que se associa aos partidos majoritários e, conseqüentemente, aos grupos armados que os representam). Por fim, nos novos tempos globalizados, Angola busca estabelecer-se tanto internamente quanto em um contexto global, com características próprias e diferenciadas.

Estando a questão da identidade associada à questão nacional – em alguns momentos mais, em outros menos –, afirma Roberto Acízelo Quelha de Souza que o nacionalismo ainda é um tópico importante nos tempos hodiernos, e que o mesmo “não só não perdeu a razão de ser por causa da globalização, mas

¹²² BARBEITOS, 2003, p. 71.

até se revitaliza em função dela, como forma de coesão social potencialmente apta a enfrentar certas decorrências perversas do próprio processo de globalização [...]”¹²³. Pensando por este viés, no que concerne à Angola, não apenas a questão identitária ainda é relevante, mas crucial no momento atual, no qual o país enfrenta diversos problemas internos, muitos dos quais oriundos do colonialismo, como a corrupção, o abismo que separa as classes econômico-sociais, o racismo, dentre outros. Tais flagelos, ainda que tenham uma face interna, não podem ser dissociados de toda a interferência internacional – não só ao que se refere à relação entre o Estado e o panorama sociopolítico-econômico global, mas também a todas adversidades causadas pelo neo-colonialismo em seu território.

Partindo do exposto até então, no que tange este trabalho, é válido dizermos que o mesmo se insere em uma linha já consolidada de análise da literatura africana de língua portuguesa, tanto de histórias literárias quanto de críticas (ainda que obras críticas superem em grande número as histórias literárias) e que passa a formar uma série própria após se desvincular não apenas da literatura portuguesa, mas também do apêndice desta, mas da anteriormente mencionada. Desta, em particular, podemos apontar diversas obras escritas por especialistas que trabalham com a literatura angolana dentro do grupo dos cinco países africanos ex-colônias de Portugal (Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), como *O percurso do discurso africano I* (1989), de Manuel Ferreira, *Ensaaios afro-literários* (2001) e *Literaturas de expressão portuguesa* (1995), de Pires Laranjeira¹²⁴, *Literatura africana literatura necessária* (dois volumes) de Russell Hamilton (1981; 1984), dentre vários. No que diz respeito à série à qual estamos vinculados, obras como *Itinerário da literatura angolana* (1972) e *Roteiro da literatura angolana* (1979), de Carlos Ervedosa, e *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*

¹²³ SOUZA, 2007, p. 150-151.

¹²⁴ Comparada a outras obras de cunho historiográfico sobre o tema, inclusive *Literatura calibanésca*, do mesmo autor, *Literaturas de expressão portuguesa* apresenta uma delimitação cronológica e estilística mais bem delimitada, possivelmente devido ao distanciamento temporal e os próprios fins didáticos que encerra em si: enquanto a última foi publicada em 1995, a maioria das outras obras o foram no período de 1970 a meados de 1980, salvo *O percurso do discurso africano I*, publicado em 1989 e que já apresenta uma variação na apresentação do corpus de estudo.

(1977), de Salvato Trigo, são extremamente importantes, assim como o foram no momento de suas publicações, um período – como mencionado – de grandes tribulações quanto ao estabelecimento e solidificação nacional. Há ainda contribuição brasileira representada por *A formação do romance angolano* (1999), de Rita Chaves, a qual trata da história de um dos gêneros de maior prestígio no âmbito literário.

O trabalho aqui realizado se dispõe a dar continuidade à historiografia literária nacional, levando em consideração o cânone já existente, características estéticas do *corpus* selecionado, sua relação com as esferas histórica, social, econômica, política e cultural e as transformações que ocorrem na literatura em decorrência de tais relações.

2.2.2. Cânone

No que concerne à relação entre literatura local e outras literaturas (e também a uma literatura global), é interessante falarmos na questão do cânone, uma vez que mencionamos algumas vezes a importância do estabelecimento de limites a fim que o trabalho de sê de forma apropriada. Em seu texto *La Canonicidad* (1998; *Canonicity*, 1991), o estudioso norte-americano Wendell V. Harris propõe pensar o cânone a partir dos diferentes sentidos que a palavra “cânone” adquiriu ao longo dos tempos – em especial sua relação com o sentido modelar e regulador eclesiástico. A fim de diferenciar o que é cânone literário hoje de sua versão religiosa ou ainda de uma noção antiquada, Harris afirma que:

Siguiendo esta analogia, las resonancias históricas de un texto (el grado en que se relaciona explícitamente con otros textos), a la posible multiplicación de sus significados (el grado de su polivalencia), la habilidad con que es introducido en el coloquio crítico (el grado en que encuentra un patrocinador adecuado) y la congruencia entre sus posibles significados y las preocupaciones

actuales de los críticos (el grado en que resulta maleable), todos estos elementos interactúan para determinar cuánto interés puede suscitar un texto y durante cuánto tiempo. En lugar de estampar obras con el marchamo de autoridad, los cánones literarios proponen la entrada en el coloquio crítico de una cultura.¹²⁵

De acordo com Harris, portanto, o cânone é uma seleção construída a partir da leitura de textos e cuja manutenção depende da relação de determinados elementos, como sua relação com outros textos, seus vários significados, sua introdução em determinado debate crítico, e os significados que um texto pode suscitar de acordo com possíveis propostas críticas. O autor afirma que, de acordo com o crítico literário escocês Alastair Fowler, existem seis tipos distintos de cânone: cânone potencial (o cânone em sua totalidade, incluindo a literatura oral), cânone acessível (a parte do cânone potencial que se encontra disponível em determinado momento), cânone seletivo (listas de autores e obras propostas por instituições, antologias etc.), cânone oficial (a mistura das listas mencionadas), cânone pessoal (são as escolhas e valorações realizadas pelos leitores) e cânone crítico (construído a partir por obras ou fragmentos de obras analisados criticamente em resenhas, ensaios, artigos e em outros livros críticos “de forma reiterada”¹²⁶).

Comentando tal divisão, Harris afirma que possuem limitações, devido aos princípios que as regem, tornando-se, portanto, ineficientes tanto para desdobramentos (como o cânone popular, que se encontra, muitas vezes, em atrito com o cânone acadêmico e o cânone bíblico, que, de acordo com o autor deveria compor um sétimo tipo de cânone) quanto para alguns casos específicos, como, por exemplo, autores que permanecem em um cânone por décadas ou séculos, sendo deixados de lado posteriormente. No nosso caso, estamos lidando com um cânone seletivo (o objeto desta pesquisa), mas que – como todo cânone – busca não se tornar cristalizado, incluindo alguns autores que surgem no cânone crítico, acreditando que, atuando dessa forma, lançando mão de diferentes tipos de cânones, poderemos revisitar o da literatura angolana.

¹²⁵ HARRIS, 1998, p. 41-42.

¹²⁶ Ibidem, p. 42.

A fim de conseguir trabalhar com os cânones existentes e, a partir deles formular a nossa proposta, devemos, senão definir o tipo trabalhado, pelo menos delimitá-lo de alguma forma, uma vez que para elaborar um cânone não basta alinhar textos, mas dar-lhes uma certa ordem, conforme afirmou o crítico e teorista literário canadense Northop Frye. Tal ordem pode ser pensada a partir dos critérios e funções propostos por Wendell V. Harris, que são: provisão de modelos, ideais e inspiração; transmissão da herança de pensamento (perceber a cultura literária); criação de marcos de referência comuns; favorecimentos mútuos (diálogo entre escritores e textos, promovendo validação e autoridade entre si); legitimação da teoria; historização (relação da história com a literatura); pluralismo (literatura produzida por grupos que constituem diversidade cultural) e, em última instância, a competição (como não há um único cânone, mas vários, suas respectivas formações podem derivar de acordo com vertentes estéticas, econômicas, políticas, morais, religiosas ou outras e, por conseguinte, competir entre si) .

Utilizando tais critérios enquanto balizas para nossas escolhas, em primeiro lugar é necessário indicar o que não fará parte do *corpus* selecionado. Textos como lendas, missossos e outras narrativas de matriz oral não serão incluídos em nosso *corpus* de análise, pois se trata de um gênero diferente do proposto a ser trabalhado neste espaço, necessitando de uma abordagem diferenciada. A literatura infanto-juvenil também não será vista, uma vez que, por ser destinada a um público-leitor definido, possui características próprias¹²⁷ e se destaca daquilo que, por oposição, podemos chamar de “literatura adulta”, o qual pode ser entendido como o foco deste trabalho. Poderemos, no entanto, mencionar publicações destinadas a tal público leitor quando enumerarmos as obras escritas pelos autores aqui trabalhados.

Ainda por questões de limitações, optamos por não incluir contos publicados em jornais e revistas devido ao tempo necessário para sua recolha, pois o trabalho de pesquisa e recolha, seguido pela análise do material, requer

¹²⁷ A literatura infantil e infanto-juvenil possui toda uma caracterização de introdução do leitor ao mundo da leitura, bem como uma maior preocupação com o lúdico e a representação do universo infanto-juvenil. Para mais informações sobre o assunto, ver os livros *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (2010) e *Literatura Infantil* (2000), de Nelly Novaes Coelho.

um período muito longo, do qual não dispúnhamos no caso desta pesquisa. Alguns contos foram recolhidos de jornais na Biblioteca da Universidade de Coimbra, mas caso mencionados, serão apenas como curiosidade, visto que não conseguimos obter uma quantidade suficiente para análise, devido ao curto período no local, à relocação do material devido a obras na biblioteca e consequente impossibilidade dos funcionários encontrarem os jornais solicitados, (apesar de sua enorme gentileza e boa-vontade), bem como ao fato de não encontrarmos disponíveis em Portugal muitos jornais de Angola após a independência, salvo algumas coleções doadas com grandes falhas nas sequências.

Também não serão analisados contistas que, estando fora do país ou não, trabalham com temáticas não pertinentes ao universo angolano. Infelizmente, de igual forma, muitos autores que deveriam estar aqui presentes não estão por falta da divulgação de suas obras no Brasil e pela enorme dificuldade que os brasileiros têm de conseguir livros e revistas publicados em Angola e os publicados em Portugal, ainda que sejam de mais fácil acesso, realizar encomendas torna-se um procedimento financeiramente inviável para a maioria do público leitor.

Isto posto, achamos importante salientar também que a escolha dos textos trabalha com a noção de que o cânone está intrinsecamente ligada à questão de poder. Como afirma Roberto Reis,

Nas sociedades humanas o escriba e o sacerdote eram poderosos ou estavam a serviço do poder, da mesma forma que, nas sociedades pós-industriais, o monopólio da informação através dos meios de comunicação de massa desempenha um papel fundamental no que tange à dominação social. [...] O que fiz até agora foi sugerir que por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, mesmo se não as tratarmos (como seria mais indicado) em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder. Para trabalhar o conceito de “cânon” é importante ter em mente esse horizonte, pois o que se pretende, ao se questionar o processo de canonização de obras

literárias é, em última instância, colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes.¹²⁸

Da mesma forma que Reis, Foucault ressalta que nenhum saber é neutro, como coloca o filósofo brasileiro Roberto Machado em sua introdução¹²⁹ à *Microfísica do poder* (2013), de Michel Foucault. A literatura, de uma forma ou de outra, traz essas marcas de poder, assim como a própria escolha de um cânone também reflete tais marcas. Isto ocorre, por exemplo, quando angolanos questionam o cânone colonial e passam para segundo plano uma literatura que não pertence, realmente, à história literária de Angola.

O filósofo francês também afirma que as emergências de novos enunciados se dão nos interstícios, nas discontinuidades¹³⁰, possibilitando a evolução do saber. São a partir destes interstícios, destas discontinuidades que o cânone angolano formar-se-á: quando surgem os primeiros textos dando voz ao sujeito angolano, o que não havia até então, aparece um novo tipo de literatura – uma literatura crioula, como a define o poeta e ensaísta angolano Mário António Fernandes de Oliveira. Desta forma, quando o saber se altera, obedece, portanto, a leis intrínsecas e extrínsecas que modificam os enunciados (no caso da literatura angolana, veremos as alterações nas positivities econômicas e sociais, principalmente) que possibilitam a emergência de novos quadros de formação discursiva, o que mantém os conhecimentos atualizados, além de fornecer subsídios para a manifestação de novos saberes.

Assim, embora estejamos trabalhando com um cânone já cristalizado de nomes cuja significância para o contexto literário de Angola não podem ser contornados, tentaremos seguir as indicações de Foucault, pensando a partir de que enunciados, de que textos esse cânone se formou e não o tomando de antemão. Isto significa dizer que nossa análise levará em conta não apenas os aspectos intrínsecos às narrativas selecionadas, mas também as redes de

¹²⁸ REIS, 1992, p. 67-68.

¹²⁹ MACHADO, 2013, p. 7-34.

¹³⁰ FOUCAULT, 2013a, p. 38-42, 65-70.

enunciados que fizeram com que a formulação delas fossem possíveis, bem como sua manutenção no cânone, em detrimento das narrativas que foram desaparecendo ao longo dos tempos.

2.2.3. Sobre o gênero

Dentro do quadro (ou série maior) Literatura Angolana, separamos para trabalhar aqui a série que trata especificamente da narrativa curta conto. Separando séries novas, tendo como base o gênero literário ao invés de uma classificação por estilo e /ou temporal, acaba por gerar um quadro novo, um novo agrupamento de discursos que trabalham apenas com determinados quesitos, acomodando uma série de formações discursivas que se apresentam sob a forma específica do conto. Para tanto, devemos apresentar, ainda que rapidamente, o que compreendemos por este tipo de narrativa curta, que, ainda que flerte com outros gêneros, possui uma história, teoria e classificação próprias.

O conto surge, primeiramente, de uma tradição oral, enquanto forma breve, e, ao ser apropriado pela tradição escrita, ganha contornos e regras mais específicos, conforme vai se alterando a literatura produzida e mesmo a teoria que, em última instância, parte desta. As origens do conto são tão remotas que é impossível apontá-las, aparecendo na *Bíblia*, na literatura grega, persa, arábica, índia, dentre outras¹³¹. No entanto, a partir da Idade Média, podemos ilustrar a prática da escrita da narrativa curta em *Novelas exemplares* (1590-1612; publicadas originalmente em uma coleção em 1613,) do escritor espanhol Miguel de Cervantes¹³², *Decamerão* (1348-1353), uma coletânea de contos do escritor italiano Giovanni Boccaccio, e *The Canterbury tales* (1380-1400), do escritor

¹³¹ MOISÉS, 2013, p. 88.

¹³² Ainda que a obra supracitada de Cervantes tenha o nome de novela, o problema taxinômico que envolve o conto e a novela, dentre outras narrativas curtas, não será aqui abordado extensivamente, bastando que seja apontada a problemática que circunda o gênero é bastante antiga e discutida ainda atualmente.

inglês Geoffrey Chaucer¹³³, paradigmas de um gênero que terá muitos escritores dedicados à sua criação nos séculos seguintes.

Esta evolução do conto a partir da narrativa oral – da lenda, do mito, da parábola, da fábula, dentre outras – gera uma série de problemáticas. Podemos apontar a primeira como sendo a passagem da forma oral para a escrita, mudança que favorece uma maior preocupação com seus elementos artísticos, deixando de lado o foco exclusivo na trama, ou na mensagem que a história se propunha a passar a seus ouvintes. As narrativas curtas tradicionais eram transmitidas de geração a geração até chegar à versão coletada por etnógrafos, antropólogos, especialistas literários ou mesmo escritores, como, por exemplo, o escritor francês Charles Perrault e, mais tarde, os escritores, poetas e linguistas Jacob e Wilhelm Grimm. No momento em que tais narrativas são coletadas e transcritas, elas passam a fazer parte do *corpus* literário (escrito) e, conforme ocorre a evolução dos gêneros, surgem alguns inconvenientes quanto à sua classificação. O crítico e folclorista holandês André Jolles aponta algumas categorias das narrativas em suas formas simples – a maioria consistindo em narrativas breves.

Jolles, em seu livro *Formas simples* (1976; *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, 1930) separa as formas literárias em formas simples e formas eruditas, sendo as primeiras formas mais antigas e, como o próprio nome indica, de composição mais simples, e estariam embutidas nas formas eruditas, em maior ou menor grau¹³⁴. Ao transporem os limites da oralidade para a escrita, as narrativas curtas suscitam questões pertinentes a categorias e nomenclaturas utilizadas por diferentes autores e em diferentes línguas para dar conta da diversidade dos textos – o que é apontado pelo folclorista holandês. Quando trata do conto (*Märchen*), o autor de *Formas simples* limita dentro de tal forma o conto de fadas ou folclórico, começando por resgatar suas origens e partindo do que é comumente aceito por conto:

¹³³ MOISÉS, 2013, p. 88.

¹³⁴ JOLLES, 1976, p. 20.

o Conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder- und Hausmärchen*. Desde sua publicação, os Contos de Grimm tornaram-se o critério de fenômenos semelhantes, tanto na Alemanha como em outros países, É costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de Conto sempre que ela concorde mais ou menos (para usar deliberadamente uma expressão vaga) com o que se pode encontrar nos contos de Grimm. [...]

O importante na palavra *Märchen* não é o seu sentido etimológico, que se encontra no alto-alemão *mâri* (lenda, fábula), ou no gótico *mêrs* (conhecido, célebre); tampouco é o fato de *Märchen* ser um diminutivo depreciativo de *Märe* (narrativa, tradição) e designar, pois, uma história curta, até um simples boato que se propaga sem que se saiba se é exato ou verídico. O que nos interessa pe uma forma que tem nomes diferentes, segundo as línguas, mas em que todos concordam em atribuir à coletânea de Grimm a sua expressão essencial.¹³⁵

O autor, ainda discorrendo sobre o conto, utiliza-se da discussão sobre o tema entre Jacob Grimm e seu contemporâneo alemão Achim von Arnim, também poeta e romancista, e utiliza uma abordagem morfológica para distinguir Formas Simples de Formas Artísticas – as primeiras chamadas, no período romântico, de poesia natural e as últimas, de poesia artificial¹³⁶. Partindo da concepção de Grimm sobre a diferença entre ambos os tipos de poesia, esclarece o folclorista holandês que, na visão do poeta alemão, “a poesia artística é uma ‘elaboração’, a poesia natural ‘uma criação espontânea’ [...], sendo a ‘poesia nova radicalmente distinta da poesia antiga’”¹³⁷. A diferença entre o que Grimm e Arnim pensam consiste principalmente neste último ponto: enquanto Grimm acredita que “não se deve mudar uma vírgula sequer na ‘poesia antiga’, quando a descobrimos”¹³⁸, Arnim defende que os textos recolhidos são trabalhados quando repassados à forma escrita, mesmo porque, defende o poeta alemão, não há como fazer uma cópia fiel dos relatos coletados, pois, além de tal conservação *ipsis litteris* decretar a morte do conto (para Arnim, o conto só sobrevive na cultura popular uma vez

¹³⁵ JOLLES, 1976, p. 182.

¹³⁶ Ibidem, p. 187.

¹³⁷ Ibidem, p. 184.

¹³⁸ Ibidem, p. 184.

que é recontado e recriado em termos atuais, fomentando no ouvinte – ou leitor – o desejo de recontá-lo¹³⁹), não existe uma fidelidade absoluta na arte.

O filólogo, em resposta, concorda com o colega sobre não haver tal tipo de fidelidade na manutenção das narrativas, mas justifica que, ainda que se mudem as palavras (ou, ainda, tudo o que é acessório à narrativa) utilizadas para se narrar uma história, a sua essência não pode ser mudada durante a retransmissão: nada de fundamental deve ser acrescentado ou retirado¹⁴⁰. É a partir da visão de Grimm que Jolles fundamenta sua teoria sobre o conto popular enquanto forma simples: distinguindo-o, por ser de proveniência oral e espontânea (o que lhe promove mobilidade, generalidade e pluralidade¹⁴¹), da novela (forma artística que inicia com a novela toscana¹⁴²), que é literariamente elaborada, fechada e coesa, possuindo “uma configuração *sólida, peculiar e única*”¹⁴³. Assim, percebemos a mobilidade de muitos contos tradicionais que se não apenas se mantiveram na cultura popular, mas expandiram-se a várias outras culturas, chegando até estas tanto a partir de seu registro escrito como – e este é o método de transmissão mais efetivo para este tipo de narrativa – oral. Estes contos, como o conto de fadas e narrativas folclóricas, estudados por especialistas como o folclorista soviético Vladimir Propp, obedecem a regras próprias que os diferenciam, por exemplo, das fábulas, e diferentemente da novela, não trabalha com o universo real, sendo regido pelas leis do maravilhoso¹⁴⁴. O filólogo e crítico literário alemão Erich Auerbach, ao tratar da novela no Renascimento, ressalta esta característica deste tipo de narrativa ao afirmar que a novela

não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência. Sua condição prévia é,

¹³⁹ JOLLES, 1976, p. 186.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 188.

¹⁴¹ Ibidem, p. 194.

¹⁴² A novela toscana ou novela medieval mantém-se, de acordo com o crítico neozelandês Ian Reid, praticamente imutável por volta de dois séculos e, após a novela renascentista, o gênero só sofrerá alterações significativas no Romantismo. (REID, 1977, p. 22)

¹⁴³ JOLLES, 1976, p. 194.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 204.

portanto, um círculo de pessoas que se fecha diante daquilo que lhe é exterior, assume uma determinada posição sobre a vida terrena e se interessa por conhecê-la e observá-la criticamente. Assim a novela está sempre inserida no tempo e no espaço; é um pedaço da história, mesmo sendo 'uma história que não pertence em sentido estrito à história, e, já ao nascer, traz ao mundo a disposição para a ironia'.¹⁴⁵

A forma da novela resulta de sua natureza: ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado; não o é, na medida em que pode conter a realidade apenas como imagem formada e não material bruto. Assim, ela tem de pressupor um *éthos*, e um tal que não possua base metafísica, mas se assente nas leis do convívio social.¹⁴⁶

Auerbach, ao tratar da novela no início do Renascimento, resgata sua origem desde os mitos de criação (incluindo a narrativa bíblica), passando pelas narrativas medievais. Ao fazer a evolução da novela através dos tempos, o filólogo alemão demonstra como o que havia até o fim da Idade Média não era exatamente novelas – a moldura novelesca, proveniente da literatura oriental, surge com o fim da Idade Média, sendo diferente a novela francesa da italiana¹⁴⁷ –, uma vez que esta tem grande preocupação com a moldura social; e que Boccaccio, ao escrever *Decameron*, antecipa em um século o nível e a estrutura que serão desenvolvidos por outros autores¹⁴⁸ (não que a estrutura utilizada em *Decameron* não fosse imitada; ela o foi vastamente, embora sem muito sucesso – no que diz respeito à qualidade –, de acordo com Auerbach).

Considerando, portanto, a relação entre a novela e o real, em contraste com o conto e o maravilhoso, fica mais fácil compreender que ambas vertentes da narrativa curta assumiram estruturas distintas e que evoluíram cada qual de forma diversa. Os contos recolhidos – e trabalhados – pelos irmãos Grimm dão continuidade ao que já havia sido realizado pelo escritor e poeta francês Charles

¹⁴⁵ Friedrich Schegel, *Nachricht über die poetischen Werke des Johannes Boccaccio, Jugendchriften* [Notícia sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio. Escritos da juventude.] Jakob Minor (org.). Vizna: Konegen, 1882, v.2, p. 412. [Nota do autor]

¹⁴⁶ AUERBACH, 2013, p. 17-18.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 29.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 27.

Perrault, em torno de um século antes¹⁴⁹, a quem os poetas e filólogos alemães dedicaram a ruptura com a novela toscana, bastante divulgada a partir da Idade Média¹⁵⁰.

Esta vertente, que inicia com as *Novelas exemplares*, ganha uma forma mais sólida a partir de *Decameron*, obra que passa a definir as características principais deste gênero¹⁵¹, incluindo a já existente narrativa-moldura – aproveitada por Perrault na coletânea *Contes de ma mère l'Oye* (1697), quando “apresenta os seus contos como se tivessem sido contados por uma velha ama a seu filho, o qual os teria, por sua vez, voltado a contar”¹⁵², e que aparece também na tradução de *As mil e uma noites* (1704-1708), feita pelo orientalista francês Antoine Galland, dentre muitas outras coletâneas de contos da época; além de se apresentar em prosa (o que não era comum na narrativa medieval¹⁵³). Ainda que tenha surgido com Cervantes, a novela toscana propagou-se pela Europa e instaurou um gênero que divergia das peças dramáticas, das novelas de cavalaria, das canções de gesta, das fábulas e contos maravilhosos, dentro tantos tipos de narrativas presentes no período. Jolles apresenta a novela, partindo da novela toscana, da seguinte forma:

A partir do século XIV, aparece na Europa uma forma de narrativa curta a que se dá usualmente o nome de Novela e que é uma Forma artística. [...] É escrita na língua própria de cada país, o vernáculo; e com exceção de alguns exemplos de novelas escritas em latim, pode-se afirmar sem hesitação que o latim era língua exclusiva dos humanistas.

Pouco depois, a novela passou a ser produzida em duas variedades; em coletâneas ou isolada. As coletâneas de novelas têm, em geral, uma forma herdada do *Decameron*, sua grande precursora. As narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e, por quem essas novelas são contadas. Não seria necessário

¹⁴⁹ O fabulista francês Jean de La Fontaine foi deixado de lado por seus contos não serem em prosa, mas “uma transposição versificada de novelas da escola toscana” (JOLLES, 1976, p. 190).

¹⁵⁰ Ibidem, p. 190.

¹⁵¹ Ibidem, p. 188-189.

¹⁵² Ibidem, p. 190.

¹⁵³ REID, 1977, p. 18-19.

acrescentar que tal forma de narrativa-moldura é anterior à novela toscana.

Coletâneas e novelas isoladas propagaram-se por todos os países do ocidente literário a partir da Toscana; sofreram certas modificações e resultaram aqui e ali em outras formas artísticas, embora mantivessem características nitidamente reconhecíveis. Sem entrar em pormenores, eu diria que a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo, e mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem.¹⁵⁴

O escritor holandês coloca a ênfase das narrativas curtas denominadas novelas no acontecimento – “um acontecimento efetivo” –, o que está relacionado tanto à ideia de ação (que acompanha a evolução do conto) quanto, como mencionamos anteriormente, uma relação com o universo real. Jolles ainda enuncia que a novela é uma forma artística, elaborada, diferenciando-a do conto, que considera como oral, fluido, normalmente relacionado ao trágico e à justiça¹⁵⁵. Aqui temos outra série de problemas, relativas ao termo conto e as inúmeras formas que compreendia. De acordo com o ensaísta e crítico brasileiro Massaud Moisés,

[o] emprego do vocábulo “conto” sofreu as vicissitudes históricas experimentadas pela forma literária que reveste: durante a Idade Média, designava a simples enumeração ou relato de acontecimentos, sem vincular-se particularmente a determinado tipo de expressão literária. Em seu lugar, usavam-se os termos “fábula”, “apólogo”, “exemplo” [o que Auerbach relaciona enquanto uma forma simples da novela], etc. A partir do século XVI, a palavra “conto” divide terreno com “novela”, de origem italiana, mas adquire conotação específica [...]. No século XIX, à proporção que o conto assume estatuto próprio e sobe de cotação geral, o termo se distingue completamente.¹⁵⁶

¹⁵⁴ JOLLES, 1976, p. 188-189.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 204.

¹⁵⁶ MOISÉS, 2013, p. 88.

Vemos, portanto, que a categorização das narrativas curtas não era uma preocupação na era medieval, apensar de sua popularidade. Com as mudanças estruturais e temáticas surgidas com Boccaccio e com os irmãos Grimm, passamos a ter, então, duas formas distintas que evoluem até chegar às duas variantes do conto atuais: a tradicional e a moderna. Sobre as duas linhas principais do conto, expõe Massaud Moisés:

o conto tradicional recobre a produção, desde os tempos imemoriais até o século XVIII, das chamadas “formas simples”, narrativas que estavam ligadas, de um modo ou de outro, ao folclore ou ao mito, a exemplo do apólogo, da anedota, da parábola, da fábula, do *exemplum*, etc. E o conto moderno englobaria as “formas artísticas”, desenvolvidas a partir das narrativas de Nicolai Gogol, a exemplo de “O capote” (1842) e, em particular, das ideias teóricas e das narrativas de Edgar Allan Poe, em meados do século XIX, até desembocar no conto praticado no século seguinte, em decorrência da teoria e da prática de Anton Tchekov.¹⁵⁷

A maioria dos críticos literários e estudiosos concorda quanto à taxonomia do conto neste sentido, dividindo-o em nas duas vertentes principais acima mencionadas. O contista e crítico brasileiro Herman Lima, utilizando-se dessas duas linhas, coloca que o que menos importa para a literatura são os contos populares, folclóricos, mas a criação individual do escritor. Isso não significa dizer que as coletâneas redigidas e organizadas pelos irmãos Grimm, por exemplo, não têm valor literário, mas que, ao serem transpostas para a forma escrita, seus autores a reescrevem e dão-lhes acabamento literário. Lima ainda parte das duas vertentes estabelecidas para afirmar que o conto tradicional parte das histórias, próximas às novelas; enquanto que o moderno possui maior afinidade com o

¹⁵⁷ MOISÉS, 2012, p. 311.

conto oral ou popular. Ao afirmar isso, Lima parte das ideias do historiador literário, escritor, tradutor e crítico literário português João Gaspar Simões e explica que, por oralidade nos textos literários, compreende que, nos contos modernos, são as personagens que falam, que vivem, que agem, como faziam os contadores de casos, de narrativas orais. Independentemente das discordâncias entre vários autores, a maioria é unânime em apontar como expoente máximo do conto tradicional o escritor e poeta francês Guy de Maupassant, e do moderno, o dramaturgo e contista russo Anton Tchekhov.

Grande parte da crítica e historiografia literária também concorda, como coloca sucintamente Lima, que “o conto, como arte literária, é relativamente recente. [...] [O] conto, como o entendemos hoje, não tem origens além do meado do século passado”¹⁵⁸. Igualmente afirma o crítico e teórico literário brasileiro Massaud Moisés sobre o assunto, esclarecendo que “[n]o século XIX, autonomizando-se da novela e do romance, o conto se define e conhece uma época de esplendor. Ganha categoria literária, estrutura diferenciada e passa a ser amplamente cultivado”¹⁵⁹. Neste momento, vemos, nos Estados Unidos, o escritor e crítico norte-americano Edgar Allan Poe atestar a mudança do que até então era escrito como *short story*.

O Romantismo quebra com o até então estilo literário em voga, favorecendo novos temas e novos tratamentos (novas formas) para as temáticas abordadas, além da preocupação, presente na geração de Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, com a construção de uma literatura nacional, “prova romântica da existência de um povo”¹⁶⁰ – surge, portanto, um novo enunciado na série. Este é apenas um possível exemplo para a historicidade dos gêneros e suas transformações ao longo de sua existência – ou melhor dizendo, de sua manipulação, uma vez que é apenas quando o escritor (e aqui incluímos os poetas, prosadores, ensaístas, etc.) lança mão de novas técnicas que o gênero se altera, ou se hibridiza. Neste sentido é interessante retomar as palavras de Acízelo de Souza que podem ser aplicadas quanto à construção do gênero:

¹⁵⁸ LIMA, 1952, p. 10-11.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 89.

¹⁶⁰ BARBAS, 2004, p. XIV.

não há como construir um entendimento do objeto cultural chamado literatura pelo caminho exclusivo da teoria, sem uma constante remissão à contínua reconfiguração desse objeto segundo o decurso do tempo, isto é, conforme o ritmo da história.¹⁶¹

Vemos, pelas palavras do crítico e ensaísta brasileiro, a importância histórica diacrônica na construção não apenas do gênero, mas da literatura em si, assim como podemos observar as alterações que o conto sofreu desde sua forma oral, passando para sua forma escrita até chegar em uma forma mais ou menos estabilizada no século XIX – o que gera novos problemas. Como mencionado brevemente, Jolles já havia apresentado a discussão do que Märchen significa e o que engloba, assim como a novela toscana e o que define por conto, partindo da forma como algumas culturas chamam certas formas de narrativas curtas. As questões sobre nomenclatura e tradução de termos, assim como os limites que cada cultura propõe ao conto, são variáveis e nem sempre confluentes.

Um dos nomes de destaque que apontam tal questão é o escritor e crítico neozelandês Ian Reid, que critica o purismo taxonômico em sua obra *The short story* (1977). Reid expõe que o termo em língua inglesa *short-story* é muito mais inclusivo¹⁶², aceitando formas aparentadas do que, no Brasil, em Portugal e em outros lugares chamamos de conto, como o *tale*, o *sketch*, a anedota, a fábula, a saga, a parábola, o Märchen, modos mistos etc. Outro ponto levantado pelo crítico é a tradução: de acordo com ele, não há um acordo entre a tradução de termos nem o que cada termo realmente abrange¹⁶³ – por exemplo, a própria nomenclatura *short story* aceita subdivisões e é menos preocupada com limitações como, por exemplo, o número de páginas, temáticas, e uma estrutura mais ou menos rígida, ao passo que conto, para nós, ainda que remeta àquilo

¹⁶¹ SOUZA. 2007, p. 151.

¹⁶² REID, 1977, p. 3.

¹⁶³ Ibidem, p. 10-14.

chamado de *short story*, não inclui muitas narrativas curtas que o termo em inglês abarca. A própria novela, para nós, é outro tipo de texto, ainda que, muitas vezes, incluso na *short story* – e, para não agravar esta discussão, não entraremos no mérito do que muitos críticos e historiadores literários chamam de “noveleta”, senão quando ela surgir em meio aos contos selecionados.

Reid aponta os vários problemas acerca da definição de conto, afirmando, por conseguinte, que sua estrutura (ou forma) é variável, assim como sua extensão (o número de páginas é, muitas vezes, usado para delimitar o gênero, o que é, se pensarmos bem, algo completamente arbitrário, dadas as múltiplas formas como um livro pode ser editado – tamanho das páginas, da fonte, etc.). Esta dificuldade em se definir e categorizar os contos (*short stories*, para Reid) promove o que lhes denomina *protean variety*¹⁶⁴ (REID, 1977), ou seja, o conto é uma forma fecunda, que não aceita ser confinada em um único padrão – característica esta que é possibilitada através da própria evolução literária do gênero. Reid ainda problematiza as características do conto que partem da proposta de Edgar Allan Poe, como a unidade de impressão, momento de crise e a simetria de *design* – as quais serão discutidas mais adiante.

O escritor e crítico norte-americano Edgar Allan Poe inaugura a teoria do conto¹⁶⁵, apontando características e elementos que uma *short story* deveria comportar, distinguindo-o dos demais gêneros, sendo a maioria dos especialistas que discutem o assunto uníssona quanto ao fato de o conto ser um texto curto, definição um tanto quanto abrangente demais, como visto. Ainda assim, a brevidade consiste em sua característica fundamental, como aponta o crítico norte-americano em seu texto “A filosofia da composição”¹⁶⁶ (2004; *The philosophy of composition*, 1846) e, no que tange o conto propriamente dito, na resenha sobre *Twice-told tales* (1837), de Hawthorne:

¹⁶⁴ REID, 1977, p. 3-4.

¹⁶⁵ E aqui estamos pensando no conto como o conhecemos, pois já vimos que Grimm e Arnin, dentre outros, discorreram sobre a teoria que perpassa as narrativas curtas.

¹⁶⁶ A versão utilizada aqui se encontra na obra *Poética: textos teóricos* (2004).

We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading, would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences--resulting from weariness or interruption.¹⁶⁷

O ensaísta, poeta e escritor norte-americano pontua, na passagem acima, a importância de certos elementos que são estudados mais de perto em “A filosofia da composição”, ensaio este cujo tema principal é a composição do poema, e no qual o autor utiliza-se de sua composição mais famosa, “*The raven*”, para ilustrar o que propõe. Já nas resenhas sobre os contos do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne, Poe elenca características essenciais para um bom conto: a brevidade, a objetividade e a unidade de efeito ou de impressão. Tais unidades estão inter-relacionadas e são, até os dias de hoje, levadas em consideração por estudiosos da teoria do gênero.

A brevidade, primeira característica mencionada, é *grosso modo*, definida por Poe – e repetida *ad nauseam* por massivo número de críticos e ensaístas – através da célebre expressão “ler de uma só assentada”, ou, melhor dizendo, uma leitura que levaria de trinta minutos a duas horas, no máximo. Por tal assertiva, o poeta defendia a ideia da brevidade enquanto promotora da unidade de efeito ou de impressão¹⁶⁸ – característica esta responsável por catalisar as emoções experimentadas pelo leitor. Justifica ele que tal seria a finalidade do conto: causar espanto, surpresa ou algum sentimento catártico. Sendo poeta, faz dialogar sua teoria do conto com a da poesia, afirmando que ambas têm como característica central a brevidade: tanto um conto como um poema curto demais não conseguiriam provocar emoções em um nível suficiente, assim como estas, por

¹⁶⁷ POE, 1986, p. 572.

¹⁶⁸ Idem, 2004b, p. 191.

serem efêmeras – como afirma Poe, “[t]odas as emoções elevadas são necessariamente transitórias”¹⁶⁹ –, não conseguiriam ser sustentadas por poesia ou narrativa muito longa – característica esta ausente no romance, cuja estrutura é demasiada extensa. Ainda de acordo com o ensaísta, o efeito da brevidade “[d]eve exercer a pressão segura do selo sobre a cera”¹⁷⁰, ou, como coloca o crítico literário brasileiro Charles Kiefer a respeito dos ensaios de Poe sobre o tema, “a brevidade tem que estar em proporção direta com a intensidade do efeito pretendido: isto, com uma condição prévia – pois um certo grau de duração é o requisito absoluto para se produzir um qualquer efeito”¹⁷¹.

A objetividade depende de o autor organizar os elementos da narrativa de forma a promover um sentimento catártico intenso no leitor. Esta organização deve ser feita desde o início da narrativa:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber, com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajuda-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido.¹⁷²

A objetividade está relacionada à brevidade e à intensidade do efeito, de forma que tudo o que o autor determine se encaminhe para a maior exploração do efeito no leitor. Para que isso ocorra, salienta Poe que o conto não deverá conter palavra que seja desnecessária, uma vez que, de acordo com Massaud Moisés, “é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só

¹⁶⁹ POE, 2004b, p. 192.

¹⁷⁰ BARBAS, 2004, p. XIV.

¹⁷¹ KIEFER, 2004, p. 38.

¹⁷² POE, 2004b, p. 193.

unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática”¹⁷³. De acordo com o crítico brasileiro, desta característica primordial do conto, de ser uma única célula, decorrem todas as outras, a saber: a unidade de ação, a unidade de tempo, a unidade de espaço e a unidade de efeito. Ele afirma que destas unidades decorrem outras características secundárias presentes neste tipo de narrativa curta, como o pequeno número de personagens, a linguagem concisa, concentrada¹⁷⁴, com predomínio do diálogo.

Já a unidade de efeito ou de impressão é a característica mais cara do conto para Poe, como recorda Ian Reid¹⁷⁵. Sobre o assunto, expõe compactamente Charles Kiefer:

[p]ara Poe, a vantagem do conto sobre o romance é que ele permite a unidade de efeito ou de impressão, a leitura totalizadora. O ponto de superioridade do conto sobre o poema é que este depende do ritmo para o desenvolvimento de seu ideal mais elevado – que é o da Beleza –, enquanto que aquele depende da Verdade. Fiel a sua rígida teoria da impressão sobre o leitor, defende os contos de efeito.¹⁷⁶

Assim, Poe aponta para um efeito único que o conto deve promover e cuja estrutura e elementos já confluem para este fim. Massaud Moisés chama a unidade de efeito de “unidade de tom”, mantendo a definição que Poe a dá, porém enfatizando que “no conto tudo há de convergir para a impressão única, quando nos lembramos de que ele opera com a ação e não com os *caracteres*”¹⁷⁷ – estes últimos compreendidos como “personagens redondas no grau máximo de complexidade”¹⁷⁸. O crítico neozelandês Reid, por sua vez, questiona esta característica, afirmando que a mesma não dá conta da diversidade de contos existentes, uma vez que vários apresentam não um efeito apenas, mas múltiplos,

¹⁷³ MOISES, 2013, p. 89.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 90.

¹⁷⁵ REID, 1977, p. 54.

¹⁷⁶ KIEFER, 2004, p. 20.

¹⁷⁷ MOISÉS, 2012, p. 272. [grifo do autor]

¹⁷⁸ Ibidem, p. 272.

como os que podemos encontrar em contos de Gogol e Tchekhov. Reid ainda fala sobre a possibilidade de compreender esta característica de forma mais flexível, dando abertura para as variedades de efeito que podem manifestar-se nos contos, mas o crítico apenas levanta tal hipótese para refutá-la, asseverando que tal propriedade também é inerente ao romance (e podemos ainda acrescentar ao drama), não se restringindo apenas à narrativa curta.

Reid chama a intensidade de efeito de momento de crise e objeta a importância de tal característica enquanto fundamental para a definição do gênero. Para ele, nem todo conto segue essa regra e encaminha-se para promover a catarse através de um ponto crítico na narrativa – muitas vezes, esse ponto crítico não aparece e, outras vezes, surge sob a forma epifania (*epiphany*, como James Joyce define) para as personagens¹⁷⁹ (REID, 1977). Em alguns contos, as personagens não vivem essa tomada de consciência, mas os leitores sim, não chegando, no entanto, a ser algo catártico. Reid ainda aponta a falta desta característica em obras que tratam a epifania ou mesmo a intensidade de efeito como nula ou ausente, quando tais contos parodiam o momento crítico do conto, ou o subvertem, como Hemingway faz.

Retomando o que foi dito anteriormente sobre a objetividade, e levando em consideração a estrutura do conto, gostaríamos de mencionar que Reid ainda questiona o que chama de simetria de *design*, que surge com as teorias de Poe e a observação deste à teoria aristotélica. A preocupação com o verossímil, as unidades de ação, tempo e espaço e a estrutura rígida de começo-meio-fim herdadas do filósofo grego são apreciadas por Poe¹⁸⁰, mas que, na ótica do neozelandês, deixam de ser incontornáveis na literatura, visto que as narrativas curtas podem assumir outras estruturas que não esta última, sendo suas composições, por vezes, circulares, como defendem Chekhov e Cortázar, ou, ainda, abertas em seu início e seu fim¹⁸¹. Sobre a visão circular do conto, afirma Kiefer: “[s]e em Edgar Allan Poe o núcleo da poética do conto é a unidade de efeito, e em Julio Cortázar a esfericidade, em Jorge Luis Borges é a duplicação da fábula, que reproduz a tese de Platão, de um mundo inteligível e outro sensível.

¹⁷⁹ REID, 1977, p. 58.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 59.

¹⁸¹ Ibidem, p. 59-65.

[...]”¹⁸². Por sua vez, o escritor argentino Julio Cortázar coloca ainda que o conto deve ter a forma de uma esfera, podendo o narrador, a partir de seu núcleo, expandir o conto, fazendo-o crescer de seu interior para o exterior, mas sem nunca sair desse ambiente fechado que é o próprio conto:

[...] a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento de esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica.¹⁸³

A questão da tensão, cara a Poe, reaparece no conceito de esfera cortaziana. Para o escritor argentino, concordando com o norte-americano, tudo em um conto deverá convergir para a tensão. Afirma Cortázar que, “o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”¹⁸⁴. Tal ideia vai ao encontro à de intensidade proposta por Poe, como se vê na passagem a seguir:

E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. [...] Neles [os contos de Joseph Conrad, D. H. Lawrence e Kafka, em contraste com os de Poe e Hemingway], com modalidades típicas de cada

¹⁸² KIEFER, 2004, p.123.

¹⁸³ CORTÁZAR, 2006, p. 228.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 152.

um, a intensidade é de outra ordem, e prefiro dar-lhe o nome de tensão. É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor vai nos aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera.¹⁸⁵

Cortázar salienta a importância da tensão da narrativa curta, uma vez que essa é breve e, por sua delimitação, precisa manter a atenção do autor. O contista segue a ideia de uma intensidade única, para a qual a narrativa se encaminha – como Poe, ele também cita a característica da objetividade –, mas que pode manifestar-se de diferentes formas, chegando a preferir a nomenclatura “tensão”, que é mais inclusiva. Apontando que a escolha do tema é crucial, também concorda com o contista norte-americano na questão da naturalidade: temas que trabalham com o cotidiano, com o trivial promovem, igual ou maior intensidade do que temas ditos extraordinários, uma vez que a excepcionalidade do conto decorre não apenas da escolha do tema, mas do tratamento que o contista lhe der¹⁸⁶.

Retomando as palavras de Kiefer, lembramos que este menciona a duplicação da fábula de Borges. Esta, por sua vez, reaparece no escritor argentino Ricardo Piglia, que propõe duas teses sobre o conto: um conto sempre conta duas histórias¹⁸⁷; e a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes¹⁸⁸. É interessante notarmos que tais teses também remetem à ideia de tensão ou ponto crítico, ou seja, uma história, uma segunda fábula que surge na trama (ou não, pois nem sempre é visível) e é no tratamento dessas duas histórias que a tensão é gerada. Afirma o escritor:

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [...] en los intersticios de la historia 1. Um relato visible esconde un relato secreto, narrado

¹⁸⁵ CORTÁZAR, 2006, p. 157-158.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 154.

¹⁸⁷ PIGLIA, 2013, p. 103.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 106.

de um modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece em la superficie.¹⁸⁹

Uma vez que o efeito surpresa pode ser interpretado como a tensão cortaziana ou o efeito de Poe, devemos considerar sua relevância para o conto, ainda que Reid lhes conceda certas ressalvas – não totalmente discordando com a presença do efeito, porém defendendo que tal regra é demasiada restritiva, já que podem ocorrer mais de um ou, afirma ele ao mencionar a existência de momentos anti-climáticos¹⁹⁰. Enfim, Reid questiona as características mais ou menos solidificadas ao longo dos tempos que balizam o gênero, reafirmando sua *protean variety*, ou seja, sua capacidade metamórfica e inclusiva. O que Reid faz, no entanto, não é querer abolir todas as características que definem o conto enquanto tal, porém aludir que a teoria surge da prática e que a escrita de narrativas curtas propiciou que se formulassem conceitos acerca de sua estrutura e que estes não dão conta da variedade de tais narrativas.

Desta forma, considerando tudo o que foi exposto até este momento, podemos tentar sintetizar as colocações dos diversos estudiosos do conto citados para apontar um conceito a servir de base para os estudos realizados mais adiante. Tarefa hercúlea, cuja dificuldade já fora apontada por muitos, como se vê nas poéticas palavras do escritor Julio Cortázar, que afirma que o gênero conto é “de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”¹⁹¹. Cortázar ainda salienta, muito propriamente, que não há leis que regulem o gênero, mas, no máximo, constantes que lhe dão uma estrutura¹⁹².

Considerando seus “múltiplos e antagônicos aspectos”, lembramos também as palavras de Moisés, concordando com Reid, que afirma ser o conto

¹⁸⁹ PIGLIA, 2013, p. 104.

¹⁹⁰ REID, 1977, p. 58.

¹⁹¹ CORTÁZAR, 2006, p. 149.

¹⁹² Ibidem, p. 150.

“provavelmente, a mais flexível das formas literárias”¹⁹³. Mesmo assim, gostaríamos de compartilhar a ideia de Moisés sobre este aspecto celular do conto:

o núcleo do conto é representado por uma situação dramaticamente carregada: tudo o mais à volta funciona como satélite, elemento de contraste, sem força dramática. Por outras palavras, o conto se organiza como uma célula, com o núcleo e o tecido ao redor: o núcleo possui densidade dramática, enquanto a massa circundante existe em função dele, para que a sua energia se expanda e sua tarefa se cumpra.¹⁹⁴

Refletindo sobre sua alegoria para a questão da unidade que perpassa a estrutura do conto, concordamos que o conto é univalente, celular, normalmente apontando para uma unidade de ação, de tempo, de espaço e de efeito. Por possuir tais características, o conto não se expande demasiado, sendo que seu limite é impreciso e, muitas vezes, definido por aquilo que não é. De acordo com o crítico literário, jornalista e escritor brasileiro Hélio Pólvora,

[o] conto é uma narração ficcional, de reduzidos limites em relação ao romance e à novela, umas vezes de teor anedótico (Maupassant), outras vezes de teor espectral (Edgar Poe, Machado de Assis), ora intimista e nutrido de silêncios (Tchekhov), ora de narração objetiva e perversa (Faulkner), e não raro de conteúdo impressionista à maneira de Proust, ou com a aura poemática de Katherine Mansfield. Pode ter meia página, uma página ou trinta mil palavras como em Henry James¹⁹⁵.

¹⁹³ MOISÉS, 2012, p. 264.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 276.

¹⁹⁵ PÓLVORA, 2002, p. 15-16.

Os limites do conto, difíceis de determinar, são sempre definidos em relação com o dos outros gêneros – em especial os narrativos, apesar de críticos apontarem sua aproximação ao drama, marcada pela presença dos diálogos – Massaud Moisés afirma e reitera tal ideia ao longo de suas obras, sempre atestando o núcleo do conto como a ação e salientando a primazia do diálogo sobre a narração e a descrição. Cortázar, mesmo, afirma que, “na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”¹⁹⁶. Deixando de lado o número de páginas por razões já mencionadas e não restringindo o conto a ser lido de uma assentada, como Poe deseja, visto que o tempo de leitura depende do leitor, dentre outras variantes, vamos pensar no conto enquanto uma narrativa curta, de dimensões menores que o romance e que, normalmente, apresenta menor profundidade nas personagens e enredo do que a novela. Para Pólvora,

mais importante que a extensão será, no meu entender, o *insight*, aquele mergulho existencial. E naturalmente a visão interior buscada pelo conto há de refletir a personalidade e os conflitos do autor-narrador. O conto seria então um meio de busca e averiguação. Autobiográfico, quase sempre. O conto é a maneira de o autor-narrador conviver com certos conflitos básicos.¹⁹⁷

A partir das palavras do escritor brasileiro, lembramo-nos do que propôs Reid sobre a questão do efeito – este seria voltado à experiência do leitor, ao passo que Pólvora leva o conto a um nível de subjetividade que, dependendo do caso, pode não suscitar a identificação do leitor com o tema ou com o efeito, perdendo, este, o poder de causar uma tensão. Cortázar trata muito bem desde assunto, assegurando que o tema escolhido não deve se fechar, mas, ao contrário, expandir-se no leitor após a leitura¹⁹⁸. A visão de Pólvora acerta ao afirmar que o *insight* promovido pelo conto é mais importante do que sua

¹⁹⁶ CORTÁZAR, 2006, p. 151.

¹⁹⁷ PÓLVORA, 2002, p. 16.

¹⁹⁸ CORTÁZAR, 2006, p. 155.

extensão, porém peca por reduzi-lo ao reflexo da “personalidade e [d]os conflitos do autor-narrador”¹⁹⁹.

Inferimos, no entanto, do ponto de vista de Pólvora, sua matriz introspectiva, o que nos leva a resgatar um ponto tangenciado anteriormente, mas não explorado: as vertentes do conto. Como foi dito, o conto, a partir do século XIX, se estabiliza e se abre em duas vertentes: o conto tradicional ou realista e o conto moderno. O primeiro tem como expoente máximo Maupassant e o segundo, Tchekhov. O primeiro apresenta as características descritas ao longo desta seção, as quatro unidades e possui uma estrutura regular de início, meio e fim, enquanto que o moderno quebra com essa rigidez. Inaugurador do conto moderno, Tchekhov revoluciona a forma do gênero, promovendo alterações como a mudança do “foco do narrador [que se] situa na psicologia das personagens, sem perder de vista, no entanto, a relevância da ação como instrumento de percepção da intimidade posta a nu”²⁰⁰. Além de mostrar o que se passa na mente do protagonista através de suas ações ao invés de lançar mão da descrição ou narração²⁰¹, Tchekhov ainda defende que “é melhor não dizer o suficiente do que dizer em excesso”²⁰² e aponta outras mudanças significativas, como expõe Moisés no fragmento abaixo:

Contrariamente a Poe, Tchekhov preconizava uma revolução na simetria que remontava à Poética de Aristóteles. A seu ver, o epílogo deveria ser descartado. Despontava, assim, o chamado “conto moderno”: sem epílogo, ou com desenlace não enigmático; o clímax, quando houver, situa-se em qualquer ponto da narrativa.

O autor russo ainda acreditava que o conto podia, e devia prescindir do início: uma vez escrito o conto, pensava ele, era preciso eliminá-lo, assim como o epílogo (Reid 1977:62-63). [...]

O radicalismo de Tchekov acabaria gerando, de um lado, reações críticas negativas, e de outro, um das vertentes do conto do século XX. Contrapunha-se à tendência, “no conto tradicional”, para transformar o início num preâmbulo, explanação, pedido de desculpas, ou notações de tempo, espaço e circunstância, não

¹⁹⁹ PÓLVORA, 2002, p. 16.

²⁰⁰ MOISÉS, 2012, p. 313.

²⁰¹ Ibidem, p. 313.

²⁰² TCHECKHOV apud MOISÉS, 2012, p. 313.

raro mediados pela “síntese dramática”, também denominada “narrativa sumária”, bem como “sumário”. Enquanto o começo à Tchekov denuncia o caráter literário que o conto progressivamente vinha assumindo ao longo do século XIX, o prólogo do “conto tradicional”, assim como o epílogo à maneira do “estalo do chicote”, vincula-se à oralidade, que tinha no “era uma vez...” o seu estilema predileto.²⁰³

Ainda que Tchekhov estabeleça novas diretrizes para o conto, estas são, conforme situa Moisés, de ordem técnica, não se alterando a estrutura básica do mesmo²⁰⁴. Já Hélio Pólvora acredita que

Anton Pavlovitch Tchekhov libertou o conto de um pesado arcabouço clássico, enchendo-o de oxigênio puro e fazendo-o levitar como asa-delta. O mestre russo ensinou que há de observar-se no conto “a unidade básica de modulação e desenvolvimento”. Descrição de paisagem é acessório, é pormenor. Os quadros íntimos é que importam. Tchekhov também pregou uma certa “resistência artística”. Um conto deve ser “fechado” como um soneto. Deverá unir as duas pontas do leque, de tal forma que a ponta inicial se revigore nas palavras do fecho.²⁰⁵

Esta última pontuação de Pólvora sobre Tchekhov, de o conto ser fechado, aparece abundantemente na literatura, sendo um de seus maiores promotores o argentino Cortázar, com sua concepção esférica do conto. Pólvora, ao escrever sobre a estrutura do conto tradicional, aponta que há dez características próprias do gênero que, no entanto, não aparecem necessariamente no conto moderno: ponto de vista (viewpoint), conflito da personagem (character conflict), problema-decisão (viewpoint character), abertura (the opening), mostrar a ação (to show the

²⁰³ MOISÉS, 2012, p. 305.

²⁰⁴ Ibidem, p. 315.

²⁰⁵ PÓLVORA, 2002, p. 17.

action), diálogo (dialogue), cenário (setting), tema ou assunto (theme), final (exit quickly) e enredo (plot)²⁰⁶.

Além de tais características, os contos podem ser, de acordo com Herman Lima, universais, ou seja, aqueles “sem um cenário próprio, os contos psicológicos por excelência, nos quais se estudam as paixões, as reações morais, a alma universal, em suma”²⁰⁷; ou regionais, que, de acordo com o autor,

devem conservar também, substancialmente, uma base idêntica de sentido universal, são por excelência estudos de certos meios e tipos, característicos de núcleos sociais exóticos ou de pitorescas civilizações, mas a eles temos de ligar também os contos de cenário mais amplos, mas nem por isso menos marcado como certas histórias russas de Leônidas Andreiev, Alexander Kuprin e do mesmo Tchecov, as histórias escandinavas de Selma Lagerlof, Sigrid Undset e Johan Bojer, as narrativas orientais de Joseph Conrad, os contos de tão densa atmosfera irlandesa de James Joyce; não porque se refiram a determinados agrupamentos sociais, de violenta marcação, à parte na coletividade geral, mas porque refletem modalidades de psicologia nacional ou nativa, distintas do teor emocional comum ao resto da humanidade.²⁰⁸

Além da divisão proposta por Lima, o escritor ainda oferece uma divisão mais específica, na qual estariam inclusos os tipos históricos, os urbanos, os comemorativos e os puramente imaginativos ou fantásticos²⁰⁹. Os contos regionais e universais ainda se subdividem em humorísticos, psicológicos, sentimentais, fantástico ou maravilhoso, policial, de aventura e de mistério, sendo que o último, de acordo com o escritor brasileiro, era vastamente encontrado nas *american short stories*²¹⁰, que são um tipo específico de narrativa curta, normalmente publicadas em jornais ou revistas e que possuem um estilo similar

²⁰⁶ PÓLVORA, 202, p. 29-32.

²⁰⁷ LIMA, 1952, p. 32.

²⁰⁸ Ibidem, p. 32.

²⁰⁹ Ibidem, p. 32.

²¹⁰ Ibidem, p. 32.

aos dos best-sellers, com uma preocupação maior visando a venda do que propriamente cuidados literários.

Além de Tchekhov outro nome importante no conto moderno é a contista neozelandesa Katherine Mansfield, que ocupa um lugar de destaque juntamente com Maupassant e Tchekhov. Ela inaugura um outro tipo de conto, rompendo com a vertente tradicional ainda mais profundamente que Tchekhov. Suas narrativas são, por vezes, consideradas como algo que não contos, por não seguirem várias das unidades propostas. Alguns de seus contos são, inclusive, alegadamente, sem aquilo de Poe chama de *plot*, ou seja, o enredo da história, com todas as relações causais que ele apreende²¹¹. De acordo com o estudioso, não há contos sem *plots*, uma vez que ele sustenta sua estrutura – o que pode ocorrer, no entanto, é de o enredo não estar visível ou ser de fácil acesso ao leitor. Quando não há enredo, um encadeamento causal entre as ações da narrativa, esta não é, por conseguinte, um conto, como afirma Moisés²¹².

Concluindo, percebemos pelo exposto que o conto possui uma estrutura – ou constantes, como prefere Cortázar – e características que nos permitem identificá-lo e distingui-lo dos demais gêneros. No entanto, também pudemos averiguar que há exceções e que nem todas as narrativas cumprem todas as premissas estipuladas pela teoria literária. De leitura relativamente rápida, o conto pode ser divulgado em jornais, revistas, semanários, não precisando, necessariamente, ser editado em livro, o que lhe confere maior divulgação e circulação. Quanto ao *corpus* selecionado, é válido afirmarmos que, exceto pelas primeiras narrativas do início do século XX, os demais contos angolanos seguem a vertente do conto moderno, salvo exceção. Além disso, há ainda a forma contemporânea do conto, chamada de pós-moderna, na qual diferentes gêneros dialogam, chegando mesmo a ter passagens de crônica, de ensaio, de poesia, entre outros. Dito isto, encerramos esta exposição sobre o gênero, deixando questões pendentes para posterior discussão.

²¹¹ MOISÉS, 2013, p. 147.

²¹² Idem, 2012, p. 315.

2.3. Segunda aresta: História

“Hanki koy daarol awratee”
(tribo Fulbe)²¹³

Esta segunda aresta aponta os conceitos e pensamentos referentes à História utilizados neste trabalho de pesquisa. É importante perceber que a História/história possui uma dupla função no caso da história do conto angolano²¹⁴: tanto enquanto prática historiográfica, como enquanto acontecimento histórico. Sendo uma História da literatura, como a própria nomenclatura indica, este trabalho promove o estudo da literatura (ou de uma literatura específica) historicamente (ainda que de uma forma um tanto quanto invertida, de acordo com a metodologia adotada, uma vez que Foucault afirma que a história cria os eventos e não o contrário, como defende a história tradicional). Já a função da história enquanto acontecimento histórico justifica-se pela reescrita da história enquanto ficção em grande parte da literatura aqui analisada. Neste sentido, a importância da revisitação do discurso historiográfico não diz respeito apenas àquilo que Linda Hutcheon e Patricia Waugh denominam de metaficção historiográfica, pelo próprio peso que os acontecimentos históricos (nomeadamente a história política) têm sobre a literatura, em especial no que diz respeito à literatura de resistência ou de militância – funções que a literatura angolana assumiu em determinados momentos, servindo, ainda que arte, como a voz de denúncia, de revolta de um povo que não suportava mais a situação em que vivia – e aqui se deve pensar tanto na questão colonial como na própria guerra civil.

Neste sentido, devemos apontar algumas questões sobre a abordagem da história na literatura aqui em foco, como o tipo de história que será resgatado pela

²¹³ “[A] narrativa é o lugar onde se encontra o passado” (DIAGNE, 2010, p. 247).

²¹⁴ Ao referirmo-nos à história do conto angolano produzida neste texto, daqui por diante, fica implícito que queremos dizer que a mesma limita-se às narrativas compreendidas dentro das balizas estabelecidas, escusando-nos de repetir demasiadamente que iremos contemplar autores e obras relevantes para o período que se estende da publicação de *Nga Mutúri* (1882), de Alfredo Troni, até 1975, o ano da independência.

literatura e o tipo de história realizado pela pesquisa. Começando pela própria nomenclatura que define esta primeira aresta, acredita-se não ser necessário entrar aqui em profundos debates a respeito de um conceito que defina o termo história, visto que tal tema é de ampla discussão nos círculos dos historiadores. No entanto, deve-se apresentar um conceito básico, que dê conta dos termos utilizados no presente estudo, a fim de que os leitores possam se situar principalmente quanto à diferença entre história e historiografia. Seguindo a nomenclatura utilizada por José D'Assunção Barros em suas obras²¹⁵, daqui por diante empregaremos o termo “história”, iniciada por letra minúscula, para definir o conjunto dos acontecimentos reais passados²¹⁶ e “História”, com maiúscula, no sentido de historiografia, de ciência e da disciplina História²¹⁷.

Pensando no tipo de História aqui abordada, é importante fazer um breve percurso da historiografia, a fim de compreender as escolhas adotadas na presente pesquisa. Assim, considera-se relevante lembrar que os caminhos da literatura e da história cruzaram-se em diversos momentos ao longo dos tempos, a começar pelos *aedos* gregos, pré-Heródoto. A concepção de história dos gregos (pós-Heródoto) contempla “uma narrativa de certo tipo de ações heroicas ou humanas dignas de serem lembradas”²¹⁸. A abordagem feita então, e que perdura durante vários séculos, é através do viés político: a história é recuperada e registrada pelos historiadores e identificada posteriormente enquanto História Política, uma vez que é construída a partir da visão dos centros detentores de poder. Acerca desta história dos historiadores, que será nomeada História Política Tradicional, afirma Falcon que:

²¹⁵ Barros utiliza tal diferenciação em sua série de livros (cinco volumes) *Teoria da história* (2011).

²¹⁶ E aqui devemos adicionar uma observação: ainda que os acontecimentos históricos sejam recuperados ou apreendidos através da escrita historiográfica na maioria das vezes, como, por exemplo, através do estudo de livros sobre a história de Angola, sobre a guerra colonial, sobre a guerra civil, etc., convém tratar os acontecimentos enquanto “história”, uma vez que é o acontecimento em si que será resgatado pela literatura, ainda que o autor tenha tido acesso ao conhecimento dos mesmos enquanto historiografia ou ouvido de quem os presenciou.

²¹⁷ “Grafaremos História com “H” maiúsculo quando estivermos nos referindo à História (ao conhecimento histórico, ou à historiografia) que é produzida pelos historiadores; e grafaremos com “h” minúsculo a história que corresponde aos processos e eventos efetivos que se deram na vida real, e os quais os historiadores tomam para análise em seus trabalhos historiográficos. Essa convenção não é empregada necessariamente em todos os livros de Teoria de História, mas será nossa estratégia para evitar maiores confusões entre a História (historiografia) e a história (processo um dia vivido).” (BARROS, 2013, p. 44)

²¹⁸ FALCON, 2011, p. 56.

[a] cidade-estado, os impérios, monarquias, ou, num plano mais abstrato, a República e/ou Estado, foram os centros ou núcleos que polarizaram as narrativas históricas, e, nestas, o papel dos políticos e/ou homens de Estado, as teorias filosóficas, jurídicas e teológicas acerca das origens, instituições e fins da República.²¹⁹

O historiador, após realçar a importância do poder e em quais instâncias ele se manifesta, ainda menciona que este tipo de história buscava ainda agir enquanto memória, salvando os feitos de figuras ilustres e repassando-os às gerações seguintes em forma de narrativas sequenciais, enquanto lições a serem apreendidas. Embora tenha sofrido algumas mudanças ao longo da Idade Média, a historiografia continuava a serviço do poder – fosse pela mão de historiadores leigos ou pela de escribas eclesiásticos. Em seguida, de acordo com Falcon, surgem duas tendências na escrita historiográfica humanista e renascentista, momento que compreende fins da Idade Média e início da Moderna: “a da crítica erudita das fontes e a eliminação de lendas, milagres, ‘fantasias’, em busca dos fatos verdadeiros ou, pelo menos, verossímeis”²²⁰. Dessa forma, do século XVI ao XVIII, além da escrita antiquária, acrescenta-se uma nova forma de escrita historiográfica: a dos “historiadores oficiais a serviço de príncipes e repúblicas urbanas, habitantes das primeiras academias de história”²²¹. Afirma também o historiador brasileiro que durante a Idade Moderna a História Política apresenta três características que devem ser notadas:

(1) ela continua a ter sua velha função de mestra da vida, mas os humanistas a utilizam também no ensino da retórica; (2) a sombra de Maquiavel faz pairar sobre ela uma desconfiança terrível: talvez, na verdade, a história não seja capaz de ensinar senão política e nada tenha a ver com a moral e a ética; (3) trata-se de

²¹⁹ FALCON, 2011, p. 56.

²²⁰ Ibidem, p. 57.

²²¹ Ibidem, p. 57.

“histórias” que se referem cada vez mais aos Estados territoriais ou dinásticos, as conhecidas monarquias nacionais dos Estados absolutistas dos tempos modernos, constituindo-se em precursoras das futuras histórias nacionais centradas na ideia de Estado-nação.²²²

Vê-se, portanto, que a História Política predomina sobre qualquer outro tipo ao longo dos tempos, mesmo quando já preocupada com o caráter científico da escrita historiográfica, o qual causará grande impacto na historiografia após o Romantismo e o Iluminismo. Diferentes entre si – e mesmo chegando a serem opostos em muitos pontos –, estes dois momentos trouxeram mais mudanças para a História: o Iluminismo, preocupado com a razão, a imparcialidade e objetividade dos fatos e a descrição, oferece, de acordo com Francisco Falcon, além do aperfeiçoamento de técnicas relativas à escrita histórica tradicional (antiquária), a história filosófica, “uma história racional e explicativa da totalidade do devir histórico – cujo núcleo seria dado por valores universais expressos através de conceitos como cultura, civilização, liberdade”²²³ –, enquanto que o Romantismo, indo em direção oposta e valorizando a emoção, o individualismo e a intuição ao mesmo tempo que aponta a importância do rigor do método e da crítica erudita²²⁴, promove novas e reforça existentes ideias e concepções, como o Estado-nação enquanto foco da narrativa histórica; a importância da análise das fontes no método histórico, o que fornece amparo científico ao conhecimento histórico; a história vista enquanto um singular coletivo; e a perspectiva historicista que recai sobre a História²²⁵.

O Romantismo modifica, portanto, dois conceitos-chave para a sociedade: povo-nação e Estado. Ainda de acordo com Falcon, a associação de povo e nação através do conceito de espírito nacional (uma “entidade coletiva manifesta

²²² FALCON, 2011, p. 57.

²²³ Ibidem, p. 58.

²²⁴ Sobre a aproximação entre Romantismo e Iluminismo, afirma Falcon: “Os pressupostos historicistas românticos articularam-se com exigências metódicas quase sempre rigoristas, em particular na Alemanha. A erudição, a crítica documental rigorosa, a incessante busca de novas fontes, o conhecimento filológico, constituem componentes fundamentais da escola histórica alemã. Este era na verdade o território comum a românticos e positivistas.” (FALCON, 2011, p. 59).

²²⁵ FALCON, 2011, p. 58-59.

na língua, na história e na cultura comuns”²²⁶), a história passa a ser a do Estado, uma vez que este representa povo e nação, ou seja, a história – política – procurava dar conta dos feitos nacionais, constituindo-se em uma crônica da nação, cuja narrativa, linear e factual, buscava ser científica, aos moldes do pensamento vigente. Assim, de acordo com o historiador José D’Assunção Barros, o século XIX é conhecido como o século da História, por sua importância “na reestruturação das nações europeias e americanas, incluindo a constituição de arquivos imprescindíveis para a construção das identidades nacionais”²²⁷, além de colaborar com a “compreensão das revoluções e movimentos de independência que estavam começando a impactar o Ocidente”²²⁸.

O flerte entre História e Literatura foi posto em cheque entre fins da década de 1870 (quando o Romantismo começa – e recupera-se aqui a metáfora utilizada por Falcon – a eclipsar-se) e a Primeira Guerra Mundial, período em que se dá a reorganização da história erudita à luz do cientificismo, bem como a preocupação com a profissionalização da disciplina²²⁹. Por causa de sua relevância, ocorre, dessa forma, o *boom* da história, cujas três razões principais são apontadas por Acízelo de Souza: o motivo científico; um motivo econômico-político-social, que pode ser sintetizado como a expansão do capitalismo liberal burguês e sua consequente intensificação das contradições sociais, tornando necessária uma reflexão crítica sobre a sociedade²³⁰; e um motivo filosófico-estético, que compreende uma nova concepção do passado instaurada pelo Romantismo, a qual percebe o passado em sua integridade, diferenciado do presente e cujas épocas ou períodos são entendidos como passos necessários no longo processo progressista da humanidade²³¹ – características que a diferencia das concepções do Humanismo Renascentista e do Iluminismo, nas quais o passado é entendido como um período de selvageria e superstições ou de realizações artísticas e filosóficas intemporais (no caso da Antiguidade Greco-Latina)²³².

²²⁶ FALCON, 2011, p. 59.

²²⁷ BARROS, 2013, p. 14

²²⁸ Ibidem, p. 14.

²²⁹ REVEL, 2009, p. 34.

²³⁰ SOUZA, 1987, p. 63.

²³¹ SOUZA, 1987, p. 63.

²³² Ibidem, p. 63.

No século XX, surgiram modificações ainda mais peculiares à História, como a criação da Sociologia e a propostas de novas abordagens, resultando em Histórias não apenas Políticas, mas escritas pelo viés da economia, da geografia, e mesmo da então recém-nascida Sociologia. Desta forma, levando em consideração o que foi exposto até então, compreende-se como e porque se deu a prevalência da História Política ao longo da história e, por conseguinte, a inegável importância das relações de poder que perpassam a escrita historiográfica. A História Política, ainda que focalize o poder do Estado, narrando feitos e acontecimentos de uma nação e de um povo, será aquela adotada aqui, uma vez que este trabalho restringe-se a estudar um corte da literatura nacional de Angola, além da inegável relação entre a literatura angolana e a história do país.

Nosso *corpus* contempla os contos escritos durante o final da época colonial, principalmente o momento em que se dá a guerra pela independência de Angola. Neste momento, a literatura funciona como arma de combate, sendo, portanto um instrumento ideológico e político. Isto significa dizer que, estando história e literatura ligadas em um nível profundo, quase indissociável, nossa escolha de abordagem parte do próprio objeto de pesquisa, que é politicamente marcado.

É importante salientar que, ainda que a História Política seja a base principal através da qual a história será recuperada e/ou analisada, isto não invalida, no entanto, que a crítica aqui realizada expanda-se para outros domínios e realize uma análise por outros vieses. Ocorre apenas que o próprio *corpus* pede tal abordagem, dada a relação inextricável entre a literatura aqui abordada e a história política. Assim, é interessante ainda acrescentar que será também adotada, em vários momentos, a ótica proposta pela História Cultural, inclusive pelo próprio fato de esta pesquisar debruçar-se sobre a literatura – parte integrante da cultura de um povo-nação.

2.3.1. Sobre abordagens e métodos

Devemos ainda apontar o campo trabalhado nesta pesquisa a fim de que dê um direcionamento maior ao leitor e esclareça as direções tomadas ao longo da escrita deste texto. De acordo com Barros, há três critérios principais que definem o campo da história, ou seja, que definem a modalidade histórica em foco em determinado trabalho: dimensões, abordagens e domínios. Ao elegermos, como objeto de pesquisa, a escrita de uma história do conto angolano, levamos em consideração a forma como realizar tal tarefa, que, ainda que dentro do domínio literário, não deixa de estar ligada à escrita historiográfica e também história do país. Assim, ao analisarmos a ficção, para que a prática hermenêutica da mesma se dê de forma mais profunda, será necessária uma relação dos eventos históricos, políticos, econômicos e sociais com os textos estudados – o que remete à necessidade de se definir a dimensão, a abordagem e o domínio que serão apreendidos em tal empreendimento.

A dimensão da história utilizada neste estudo, portanto, será o político (história política)²³³, uma vez que a literatura em questão está intrinsecamente ligada aos acontecimentos políticos, uma vez que a mesma se inicia no período colonial, é utilizada como voz de denúncia e tentativa de conscientização do povo no período da guerra colonial, serve ainda como testemunho de um momento de desilusão e revolta durante a guerra civil, e, ainda hoje, possui um caráter crítico frente à realidade do país. Como foi visto anteriormente, a História Política, o viés mais tradicional da historiografia, foca exatamente o Estado e o poder – temas caros à literatura angolana. A abordagem dá conta do modo como se faz a história, o que significa dizer, neste caso, que a abordagem dará conta de uma história regional (Angola). No que tange à questão dos domínios, será uma

²³³ Considerando-se apenas a parte literária, a história da literatura construída aqui é de dimensão cultural, abordagem regional e dimensão literária, sendo a História da Literatura uma subdivisão da História Cultural, ou ainda da História Social, como a História Social da Arte e da Literatura de Arnold Hauser, por exemplo.

história da literatura em *stricto sensu*²³⁴ e, como fora apresentado anteriormente, o método será a descrição arqueológica de Foucault.

2.3.2. Sobre um breve panorama histórico de angola

A fim de entender melhor a cultura de um país, devemos compreender sua história e a relação desta com outros saberes, como a geografia, a política, a economia, etc. Assim, a história da África pode ser pensada enquanto um quadro que comporta diversas séries inter-relacionadas, das quais a econômica recebe grande atenção, principalmente pelo fato de o interesse europeu recair sobre o continente africano a partir do século XV por razões econômicas, modificando a estrutura mundial em vários aspectos. Ainda que a relação entre o norte da África e a Europa seja bastante antiga, aparecendo em documentos gregos clássicos e, posteriormente, romanos, o resto do continente apenas receberá maior atenção a partir do momento em que as grandes potências europeias começam a buscar por novos espaços e novas riquezas, estendendo seu domínio à América e África²³⁵.

No caso de Angola, cuja literatura está intrinsecamente ligada a uma história de guerras e lutas, a geografia local é bastante relevante, uma vez que as savanas, as florestas e os rios serviram de palco ou mesmo como agentes nos momentos de conflito. Angola está localizada na costa ocidental da África subsaariana ou África Negra, distinta da região do norte da África, também chamada África Mediterrânea, Setentrional ou África Branca. O país possui um território cuja dimensão excede 1,24 milhões de quilômetros quadrados²³⁶, e compreende ainda o enclave de Cabinda, localizado entre a República Democrática do Congo e a República do Congo. Sua geografia abrange áreas áridas e outras úmidas – dependendo da localização, podemos encontrar o

²³⁴ Podemos pensar, ainda, em uma história da arte em *lato sensu*, considerando a literatura enquanto arte.

²³⁵ Austrália recebeu a presença de colonizadores europeus a partir do século XVIII.

²³⁶ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 26.

deserto do Namibe, ou florestas tropicais, planaltos e savanas. Assim como sua geografia é variada, também o é, por conseguinte, o clima, que apresenta especialmente duas estações bastante demarcadas: a estação das chuvas, de outubro a abril, e a estação das secas, conhecida por Cacimbo, a qual dura de maio a setembro²³⁷. Tais estações são extremamente importantes para a população local, uma vez que

influenciaram o curso da guerra e da paz, e a estação do cacimbo foi, tradicionalmente, a altura em que os europeus empreenderam as campanhas militares e as expedições para o interior. A estação das chuvas era e continua a ser uma época mais insalubre, em que as atividades exteriores são condicionadas. As ações militares africanas, pelo contrário, foram muitas vezes levadas a cabo na estação das chuvas, a época mais inconveniente e desfavorável para os europeus.²³⁸

Percebemos, portanto, que clima, hidrografia e vegetação têm desdobramentos importantes para a formação do povo, bem como para as próprias guerras que se sucederam no território. Tais referências podem ser encontradas várias vezes na literatura do país, como a menção da estação do cacimbo, ou ainda a importância dos rios, o qual pode ser visto, por exemplo, no título da mais recente trilogia de José Luandino Vieira *De rios velhos e guerrilheiros*, que compreende *O livro dos rios* (2007) e *O livro dos guerrilheiros* (2009), não tendo sido o terceiro publicado até o presente momento. Outra questão importante no que diz respeito aos rios é a importância dos mesmos para os portugueses durante a exploração do território.

Além da geografia, outras séries cruzam-se na literatura. Dentre elas, a história é crucial em diferentes momentos e colabora com a compreensão a

²³⁷ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 30.

²³⁸ Ibidem, p. 30.

situação do país. A história angolana remonta à ancestralidade humana²³⁹, porém arqueólogos e antropólogos não chegaram ainda a um consenso sobre os povos que viveram no local, uma vez que “[a] ausência de vestígios fósseis na região da Lunda, no leste de Angola, torna difícil determinar a identidade do homem angolano primitivo”²⁴⁰. Ainda assim, foi determinado a partir de estudos de vestígios encontrados no nordeste angolano e no sul, onde ainda vivem povos bosquímanos, que “[o]s primeiros habitantes de Angola eram provavelmente de tipo bosquímano”²⁴¹, podendo ser identificados como os khoisan, um povo formado a partir dos grupos Khoi-Khoi (pastores) e San (caçadores)²⁴². Sobre tal – errônea – junção dos grupos, afirma o antropólogo, historiador e estudioso africanista russo Dmitri Alexejewitsch Olderogg que

[o]s San constituem outro grupo muito original do continente africano. [...] Nos estudos antropológicos, eles ainda são colocados junto aos Khoi-Khoi, na “raça Khoisan”. Trata-se, sem dúvida, de uma extrapolação da classificação linguística, que reúne as línguas dos San e dos Khoi-Khoi num mesmo grupo, caracterizado pela presença de consoantes cliques com valor fonêmico. O termo Khoisan, proposto por J. Shapera e adotado em inúmeros trabalhos, é uma combinação de duas palavras khoi -khoi: khoi, que significa “homem”, e san, cuja raiz sa significa “acumular, colher frutos, arrancar raízes da terra, capturar pequenos animais”. Trata-se, portanto, da qualificação de um grupo humano em função de seu gênero de vida e modo de produção. Mas, de fato, os San e os Khoi-Khoi têm muito poucas características em comum [...]. O exame das características antropológicas desses dois grupos mostra que os Khoi-Khoi e os San diferem em muitos aspectos [...]. Além disso, as línguas khoi-khoi e san diferem tanto pela estrutura gramatical como pelo vocabulário. [...] Portanto, não há elementos suficientes para se classificarem as línguas san e khoi-khoi em um só grupo. Quanto às culturas desses povos, diferem em todos os aspectos, como já fora observado pelos primeiros viajantes que visitaram a África meridional no século XVII, como Peter Kolb. Os Khoi-Khoi viviam em Kraals, trabalhavam o metal e criavam gado, enquanto os San

²³⁹ Fragmentos de utensílios de cerâmica e rastros de animais domesticados no local apontam para a presença dos khoisan em Angola por volta de 2000-1600 a. C., ainda que tais sítios não sejam interpretados enquanto assentamentos a longo prazo (PARKINGTON, 2010, p. 736).

²⁴⁰ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 48.

²⁴¹ Ibidem, p. 48.

²⁴² PARKINGTON, 2010, p. 714.

eram nômades, vivendo da caça e da coleta. Assim, a antropologia e a linguística opõem-se à reunião desses dois povos num único grupo. Cada um deles teve um desenvolvimento histórico específico. Os San constituem, com certeza, os remanescentes do povoamento original do extremo sul do continente africano. Atualmente, estão confinados às regiões inóspitas e áridas da Namíbia e do Calaari. Grupos isolados também podem ser encontrados em Angola.²⁴³

Assim, ainda que os dois grupos sejam bastante diferentes, seguiremos utilizando o termo khoisan para definir o povo que habitou Angola em um período da história do país. Esse grupo foi afastado da região devido ao grande fluxo dos bantu (ou bantos), os quais invadiram Angola no período de sua diáspora, ocorrida entre 1300 e 1600 d.C., de acordo com o historiador norte-americano Douglas Wheeler²⁴⁴. Os bantos são um grupo étnico-linguístico que compreende vários subgrupos, dentre os quais podemos citar os ovimbundos (ou ovimbundu), os ambundos (ou ambundu), os bacongos (ou bakongo), os quiocos (ou tchokué), os dimba, os ovambo (ou owambo ou ambós) e os ganguelas (ou nganguela). Sobre os bantos e seu movimento diaspórico na África, afirma Olderogge que

[n]ão só linguistas como também historiadores e arqueólogos empenharam-se em elucidar a “gênese dos Bantu”. Mas as hipóteses diferem. Alguns presumem que a migração bantu, partindo do norte, mais precisamente da região do Camarões ou da bacia do Chade, teria margeado a floresta de modo a contorná-la a leste e, passando pela África oriental, ter-se-ia difundido na África meridional. Outros, como Sir H. Johnston, acreditam que os Bantu vieram diretamente da região centro-africana, através da floresta do Zaire. Por fim, alguns estudiosos, de acordo com a teoria do linguista M. Guthrie, que situa o núcleo linguístico protótipo dos Bantu entre os Luba e Bemba no Alto Zaire, apontam essa região como seu lugar de origem. Avançando ainda mais, chega-se a apresentar os povos de língua bantu como uma unidade cultural e biológica, esquecendo-se que o termo bantu é apenas uma referência linguística.²⁴⁵

²⁴³ OLDEROGGE, 2010, p. 306-307.

²⁴⁴ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 50-51.

²⁴⁵ OLDEROGGE. 2010, p. 315.

Desta forma, de acordo com as palavras do especialista russo, apesar de haver certa discussão sobre a forma pela qual o grupo espalhou-se pelo continente, percebemos que, ainda discordantes, várias teorias apontam o ponto primeiro de deslocamento em regiões próximas a Angola, além de concordarem com a estimativa da data de migração dos bantos no princípio do primeiro milênio desta era (d.C.). O grupo subdivide-se em centenas de outros subgrupos que dão, ainda, origem a outros grupos menores, como por exemplo, o subgrupo dos cuanhamas que é parte do povo ovambo, também banto, como apontado anteriormente. Ainda que aproximados por um tronco linguístico comum, todos os grupos normalmente compreendidos como subgrupos bantos são distintos, possuindo culturas diferentes – a classificação bantu refere-se, portanto, a uma raiz linguística comum.

É importante, no entanto, salientarmos as diferenças entre os povos que compõe os países africanos, talvez mais do que suas semelhanças, visto que sempre houve uma tendência a generalizar os grupos, apagando aquilo que é próprio de cada cultura. Esta ideia, pré-concebida e divulgada constantemente, fundamentada na “ideia de uma única África, homogênea na sua identidade” é apontada como um problema a ser trabalhado logo na introdução do livro *Uma antiga civilização africana: história da África Central Ocidental*, da historiadora e doutora em sociologia Selma Pantoja. Ainda no que tange tal ponto, devemos apontar a própria constituição deste trabalho, mais uma vez, cujas bases estão fundamentadas na diferença. Os traços que diferenciam grupos são exatamente o que irão defini-los, marcar seus limites. No caso dos subgrupos bantu, tal importância é de extrema relevância para compreender a história do país e sua revisitação no âmbito literário. Cada grupo que compõe o panorama étnico-cultural angolano contribuiu para a construção de uma cultura mais ou menos comum, nacional (angolana), embora leve em consideração a diversidade e riqueza cultural do quadro étnico que forma a região, assim como também possuem uma significativa importância no momento das guerras e movimentos de libertação e aparecerá refletido nas ficções narrativas locais.

Ainda sobre os grupos, gostaríamos de apontar que, a princípio, havia diferentes reinos na região, formados a partir das migrações bantu já mencionadas. Destes, podemos apontar como os mais significativos o Reino do Congo²⁴⁶ (reino bantu localizado em Mbanza-Congo, no Baixo-Congo, e cujo domínio foi dividido em seis províncias²⁴⁷), o Reino do Ndongo (reino quimbundo), o Reino de Matamba, o Reino de Kissama, o Reino do Cassanje (reino imbangala), o complexo Lunda-Luba (povos localizados no Catanga, de onde saíram os jaga, cuja contribuição cultural para os ovimbundos e outros povos é imprescindível e que também absorveram influências do povo quioco, após a invasão deste aos grupos da região, já no século XIX), os Reinos do Planalto (compreende os reinos ovimbudos do Bié, de Bailundo, de Huambo e Cyaka, de Benguela), o Reino de Mulundo (em Huíla), o Reino de Humbi (no Cunene) e o Reino Cuanhama (localizados a leste do rio Cunene). De acordo com a historiadora brasileira Analúcia Danilevicz Pereira, nas sociedades da África pré-colonial,

[a] maioria dos Estados ou reinos eram organizados sob a forma de federação, cuja figura do rei assegurava a unidade. Nas províncias, o rei era representado por governadores ou por monarquias locais, o que simbolizava a descentralização do poder e da sociedade.

A unidade de base da organização social é o vilarejo. Cada vilarejo possui um chefe, representante do povo. [...] Segundo Wade (2005), na sociedade tradicional africana a noção de chefe do vilarejo significava estritamente representação, isto é, o chefe era um delegado do povo²⁴⁸.

Dos povos que constituíram o que foi determinado geograficamente como território angolano, podemos destacar alguns principais, cuja colaboração cultural e permanência na área são cruciais e que compreendem, em vários casos,

²⁴⁶ Provavelmente teve início a partir do reino de Bungu, um reino pequeno, localizado ao norte da região (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 51).

²⁴⁷ OLDEROGGE. 2010, p. 315.

²⁴⁸ VISENTINI; RIBEIRO; PEREIRA, 2013, p. 27.

agrupamentos de grupos menores: os bacongo (bakongo), no noroeste, na fronteira com a República Democrática do Congo e em Cabinda; os ambundo (ou quimbundo), logo abaixo, chegando a ocupar parte central; os ovimbundo (ou umbundo), na área litoral central; os herero (no qual estão, dentre outros, mucubais, himba e dimba), ao sul, fazendo fronteira com a Namíbia; os Nhaneka-Humbe, também ao sul, mais para a região interior/leste; os ovambo (ambo, ou ambós), também ao sul, na região de fronteira com a Namíbia; os ganguela (ou nguangela, nos quais está inserido o grupo mbunda ou bunda), que se encontram em ao longo de duas áreas que ocupam do centro ao sul dos país e que percorrem ambos os lados da região dos tchokwe (uma faixa longitudinal à oeste e uma área mais larga à leste, fazendo fronteira com a Zâmbia); e os quioco (ou tchokwé ou ocôkue), ocupando uma vasta e longa área do norte do território até o sul, bem como uma segunda área, passando a região mais a leste, ocupada pelos ganguela, fazendo divisa com a Zâmbia e a República Democrática do Congo.

Podemos assinalar várias colaborações dos grupos tanto para a cultura regional como para a angolana em geral, mas há uma que particularmente é relevante para a literatura, mencionada pelo historiador senegalês Pathé Diagne. Este aponta, sobre a participação dos bakongos, um dos três mais expressivos grupos étnicos em Angola (juntamente com os ovimbundos e ambundos), que

[o]s Bakongo de civilização bantu, os Ibo de Benin ou os Susu de cultura sudanesa deixaram poucos textos (ou mesmo nenhum) que correspondem às normas de uma ciência histórica moderna. Em contrapartida, produziram, como fonte de informação, uma abundante literatura oral com gêneros distintos de modo relativamente nítido e obras que hoje seríamos tentados a classificar como contos, novelas, narrativas, crônicas de epopeias históricas, lendas, mitos, obras filosóficas ou cosmogônicas, reflexões técnicas, religiosas ou sagradas. Nelas se mesclam o verdadeiramente vivido e a ficção, o evento que pode ser datado e o mito puramente imaginário.²⁴⁹

²⁴⁹ DIAGNE, 2010, p. 248.

Após percebermos a variação de culturas e línguas encontradas ainda hoje em Angola, vemos que a organização geopolítica do território sofreu mudanças até chegar à forma em que se encontra atualmente. Os limites e domínios dos grupos estabelecidos no território angolano (e territórios vizinhos) foram alterados pelas várias intrusões de outros povos africanos e pela colonização europeia, ao longo dos séculos, ampliada significativamente pela Conferência de Berlim, como se percebe pela presença dos bacongos em Angola, cuja ligação com a República Democrática do Congo é intensa, ou mesmo pela presença de um mesmo grupo em diferentes áreas, com outros grupos dividindo-o em áreas diferentes. Com isso, compreende-se que demarcações territoriais como decorrência da colonização deram uma nova forma ao Estado angolano, ignorando as divisas culturais e políticas dos povos nativos, promovendo novas ondas de movimentos intrínsecos e extrínsecos, ou seja, fazendo-os deslocarem-se pelo território, desagregando grupos e modificando sua estrutura política, cultural e sociofamiliar, bem como unindo grupos diferentes sob um – novo – território.

A história do povo angolano passa a fazer parte da história europeia a partir de 1482, com a chegada de Diogo Cão no Reino do Congo²⁵⁰. Portugal já havia estendido sua soberania a Ceuta (1415), Madeira (1418) e Açores (1427) e continuava buscando novas áreas de influência e exploração. O historiador David Birmingham aponta que a dominação do país europeu no lado leste africano compôs-se de seis fases, geradas primeiramente devido a uma crise interna: a questão do trigo, ou ainda, do pão²⁵¹. A falta de local apropriado para o cultivo do trigo acarreta um problema econômico salutar para o reino. A fim de poder alimentar a população, Portugal importava cereais, o que gerava uma despesa ainda menor em relação à produção no interior do país, cujo acesso e transporte do material tornava o processo inviável. A solução, portanto, seria encontrar novas terras, o que tornou o investimento nas navegações não apenas justificável como essencial à economia lusa.

²⁵⁰ Diogo Cão navega até a foz do rio Congo, onde entra em contato com o reino do Congo, cuja dimensão estendia-se por parte dos territórios da República Democrática do Congo, da República do Congo, de Angola e do Gabão.

²⁵¹ Além disso, podemos acrescentar que o mar era a única saída para Portugal, visto que seus limites por terra eram com a Espanha, impossibilitando qualquer tentativa de ampliação de território e inviabilizando o comércio terrestre.

Açores e Madeira surgem, portanto, como resposta ao problema do trigo, finalizando a primeira fase e dando início à segunda, que corresponde à tentativa de lucro com a fabricação de álcool através da tentativa do estabelecimento de “uma indústria vinícola no ultramar”²⁵², ou seja, a produção de vinho do Porto nas Ilhas Canárias. A terceira fase corresponde às ilhas de Cabo Verde, onde o império luso tenta suprir sua falta de algodão implantando uma indústria têxtil na nova colônia, baseada na plantação de algodão e índigo. A quarta fase dá-se quando iniciam a plantação de cana-de-açúcar em São Tomé, seguida pela fase da exploração mineira na África Ocidental (quinta fase), o que levou à necessidade de escravos para trabalhar nas minas – em especial as de ouro. Angola representa a sexta e última fase, quando os portugueses já pensam em estabelecer-se na região, formando e fortalecendo entrepostos comerciais. O produto mais almejado nesta área e neste momento eram os escravos, mão-de-obra necessária não apenas para as minas e plantações lusas em suas colônias, mas para todas as potências europeias.

A busca por territórios, produtos e mão-de-obra escrava apresentou empecilhos como clima, geografia (e seu desconhecimento) e doenças, além da oposição ao colonizador que sempre existiu, de uma forma ou de outra. Em *Angola: cinco séculos de exploração portuguesa*, o médico angolano Américo Boavida deixa claro que a relação entre portugueses e angolanos sempre foi tumultuada, ao resgatar a afirmação do historiador colonial Ralph Delgado (autor de *História de Angola* (1948) e *História de Angola* (1948-1955) em quatro volumes) de que “a primeira rebelião armada teve lugar em 1491”²⁵³, sob o comando de Mpanzo a Nzinga (ou Panzo a Nzinga ou, ainda, Nginga ou Njinga), que se recusou a receber o batismo e as novas leis impostas pelos missionários e pelos militares vindos de Portugal”²⁵⁴. Wheeler aponta a resistência dos imbangala, do reino de Casanje, como forte oposição “à penetração portuguesa e ao monopólio do comércio do interior”²⁵⁵, tendo sido subjugados apenas em 1911-1913. Enquanto negociadores pacíficos, os africanos mantiveram europeus basicamente no litoral e, no caso português, barraram sua entrada em diversos

²⁵² BIRMINGHAM, 2010, p. 27.

²⁵³ DELGADO apud BOAVIDA, 1981, p. 52.

²⁵⁴ BOAVIDA, 1981, p. 52.

²⁵⁵ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 53.

pontos das rotas comerciais, agindo como intermediários entre eles e outros reinos e tribos africanas, impossibilitando que o europeu tivesse acesso direto às mesmas.

O primeiro contato dos portugueses deu-se com o reino do Congo. O manicongo (ou Mwene Congo, monarca do reino do Congo) Nzinga-a-Nkuwu não apenas foi convertido ao cristianismo, mas também adotou como título o nome europeu cristão de Dom João I – costume aderido por outros manicongos²⁵⁶. Ao converter monarcas e nobres (e, por conseguinte, o restante da população), Portugal pregava a “missão civilizadora”, que consistiu em adotar “uma diplomacia pacífica e reconheceu os reis cristãos do Congo como iguais, pelo menos em teoria, aos reis de Portugal. O objetivo era criar uma comunidade cristã e comercial nesta parte tropical de África sem recorrer à força e à conquista”²⁵⁷. Wheeler e Pélissier salientam que marinheiros, comerciantes e negociantes de escravos portugueses começaram a ir para o reino do Congo, causando descontentamento ao rei local. A partir deste momento, as relações entre o reino africano e o reino português estremecem e começam a deteriorar. Com o falecimento do rei D. João I do reino do Congo, ocorre uma guerra civil e o filho bastardo do rei ocupa sua posição de manicongo. Nzinga Mvemba (ou Mbemba) aceita o batismo cristão e adota o nome de D. Afonso I, aliando-se aos portugueses enquanto que Panzo a Nzinga, seu meio-irmão, combate os estrangeiros e o catolicismo.

Apesar de momentos de desajuste, no geral, a maioria dos historiadores afirmam que as relações entre Portugal e o reino do Congo eram “razoavelmente pacíficas [...] até depois de 1575, quando [os portugueses] deslocaram a sua concentração de esforços para o sul, para Angola”²⁵⁸. Já sobre o reino do Ndongo, o historiador Roy Glasgow afirma que as relações entre Paulo Dias de Novais e Ngola a Mdambi já podem ser consideradas estremecidas desde a chegada do neto de Bartolomeu Dias à região em 1560. Desconfiado dos portugueses em decorrência “das advertências do Rei do Congo acerca das

²⁵⁶ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 53.

²⁵⁷ Ibidem, p. 53.

²⁵⁸ Ibidem, p. 60.

maquinações maquiavélicas dos portugueses”²⁵⁹, o rei Ngola a Mdambi mantém Dias de Novais e seus homens presos por vários meses. Dias é libertado, volta para Lisboa com o intuito de retornar à África e libertar seus homens, projeto que realiza em 1575, quando chega à Angola acompanhado por homens – soldados, colonos e padres –, como governador e colonizador do Ndongo, com o propósito de fundar um Império Cristão. Um ano depois, firma acordo com o rei Njinga Ngola Kilombo kia Kasenda, mas em 1579 a guerra entre Mbundos e Dias de Novais explode, sendo os portugueses expulsos em diferentes batalhas²⁶⁰. Glasgow aponta que o período de ocupação de Angola foi conturbado, e que

[a]s tropas portuguesas enfrentaram difíceis problemas logísticos. Uma das preocupações mais imediatas de Dias era a falta de tropas competentes para defender e expandir as posições fronteiriças. O fornecimento de tropas vindas de Lisboa era irregular e inadequado²⁶¹. Para contrabalançar as fortes deficiências de mão-de-obra, vários habitantes brancos de Luanda e de outras cidades foram incerimoniosamente forçados, pelos governadores, a guerrear no sertão. Foi estimado que durante o período 1575-1594, chegaram ao Ndongo 2000 soldados portugueses, e que dois terços destes morreram de febre, desertaram ou abandonaram o exército. Por volta de 1594, somente 300 deles haviam sobrevivido. Dias, por conseguinte, começou a organizar tropas negras, também conhecidas pejorativamente como “soldados-escravos” ou *guerra preta*.²⁶²

Ainda de acordo com Glasgow (1982), o rei de Ndongo e Matamba, Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji, continua a guerra aos portugueses até mesmo após a morte de Paulo Dias de Novais, em 1589, conseguindo, através de uma aliança com o Congo, derrotar o novo governador Luís Serrão. Era considerado o mais terrível adversário de Portugal e, após falecer em 1617, seu reino fica entre passar às mãos de seu filho Kia Mbandi ou sua filha Nzinga Mbandi, ambos

²⁵⁹ GLASGOW, 1982, p. 28.

²⁶⁰ Ibidem, p. 31.

²⁶¹ SOUSA DIAS, *Os Portugueses*, op. cit., pp. 145-146. [nota do autor]

²⁶² GLASGOW, 1982, p. 32.

possuindo partidários que os apoiavam²⁶³. Kia Mbandi ordena o assassinato dos antigos conselheiros do pai, que agora apoiavam sua irmã, e o de seu sobrinho, fazendo com que Nzinga refugie-se em Matamba²⁶⁴. No mesmo ano, portugueses aliam-se aos imbangalas (também conhecidos por jagas, já haviam lutado ao lado do reino do Ndongo e do Congo contra os portugueses e, pouco tempo mais tarde, abandonarão os lusitanos e passarão a guerrear contra eles) e declaram guerra ao reino de Kia Mbandi, o reino do Ndongo. Após conseguir vencer o Ngola Mbandi, o governador João Correia de Sousa passa a tentar realizar acordos de paz com o rei Mbundo, cujo representante é sua irmã Nzinga Mbandi, que, ao presidir a embaixada a fim de selar um acordo (que nunca será devidamente ratificado), encanta-se com o poder português.

Ao crer que a pompa portuguesa é proveniente da graça divina, a rainha adota o catolicismo e é batizada como dona Ana de Sousa²⁶⁵ (sobrenome de seu padrinho, o governador), esperando que o deus dos brancos também a ajude em seus empreendimentos – que consistem em unir seu povo ao unir os reinos de Matamba e Ndongo sob seu reinado, além de, ao converter-se, Nzinga conseguiria que o governador assinasse o acordo que estavam negociando²⁶⁶. No entanto, há um desentendimento entre o irmão de Nzinga e portugueses e ambos os lados não cumprem o que fora acordado. Kia Mbandi morre em 1623, exilado na Ilha Kindong, no rio Cuanza, por envenenamento²⁶⁷ – não se sabe se suicídio ou assassinado, e se o último, se por portugueses ou a mando de Nzinga. Esta, por sua vez, torna-se rainha do Ndongo e assassina o sobrinho, subindo, então, formalmente ao trono e renunciando à fé cristã²⁶⁸. Oscilando entre guerras e acordos com Portugal, a rainha imortal buscou refrear a ação europeia e unificar seu reino. Nzinga Mbandi é até hoje celebrada por seu combate aos portugueses e suas ações são cultuadas como a primeira manifestação de resistência

²⁶³ PANTOJA, 2011, p. 66.

²⁶⁴ Ibidem, p. 66.

²⁶⁵ Suas irmãs Quifunji e Mocambo também foram batizadas, recebendo respectivamente os nomes de dona Graça Ferreira e dona Bárbara de Araújo da Silva (GLASGOW, 1982, p. 89).

²⁶⁶ GLASGOW, 1982, p. 88.

²⁶⁷ Ibidem, p. 90.

²⁶⁸ Ibidem, p. 92.

anticolonial de cunho nacionalista²⁶⁹, principalmente por ela ter nascido na região de Angola²⁷⁰.

Apesar da resistência angolana e africana em geral, a iniciativa colonial ampliava-se cada vez mais no continente. Comenta a historiadora brasileira Maria Yedda Linhares, ao tratar do colonialismo:

“Colonizar”, afirmava, em 1912, um eminente jurista, é relacionar-se com os países novos para tirar benefícios dos recursos de qualquer natureza destes países, aproveitá-los no interesse nacional, e ao mesmo tempo levar às populações primitivas, que delas se encontram privadas, as vantagens da cultura intelectual, social, científica, moral, artística, literária, comercial e industrial, apanágio das raças superiores. A colonização é, pois, um estabelecimento fundado em país novo por uma raça de civilização avançada, para realizar o duplo fim que acabamos de indicar²⁷¹.

Destacam-se daí duas ideias: a colonização era um fator necessário à prosperidade da Europa, no interesse **nacional** dos países colonizadores; a colonização era igualmente fundamental para as populações subjugadas que receberiam as benesses da civilização. Estão implícitas as concepções de superioridade da “raça branca” e da “civilização” europeia, do “direito” e do “dever” moral do colonizador de colonizar.²⁷²

A prática colonial durou centenas de anos, sendo que se intensificou apenas em fins do século XIX e início do XX. No entanto, foi um processo lento, uma vez que, até por volta de 1830, a época era mais de exploração do que de ocupação propriamente dita na África Subsaariana²⁷³ e ao final do século XIX apenas as costas africanas eram ocupadas, pois as doenças, o clima, a geografia (em particular a falta de rios navegáveis) e a resistência africana não facilitava a incursão portuguesa para muito além do litoral – e se tais adversidades foram

²⁶⁹ GLASGOW, 1982, p. 180.

²⁷⁰ PANTOJA, 2011, p. 69.

²⁷¹ MÉRIGNHAC, *Précis de législation et d'économie coloniales*, Paris, 1912. [nota da autora]

²⁷² LINHARES, 2009, p. 235. [grifo da autora]

²⁷³ Idem, p. 15-16.

superadas com o tempo, muito se deve ao progresso das tecnologias e do conhecimento²⁷⁴.

A ocupação da África Negra ocorre nomeadamente quando a Europa encontrava-se em uma nova fase capitalista (passava de industrial a financeiro) e o prospecto de áreas coloniais que proovessem matéria-prima, mão-de-obra e possibilidade de novos mercados era imensamente atraente. Com os avanços tecnológicos, aumentou a busca por petróleo, borracha e metais não ferrosos, além da produção alimentícia, devido ao crescimento do consumo de massa, como aponta o historiador britânico Eric Hobsbawm²⁷⁵. Portugueses, espanhóis, britânicos e franceses, principalmente, já mantinham rotas comerciais e de exploração (em sua maioria, minas) no continente africano quando ocorrem mudanças na Europa e chegam ao continente novas notícias das colônias (a descoberta de diamantes em Kimberley, cobre na Rodésia e ouro no Transvaal²⁷⁶), fatores estes que fazem com que a África Negra passe a ser alvo do interesse das principais potências europeias²⁷⁷, pois, até então, apenas a África Setentrional era alvo de discussões internacionais, visto que o Egito e as rotas orientais eram mais interessantes economicamente.

Além disso, a entrada da recém-unificada Alemanha²⁷⁸ na Partilha da África acelerou o processo²⁷⁹, fazendo com que as nações europeias desejassem ocupar territórios no interior do continente com o intuito de que não fossem ocupados por potências rivais, uma vez que tanto Alemanha quanto Itália passaram a investir na busca de territórios africanos, a fim de consolidar suas posições dentro do panorama europeu enquanto impérios e “conciliar tensões internas”²⁸⁰. Sobre a Partilha, também chamada de Disputa pela África ou Corrida à/pela África (ou, ainda, *Scramble for Africa*, em inglês), afirma o historiador britânico John MacDonald MacKenzie que a mesma se dá efetivamente entre as

²⁷⁴ MACKENZIE, 1994, p. 13.

²⁷⁵ HOBBSAWM, 2015, p. 102-105.

²⁷⁶ BRUNSWIG, 2015, p. 57.

²⁷⁷ MACKENZIE (1994) e BRUNSWIG (2015).

²⁷⁸ A unificação da Alemanha deu-se em 1871 e o *Risorgimento* Italiano, de 1815 a 1870.

²⁷⁹ BRUNSWIG, 2015, p. 57.

²⁸⁰ MACKENZIE, 1994, p. 51.

décadas de 1880 e 1900, quando ocorre a fixação no interior²⁸¹ da África e maior busca pelo estabelecimento de postos de comércio, representando uma mudança de atitude em relação às décadas de 1870 e 1880, quando exploradores deixam de lado o mapeamento e exploração da geografia e natureza em prol da “expansão do poder europeu”²⁸². Ainda sobre o assunto, Mackenzie coloca que:

[c]om efeito, a corrida para a África, como a partilha é às vezes chamada, de forma mais incisiva, foi a manifestação mais dramática da repartição do mundo entre as potências europeias e os Estados Unidos da América, no fim do século XIX. Ela deu início a uma importante revolução no relacionamento entre os povos europeus e africanos e provocou “ondas de choque” políticas, econômicas e sociais que até hoje são sentidas na África. Como é natural, os africanos consideram a partilha um acontecimento desagradável, embora estejam dispostos a defender até à guerra, se necessário, as fronteiras artificiais que ela criou. O desafio enfrentado atualmente pela África consiste na luta pela consolidação e desenvolvimento das unidades nacionais esculpidas pelos europeus na época da partilha; por isso o conhecimento do assunto é fundamental para a compreensão da África contemporânea.²⁸³

Assim, percebemos que a Corrida pela África já estava ocorrendo nas décadas de 1870 e 1880, mas foi intensificada nas décadas seguintes, especialmente após a Conferência de Berlim e vários outros tratados assinados posteriormente²⁸⁴. A Conferência foi uma série de dez encontros²⁸⁵ entre 15 países – Grã-Bretanha, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Bélgica, Itália, Holanda, Dinamarca, Rússia, Noruega, Suécia, Áustria-Hungria, Império Otomano

²⁸¹ Sobre o assunto, de acordo com a historiadora e geógrafa brasileira Therezinha de Castro, os portugueses iniciaram sua colonização no litoral e a fim de explorar o interior africano, realizaram buscas pelas nascentes dos rios importantes. Ainda de acordo com Castro, “[e]m fins do século XIX, o sistema hidrográfico já era conhecido, advindo então a necessidade de se explorar o continente” (CASTRO, 1981, p.59).

²⁸² MACKENZIE, 1994, p. 16.

²⁸³ Ibidem, p. 10.

²⁸⁴ HUGON, 2009, p. 21.

²⁸⁵ A sessão de abertura deu-se em 15 de novembro de 1884, a sessão de encerramento, em 26 de fevereiro de 1885, e entre ambas ocorreram ainda outras oito sessões (BRUNSCHWIG, 2015, p. 41).

(Turquia) e Estados Unidos –, organizada por Alemanha e França ²⁸⁶, e que inicia em 15 de novembro de 1884 e termina em 26 de fevereiro de 1885, data em que a ata geral é redigida. Ao longo dos encontros, foram negociadas questões sobre a África Central, como comércio e trânsito nas bacias dos rios Congo e Níger, escravidão e tráfico de escravos, zonas de influência, neutralidade de países e ocupação efetiva em territórios africanos²⁸⁷. Este último ponto levou as potências a empenharem-se ainda mais em consolidar sua ocupação nos territórios africanos, visto que era uma exigência para que os mantivessem²⁸⁸. De acordo com o historiador brasileiro Luiz Dário Teixeira Ribeiro, os acordos da Conferência acertam que “[d]iplomacia e armas seriam utilizadas. A primeira, para as relações entre os europeus; as segundas, para as relações com os africanos”²⁸⁹. A corrida por possessões na África é também tratada pela filósofa política alemã-judaica Hannah Arendt, cujo ano de início (formal), 1884, marca o início do imperialismo – um dos poucos períodos históricos que possuem um início pontual²⁹⁰. De acordo com Arendt,

[...] foi só a partir de 1884 que o imperialismo – surgido do colonialismo e gerado pela incompatibilidade do sistema de Estados nacionais com o desenvolvimento econômico e industrial do último terço do século XIX – iniciou sua política de expansão por amor à expansão, e esse novo tipo de política expansionista diferia tanto das conquistas de característica nacional, antes levadas adiante por meio de guerras fronteiriças, quanto diferia a política imperialista da verdadeira formação de impérios, ao estilo de Roma.²⁹¹

Inglaterra era o poder hegemônico no momento. França ainda era uma potência relevante (apesar de ter perdido prestígio e poder após as guerras napoleônicas) e Estados Unidos, Bélgica, Holanda, Itália, Rússia, Japão e

²⁸⁶ BRUNSCHWIG, 2015, p. 35.

²⁸⁷ Ibidem, p. 78-91.

²⁸⁸ Ibidem, p. 58-59.

²⁸⁹ VISENTINI; PEREIRA; RIBEIRO, 2007, p. 66.

²⁹⁰ ARENDT, 2012, p. 181.

²⁹¹ Ibidem, p. 181.

Alemanha estavam adquirindo maior espaço dentre as potências europeias ao passo que outras, como China, Espanha e Portugal perdiam seus lugares no pódio europeu. Retomando as palavras de Hobsbawm sobre o assunto, durante a era imperialista, “a maior parte do mundo, à exceção das Europa e das Américas, foi formalmente dividida em territórios sob governo direto ou sob dominação política indireta de um ou outro Estado de um pequeno grupo”²⁹² – os mesmos citados acima²⁹³. Competindo com outras potências cujos poderes políticos e econômicos desmedidamente superavam os seus, Portugal tinha a esperança de anexar a seu controle uma faixa que ia da costa ocidental à oriental, ou seja, de Angola a Moçambique, conhecida por “o mapa cor-de-rosa”, porém houve intervenção da Inglaterra, que planejava construir uma ferrovia do sul ao norte da África e que passaria, portanto, pelos territórios almejados pelos portugueses. A grande potência opôs-se e exigiu a retirada das tropas portuguesas do local (*Ultimatum* Britânico), frustrando, conseqüentemente, os planos portugueses. Urgia, após a perda dos quase-territórios, assegurar aqueles já possuídos (há séculos), dedicando-lhes maior atenção. No entanto, sua situação face às outras potências era complicada: Portugal perdera o *status* que possuía juntamente com Espanha na época das navegações e colonizações (século XV e XVI²⁹⁴). Como exemplo, vejamos o que o historiador francês Henri Brunschwig relata sobre um determinado momento de fragilidade econômica de Portugal:

Sempre incitados à ação pelos déficits portugueses, e desejosos de controlar a estrada de ferro de Lourenço Marques no Transvaal, ingleses e alemães afirmando sempre a integridade das colônias portuguesas, assinaram em 30 de agosto de 1893 acordos secretos: caso Portugal não pudesse mais assumir a administração de seu império, este seria repartido entre os contratantes, com exclusão de uma terceira potência (a França).²⁹⁵

²⁹² HOBBSAWM, 2015, p. 94-95.

²⁹³ Hobsbawm não cita Rússia, diferentemente de outros como Joseph Nye, por exemplo.

²⁹⁴ É interessante lembrar que a Espanha foi a potência hegemônica do século XVI, ao passo que os Países Baixos lideraram no século seguinte, a França no século XVIII e a Inglaterra no século XIX. (NYE, 1990, p. 183).

²⁹⁵ HOBBSAWM, 2015, p. 68.

Endossando as palavras de Brunshwig, Maria Yedda Linhares, assim como outros estudiosos²⁹⁶, pontua que Portugal sempre foi considerado um país pobre²⁹⁷ – como visto, foi devido a problemas de matriz econômica (sobretudo a fome) que se dedicou às explorações marítimas –, mas que ocupou durante certo tempo um vasto território no continente africano, voltando a ficar para trás na economia europeia quando outras potências começaram a anexar territórios e investir no colonialismo imperialista²⁹⁸. Angola não conseguia manter-se economicamente devido a problemas como guerras com nativos, falta de interesse pela agricultura (os colonos preferiam dedicar-se ao comércio) doenças e migrações africanas (normalmente por causa dos caros impostos cobrados pelos portugueses), tornando-se uma despesa extra para a metrópole, que tinha que cobrir os gastos, enviar expedientes militares além de outros investimentos necessários na colônia. Uma solução para o desenvolvimento das colônias foi mudar as políticas aplicadas aos territórios africanos, resultando em avanços e retrocessos, culminando em um momento em que houve, entre 1877 e 1891, “um entusiasmo renovado para o interior, acompanhado do tradicional interesse costeiro”²⁹⁹, que surge após a fundação da Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1875 e após o *Ultimatum* Britânico. Uma nova geração de colonialistas criticava

a atitude conservadora de Portugal, que não investia nos territórios africanos. [...] Estes patriotas apreciavam o fato de Portugal ser a potência colonial mais antiga da Europa e sentiam-se ultrajados pela sua presente debilidade em África. Para eles, o

²⁹⁶ Por exemplo, em fins do século XVII, houve uma tentativa de penetrar no interior da costa de Angola, de acordo com o historiador Douglas Wheeler, que afirma, em seu livro sobre a história do país que “[v]ários foram fatores incentivaram esta política: a perda da Costa da Mina, na Guiné, em 1642; a concorrência crescente da navegação e do comércio de holandeses, franceses e ingleses na costa do norte; e a atração exercida pela costa, por oposição ao interior de Angola, enquanto zona de caça à fortuna imediata. Esta política, como tantas outras políticas portuguesas, assentava na pobreza e na debilidade da pátria” (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 82).

²⁹⁷ LINHARES, 2009, p. 238.

²⁹⁸ Wheeler menciona a má qualidade dos produtos portugueses (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 82), igualmente tratada por outros autores e presente ainda na literatura, como nos romances de Castro Soromenho.

²⁹⁹ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 99.

desenvolvimento da África portuguesa prometia uma nova época de prosperidade e prestígio para o seu país na península Ibérica e na Europa. Em finais do século XIX, a expansão imperial tornou-se uma nova ideia de renovação de Portugal.³⁰⁰

A ideologia colonialista, assim, servia como uma espécie de possibilidade de redenção de Portugal – uma forma de recuperar o prestígio perdido. Infelizmente para os que tinham grandes expectativas quanto aos territórios africanos, outras potências europeias conseguiram extrair mais lucros do continente que foi deixando de interessar o Velho Mundo aos poucos. Com a abolição da escravatura e o fim do tráfico de escravos, Portugal perde o negócio da mão-de-obra barata e, quando mais tarde, já em meados do século XX, os países africanos passam a tornarem-se independentes, Portugal segue mantendo suas colônias (agora sob o nome de províncias do ultramar) e enfrentando a oposição europeia à sua atitude. O que parece ser uma atitude desesperada de tentar ainda obter alguma forma de lucro – fora a produção ultramarina, as colônias ainda eram um mercado consumidor, pequeno, mas existente – e de notoriedade (a partir de fins dos anos 1920 até final dos 1940 ou início dos 1950, Angola era motivo de “certo orgulho nacional”³⁰¹), acaba sendo exatamente o oposto: se antes as colônias já geravam prejuízo e problemas³⁰², com as guerras de libertação nacional, principalmente, passam a exigir grandes investimentos do governo e provocam no exterior uma imagem desagradável de António de Oliveira Salazar. O presidente, como aponta o historiador brasileiro Francisco Carlos Palomanes Martinho, implanta a política do Estado Novo Português³⁰³, a qual estava fundamentada em

³⁰⁰ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 99.

³⁰¹ Ibidem, p. 193.

³⁰² No século XIX, houve vários movimentos de rebelião contra a monarquia, tanto por colonos quanto por angolanos assimilados, sendo o início do século seguinte marcado por um descontentamento com as políticas impostas pela república e o crescimento da ideologia racista, que alcança um nível sem precedentes, embora já estivesse em ritmo crescente desde fins do século XIX (Ibidem, p. 170-171).

³⁰³ O Estado Novo Português surge após o golpe militar de 28 de maio de 1926, consolida-se na Constituição de 1933 e mantém-se até a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974.

quatro grandes pilares ideológicos: o autoritarismo, o corporativismo, o nacionalismo e, por fim, o colonialismo. Destes quatro grande valores, apenas o sistema colonial existia como referência dos diversos regimes portugueses, mesmo antes do Estado Novo, e mesmo desde antes do próprio século XX. Foi ele uma das molas-mestras fundamentais para a realização de Portugal como Estado-nação.³⁰⁴

O Estado Novo inicia-se durante a Grande Depressão que se inicia com a quebra da Bolsa de Valores em 1929, nos Estados Unidos, e que repercutirá em todo o mundo. O grande *Crash* da bolsa ocorreu juntamente com a Grande Depressão, a qual já estava mostrando sinais de sua presença conforme os países europeus retomavam certa estabilidade após a Primeira Guerra Mundial. De acordo com o historiador brasileiro Wagner Pinheiro Pereira, estes dois eventos distintos, sendo a quebra da Bolsa de Nova Iorque uma crise financeira que durou em torno de um mês e a Grande Depressão é compreendida enquanto uma crise econômica que durou dez anos³⁰⁵. Os dois eventos estão interligados na medida em que a quebra da bolsa funciona como a erupção de uma bolha no sistema financeiro americano, revelando a real situação econômica do grande credor das nações europeias em reconstrução, no período do pós-guerra (I Guerra Mundial).

Na década de 1920, países como a França e a Inglaterra, dentre outros, haviam implantado medidas protecionistas de mercado e já conseguiam produzir sem precisar importar produtos e alimentos norte-americanos, acarretando em uma superprodução neste território. Tal fato, juntamente com a falta de dinheiro vivo e a falência, devido ao *Crash*, de bancos, agricultores, empresários e mesmo pessoas que haviam aplicado na bolsa, fez com que houvesse ondas de crise não apenas na Europa, mas na economia mundial – como, por exemplo, a crise do café no Brasil, na qual cafeicultores queimavam parte da produção (que já não encontrava mais compradores no exterior) como uma tentativa de fazer com que o produto subisse de preço.

³⁰⁴ MARTINHO, 2009, p. 294.

³⁰⁵ PEREIRA, 2006, p. 16.

Com esta convulsão na economia internacional, o número de desempregados nos EUA e na Europa atinge a marca dos trinta milhões – 13 milhões apenas em solo estadunidense³⁰⁶. Wagner Pereira ainda salienta que não apenas investidores e a classe alta foram atingidos: a classe pobre, embora também sofresse os efeitos da crise, foi a que melhor se adequou, uma vez que sabiam como sobreviver na pobreza³⁰⁷. A classe média, afirma Pereira,

foi a que mais sofreu. Muitos profissionais e trabalhadores de escritório recusavam-se a pedir auxílio da caridade pública, mesmo quando suas famílias passavam fome. Os que atrasavam o pagamento de suas hipotecas perdiam suas casas e os cuidados com a saúde se deterioravam, já que as pessoas não tinham dinheiro para pagar as consultas médicas e odontológicas.³⁰⁸

Já a classe alta, os que não perderam tudo – ou quase tudo – carregavam a culpa de ver amigos e sócios na miséria, bem como vários alunos tiveram que abandonar os colégios³⁰⁹. A classe operária sofreu tanto com o desemprego quanto com o subemprego: negros e desqualificados ficaram desprovidos de seus empregos em um primeiro momento, enquanto imigrantes (mexicanos) foram deportados. Trabalhadores brancos e aqueles ocupando vagas administrativas juntaram-se aos demais na fila do desemprego em um segundo momento³¹⁰. Até mesmo as mulheres perderam seus empregos para os homens, que disputavam trabalhos braçais, até então desdenhados pela maioria da população – “serviços de negros ou de chicanos”³¹¹. Fazendeiros tornavam-se boias-frias. E, enquanto sobrava alimentos no campo, a população urbana morria de fome.

A fim de tentar colocar um fim à situação desesperadora, o presidente Franklin Roosevelt instaura o *New Deal* – uma série de medidas a fim de

³⁰⁶ PEREIRA, 2006, p. 29.

³⁰⁷ Ibidem, p. 34.

³⁰⁸ Ibidem, p. 34.

³⁰⁹ Ibidem, p. 34.

³¹⁰ Ibidem, p. 34.

³¹¹ Ibidem, p. 35.

restaurar a economia estadunidense. Os efeitos das experiências econômicas – que deixou muitos conservadores e republicanos horrorizados – começaram a ser vistos aos poucos e, em 1935, os Estados Unidos já mostrava sinais de certa estabilidade, ainda que esta somente seria alcançada de forma satisfatória com a Segunda Guerra Mundial³¹².

Em Portugal, Salazar assume a pasta das Finanças em 1926³¹³, abandonando-a treze dias depois por não ter suas condições aceitas. Retoma o cargo dois anos depois, conseguindo que o país atingisse desenvolvimento econômico, o que lhe valera reconhecimento público. Ainda que a crise decorrente da Grande Depressão norte-americana não tivesse grande impacto em Portugal, visto que o país estava sempre à margem da Europa e ainda por sua economia estar mais voltada à produção agrícola do que industrial (o que, além de oferecer produtos sem muita competitividade no exterior, também favorecia o autoconsumo³¹⁴), de acordo com o historiador e político português Fernando Rosas, o país teve sobressaltos econômicos apenas em 1931, apresentando melhoras no ano seguinte³¹⁵. O economista português José Luís Cardoso aponta que a pouca influência da Grande Depressão em Portugal é decorrente de vários fatores, os quais são, em sua maioria, resultado da política de estabilização financeira implantada por Salazar, ao assumir o Ministério das Finanças. Sobre o assunto, afirma Cardoso:

Salientem-se, em particular, as políticas bem sucedidas de equilíbrio orçamental e de estabilização cambial e monetária, que permitiram pôr fim a um longo ciclo de orçamentos sempre deficitários e assegurar a contenção da saída de capitais para o estrangeiro, antes que os sinais da crise internacional se fizessem sentir. O saneamento da dívida pública interna e externa, a reforma fiscal de 1928-1929 que instituiu novos impostos e um controlo apertado do deficit orçamental pelo lado da receita, a vigilância minuciosa das despesas correntes do Estado e a reforma dos regimes e instituições de crédito (Banco de Portugal e

³¹² PEREIRA, 2006, p. 52-53.

³¹³ Lembramos que, em 28 de maio de 1926, houve um movimento (ou golpe) que pôs fim à República, inaugurando a Ditadura Militar no país.

³¹⁴ CARDOSO, 2012, p. 373.

³¹⁵ Ibidem, p. 373.

Caixa Geral de Depósitos) e de fiscalização financeira (Inspeção Geral de Finanças e Tribunal de Contas), foram também condições importantes para que no início de 1931, quando a chegada da crise deixou de poder ser evitada, os seus efeitos não fossem tão gravosos como poderiam ter sido sem tais mecanismos preventivos (cf. sobretudo Rosas, 1986; Nunes e Brito, 1990; Mata e Valério, 1994; Reis, 1995).

Porém, para além das medidas de prevenção, verificou-se também uma resposta decidida e reativa em matéria de política económica, designadamente através de decisões do seguinte tipo: contenção do consumo privado (pela via fiscal) e do consumo público (pela diminuição das despesas públicas), à luz de princípios de equilíbrio orçamental; estímulo às exportações através de uma política cambial competitiva (seguimento do escudo em relação à libra na adesão e posterior abandono do sistema de padrão-ouro e nas suas sucessivas desvalorizações); fomento do investimento privado (através da baixa de taxa de juro, que igualmente aliviava os encargos da dívida pública) e do investimento público (através de um acréscimo de despesas públicas, especialmente nos setores da construção de estradas e portos); e criação de regimes especiais de assistência e previdência social destinados a proteger situações de desemprego e grupos sociais mais carenciados.³¹⁶

Além do exposto, especialistas se dividem sobre determinados métodos para atenuar a crise: para alguns, estes não surtiriam grande efeito para barrar os efeitos das convulsões económicas ocorrendo na Europa; para outros, a intervenção do Estado em campanhas específicas foi uma medida de proteção económica. Cardoso cita, dentre tais ações, o

revigoramento do setor agrícola (continuação da “Campanha do Trigo”, iniciada ainda 1928), do setor industrial (regime de “condicionamento industrial” iniciado em 1931) e [a] intensificação da dependência colonial em matérias comerciais e financeiras (“Ato colonial”, decretado em 1930).³¹⁷

³¹⁶ CARDOSO, 2012, p. 375.

³¹⁷ Ibidem, p. 376.

O Ato Colonial define-se por ser uma tentativa de regular as colônias de forma que estas e a metrópole funcionassem como um sistema econômico fechado e autossuficiente³¹⁸, tornando as colônias consumidoras de produtos metropolitanos e fornecedoras de matéria prima e alimentos³¹⁹. A intervenção do Estado alcançava as colônias que desfrutavam, até então, de bastante autonomia. Com o Ato Colonial, Portugal limitou os poderes políticos, econômicos e mesmo sociais dos territórios ultramarinos, buscando liquidar dívidas e estabilizar a economia que estava bastante deficiente. A crise financeira colonial era devido a inúmeros fatores, sendo mesmo listados no decreto n. 18571, que segue o Ato Colonial de 1930 (Decreto n. 18.570), dentre os quais: o reflexo da gerência colonial desde a República; os efeitos da I Guerra Mundial; a queda do preço dos produtos coloniais, como o cacau, o café, o açúcar, a borracha, o algodão e outros; a dificuldade de encontrar mão de obra em alguns pontos; o aumento dos salários; “a falta de dinheiro para substituir o trabalho de serviços pelo de máquinas”³²⁰, etc.

É interessante notar que o plano salazarista de recuperação de Portugal – que funcionou, grande parte, devido à própria fragilidade do país e às reformas prévias que acabaram por amenizar os efeitos da crise³²¹ – não dizia respeito apenas à questão financeira: Portugal precisava erguer-se e, mais ainda, durante a crise mundial, porém as medidas econômicas por si só não resolveriam. Coloca a historiadora Cristiane Nascimento da Silva que, além de combater os efeitos da Grande Depressão, a metrópole ainda estava lutando contra intenções expansionistas de países vizinhos e da constante denúncia (principalmente realizadas pela Inglaterra) da utilização de mão-de-obra forçada.

Manter as colônias, coloca Silva (2010) ao discorrer sobre o assunto, era uma necessidade e foi construída, portanto, um fortalecimento do conceito de Império³²², uma mítica da colonização calcada em ideias como a de que Portugal tinha o gene da civilização (sua colonização era melhor que as demais, “diferente de todas as outras e até admirada pelos estrangeiros, pois não objetivava apenas

³¹⁸ SILVA, 2010, p. 14.

³¹⁹ CARDOSO, 2012, p. 386.

³²⁰ DECRETO n. 18.571, 1930, p. 1319.

³²¹ CARDOSO, 2012, p. 386-388.

³²² SILVA, 2010, p. 15.

explorar os territórios, mas colonizar e cristianizar”³²³); que as colônias eram uma “herança sagrada”, um testemunho dos grandes feitos da nação³²⁴; que colônias e metrópole formavam um só organismo; e que a metrópole precisava controlar e manter seus territórios ultramarinos pois, sem eles, ela não conseguiria sobreviver a todas as adversidades que enfrentava no momento. Para que isso funcionasse foi necessário gerar uma “política colonial [...] voltada para uma intensa nacionalização e a criação de uma mentalidade portuguesa entre os indígenas”³²⁵. O historiador Wheeler afirma que, durante este período (anos 1930-40), o nacionalismo angolano estava adormecido. Pode-se concluir que tal fato se deveu à política do governo autoritário português e suas tentativas de fazer funcionar a mítica colonialista em seus territórios.

Ainda sob a política salazarista – e sob a mítica colonialista que ainda perdurava, de uma forma ou de outra –, é criada em Lisboa a Casa dos Estudantes do Império. A C.E.I. teve um notável impacto na história e na literatura de Angola. Fundada em 1944 e encerrada em 1965, no decurso da guerra colonial, a entidade recebeu diversos estudantes que se destacaram por suas contribuições – seja enquanto dirigentes, seja nos debates e publicações. O cineasta português e mestre em História António Faria publicou uma obra que trata da história da Casa, na qual afirma que a mesma, apesar da importância dos indivíduos que por lá passaram, a C.E.I. em si teve um prestígio próprio devido à sua singularidade. Durante a ditadura salazarista, o governo e empresas subsidiaram a ampliação da Casa dos Estudantes de Angola para uma casa que acolhesse estudantes de outras localidades ultramarinas. A C.E.I. passa a comportar, desta maneira, a Casa de Angola, da Índia (à qual estava anexada Moçambique), de Cabo Verde (que compreendia também a de Guiné Bissau) e de Macau (que compreendia Timor). Ainda de acordo com Faria, “São Tomé e Príncipe repartia-se por Angola e Cabo Verde”³²⁶. O governo acreditava que, ao formar uma elite especializada³²⁷, poderia contar com esta para fazer propaganda

³²³ SILVA, 2010, p. 23.

³²⁴ Ibidem, p. 24.

³²⁵ Ibidem, p. 25.

³²⁶ FARIA, 1997, p. 24.

³²⁷ É interessante notar que tal elite já havia em Angola no século XIX, o que pode ser visto através de publicações em jornais e periódicos angolanos. Wheeler cita uma passagem de José de Fontes Pereira, advogado assimilado, que publica em um jornal do país uma dura crítica ao

de seu regime, mas o que ocorreu foi exatamente o oposto: vivendo em um país estranho, longe de sua cultura, os estudantes acabaram por criar um vínculo forte de solidariedade em um lugar no qual podiam falar sobre seus países e culturas e debater questões relativas a tais assuntos, buscando elucidar as pessoas sobre o impacto causado pelo jugo colonial – encontros que ocorreram devido à certa liberdade estudantil, apesar do clima de repressão do Estado Novo. Sobre o momento, afirma Faria que

[d]esde 1933 Portugal vivia um regime de ditadura sem oposição: uma medida constitucional restringia o direito de reunião, a liberdade de informação e de expressão de pensamento. Por isso as revoltas organizadas em Portugal, nas Ilhas Adjacentes ou nas Colônias, ao longo de vinte anos foram debeladas ou silenciadas pela polícia política e pela própria estrutura corporativa, impedindo desse modo a sua existência social.³²⁸

Ainda que o período pós-guerra tenha possibilitado maior oposição – clandestina – ao regime, este era claro que quem não estava a seu favor, estava contra ele³²⁹. Vários indivíduos foram presos sob a acusação de prática de terrorismo por manifestarem sua opinião ou realizarem críticas contra o governo e sua política amparada no colonialismo. O escritor angolano Luandino Vieira, por exemplo, recebera o prêmio João Dias pela C.E.I., em 1962, enquanto estava preso no Campo do Tarrafal (Cabo Verde). A Casa dos Estudantes do Império foi, em certos momentos, alvo da repressão ditatorial, em especial quando sua

governo português e às condições impostas a seus compatriotas. O historiador norte-americano ainda deixa claro que, no momento da publicação do artigo havia certa liberdade de imprensa (período que durou de 1870 a 1926), favorecendo a exposição de opiniões e posicionamentos contrários àqueles defendidos na metrópole e mesmo por colonos – os quais nem sempre compartilhavam e/ou apoiavam as decisões e ideias de Portugal (WHEELER; PÉLISSIER 2013, p. 154-166). O mesmo autor afirma que esta liberdade de imprensa teve fim com as duras imposições de uma ditadura colonial em Angola, sob o governo de Norton Matos e não com a política salazarista (idem, p. 175), chegando a ocorrer o fechamento temporário de toda imprensa colonial em 1913 (idem, p. 183).

³²⁸ FARIA, 1997, p. 35.

³²⁹ Ibidem, p. 35.

gerência foi passada das mãos dos estudantes representantes das colônias a Comissões Administrativas, presididas por professores com poder de veto³³⁰.

A voz dos estudantes coloniais unia-se a várias outras vozes, inclusive europeias – em sua maioria, intelectuais e escritores – que da mesma forma criticavam a prática colonial e reivindicavam a independência das colônias ainda existentes, principalmente na Ásia e na África. Um destes expoentes contra o colonialismo foi o filósofo francês Jean-Paul Sartre, cujo engajamento social pode ser verificado pela leitura de seus vários textos sobre o assunto³³¹, como o fragmento abaixo de um artigo publicado em *Les temps modernes* (n. 137-138, 1957) que trata do livro *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (1957), do escritor francês nascido na Tunísia Albert Memmi, e do colonialismo:

O colonialismo recusa os direitos do homem a homens que submeteu pela violência, que mantém pela força na miséria e na ignorância e, portanto, como diria Marx, em estado de “subumanidade”. Nos próprios fatos, nas instituições, na natureza das trocas e da produção, o racismo está inscrito; os estatutos político e social se reforçam mutuamente, uma vez que o nativo é um sub-homem e que a Declaração dos Direitos do Homem não lhe diz respeito; inversamente, uma vez que não tem direitos, ele é abandonado sem proteção às forças inumanas da natureza, às “leis de bronze” da economia. O racismo já está aí, levado pela práxis colonialista, engendrado a cada instante pelo aparelho colonial, apoiado por essas relações de produção que definem duas espécies de indivíduos: para um deles o privilégio e a humanidade são uma coisa só – ele se torna homem pelo livre exercício de seus direitos; para o outro, a ausência de direitos sanciona sua miséria, sua fome crônica, sua ignorância – em suma, sua subumanidade.³³²

As reivindicações por mudanças no panorama mundial ganham maior expressão no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, seguindo pelos anos 1950,

³³⁰ FARIA, 1997, p. 41.

³³¹ Para maiores informações, ver os artigos publicados em *Les Temps modernes* (de 1945 até hoje), do qual foi editor-fundador. Na década de 1960, a revista debateu incessantemente sobre a questão da guerra da independência da Argélia. Cf. <<<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-Temps-Modernes>>>.

³³² SARTRE, 2007, p. 28.

ilustrado acima pelo comentário de Sartre, e ainda nas décadas seguintes. Em 1961, a Organização das Nações Unidas (ONU) forma o Comitê dos 24³³³, um comitê especial para tratar da questão formalmente intitulada de *Implementation of the Declaration on the Granting of Independence of Colonial Countries and Peoples* (Implementação da Declaração de Concessão de Independência dos Países e Povos Coloniais, em tradução livre)³³⁴. Este comitê, ainda existente, buscou, durante décadas, promover a transição para a independência de territórios sem governo próprio (colônias ou províncias ultramarinas), assegurando os direitos dos povos e seus territórios. Ainda que a maioria das potências europeias tenha aberto mão de seus territórios, alguns casos subsistiam, como a insistência de Portugal em manter suas colônias (ainda que a nomenclatura fosse outra a esta altura) e governos que não queriam abrir mão de territórios anexados anteriormente, como, por exemplo, a Namíbia que fora anexada à África do Sul ainda sob o controle britânico em 1910 e que, mesmo após sua independência, mantinha o território namibiano enquanto prolongação do seu, situação que levou a uma luta armada iniciada em 1966, e a muitas conferências e tentativas de independência da Namíbia até ser alcançada em 1990, após acordos realizados em 1988, envolvendo Angola, Cuba e África do Sul³³⁵.

O historiador Douglas Wheeler expõe, ao tratar das manifestações nacionalistas, que estas já existiam desde o século XVII, ainda que muitas das revoltas tenham sido o que considera como “micronacionalismo” ou “etnonacionalismo”³³⁶, ou seja, rebeliões organizadas por determinadas etnias. Ainda assim, estas serão o introito do nacionalismo moderno, cuja primeira fase ocorre de 1822 a 1910, a segunda de 1910 a 1926 e a última deste ano a 1961, quando inicia a guerra colonial. Para esta categorização, Wheeler considera nacionalismo como a “expressão moderna de identidade de um grupo e dos seus ressentimentos contra estrangeiros ou forasteiros com recurso a técnicas ocidentais ou adaptações das mesmas”³³⁷. Partindo das ideias do historiador norte-americano coloca que as manifestações nacionalistas surgem com

³³³ Também conhecido por C-24 ou Comitê Especial sobre a Descolonização.

³³⁴ SPECIAL Comitee of 24.

³³⁵ Estes países estavam envolvidos, assim como os Estados Unidos e a União Soviética, na guerra civil Angolana.

³³⁶ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 138.

³³⁷ Ibidem, p. 138.

angolanos nativos, outras, mais adiantes, com colonos descontentes com a política e a economia impostas pela metrópole, com assimilados esclarecidos (ainda que muitos fossem leais à Portugal) e, por fim, são organizadas por angolanos que, partindo de ideias lançadas principalmente na América (Antilhas e Estados Unidos) e repercutidas a partir de intelectuais que encontram-se então na França, como a Negritude e o Pan-Africanismo – ideias estas que surgem já no início do século³³⁸ e continuam a ser trabalhadas ao longo da primeira metade do século XX, colaborando com movimentos de libertação das colônias na África e na Ásia.

O nacionalismo angolano, que andava abafado há algumas décadas, ressurgiu no período de 1945 a 1961, a contrapelo das ideias do lusotropicalismo português, “um conceito que parecia pressupor a harmonia racial, mas que ao mesmo tempo reconhecia o domínio nacional português”³³⁹. Wheeler ainda coloca que a revitalização do nacionalismo neste período ocorreu por iniciativa de

vários grupos, raramente cooperantes entre si, por vezes antagônicos. Cada um tinha ideias diferentes acerca do futuro de Angola. Dizer que havia apenas dois grupos nacionalistas, africanos e europeus, seria uma simplificação excessiva, pois havia, em termos gerais, quatro agrupamentos, compreendendo mais de 60 partidos e associações: as antigas associações de assimilados, agora patrocinadas pelo governo; os novos partidos de assimilados-africanos militantes clandestinos; os grupos separatistas étnicos africanos; e os partidos de colonos europeus. Depois de passar pelo seu período de turbulência de 1870 a 1930, o nacionalismo angolano entrava agora na fase de luta.³⁴⁰

Compreendemos, portanto, que os intelectuais (jornalistas, escritores, ensaístas e, principalmente, poetas) passaram a manifestar-se de forma mais organizada, em especial o grupo denominado Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, que surge em 1948 com o lema “Vamos descobrir Angola” e que era

³³⁸ W. E. B. DuBois publica *The souls of black folk* em 1903.

³³⁹ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 214.

³⁴⁰ Ibidem, p. 214.

formado por autores em sua maioria com não mais de vinte e cinco anos³⁴¹. Sobre “Descobrir Angola”, que envolve intelectuais na década de 1950, afirma Douglas Wheeler que o movimento “procurou redefinir o passado, bem como o futuro angolano, rejeitando uma adesão total à cultura nacional portuguesa”³⁴², através da investigação sobre o nacionalismo de 1870-1930. O jornalista, ensaísta e ficcionista português Leonel Cosme³⁴³ aponta, em sua obra *Cultura e revolução em Angola* (1978), que esta plêiade de intelectuais,

naturais ou não, [começou] a dar forma de consciência política à problemática socioeconômica. A literatura, designadamente a poesia, foi o espelho dessa conscientização, que se manifestou em movimentos literários ou editoriais como “Mensagem”, “Cultura”, “Casa dos Estudantes do Império”, “Imbondeiro”, “Bailundo” e “Capricórnio”, conforme os condicionalismos impostos pela administração colonial-fascista.

Os que tinham voz – escritores e poetas, em primeiro lugar – foram arautos da mudança necessária. E até aqueles que, por falta de uma ideologia concreta, não vincaram explicitamente o fenômeno autonomizante que se desenhava, acabaram por se identificar com essa consciência nascente que assentava na “estrutura dos vínculos”. Também estes – e é importante repeti-lo – são uma parte significativa do processo cultural angolano que se dinamizou plenamente com o advento da consciência revolucionária, mesmo quando estavam geograficamente distanciados – e alguns, até, culturalmente – do teatro das realidades angolanas.³⁴⁴

Cosme enuncia algumas revistas e coleções publicadas e organizadas pelos intelectuais angolanos que – e isto é importante reiterar – em muitos casos, encontravam-se em Portugal no período inicial de protesto e revolta contra o colonialismo, uma vez que, como coloca pontualmente o historiador francês René

³⁴¹ COSME, 1978, p. 28.

³⁴² WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 222.

³⁴³ Cosme viveu em Angola durante trinta anos, sendo que apenas cinco após a independência do país. Ele colaborou de forma crucial para a publicação de várias obras literárias no país, principalmente através do projeto editorial Imbondeiro, fundado em 1960 em parceria com Garibaldi de Andrade.

³⁴⁴ COSME, 1978, p. 11-12.

Pélissier, esses movimentos contra a dominação colonial portuguesa em Angola eram “oficialmente proibidos e perseguidos pela polícia. Dispunham apenas de dois caminhos possíveis: permanecer no país e criar uma rede clandestina ou prosseguir a luta política a partir do estrangeiro”³⁴⁵. Nesta luta de cariz intelectual, grande parte dos envolvidos passa pela Casa dos Estudantes do Império e vários se encontram exilados na Europa ou em prisões portuguesas. Desafiando o braço longo da ditadura salazarista, normalmente representado pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), vários intelectuais passam a guerrilheiros, largando a pena e pegando em armas na década seguinte.

Desta forma, a década de 1960 inicia com a luta armada pela independência de Angola, que, nas palavras de Douglas Wheeler, foi a “insurreição anticolonial mais sangrenta da África Subsaariana”³⁴⁶. Este é o momento em que a revolução passa do nível mental e literário para o nível da ação. Por revolução, adotamos aqui o conceito utilizado pelo historiador brasileiro Paulo Fagundes Visentini, que a define da seguinte forma:

[...] o conceito “Revolução” indica uma mudança brusca, geralmente violenta (mas nem sempre), que desencadeia a derrubada de um regime e a luta pela construção de outro novo. Essa ruptura na ordem vigente busca efetuar alterações estruturais nos ordenamentos jurídico-político e socioeconômico. O elemento deflagrador pode ser um levante de massas, uma insurreição armada, um golpe de Estado ou até mesmo uma transição política relativamente pacífica; para esses elementos conjunturais serem eficazes, porém, é necessário haver condições políticas objetivas favoráveis.³⁴⁷

À vista disso, compreendendo que a luta pela independência do país, também chamada de guerra colonial, é uma revolução – uma tentativa do povo angolano de livrar-se do subjugo português em seu próprio solo, desvencilhando-se do sistema colonial e abrindo caminho para um novo sistema que fosse

³⁴⁵ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 233.

³⁴⁶ Ibidem, p. 194.

³⁴⁷ VISENTINI, 2012, p. 27.

acomodado a um novo Estado independente. Podemos apontar algumas ocorrências (levantes, revoltas, insurreições) que levaram ao desencadeamento da guerra, a começar pelo “Julgamento dos 50” ou “Processo dos 50”, ocorrido em 1959-60, e que, como a historiadora angolana Anabela Cunha sintetiza, “é a designação que se atribui à prisão e julgamento de um grupo de nacionalistas que, insatisfeitos com o domínio colonial português, decidiram empreender clandestinamente ações que conduzissem à independência de Angola”³⁴⁸. Este grupo, composto por cinquenta e sete pessoas ligadas a vários movimentos e células³⁴⁹, foi preso em 1959 pela PIDE em uma ação contra manifestações antigovernamentais a partir de posse de documentos confiscados e julgado em 1960³⁵⁰, em três processos distintos. Afirma Cunha que

[n]a prisão de São Paulo e na Casa de Reclusão Militar, onde se encontravam, os presos políticos eram agredidos física e psicologicamente, com o objetivo de denunciarem outros patriotas e confessarem ações que realizaram e, até mesmo, atos que não tinham praticado. Um exemplo que podemos citar é o de Joaquim de Figueiredo, que morreu na cadeia por debilidade física.³⁵¹

As prisões acabaram por sacudir os ânimos dos dois lados do conflito, mesmo porque os movimentos contavam então com menos líderes e várias células fechadas³⁵². Além de tais acontecimentos, 1960 ainda vivenciou a revolta do algodão da Baixa do Cassange³⁵³, que, mais do que um conflito político, foi, na concepção de René Pélissier, “uma revolta da pobreza”³⁵⁴. O historiador francês

³⁴⁸ CUNHA, 2011, p. 8.

³⁴⁹ Dentre os grupos podemos citar o Movimento para a Independência de Angola (MIA), Exército de Libertação de Angola (ELA), Movimento de Libertação de Angola (MLA), Espalha Brasa e Bota Fogo (CUNHA, 2011, p. 90). Um dos presos políticos foi o escritor Agostinho Mendes de Carvalho, conhecido por Uanhenga Xitu.

³⁵⁰ Alguns foram julgados à revelia.

³⁵¹ Ibidem, p. 92.

³⁵² WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 240.

³⁵³ O historiador britânico David Birmingham afirma que a guerra colonial, à qual chama de guerra de libertação, inicia-se nas plantações de algodão, espalha-se pelos musseques e explode na região do café (BIRMINGHAM, 2010 p. 129).

³⁵⁴ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 251.

expõe que o confronto entre os trabalhadores camponeses e o exército português foi

uma ação de desafio contra o sistema obrigatório de cultivo de algodão, de que a Cotonang, uma empresa monopolista, possuía a concessão na região oriental de Malange. O nível de censura era tão elevado que não se sabe concretamente quando nem onde a revolta começou. As causas eram numerosas: a população local era obrigada a cultivar somente algodão, deixando de fora produtos alimentares, em certas áreas; os 31652 produtores do distrito de Malange eram obrigados a vender a totalidade de suas colheitas a um preço fixado pelo governo, muito abaixo do mercado mundial; a leste de Malange havia uma verdadeira “algodocracia”, que relegava o camponês africano para o mero estatuto de fornecedor de uma empresa. O rendimento anual de uma família indígena sob esse regime, em 1959-60, variava entre 20 e 30 dólares. A isto pode-se, justificadamente, chamar exploração; era, na verdade, denunciada como tal por alguns membros da administração portuguesa.³⁵⁵

Devido às razões mencionadas acima, os trabalhadores realizaram greve e deixaram de pagar impostos, levando a ações por parte dos portugueses. De acordo com o historiador francês, “[o]s africanos atacaram várias lojas, pelo menos um posto administrativo e uma missão católica”³⁵⁶, sendo retaliados pelo exército que lançou mão de execuções e bombardeamentos com napalm para dissolver a revolta. Ocorreu, portanto, um massacre de camponeses armados com catanas e canhangulos, que não tinham como vencer essa revolta devido à falta de preparo, tecnologia e planejamento. Quanto à revolta da Baixa de Cassange estar ligada ou não ao clima de instabilidade gerado pelas prisões dos militantes políticos é algo possível, visto que há razões para crer que entraram em contato com militantes de diferentes organizações pró-independência e congolenses, além de haver a possibilidade de terem recebido ajuda de alguns participantes dos eventos de fevereiro de 1961, já que a revolta do Cassange ocorreu entre novembro de 1960 e março de 1961. Pélissier, no entanto, acredita

³⁵⁵ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 250-251.

³⁵⁶ Ibidem, p. 251.

que esta rebelião não teve motivação política e fora levada adiante pela situação de miséria que os trabalhadores estariam vivendo³⁵⁷.

O terceiro evento do período é crucial para a história de Angola, passando a tornar-se baliza para demarcação do início da guerra colonial. Na noite de 3 para 4 de fevereiro de 1961 ocorrem ataques à prisão de São Paulo, à Casa de Reclusão Militar, à estação de rádio nacional de Angola, e a estabelecimentos da polícia de Luanda, com o objetivo, em primeiro lugar, de libertar os presos políticos. O Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) assumiu a responsabilidade pelas ofensivas em 4 e 10 de fevereiro, embora alguns autores acreditem que estas não tenham sido praticadas apenas pelo MPLA, mas também pela União das Populações de Angola (UPA) – a qual organiza uma revolta no norte de Angola em março do mesmo ano³⁵⁸. Os ataques seguiram, assim como contra-ataques portugueses, levando à destruição e chacina em vários musseques. Dos vários grupos de libertação que existiam, alguns se reconfiguraram através de alianças e mudanças de direção, ficando três principais: o MPLA, cujo dirigente era Agostinho Neto; a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA, antiga UPA), liderada por Holden Roberto; e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA, formada por antigos membros do Governo de Resistência de Angola no Exílio (GRAE) e da FNLA), fundada por Jonas Savimbi. Sobre os movimentos, sintetiza o historiador brasileiro Paulo Fagundes Visentini que

[a] FNLA e a Unita eram correntes moderadas e pró-ocidentais de base étnica do norte (bakongos) e do sul (lunda, ambó e nganguela), respectivamente, e o MPLA de tendência marxista, de base urbana e interétnica, mas com predominância dos quimbundos e ovimbundos, da região central e litorânea. A primeira era apoiada pelo Zaire (Mobutu era cunhado de Holden Roberto), Estados Unidos e China, a segunda pela África do Sul, China e pelas próprias autoridades portuguesas, enquanto que o terceiro movimento tinha um suporte cubano e soviético.

³⁵⁷ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 251.

³⁵⁸ PINTO, 2001, p. 17.

Durante o desenvolvimento da luta armada, houve várias crises no relacionamento dos três grupos, e o reconhecimento da OUA passou da FNLA para o MPLA, quando mais tarde foi descoberta a conexão da primeira com a CIA, embora os países moderados mantivessem seu apoio a esta e à Unita. É preciso considerar ainda que o potencial militar de Portugal não era apenas o de um pequeno país, na medida em que se tratava de um membro da Otan, a qual lhe forneceu apoio estratégico na repressão aos movimentos de libertação africanos.³⁵⁹

A guerra entre os grupos de libertação e os portugueses durou até 1974, sendo extremamente longa, exaustiva e dispendiosa para a metrópole que, apesar de todos os possíveis revezes, preferiu arcar com os custos a abrir mão do território angolano, visto que “Angola [...], cuja riqueza e potencial de desenvolvimento justificava, juntamente com Moçambique, a ideia de que Portugal não podia sobreviver sem o ‘Ultramar’”³⁶⁰. O fato de os movimentos engajarem-se em guerrilhas entre si favoreceu Portugal e colaborou com a prorrogação do período bélico, situação que será mantida até 1974. Cansados de uma guerra interminável, do desgaste financeiro, do envio de homens em idade produtiva para o exterior, um grupo de capitães portugueses organizou-se de forma a promover um golpe de estado no país, derrubando a ditadura salazarista, dirigida desde 1968 pelo presidente do Conselho de Ministros de Portugal Marcelo Caetano, e instaurando um governo militar, em uma revolta conhecida por Revolução de 25 de Abril ou Revolução dos Cravos³⁶¹. Caetano e o presidente Américo Tomás, dentre outros, são presos e, posteriormente, exilados³⁶², enquanto o general António Espínola assume a presidência do país. Visentini salienta a repercussão do golpe contra o regime autoritário do Estado Novo nas colônias portuguesas (então chamadas de territórios ultramarinos, ainda na prática continuassem colônias) da seguinte forma, informando-nos ainda das consequências das medidas tomadas em Angola:

³⁵⁹ VISENTINI; RIBEIRO; PEREIRA, 2013, p. 131; VISENTINI, 2010, p. 44; VISENTINI; CEBRAFRICA, 2012b, p. 207.

³⁶⁰ AFONSO; GOMES, 2010, p. 10.

³⁶¹ A revolução recebeu tal nomenclatura pelo fato de várias floristas terem distribuído cravos vermelhos e brancos aos soldados (TELO, 2007, p. 23).

³⁶² TELO, 2007, p. 27. O presidente e o primeiro ministro são exilados para o Brasil em 20 de maio de 1974.

A Revolução dos Cravos, em 1974, reconheceu de imediato o direito à independência, convidando o MPLA, FNLA e Unita para formar – juntamente com Portugal – um governo de transição. Essa nova administração foi criada em 1975, através dos Acordos de Alvor, os quais estabeleciam que um governo – composto pelos três partidos – seria formado até a proclamação oficial da independência, que ocorreria em 11 de novembro de 1975. O governo provisório – composto por representantes dos três partidos no Conselho Presidencial – assumiu o poder no fim de janeiro; tal governo, porém, logo se desintegrou, à medida que aumentavam as animosidades entre os movimentos. O exército português se retirou para os quartéis, pois, de certa forma, simpatizava com o MPLA, enquanto Spínola apoiava os colonos na formação de algum movimento conservador que pudesse conquistar o poder. Mas os Acordos não foram aplicados devido às irreconciliáveis diferenças políticas e ideológicas entre os três grupos.³⁶³

Ainda que os capitães de abril quisessem o fim da guerra que já durava quatorze anos e que reconhecessem a necessidade da independência das colônias, o historiador português António José Telo afirma que a questão do ultramar foi tratada, então, muito superficialmente no 25 de Abril pela Junta de Salvação Nacional (JSN), cujo presidente era então o general António Spínola³⁶⁴, e o Movimento das Forças Armadas (MFA), o que deixou a esta última a possibilidade de organizar-se de forma autónoma na África³⁶⁵. Apenas em 1975 foi firmado os Acordos de Alvor entre o governo português e os movimentos angolanos, após encontros ocorridos entre 10 e 15 de janeiro deste ano, durante os quais foi decidido (o que é registrado posteriormente no documento dos acordos, sob o artigo quarto) que “[a] Independência e soberania plena de Angola serão solenemente proclamadas em 11 de Novembro de 1975, em Angola pelo Presidente da República Portuguesa ou por um representante seu, expressamente designado”³⁶⁶. No entanto, como expõe o historiador brasileiro, os

³⁶³ VISENTINI, 2012, p. 55-56. Também VISENTINI; CEBRAFICA, 2012b, p. 207.

³⁶⁴ Também faziam parte da JSN Francisco da Costa Gomes, Jaime Silvério Marques, António Alva Rosa Coutinho, Manuel Diogo Neto, Carlos Galvão de Melo e José Pinheiro de Azevedo.

³⁶⁵ TELO, 2007, p. 26.

³⁶⁶ ACORDO entre o governo português e os movimentos de libertação.

termos do acordo não foram respeitados, em especial a cláusula que demandava o cessar-fogo imediato.

Desta forma, enquanto Portugal encontrava-se imerso em mudanças – principalmente às ocorrências do Verão Quente –, os movimentos seguiam combatendo entre si, mais abertamente então, visto que a independência já era algo incontornável – restava resolver a questão de a quem caberia o governo do Estado após a saída da metrópole do cenário africano, dado que era compreensível que os três movimentos não aceitariam trabalhar em conjunto. A disputa pelo poder é o que moverá os movimentos/partidos a engajarem-se em combates³⁶⁷, que toma forma definitiva de guerra civil, logo após as declarações de independência. Três declarações ocorrem em 11 de novembro de 1975, logo após o governo português confirmar que Angola não mais era território ultramarino: uma declarada por Agostinho Neto, dirigente do MPLA, em Luanda; outra por Holden Roberto, porta-voz do FNLA, em Ambriz; e a terceira, declarada por Jonas Savimbi, líder da UNITA, em Nova Lisboa (Huambo)³⁶⁸.

A guerra civil angolana conta com os reforços estrangeiros já expostos por Visentini. Se a guerra colonial tomou, de certa forma, participação da Guerra Fria, com os movimentos alinhando-se seja ao bloco capitalista, seja ao leste europeu, durante a primeira fase da guerra colonial angolana, que compreende a década de 1980 e início de 1990, acontecimentos mundiais vários esfriaram a oposição entre os grandes blocos. Neste momento histórico, o governo do MPLA implementa um sistema socialista (em 1977) na então recém-independente auto-declarada República Popular de Angola. Os movimentos dirigidos por Jonas Savimbi (UNITA) e José Eduardo dos Santos (MPLA) assinam os acordos de Bicesse, em 1991, em Cascais (Portugal) no qual há um acerto para o cessar fogo³⁶⁹ e o país passa a ter o nome de República de Angola, adotando uma política democrática e multipartidária. Em 1992, ocorrem as primeiras eleições em Angola, nas quais o MPLA é eleito para governar o país. Rejeitando os resultados, a UNITA retoma a guerra civil, que passa a sofrer grande intervenção estrangeira. Exceto por breves momentos de paz, normalmente após assinarem

³⁶⁷ AFONSO; GOMES, 2010 p. 822.

³⁶⁸ Ibidem, p. 823.

³⁶⁹ ACORDOS de Bicesse.

armistícios, como o mencionado acima ou o Protocolo de Lusaka³⁷⁰, assinado em 1994, a guerra manteve-se até a morte de Jonas Savimbi, em 2002. É interessante notar que a FNLA passa a ocupar um lugar de menor prestígio no palco político-histórico-social com a consolidação do partido de Savimbi ao longo das últimas décadas, ideia que pode ser reforçada ao compararmos os números de votos das eleições de 1992, 2008 e 2012.

O século XXI entra com o MPLA no poder e o fim da guerra que assolou o país. José Eduardo dos Santos segue como presidente do MPLA desde o falecimento de Agostinho Neto, em 1979, assim como também ocupa a cadeira presidencial do governo após o falecimento do primeiro presidente angolano, cargo este que lhe institui o posto de chefe-em-comando das Forças Armadas Angolanas. Desde sua independência e durante a guerra civil, o país enfrenta diversos problemas, os quais diferem de acordo com o momento histórico e também dos mais contemporâneos. A miséria e a corrupção, principalmente ligada aos diamantes e ao petróleo, principais riquezas do país, assolam o Estado³⁷¹.

Como podemos perceber, os acontecimentos ocorridos de meados do século XX à contemporaneidade foram resumidos drasticamente devido à importância dos mesmos para a análise literária a seguir. Como o recorte não contemplará tal momento histórico – salvas algumas exceções, como veremos mais adiante, quando da análise de determinados autores –, deixamos aqui apenas um esboço para que o leitor se situe historicamente. É ainda válido apontar que, embora a série de formações discursivas trabalhadas neste trabalho como um todo seja limitada por seu domínio (literatura) e marcada pelo momento em que os contos angolanos rompem com a série portuguesa (1938) até a a independência política do território, esta série encontra-se em constante relação com a série histórica acima apresentada. A série determinada como história de Angola teve seu marco inicial datado, por muito tempo, de 1482, sendo, no entanto, tratada como apêndice da história europeia. Pelo exposto, vimos que

³⁷⁰ PROTOCOLO de Lusaka.

³⁷¹ Angola ocupa, em 2015, posição de número 149 no Índice de Desenvolvimento Humano, tendo realizado considerável avanço de acordo com as estatísticas levantadas no IDH (HDI) – o nível do IDH do país aumentou em mais de um terço, embora ainda se encontre abaixo da linha de Desenvolvimento Humano Baixo.

historiadores, antropólogos, geógrafos e outros especialistas têm tentado corrigir tal falha e dado a devida importância à história dos povos que compõe (ou compuseram) a região. Ainda é importante salientar que esta série é, em verdade, um quadro composto por, pelo menos, três séries distintas, balizadas por momentos de ruptura: Angola-Reinos (do século XIV, quando da estabilização de reinos na região, até 1482); Angola-Ultramarina (da chegada de Diogo Cão, em 1482, a 1975); Angola-Estado-Nação (da independência, em 1975, até a contemporaneidade).

3. CAPÍTULO 2 – O CONTO ANGOLANO

“Significativo: não é pela cabeça
que as civilizações apodrecem.
É primeiro pelo coração”
Aimé Césaire³⁷²

Nesta parte, veremos como a literatura angolana passa a formar uma série própria a partir da segunda metade do século XX, desvinculando-se da literatura colonial. De acordo com Foucault,

a ruptura é o nome dado às transformações que se referem ao regime geral de uma ou várias transformações discursivas. [...] [E]la [Revolução Francesa] funciona como um conjunto complexo, articulado, descritível de transformações que deixaram intactas um certo número de positivities, fixaram, para outras, regras que ainda são as nossas e, igualmente, estabeleceram positivities que acabam de se desfazer ou se desfazem ainda sob nossos olhos³⁷³.

O processo descrito pelo filósofo francês para descrever a Revolução Francesa aplica-se às rupturas em geral e, portanto, também ao surgimento de novo quadro de formações discursivas a partir do conto português colonial. Com a implementação da imprensa em Angola e o subsequente momento de grande expansão jornalística e política, surgem novos enunciados, privilegiando objetos que não eram novos *per se*, porém nesse momento, sob uma ótica diferenciada promovida pelas escolhas estratégicas, pelas modalidades de enunciação e novos conceitos, tais objetos assumem outra configuração, alterando inexoravelmente o curso do pensamento colonial e, portanto, suas manifestações nas mais diversas esferas do saber humano.

³⁷² CÉSAIRE, 1978, p. 32.

³⁷³ FOUCAULT, 2013a, p. 213.

Com a emergência de uma elite local e o apoio de portugueses, manifestam-se sentimentos emancipatórios, que irão refletir na literatura produzida então. Seguindo a tradição, ainda que com certo atraso da produção literária metropolitana, o grupo de escritores locais publicava poesia, artigos e crônicas de viés romântico. Em *O conto português*, Massaud Moisés aponta que, “[a]inda que tivesse de aguardar o Realismo para, desligando-se de suas raízes folclóricas, erigir-se em obra de arte tão válida quanto o romance e a novela, o conto entrou a ser plenamente cultivado no Romantismo (1825-1865)”³⁷⁴. O conto romântico português, inaugurado por *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso³⁷⁵, seguia, já no século XIX, duas vertentes principais: histórica, como *Lendas e narrativas* (1851), de Alexandre Herculano, e *Contos e lendas* (1871), de Rebelo da Silva³⁷⁶; ou popular, campesino, chamados pelo ensaísta de contos da atualidade, em contraponto à outra vertente. São alguns exemplos deste último as obras *Noites de insônia* (1874), de Camilo Castelo Branco, *Serões da província* (1870), de Júlio Dinis, e os contos que seguem a matriz gótica inglesa de Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho.

O conto histórico enquanto resgate etnográfico e, em vista disso, relacionado às aspirações nacionalistas de um sentimento romântico, é encontrado, de certa forma, na colônia, principalmente através da recolha de lendas e narrativas locais, como a edição bilíngue quimbundo-inglês de cinquenta contos populares (missossos, fábulas e narrativas fictícias, e makas, que envolvem eventos históricos) na obra *Folk-tales of Angola* (1894), de Héli

³⁷⁴ MOISÉS, 1985, p. 15.

³⁷⁵ Sobre o autor que inaugura o gênero em Portugal, coloca o filólogo e ensaísta brasileiro Fernando Ozório Rodrigues que “Gonçalo Fernandes Trancoso foi um autor único na literatura portuguesa, como criador do gênero narrativo em forma de conto. A sua obra foi um verdadeiro *best seller* para a época, tendo conhecido inúmeras edições até o século XVIII, provavelmente em razão de seu caráter popular, de sua dimensão folclórica e de seu conteúdo ideológico, na linha ético-religiosa” (RODRIGUES, 2011, p. 64). O ensaísta brasileiro Mário Higa, em seu prefácio a *Antologia de contos românticos* (2017), reitera que, embora considerado criador do gênero em território lusitano, Trancoso fora o primeiro contista literário português, lembrando que o antecede uma extensa tradição popular do conto. Já havia, além de tal tradição oral, uma tradição literária europeia (Higa cita, além de Boccaccio, os italianos Giraldo Cinthio, Franco Sacchetti e Matteo Bandello, e os espanhóis Juan de Timoneda, Melchor de Santa Cruz e d. Juan Manuel), além das novelas de cavalaria. Assim, Trancoso promove em sua escrita o que Higa considera um entroncamento de tais tradições já existentes no período (HIGA, 2017).

³⁷⁶ MOISÉS, 1985, p. 15.

Chatelain, a qual ainda acompanha uma descrição de Angola nas primeiras quinze páginas, um texto sobre o folclore angolano, uma introdução de caráter bibliográfico à literatura quimbundo e um guia de pronúncia quimbundo. Por outro lado, surgem as manifestações jornalísticas e um princípio de anticolonialismo propagado pela elite crioula³⁷⁷, para quem o sentimento nacional passa a estar veiculado à Angola e não mais a Portugal, como se vê na passagem a seguir de José de Fontes Pereira:

Que tem Angola beneficiado sob o governo português? A escravatura mais negra, a zombaria e a ignorância mais completa. Os piores de todos são os colonos, indolentes, arrogantes, com pouco cuidado e ainda menor conhecimento. Contudo, até o governo tem feito o mais que pode para estender a humilhação e o vilipêndio sobre os filhos desta terra, que possuem, todavia, as qualificações necessárias para promoção. Que civilizadores e que portugueses!³⁷⁸

Conforme o fragmento podemos perceber a existência de uma mudança no discurso, a qual possibilitará que o angolano passe a ocupar o lugar de sujeito na literatura e não mais ocupe um espaço na parte da paisagem – como criado, ou como local, mas ainda sem voz. Além da importância inegável do Romantismo, vemos ainda a relação entre a literatura local e a romântica indianista brasileira, na poesia de José da Silva Maia Ferreira, cujo poema “A minha terra”³⁷⁹ (datado “Rio de Janeiro, 1849”), por exemplo, ecoa “Canção do exílio”, poeta brasileiro Gonçalves Dias, escrito quando este cursava na Universidade De Coimbra, em 1843, além da epígrafe de “À saudade”³⁸⁰, que apresenta quatro versos de Dias e a assinalação, ao datar os poemas, de sua permanência no Brasil. Também foram significativos os casos de presença brasileira em solo angolano, como a do jornalista Francisco Pereira Dutra, que participou do grupo de colaboradores do

³⁷⁷ OLIVEIRA, 1997, p. 81.

³⁷⁸ TRIGO, Salvato, 1977, p. 48. [Fragmento também citado por Mário António (OLIVEIRA, 1997, p. 81).]

³⁷⁹ FERREIRA, 2002, p. 26-32.

³⁸⁰ Ibidem, p. 53-54.

semanário *A Civilização da África Portuguesa*, com António Urbano Monteiro de Castro e Alfredo Júlio Cortez Mântua, até sua morte em outubro de 1967³⁸¹.

Além da contribuição romântica, a possibilidade do surgimento de uma nova formação discursiva se deve também à influência da literatura naturalista e realista, uma vez que, se o Romantismo abre uma janela para o elemento local e para a vertente nacionalista, o Realismo e o Naturalismo abrem as portas para o povo, para o miserável, para as camadas marginalizadas da sociedade. A ensaísta portuguesa Maria Helena Santana fala, ao tratar da obra *Naturalista e Pós-Naturalista portuguesa do século XIX*, que

o projeto pedagógico naturalista apela à legitimação da ordem social burguesa. Um dos campos mais propícios ao exercício do moralismo pedagógico é, naturalmente, o da marginalidade. Se atendermos à grande homogeneidade ideológica patente nos romancistas portugueses, (e não só), não é difícil delimitar o alcance deste conceito, nas suas diferentes interpretações. O termo “marginais” aplica-se antes de mais às classes populares citadinas, que só então começam a despertar interesse, quer social, quer literário. Marginais porque desconhecidas, mas por isso mesmo suscetíveis de constituir, um certo exotismo para o público burguês, que assim se confronta com a imagem do *outro*.³⁸²

Santana parte da entrada do povo no romance realista e naturalista europeu e aponta a entrada do feio na estética literária em voga, além do exotismo e de, conforme a ensaísta recupera do escritor francês Edmond de Goncourt, um “sentimento de curiosidade intelectual e de comiseração pelas misérias da humanidade”³⁸³. Ao seguir trabalhando a imagem do povo na literatura do período, Santana traz à sua análise a personagem Juliana de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, autor que influenciará não apenas a literatura portuguesa, mas também a brasileira e a angolana. Tal influência é mencionada

³⁸¹ OLIVEIRA, 1997, p. 52-53.

³⁸² SANTANA, 2007, p. 207-208. [grifo da autora]

³⁸³ GONCOURT apud SANTANA, 2007, p. 209.

por Mário António, quando este trata do folhetim “A sublevação”, mostrando que a Geração de 1880 angolana já estava quebrando com os moldes românticos e buscando seguir uma linha realista na literatura produzida no país.

Conforme o panorama da literatura ocidental vai se modificando, a literatura produzida na colônia também vai, seguindo diferentes tendências ao passar dos tempos, produzindo uma arte sempre em relação com sua realidade social, política, econômica e cultural. O crítico português José Luís Pires Laranjeira aponta uma distinção de sete períodos na literatura angolana, sendo o inicial chamado de Incipiência, que vai das origens até 1848, a qual não possui muita relevância para a literatura angolana propriamente dita, uma vez que os textos que aparecem então, principalmente após a inauguração da imprensa local, “constituem escassíssimos fragmentos de atividade literária, de somenos importância, isolados no decurso de mais de três séculos. Por isso, seria abusivo falar de literatura angolana como se já constituísse um sistema mínimo”³⁸⁴.

Um segundo momento, chamado de período dos Primórdios, inicia com a publicação de *Esportaneidades da minha alma: às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849, e vai até 1902. Neste período

[d]estaca-se, pela sua importância cultural, **a partir de 1886 e sobretudo até ao final do século (mas atingindo o ano de 1923), a chamada “Imprensa livre”**, com mais de 50 títulos de periódicos publicados (no último quartel do século XIX). Na viragem do século, a atividade literária desemboca numa espécie de retoma hugoliana e junqueiriana de temas liberais e autonomistas, sob o signo maçônico, de que foram a expressão máxima as coletâneas de ***Voz d’Angola – clamando no deserto (1901)*** e ***Luz e Crença (1902)***, entre outras publicações.³⁸⁵

³⁸⁴ LARANJEIRA, 1995, p. 36.

³⁸⁵ Ibidem, p. 36-37. [grifo do autor]

O especialista em literaturas africanas de língua portuguesa ainda salienta, neste momento, a importância de dois autores além de Maia Ferreira: Alfredo Troni e Cordeiro da Matta. Tais autores contribuíram para a pavimentação de uma literatura de cunho nacional, distanciada do sistema literário português.

O terceiro período, Prelúdio, começa no ano seguinte estendendo-se até o ano de 1948. Afirma Laranjeira sobre o momento que poucas foram as obras de qualidade que sobreviveram ao julgamento do tempo, especialmente quando comparadas à literatura produzida na segunda metade do século XX. O ensaísta aponta quatro que se sobressaem no entanto: os livros de poesia *Quissange – saudade negra* (1932), e *Tatuagem* (1941), de Tomaz Vieira da Cruz; o romance *O segredo da morta* (1935), de António de Assis Júnior (escrito em 1926); e *Ao som das marimbas* (1943), de Geraldo Bessa Victor, também livro de poemas³⁸⁶. Sobre o restante da literatura produzida, certifica Laranjeira que

[a] literatura colonial estende as suas milhares de páginas aos leitores europeus ávidos de novidades *tarzanísticas*. Vigoram as temáticas da colonização, dos safaris, da aventura nas selvas e savanas, numa panóplia de atração exótica. O negro é figurante ou personagem irreal. É o período em que o romance ou a novela de Castro Soromenho ainda não se desprenderam de um certo etnologismo mitigado, em que o negro ainda é observado através do filtro administrativo e preconceituoso, como fato e fator de curiosidade [...].³⁸⁷

O quarto período, Formação (da literatura angolana), é balizado pelo surgimento do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, em 1948, e vai até 1960, antes de iniciar a guerra colonial. É importante apontar que este momento é também chamado de Formação da literatura angolana pelo professor e ensaísta português Salvato Trigo, em *Introdução à literatura angolana de expressão*

³⁸⁶ LARANJEIRA, 1995, p. 37.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 37.

portuguesa (1977)³⁸⁸. Momento de grande relevância, foi uma “época decisiva, considerada unanimemente como a organização literária da nação, com base em movimentos como o MNIA, o da *Cultura* e do da CEI, além de outros contributos, como o das Edições Imbondeiro (de Sá da Bandeira)”³⁸⁹, de acordo com o autor. Ele ainda salienta que é na produção deste período de formação literária que “[o] Neo-Realismo cruza-se com a Negritude”³⁹⁰.

O momento seguinte dura dez anos a partir do início da guerra colonial, em 1961. É o período denominado Nacionalismo, no qual surgem manifestações relacionadas ao momento político e social, seja sobre a guerra, seja sobre o sofrimento do povo colonizado e a necessidade de mudança³⁹¹. O sexto período é denominado de Independência, e Laranjeira divide-o em dois momentos:

de 1972-74 e 1975-80, relativos, respectivamente, a uma mudança estética acentuada, de uma modernidade acertada pelo relógio dos grandes centros mundiais, e, por outro lado, após a independência, a uma intensa exaltação patriótica e natural apologia política do novo poder.³⁹²

Já o último período é chamado de Renovação e inicia com a formação da Brigada Jovem de Literatura, estendendo-se até 1993. O grupo de escritores subsidiados pelo governo passa, aos poucos, a ganhar autonomia, o que lhe permite adotar uma postura crítica, da qual não escapa nem mesmo o Estado. É interessante notarmos que Laranjeira termina sua classificação logo antes de publicar seu livro, resultado de sua tese de doutoramento. Atualmente, pouco mais de vinte anos após o ano balizador do término do sétimo período da literatura angolana, podemos oferecer uma nova visão sobre a literatura pós-1990 até a contemporaneidade, enriquecendo, assim, o caminho traçado por

³⁸⁸ TRIGO, 1977, p. 28.

³⁸⁹ LARANJEIRA, 1995, p. 37.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 37.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 39.

³⁹² *Ibidem*, p. 41.

intelectuais como Pires Laranjeira, Manuel Ferreira, Rita Chaves, Tânia Macedo e Salvato Trigo, dentre outros.

Embora a série que compõe o conto angolano estenda-se até a contemporaneidade, nossa pesquisa irá até o início do Nacionalismo. Desta forma, podemos compreender que estamos trabalhando com uma série dentro de uma série. Destarte, vejamos a seguir as narrativas curtas que se destacam neste recorte da literatura angolana, passando brevemente pela imprensa do século XIX, que fundamentou os alicerces para que escritores pudessem produzir sua arte.

3.1. Primórdios da literatura angolana

Como já discutido, os angolanos passam a ter contato com a escrita a partir da colonização portuguesa. Portugueses estabelecidos no país e alguns raros angolanos começaram a dar seguimento à literatura portuguesa nas terras do Ultramar, através de publicações em periódicos. O jornalismo inicia com o Boletim Oficial, em 1845, e é normalmente dividido em três fases: momentos iniciais (começa com a fundação do *Boletim do Governo-Geral da Província de Angola*), imprensa livre (da publicação do periódico *A Civilização da África Portuguesa*, em 1866) e jornalismo industrial e profissional (a partir da publicação do jornal *A Província de Angola*, em 1923)³⁹³. Sobre o *Boletim Geral*, afirma Mário António Fernandes de Oliveira que

[a]lém das funções habitualmente esperáveis de órgãos do governo, o *Boletim* publicava pastorais e provisões do bispado de Angola e Congo, bem como outros documentos, crónicas de viagens através de Angola, artigos e estudos de política ultramarina e economia; trechos literários em prosa e em verso; relatórios de sertanejos do interior de Angola; anúncios comerciais e avisos de leilões.

Também aí se publicavam avisos de rifas que entre si organizavam os moradores de Luanda; declarações de credores a ameaçarem os devedores se não solvessem as dívidas reclamadas; participações de casamentos, nascimentos e óbitos; declarações relativas a procurações outorgadas legalmente, etc.; avisos de partidas e chegadas de navios e outras embarcações e partidas de pessoas para o reino, ou para o Brasil, que assim se despediam; tudo se publicava, enfim, no órgão oficial, que fosse de interesse para o público, consoante os dizeres do artigo 13º do Decreto de 7 de Dezembro de 1836, pelo qual se estabeleceu a organização administrativa para os domínios coloniais.³⁹⁴

³⁹³ MACEDO; CHAVES, 2007, p. 41.

³⁹⁴ OLIVEIRA, 1997, p. 21.

As notícias, reportagens e literatura publicada no *Boletim* reproduziam, portanto, os moldes portugueses. É a imprensa na qual tal órgão era publicado que também será produzido o primeiro livro literário de Angola, a coletânea de poesias *Espontaneidades de minha alma – às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira, publicado em 1849 ou 1850³⁹⁵, o qual serve como baliza do início do segundo período da literatura angolana, no qual surgem as primeiras manifestações literárias. É denominado Primórdios, sucedendo ao primeiro período literário, denominado pelo historiador literário português, especialista em literaturas africanas de língua portuguesa, José Luís Pires Laranjeira como o período Incipiência (das origens a 1848)³⁹⁶

Ainda que os poemas sejam dirigidos às senhoras africanas, não há realmente traços da mulher angolana nos poemas, sendo estas apenas duplicações das portuguesas. Em Lisboa, no entanto, é editado o *Almanach de Lembranças Luso-brasileiro*, que, de acordo com o contista, ensaísta e poeta angolano Mário António Fernandes de Oliveira, “reuniu [...] grande número de colaboradores angolanos”³⁹⁷. Já a partir do momento denominado imprensa livre, começam a surgir vários outros periódicos e publicações, alguns questionando a prática da escravatura e a própria situação da colônia, como o próprio semanário dirigido por António Urbano e Alfredo Mântua, *A Civilização da África Portuguesa*, que era abertamente abolicionista³⁹⁸. Ainda que a literatura produzida então fosse espelhada na portuguesa, surgem alguns olhares voltados para Angola, como o poeta português radicado em Angola J. Cândido Furtado de Antas, que publica no *Almanach* poemas que realmente cantam a beleza da mulher africana, diferentemente de Maia Ferreira³⁹⁹.

Já o romance inaugura com o romance *Cenas de África?: Romance íntimo*, do escritor angolano Pedro Félix, que fora publicado entre 1892 e 1893 como folhetim nas páginas do jornal *O Angolense*. As ensaístas e críticas brasileiras

³⁹⁵ Mário António aponta que há poemas que apresentam data de 1850, ainda que o ano de publicação seja normalmente dado por 1849 (OLIVEIRA, 1997, p. 21.).

³⁹⁶ LARANJEIRA, 1995, p. 36.

³⁹⁷ OLIVEIRA, 1997, p. 26.

³⁹⁸ Ibidem, p. 52.

³⁹⁹ Ibidem, p. 28-29.

Tânia Machado e Rita Chaves comentam sobre este primeiro romance angolano que,

[c]omo se verifica, o texto de Pedro Félix Machado [*Cenas de África?: Romance íntimo*] realiza críticas não apenas à forma de tratamento dos cativos, como também às instituições como a polícia. Nessa medida, o romance, veiculado pela primeira vez nas páginas do jornal, prenuncia uma linha de força de produções literárias posteriores, qual seja, a de denúncia das condições dos marginalizados.

Pode-se, a partir dessa senda, pensar que, se o jornalismo, a literatura e a política foram frentes de oposição ao colonialismo português durante o século XIX e inícios do século XX nas então colônias portuguesas em África (guardadas aqui as diferenças de calendário de território para território), a palavra escrita firmou-se como espaço de confronto e luta pela autonomia. Sob esse particular, vale citar ainda um volume de textos cujo título [é] emblemático. Referimo-nos ao *Voz de Angola clamando no deserto*, publicado em 1901.⁴⁰⁰

Como Machado e Chaves colocam, o período de intenso jornalismo abriu espaço para um momento de intenso debate na colônia. A partir da abertura do órgão oficial e, mais precisamente, da imprensa que o produzia, foram surgindo vários outros jornais, muitos dos quais, ao contrário de *A Civilização...*, eram dirigidos por angolanos, sendo que nem todos concordavam em questões como a emancipação de Angola, questões raciais e a administração da colônia. Era comum africanos publicarem em jornais dirigidos por portugueses e vice-versa. Com a multiplicação de periódicos, aumenta, por conseguinte, a publicação da produção literária. Interessa-nos, no âmbito do conto, as mudanças na escrita literária ocorridas após a publicação de *Nga Mutúri*, de Alfredo Troni. Mário António aponta também outra publicação, de autoria anônima, ainda no mesmo ano, 1882,

⁴⁰⁰ MACEDO; CHAVES, 2007, p. 43-44.

[t]rata-se do folhetim publicado no jornal de Alfredo Mântua, *A Verdade*, sob o título “A sublevação”, que abre com a seguinte epígrafe de José de Fontes Pereira, em transcrição do n° 15 d’ *O Futuro de Angola*:

“Quatrocentos anos de experiência são mais que suficientes para nos resolvermos a pôr em discussão o melhor meio de sairmos deste *status quo* maligno e indefinido.”^{401 402}

O poeta angolano, em sua obra *A formação da literatura angolana* (1997), resenha tal publicação, apontando seu tom sarcástico em relação à questão da autonomia do país e também a uma das grandes figuras do jornalismo da época, o angolano mestiço José de Fontes Pereira, advogado provisionado, funcionário público e “[c]olaborador de quase todos os jornais pertencentes a africanos, de *O Futuro de Angola* a *O Arauto Africano*, a *O Desastre*, a *O Polícia Africano*”⁴⁰³. A década de 1880 é marcada por um discurso que Mário António classifica como “protesto crioulo”, sendo um dos pensadores – que ele aponta como um dos líderes desse protesto, ou dissidência, – o jornalista Fontes Pereira, retratado no jornal de Mântua de forma quase risível, ainda que Mário António – que veicula a caricatura da personagem às “acusações coloniais contra os crioulos”⁴⁰⁴ – tenha salientado outras questões relevantes presentes no texto, como a reprodução de “uma intimidade com a sociedade crioula, sua cultura e mundividência, que lhe assegura um lugar entre os futuros ensaios, à época e futuramente, de dar expressão literária a um meio social tão culturalmente caracterizado”⁴⁰⁵.

Sobre “A sublevação” temos, portanto, dois pontos importantes, o primeiro que é a questão do conceito de crioulo e criouliização, sobre a qual discorrem Mário António e Francisco Soares e a segunda que é a aparição da dissidência crioula na literatura. Sobre o primeiro, podemos apontar que, ao mencionar uma

⁴⁰¹ Autor anônimo, “A sublevação”, *A Verdade*, Luanda, 20 de julho de 1882, 85-87. (Nota do autor)

⁴⁰² OLIVEIRA, 1997, p. 65.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 69.

classe crioula, Mário António procura indicar uma classe de angolanos, em sua maioria mestiça e negra, fruto do intercâmbio cultural entre africanos e europeus, que se utiliza de uma língua que combina elementos do português e das línguas locais angolanas – quimbundo, majoritariamente –, em maior ou menor grau⁴⁰⁶. Desta classe, tendo, em geral, um pai português e uma mãe africana, sairia uma elite crioula: uma elite composta por angolanos instruídos e que ocupariam lugar de destaque na colônia. Vemos no fragmento a seguir como Mário António apresenta os elementos crioulos no folhetim:

A presença de Dembos, *Kakulu-Ka-Kahenda* e *Kaboku*, que marcam um contínuo de resistência que atravessou todo o tempo da presença portuguesa em Angola, com a inferiorização que um *humor* tributário de Eça faz surgir para o sossego dos europeus, aponta para um processo – o da ligação do protesto intelectual crioulo à resistência africana que é endêmica no interior – [...] e supostas revoltas no Golungo Alto, em Malanje e no Libolo, pelo início do segundo decênio do século XX.

E lá ressurge o mito colonial e crioulo da mãe negra, nomeada Chica e tratada com a mesma atitude sardônica que nos pareceu de condenar em *Nga Mutúri*, transformada em revolucionária *mãe Chica*, sonhando “ser a ama-seca do filho primogênito do futuro *impanadô* de Angola”.

[...] Há ainda a assinalar a forma como contribui com criouanismos de étimo português, mas inteiramente subordinados às regras do falar quimbundo [...].⁴⁰⁷

A importância deste texto de autoria desconhecida reside no apontado por Mário António anteriormente, além da presença de mãe Chica, uma representação literária da mãe negra, dominada, em oposição à figura do pai branco, dominador, metáfora colonial da África que será bastante recorrente nos panoramas literário e cultural. Portanto, surgindo nas discussões levantadas tal polaridade e a tensão que a mesma promove, podemos pensar que, ao longo dos

⁴⁰⁶ OLIVEIRA, 1997, p. 11-18.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 69.

quatrocentos anos durante os quais a presença portuguesa em Angola desencadeou mudanças em todas as esferas possíveis dos povos ali localizados – desde alterações culturais, econômicas, a políticas, sociais, geográficas (sem esquecer a realocação e a repartição de grupos conforme países europeus vão reclamando para si territórios africanos, processo que se intensifica com a Partilha da África, o que ocorre neste período das últimas décadas do século XIX e início da seguinte, com a ocupação efetiva dos territórios), que houve intensa problematização identitária, de vários tipos. Um dos tipos que podemos citar, ainda levando em conta o texto de Mário António, é a questão do *Ultimatum* – a resposta da Inglaterra ao Mapa Cor-de-Rosa português e as intenções lusas quanto ao *hinterland* entre Angola e Moçambique – que causou reações inflamadas não apenas a portugueses, mas a angolanos. Era comum até recentemente, compreender Angola enquanto uma extensão de Portugal e os angolanos, por conseguinte, terem como modelo o padrão lusitano para as mais distintas facetas da vida colonial: os jornais seguiam o modelo da metrópole, bem como a literatura, a cultura, as leis, etc.

É claro que quando falamos em seguir um padrão não estamos afirmando que a metrópole foi reproduzida tal e qual na colônia, uma vez que a sociedade angolana de então – e aqui estamos tratando mais especificadamente de Luanda e centros urbanos – formou-se a partir do longo contato entre vários povos do território e de portugueses, gerando, desta forma, uma sociedade com elementos culturais, linguísticos, sociais e econômicos mistos, ainda que, dependendo do núcleo analisado, com maior presença de uns do que de outros. Veja as diferenças entre uma família de imigrantes portugueses de classe social inferior, uma família de imigrantes igualmente portugueses, mas de classe social mais alta, uma família de angolanos negros, e uma família de angolanos e portugueses, por exemplo: em cada um destes núcleos haverá uma realidade distinta, com marcas identitárias angolanas e portuguesas presentes em maior ou menor grau.

Retomando o assunto, podemos asseverar que em fins do século XIX há, portanto, uma elite crioula com ideias emancipatórias, ainda que embrionárias, e que passa a promover a conscientização identitária do povo angolano. Há, então,

uma mudança nos enunciados e, por conseguinte, no discurso. De acordo com Foucault, o enunciado é uma função, é o que possibilita que os signos estejam “em relação com um domínio de objetos”⁴⁰⁸, que prescreva “uma posição definida a qualquer sujeito possível”⁴⁰⁹, que se encontre “situado entre outras performances verbais”⁴¹⁰ e que esteja “dotado [...] de uma materialidade repetível”⁴¹¹. Os enunciados e seus elementos de formação, seguindo as leis próprias de sua formação discursiva, permitem a elaboração de um discurso. Partindo desta ideia e levando em consideração que todos enunciados remetem a outros enunciados, fabricando uma rede de estruturas, podemos pensar que já neste momento de fim de século, a partir da década de 1880, começa a surgir uma mudança nos enunciados que dizem respeito à literatura portuguesa de viés colonial: há alterações nas estratégias discursivas conforme mudam o objeto, a modalidade de enunciação, as escolhas temáticas e os conceitos, além de mudar, inclusive, o próprio sujeito que materializa estes enunciados – não mais apenas o indivíduo português, mas agora também angolanos passam a elaborar enunciados. Isto significa dizer que a elite angolana passa a incluir no discurso colonial o elemento nativo sob nova ótica, ampliando o escopo a fim de incluir na literatura não apenas a paisagem e a realidade social do centro urbano, mas os sujeitos que vivem tal realidade, portugueses e angolanos. Este passa a assumir um espaço maior, seja através de personagens mais ativas como o ridicularizado Zé das Fontes no texto anônimo publicado em *A Verdade*, seja pela popularização das pesquisas etnográficas e divulgação da cultura, ou ainda através de maior inclusão do quimbundo no português escrito, através de palavras, expressões e regras da língua local.

Não podemos chamar ainda de uma ruptura significativa no discurso, mas como clássica Mário António, surge um protonacionalismo⁴¹², alteração que também é observada por o escritor e ensaísta português Manuel Ferreira, que afirma que

⁴⁰⁸ FOUCAULT, 2013a, p. 130.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 130-131.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 131.

⁴¹¹ Ibidem, p. 131.

⁴¹² OLIVEIRA, 1997, p. 75.

já na segunda metade do século XIX, paralelamente a uma literatura colonial, surgem textos de alguns escritores que não poderão ser genericamente catalogados de autores de literatura colonial. Se, por um lado, na representação do universo africano lhes falece uma perspectiva real e coerente, por outro enjeitam a exaltação do homem branco, embora possam, como é natural no contexto da época, não assumir uma atitude de oposição, típica daquilo que viria a ser a autêntica literatura africana de expressão portuguesa. Mas irrealista seria exigir isso de homens que viveram num período em que a institucionalização do regime colonial dificultava uma consciência anti-colonialista ou outra atitude que não fosse a de aceitá-la como consequência fatal da história. Manifestar nessa época recuada um sentimento africano ou uma sensibilidade voltada já para os dados do mundo africano constitui hoje, a nossos olhos, um ato de novidade e de pioneirismo. Eles são, com efeito, e neste quadro, os antecessores de uma negritude ou de uma africanidade.⁴¹³

As palavras de Manuel Ferreira corroboram o exposto por Mário António, que em tal período surge o introito de uma literatura e de um jornalismo que destoam dos textos coloniais produzidos até então. O ensaísta Salvato Trigo assevera que a mudança no teor jornalístico pós-1880 deve-se a inúmeros fatores, dentre os quais merece devida atenção a questão já referida da Partilha da África e da ocupação efetiva⁴¹⁴. A colônia passa a receber grande número de europeus a partir da década de 1820, com a perda de territórios orientais e da colônia brasileira em 1822, o que significou perda de riquezas. As colônias africanas sofriam, até o século XIX, certo abandono administrativo por parte de Portugal e vários cargos eram ocupados por negros e mestiços angolanos, situação esta que se altera com a chegada de colonos primeiramente em busca de riquezas e, mais tarde e em maior número, para realizar a ocupação efetiva – especialmente porque Portugal não queria perder os territórios do Ultramar. Ao receber esta última leva de colonos, os cargos até então ocupados por angolanos passam a ser ocupados por portugueses, marginalizando os “filhos da terra” e a

⁴¹³ FERREIRA, 1977a, p. 14-15.

⁴¹⁴ TRIGO, 1977, p. 65-66.

elite angolana. Isto provoca, por conseguinte, uma reação desta elite, que luta, através de publicações críticas e sarcásticas em periódicos locais e portugueses, para obter o lugar que seria por direito seu.

Quanto a esta mudança no discurso, ainda podemos citar o poeta e ensaísta português, especialista em literatura angolana, Francisco Manuel Antunes Soares, que denomina tal período como “fase angolense da literatura angolana”⁴¹⁵, seguindo a classificação de Salvato Trigo, que também fala desta geração apontando-a como os “Velhos Intelectuais”, em contraponto aos Novos Intelectuais Angolanos, de 1948; o ensaísta norte-americano especialista em literaturas africanas em língua portuguesa Russell Hamilton e Manuel Ferreira classificam os escritores deste fim de século que se dedicam aos temas angolanos como pertencentes à Geração de 1880⁴¹⁶; e Pires Laranjeira, que categoriza este momento como a segunda fase da literatura angolana, chamada de Primórdios da literatura angolana⁴¹⁷. Esta, de acordo com Laranjeira, inicia com *Esportaneidades de minha alma* (1849) e vai até 1902, um momento marcado pelo jornalismo, pela imprensa livre, pelas colaborações de Cordeiro da Matta, Héli Chatelain e Alfredo Troni, principalmente⁴¹⁸. Desta forma, podemos afirmar que o texto anônimo “A sublevação” divide espaço com vasto estudo sobre as culturas dos povos angolanos, em especial lendas e narrativas em quimbundo.

O folclore é recolhido e estudado por personalidades da época, como o missionário e linguista suíço Héli Chatelain, o grande investigador de quimbundo do período, como coloca Mário António, que publica *Folk-tales of Angola* em 1897⁴¹⁹, estimulando vários intelectuais. Chatelain ainda orienta o multifacetado angolano Joaquim Dias Cordeiro da Matta⁴²⁰, que foi folclorista, historiador, filólogo, poeta, jornalista cronista e pedagogo. Ambos ampliam significativamente a formação discursiva de então, principalmente com as publicações de Cordeiro da Matta, como *Filosofia Popular em Provérbios Angolenses* (1891), uma história

⁴¹⁵ SOARES, 2001, p. 83.

⁴¹⁶ HAMILTON, 1981, p. 52.

⁴¹⁷ LARANJEIRA, 1995, p. 36.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 36.

⁴¹⁹ A obra terá uma versão portuguesa, intitulada *Contos populares de Angola* (1964).

⁴²⁰ LARANJEIRA, 1995, p. 36.

de Angola, publicada no jornal *O Pharol do Povo, Ensaio de dicionário Kimbundu-Português* (1893)⁴²¹, *Cartilha Racional para se aprender a ler o Kimbundo, escrita segundo a cartilha maternal de João de Deus* (1892), e o livro *114 contos angolanos*, no qual transcreve contos populares do quimbundo para o português⁴²².

3.1.1. Alfredo Troni

Deste segundo período e, mais precisamente, da Geração de 1880, importa-nos o português Alfredo Troni. Nascido em 4 de fevereiro de 1845, em Coimbra e vindo a falecer em 25 de julho de 1904, em Luanda, estudou direito na Universidade de Coimbra. Escritor e jornalista, Troni destaca-se durante o período de Imprensa Livre. Uma das vozes críticas do período, lança, em 1878, o periódico *Jornal de Loanda*, no qual é publicada “vasta produção literária crioula, a par de um jornalismo mordaz e intervencionista”⁴²³. Salvato Trigo lembra ainda que os jornais da época não defendiam, em geral, “os reais interesses de Angola, normalmente obliterada no seu todo em detrimento dos interesses particulares da burguesia colonial europeia”⁴²⁴.

Sua narrativa *Nga Muturi*, recuperada e publicada em forma de livro por Mário António, é inicialmente publicada em forma folhetinesca no jornal lisboeta *Diário da Manhã*, “a partir do nº 2062, de 16 de junho de 1882, a 21 e 28 do mesmo mês e a 1,4 e 6 do seguinte”⁴²⁵ e, posteriormente, no *Jornal das Colónias*, entre julho e agosto do mesmo ano. É com essa obra que a narrativa angolana inicia, de acordo com vários autores⁴²⁶, como Pires Laranjeira⁴²⁷, Francisco

⁴²¹ OLIVEIRA, 1997, p. 85-110.

⁴²² GARMES, Helder. “Devassidão e saber nas cidades de Luanda e de São Paulo”. In: *Brasil/África como se o mar fosse mentira*. CHAVES, Rita; SECCO, Carmen; MACÊDO, Tania (orgs). São Paulo: Editora Unesp; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006. p. 219.

⁴²³ TRIGO, 1977, p. 39.

⁴²⁴ Ibidem, p. 39.

⁴²⁵ OLIVEIRA, 1973, p. 12.

⁴²⁶ Mário António menciona que a narrativa foi a mais notável deste período literário (OLIVEIRA, 1997, p. 111).

⁴²⁷ LARANJEIRA, 1995, p. 48.

Soares⁴²⁸ e Salvato Trigo⁴²⁹. Exceto por Manuel Ferreira, que a classifica como “romancinho”⁴³⁰, todos outros autores identificam *Nga Mutúri* enquanto uma “noveleta”. Publicada em 1973 por Mário António Oliveira, que lhe acrescenta um prefácio, *Nga Mutúri* é relevante aqui por a considerarmos, como os demais, uma narrativa breve, porém lhe daremos o espaço de baliza inicial do conto angolano.

Isto evoca, pelo menos, duas problemáticas significativas: a primeira, ao desclassificarmos a “noveleta” do gênero novela – que, queiramos ou não, possui maior *status* literário do que o conto – principalmente se pensarmos nos contos à moda *best-sellers*, ou ainda, como os chama Herman Lima, contos de modelo norte-americano, ou seja aqueles que eram publicados em jornais ou revistas e que serviam para distrair o público leitor – aqueles que seriam lidos, com certeza, de uma assentada. Obviamente, não é deste tipo de conto em particular que estamos tratando neste trabalho e ao considerarmos a narrativa de Troni enquanto conto, estamos apenas optando por aceitá-la dentro de outro gênero, para nós com tanta respeitabilidade quanto os demais. O problema é que, se pensarmos na década em que fora editada ou quando entrou em histórias literárias (década de 1970), teremos que pensar que a literatura angolana era deveras recente e que dar a Troni o *status* de romancista era alçá-lo quase ao de romancista – não que inexista romances ruins, mas não podemos deixar de pensar que, para uma literatura ainda incipiente (se comparada com as demais) e que recentemente alcançou o (re)conhecimento mundial (as publicações em França e em Portugal colaboraram muito na divulgação da literatura africana em língua portuguesa), não podemos ignorar a ideologia que perpassa a classificação do texto.

Além disso, há outra questão que também está veiculada aos contos publicados em periódicos: o tamanho do texto. Já alegamos que isto não nos interessa – e veremos nos contos de Luandino Vieira e de João Melo, por exemplo, o quanto o tamanho de um conto é irrelevante para sua complexidade –, porém *Nga Mutúri* fora publicada em forma folhetinesca, o que a aproxima, sem dúvida, mais de um romance ou novela do que um conto. A aproximação com

⁴²⁸ SOARES, 2001, p.116.

⁴²⁹ TRIGO, 1977, p. 39.

⁴³⁰ FERREIRA, 1977a, p. 16

outras narrativas que compartilham a mesma forma é mencionada no “Prefácio”, no qual Mário António fala da sociedade crioula, faz uma apresentação do autor e da narrativa, justificando porque a classifica enquanto “noveleta”. Afirma ele que:

Talvez coubesse aqui uma justificação da designação que me parece mais a mais adequada para a narrativa: noveleta. Não tenho que esconder a sugestão da escolha que para as suas próprias obras novelísticas fez o cabo-verdiano António Aurélio Gonçalves, mas confesso que só agora se me explicitam os paralelismos de situação, quer entre duas sociedades crioulas, de diferente grau de integração, a cabo-verdiana e a angolana, quer entre *O enterro de Nhá Candinha Sena* e *Nga Mutúri*, obras traduzindo por inteiro, através de cerimônias fúnebres, as sociedades sobre que se debruçam.⁴³¹

Mário António segue comentando a semelhança das sociedades crioulas, que é assunto de maior relevância para si, visto que é a base da sociedade angolana – os filhos da terra legítimos. O poeta ainda assinala a profundidade da personagem principal, Senhora Andreza, chamada de Nga Ndreza, e, ao tornar-se viúva, Nga Mutúri (mutúri significa viúva, em quimbundo, de acordo com o dicionário de Assis Júnior⁴³²). Esta profundidade não apenas permite que a narrativa seja classificada como novela (ou noveleta, como deseja seu editor), mas também representa a importância que teve ao representar a sociedade crioula angolana, como ressalta o ensaísta em seu prefácio⁴³³ e como as notas que a acompanham, apresentando palavras e expressões em quimbundo. Este é, sem dúvida, o mérito de *Nga Mutúri*, embora ainda apresente alguns traços de literatura colonial – a notar, o “traço caricatural dominante na noveleta”⁴³⁴ –, o que é inevitável, dada a realidade em que estava inserida.

⁴³¹ TRONI, 1973, p. 19.

⁴³² ASSIS JÚNIOR, [s/d], p. 325.

⁴³³ TRONI, 1973, p. 22.

⁴³⁴ Ibidem, p. 26.

A personagem Nga Mutúri é apresentada já no primeiro parágrafo como Nga Ndreza, que se “cala [...] quando lhe perguntam se é *buxila*”⁴³⁵ (“[f]ilha de escrava ou de mulher livre mas nascida na casa em que serve”⁴³⁶) que “afirma que é livre”⁴³⁷, esquecendo-se de seu passado. Ao correr do texto, o passado da personagem é apresentado em retrospecto, através de suas lembranças:

[...] tem uma vaga recordação de outros tempos passados numas terras muito longe, de onde a trouxeram quando era pequena.

Lembra-se de uma mulher a quem chamava *mama*, enfezada e triste, mas resignada, que a levava pela mão para as sementeiras, e que à noite cantava na cubata, amamentando outro filho mais pequeno, enquanto ela comia *massa* e *fijá* cozido.

Lembra-se mais, que um dia se abeirou da mãe um preto que era seu irmão, e, depois de muito falarem, ele foi deitar-se e adormeceu; e a *mama* tomou-a então nos braços silenciosa, deixando cair uma lágrima bem quente sobre o seu rosto. [...]

Que depois disto o irmão da *mama* a puxara pela mão, arrastando-a para fora do cercado da cubata. E ela seguiu-o muda e inconsciente, mas voltando-se, viu a *mama* com as mãos na cabeça chorando bem triste.

Andara dois dias, ao fim dos quais chegou a uma libata onde morava o tio que a levava. Pelas conversas que ouviu no caminho, soube que o tio tinha sido condenado no juramento, e para pagar o crime a fora buscar à *mama*, pela lei da terra que obriga os sobrinhos a pagar os *quituxi* dos tios.

Depois entregaram-na a um preto grande, falando muito, isto diante do soba, que estava rodeado de homens velhos, debaixo de uma grande árvore no meio do largo da libata.⁴³⁸

O fragmento transcrito demonstra, além do conhecimento de Troni sobre a cultura ambundu (ou Mbundu) e da língua quimbundo, um pouco da origem de Nga Ndreza e sua proveniência de um povo de linha matriarcal, no qual o tio tem

⁴³⁵ TRONI, 1973, p. 31. [grifo do autor]

⁴³⁶ Ibidem, p. 67.

⁴³⁷ Ibidem, p. 31.

⁴³⁸ Ibidem, p. 32-33.

poderes sobre os sobrinhos filhos de uma irmã. Acompanhamos a seguir a venda da menina a um homem, em uma cidade diferente das que estava acostumada, sua transformação em assimilada, passando a adotar trajes à moda portuguesa e não mais africana, e como passa a substituir uma negra que havia na casa, tornando-se a “*mucama* do senhor”⁴³⁹. Há, pelo olhar da protagonista, uma breve descrição do homem que compra a menina em troca de “muitos panos e um espelho”⁴⁴⁰:

um homem em mangas de camisa, e que a esteve a apalpar e tinha o ventre muito inchado e um olhar igual ao reflexo metálico das chapas de cobre que trazia, os pretos de Lunda, que passavam na sua terra.⁴⁴¹

Tal descrição leva o leitor a inferir que se trata de um homem branco, mesmo pela ausência de um determinante que o identifique como tal, além do fato de ser referido como o “senhor” ou “muari” (senhor da casa). Tal compreensão é cabível, uma vez que as personagens negras são descritas como tais, exceto pelos membros da família da protagonista. Podemos pensar que o esclarecimento sobre a raça é desnecessária para o clã, uma vez que ela é relacionada à palavra “buxila”, e mesmo pela descrição de um grupo Mbundu, porém, mais adiante no texto Nga Ndreza é apresentada como fula, “preta clara”⁴⁴². Como explica em suas notas Alfredo Troni, apesar de o leitor poder inferir, através da descrição da protagonista, que esta, sabendo dos privilégios dos mestiços, alega ter pai branco, embora não seja necessariamente verdade. É relevante apontar que Ndreza sente-se humilhada quando apanha do patrão e

⁴³⁹ TRONI, 1973, p. 34. [grifo do autor]

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 34.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 33.

⁴⁴² Ibidem, p. 68.

pensa em suicídio: para ela, ser “açoitada com os negros, ela a *mucama*, *Nga Munhatu* como diziam, era demais”⁴⁴³.

A narrativa segue mostrando brevíssimos episódios da vida da protagonista, dos quais se compreende a imagem que dela o narrador propõe: uma negra clara, entregue como pagamento pelo tio Mbundu a um homem, negro, e novamente negociada a um branco, a quem serve como mucama, “[p]reta criada de quarto e também concubina”⁴⁴⁴. Seu patrão e amante inflige-lhe maus-tratos físicos como castigos e, ao morrer, deixa-lhe uma herança que a deixam rica, porém é trabalhando como negociante e agiota que a protagonista não apenas mantém seu novo padrão de vida, como ascende socialmente. Supõe-se que Ndreza engravida de Serra após a morte de seu patrão, cujo óbito e aniversário de óbito ocupam grande parte do texto e igualmente infere-se que ela interrompeu a gravidez⁴⁴⁵, visto que aos 36 anos já era uma mulher velha, que não pensava em casar-se ou envolver-se com outro homem, devido às experiências do passado, como se vê no fragmento “*Nga Mutúri* é invejada. Não quer homem. Surra e Serra são dois fantasmas que se levantam diante da sua imaginação, quando tem alguma veleidade amorosa”⁴⁴⁶.

Embora a narrativa gire em torno de Ndreza, Troni utiliza-se de sua história e, mais ainda, do óbito e do aniversário de óbito para ironizar a sociedade luandense. Ao tornar-se *Nga Mutúri*, Senhora Viúva, e tornar-se uma mulher de posses, Ndreza passa a ser então parte da sociedade e a ser dona de sua própria vida, embora sempre dentro dos limites que a sociedade colonial lhe impõe. Não há, no entanto, uma profundidade da personagem que justifique a classificação de novela à obra. Nos contos, as personagens são superficiais, planas, de modo que qualquer leitor possa se identificar com elas e o mesmo ocorre com as

⁴⁴³ TRONI, 1973, p. 38.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 71.

⁴⁴⁵ Outra leitura de tal passagem foi-nos proposta por Francisco Topa, que sugere a hipótese de não se tratar de gravidez, porém de uma doença sexualmente transmissível. O episódio da doença (ou mal-estar, como é mencionado no texto) inicia durante o aniversário de óbito do patrão e recebe maior evidência quando a protagonista vai, alguns dias depois, até a botica do Teves. Lá, ela explica à Ngana Teve sobre suas dores no ventre, afirmando que “lhe parecia lombriga” (TRONI, 1973, p. 56). Se, por um lado, tal ideia reforça a interpretação de uma gravidez, por outro, quando *Nga Mutúri* despede-se de Ngana Teve, esta aconselha-a a tomar banhos com malva, o que corroboraria a interpretação da doença da protagonista ser uma DST, visto que a malva é utilizada para combater infecções no trato urinário.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 61.

personagens da narrativa, retratadas de forma irônica, conforme Troni critica desde os padres aos políticos, aos empregados da administração local, as empregadas negras e mulatas, enfim, ninguém escapa à sua pena mordaz.

A protagonista não é, no entanto, criticada, sendo mais um títere até a morte de seu patrão, que não é nomeado no texto, deixando claro que representa, mais do que uma personagem, toda uma classe social de portugueses, não necessariamente comerciantes, que se relacionam com “filhas da terra”, sendo algo natural para a sociedade angolana – ou crioula, como a denomina Mário António. Ela assume uma posição de maior autonomia apenas com a morte do patrão. Ndreza é, na verdade, a representação de todas as qualidades que os europeus asseguram ter, mas que lhe faltam. A mulher negra, filha da terra, é, no conto de Troni, a única personagem íntegra – se excetuarmos seus dois únicos “defeitos”: comer um pouco de comida escondida do patrão e desejar engravidar dele, pois “[a]s amigas, muito invejosas, diga-se a verdade, diziam que talvez fosse dela [a capacidade de não engravidar], mas que era mau – que os brancos não se prendiam bem, senão quando tinham filhos, que precisava ter um”⁴⁴⁷.

Por conseguinte, podemos afirmar que Troni não poupa nem mesmo sua heroína, que dando ouvidos a outras mulheres, tenta engravidar, para manter-se na posição de mucama – e aqui lembramos que no início da novela Ndreza presencia seu patrão mandando embora outra negra que vivia com ele, dando seu lugar à menina, o que significa dizer que Ndreza, ao querer engravidar para manter sua posição social, embora fosse um defeito de caráter da heroína, o era apenas porque a sociedade, representada pela voz das “amigas”, impunha que agisse de tal forma, por falta de melhores oportunidades, sendo, desta forma, uma questão de adaptação e sobrevivência. Este episódio ilustra, mais uma vez, o processo iniciado quando a protagonista, menina, chega à povoação portuguesa e é despida de suas roupas e acessórios Mbumbu e vestida com roupas à moda europeia, evento que marca o início do processo de aculturação da protagonista, que percorrerá a obra, como apontado por Pires Laranjeira⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 41.

⁴⁴⁸ LARANJEIRA, 1995, p. 48.

Deixando de lado a profundidade da personagem que, como vimos, serve de pano de fundo para uma crítica social e passando à questão das unidades a fim de corroborar nosso entendimento de que a narrativa é, realmente, um conto, podemos afirmar que há uma unidade de ação. A estrutura de que Troni lança mão será muito utilizada em tempos ulteriores. No conto, vemos vários curtos episódios montando a história como peças de um quebra-cabeça, construindo, aos poucos, uma imagem da sociedade da época em Luanda. Neste sentido, podemos verificar a unidade de ação, corroborada pelo conceito definido pelo ensaísta português Carlos Reis da seguinte maneira:

Constituindo uma totalidade que confere consistência ao relato, a **ação** manifesta-se de forma peculiar nos diversos gêneros narrativos: se no conto encontramos, em princípio, uma ação singular e concentrada, no romance é possível observar o evoluir paralelo de diversas ações, enquanto a novela é construída muitas vezes a partir da concatenação de várias ações individualizadas e protagonizadas pela mesma personagem [...].⁴⁴⁹

De acordo com o que coloca Reis, podemos pensar que a ação em *Nga Mutúri* realmente se aproxima mais da novela, porém a não condensação de uma ação enquanto núcleo da narrativa pode ser observada na estrutura de contos modernos. No entanto, podemos também apontar como ação aglutinadora a questão da morte do patrão da protagonista cuja morte, óbito e aniversário de óbito não apenas ocupa quase metade da narrativa⁴⁵⁰, mas que modificará a vida da protagonista.

Temos, como unidade de tempo, a maturidade de Nga Ndreza, apontada no texto como tendo, no momento, trinta e seis anos de idade. O conto gira em torno principalmente de pouco antes da morte de seu patrão até a idade atual da protagonista, não tendo, portanto, como assinalar precisamente quanto tempo

⁴⁴⁹ REIS, 2003, p. 363.

⁴⁵⁰ A morte do patrão ocupa quatorze páginas das trinta e quatro que a compõe na edição utilizada.

ocorre a narrativa. Importa apenas salientar que, sendo a morte do patrão e os eventos a ela associados o núcleo da ação do conto, o tempo é o de tais eventos, consistindo, portanto, numa unidade, ainda que apareçam pequenos episódios à parte, como quando Nga Mutúri foi levada a seu patrão (fim de sua vida no mato e início de sua vida na cidade), quando teve seus impostos roubados e teve de pagá-los novamente (pois era, de acordo com o narrador, “uma boa cidadã, paga bem os impostos”⁴⁵¹) ou ainda quando fora enganada por um branco em um negócio (e por isso ela não realizava mais empréstimos a brancos⁴⁵², outra crítica cáustica de Troni), por exemplo.

Se analisarmos o espaço na narrativa, por sua vez, veremos que a história se passa em Luanda, o que nos fornece, desta forma, uma unidade de espaço. Sobre o espaço, fala Pires Laranjeira, ao analisar a obra:

Deste modo, delimita-se um espaço físico e social muito preciso. Nele evolui *nga mutúri* – a senhora viúva de um branco – que a natureza determinou biologicamente como negra, se bem que se esforce para parecer o mais branca possível, tentando forçar a nota para uma impossível aculturação rática. Onde se torna uma assimilada completa é no plano econômico, transformando-se na agiota que empresta dinheiro que empresta dinheiro aos próprios brancos. Na cultura, tanto nas práticas rituais como na linguagem, tem costumes híbridos, desde a integração nas cerimônias do óbito, da missa (católica) e das missas (africanas), até o uso de um código linguístico duplo, rezando em quimbundo e falando em português interferido por palavras crioualizadas ou aquimbundadas. Por outro lado, aceita participar em ritos católicos, que se podem entender como práticas de fingimento porque os hábitos fetichistas e supersticiosos se mantêm.⁴⁵³

De acordo com o estudioso, vemos que o espaço não é representado apenas geograficamente (Luanda), mas toda a sociedade crioula luandense da época, alçando às esferas política, econômica, social e cultural. Sobre a questão

⁴⁵¹ TRONI, 1973, p. 62.

⁴⁵² Ibidem, p. 58.

⁴⁵³ LARANJEIRA, 1995, p. 49.

da crioulação precisamos ainda lembrar que neste momento ainda não está havendo um influxo de imigrantes portugueses como o que ocorrerá após a Conferência de Berlim, ainda que o conto tenha sido publicado após o *Ultimatum* Inglês. Ainda retomando o que já fora discutido em outra ocasião, lembramos que quando ocorre essa imigração em massa, a elite crioula é desprovida de seus cargos e de sua situação social e passa a ser mais marginalizada ainda. Embora as personagens em cargos de poder sejam, em sua maioria, portugueses, há a figura do escriturário, “filho do país, muito asseado e com o peitinho da camisa muito lustroso”⁴⁵⁴, que esclarece ao “escrivão-deputado [que] chegara do Reino havia pouco tempo e estranhou”⁴⁵⁵ o óbito, à moda angolana. Esta passagem corrobora a ideia de uma elite crioula sofrendo incipiente processo de mudança, como mostra a história do país.

Já a mais importante ação para Edgar Allan Poe, a ação de efeito, é a crítica contundente que Troni faz da sociedade luandense, através de caricaturas (de brancos e negros) e da ironia, como vemos no momento do velório, quando os convidados encontram-se preocupados em quando irá terminar o evento, pois sentem fome, ou, ainda, quando um convidado, o juiz e o delegado discutem o fato de Ndreza ter herdado “dois contos de réis fortes, fora a casa”⁴⁵⁶, sendo que o primeiro acredita que o fato de a negra herdar tudo é “uma desgraça [...], algum desses filhos da terra amiga-se com ela e dá cabo de tudo”⁴⁵⁷, mostrando a imagem que portugueses tinham dos angolanos, na visão do autor. Por outro lado, se aqueles não são perdoados, nem estes o são, como vemos no seguinte fragmento:

O escriturário ao sair a porta cruzou com uma sua conhecida que entrava rebolando muito presumida as cadeiras monstruosas, mas com o parecer consternadíssimo, e ao cruzar-lhe, deu-lhe ali um belo apertão, mas conservando sempre a gravidade da ocasião.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ TRONI, 1973, p. 43.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 43.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 46.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 46.

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 44.

O sarcasmo de Troni, conhecido por seus leitores por estar presente em vários de seus artigos, perpassa toda narrativa que, por mais que busque introduzir e dar voz ao angolano, não o realiza de maneira radical, apesar de inovadora se comparada às demais escritas produzidas em fins do século XIX. O conto, embora tenha seu lugar assegurado dentro da história da narrativa angolana – afirma Laranjeira que é “peça fundadora”⁴⁵⁹, para ilustrar apenas um dos vários estudiosos que sustentam tal afirmação –, não é maior, mais significativo, por Troni escrever, como coloca Mário António, como “um estranho examinando uma sociedade exótica”⁴⁶⁰. Alfredo Troni era português vivendo em uma realidade colonial e, por mais crítico e mais aberto às culturas locais que fosse, não conseguia escrever algo que fosse visto pelos olhos dos filhos da terra, porque isto ele não era. No entanto, enquanto ruptura de discurso, *Nga Mutúri* quebra com o *status quo* literário e inaugura na narrativa breve um novo tipo de discurso. Ainda que enunciado por um elemento exógeno e não forte o suficiente para promover uma mudança significativa no quadro de formação discursiva em curso naquele momento, naquele espaço, sob aquela realidade – colonial – social, política, econômica e cultural.

⁴⁵⁹ LARANJEIRA, 1995, p. 48.

⁴⁶⁰ OLIVEIRA, 1973, p. 20.

3.2. Prelúdio da literatura angolana

Pires Laranjeira afirma que o terceiro momento da literatura angolana (de 1902 a 1948) produziu pouca literatura de qualidade, apontando apenas uma narrativa (o romance *O segredo da morta*, de Assis Júnior) de destaque e quatro obras de poesia. No entanto, *Nhári: o drama da gente negra* (1938), de Castro Soromenho, encontra-se nesta fase, assim como as novelas de Óscar Ribas – seus contos aparecem mais tardiamente. Podemos afirmar que ambos os autores possuem traços de etnógrafos mais do que contistas. Enquanto que o último realizou vasta pesquisa sobre os costumes e tradições dos povos de língua quimbundo, o primeiro traz a região da Lunda para primeiro plano. Assim, a importância de *Nhári* para a literatura angolana é, no mínimo, tripla: primeiro porque marca o início do conto angolano, diferindo do conto colonial português; segundo porque apresenta a realidade dos africanos em região outra que não Luanda; terceiro porque suas personagens e o mundo em que vivem são negros.

Para entendermos melhor o que se passa na literatura após a publicação de *A voz de Angola clamando no deserto* (1901), devemos lembrar que a imprensa colonial ainda dispunha de certa liberdade – tanto que jornais, periódicos e revistas conseguiam publicar textos – ficcionais ou não – de cunho anticolonial ou em desacordo com o governo. Porém, neste período que vai de 1902 a 1947, ocorrem grandes mudanças em Portugal, o que refletirá, por conseguinte, em suas colônias. Em 1910, há a implantação do sistema republicano na metrópole, como resultado de um movimento revolucionário que inicia em 2 e termina em 5 de outubro. O governo provisório do açoriano Teófilo Braga rege o país até o ano seguinte, quando a Constituição de 1911 é aprovada e se inicia a Primeira República. Símbolos nacionais são substituídos, como a moeda, a bandeira e o hino nacional, e Portugal torna-se uma república e um Estado laico, dentre outras mudanças que buscavam reverter a situação do país, desgastado por uma série de eventos que vão desde a humilhação do *Ultimatum* Britânico (1890), passando pela subserviência de Portugal a outras potências europeias e à Igreja, pelo assassinato do Rei D. Carlos e de seu filho, o príncipe

Luís Filipe, e mesmo pela falta de progresso do país, que destoava do resto da Europa.

O momento é difícil e o governo republicano é claro em suas mudanças e suas intenções: Portugal precisa reerguer-se. Serão dezesseis anos conturbados politicamente (em maior ou menor grau) que refletirão nas colônias. A questão da mão-de-obra escrava indígena foi uma das falhas de Portugal. Afirma o historiador Douglas Wheeler que

[e]ntre 1910 e 1921, Portugal aprovou uma série de leis importantes que possibilitaram certas reformas políticas, religiosas, laborais e econômicas. No que diz respeito ao trabalho forçado, à persistência da escravatura e à exportação de africanos para as fazendas de São Tomé e Príncipe, as políticas da república não tiveram grandes resultados devido à falta de recursos para a aplicação das leis, à resistência dos patrões angolanos e dos colonos que os apoiavam, e também à força da tradição.⁴⁶¹

Ainda de acordo com Wheeler, a incapacidade de fazer com que a aplicação das leis funcionasse – em especial no que tange à questão da mão-de-obra indígena – acabou fazendo com que o governador de Angola Manuel Maria Coelho (o primeiro governador-geral de Angola no período republicano) demitisse, ao passo que a pressão de colonos e comerciantes coligados a pessoas influentes na metrópole fizeram com que Carvalhal Henrique demitisse-se do cargo de governador de Moçâmedes (Namibe)⁴⁶². Toda essa situação causou grande polêmica, colocando Portugal no palco das discussões nacionais e internacionais, mas não sob uma boa luz. Ainda de acordo com o historiador estadunidense, “[o]s serviços eram tratados como animais e os surtos de crescimento econômico, como o da borracha entre 1880 e 1905, acabavam por

⁴⁶¹ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 168.

⁴⁶² Ibidem, p. 168.

agravar mais a situação”⁴⁶³. Houve várias regularizações do trabalho forçado entre 1878 e 1911, sendo que este último regulamento apenas altera brevemente a lei de 1899, como se vê em sua publicação em 27 de maio de 1911:

O Governo Provisório da República Portuguesa faz saber que, em nome da República, se decretou, para valer como lei e para ter imediata execução, o regulamento aprovado por decreto de 9 de novembro de 1899, modificado pela forma que segue :

Artigo 1º. Todos os indígenas das colônias portuguesas são sujeitos à obrigação, moral e legal, de procurar adquirir pelo trabalho os meios que lhes faltem, de subsistir e de melhorar a própria condição social.

Têm plena liberdade para escolher o modo de cumprir essa obrigação; mas, se não a cumprem de modo algum, a autoridade pública pode impor-lhes o seu cumprimento.⁴⁶⁴

O novo regulamento é longo e bem detalhado, chegando a permitir que o contratado sofra punições por seu empregador, embora punindo este por penalidades físicas aplicadas ao empregado, além de decretar que os contratos de trabalho só valeriam por dois anos, no máximo, favorecendo, assim, o indígena. Assim, portugueses conseguem basicamente legalizar o trabalho escravo, ainda que, em teoria, estipulasse condições e sanções que amparassem o trabalhador. José Maria Mendes Ribeiro Norton de Matos assume o cargo de governador-geral de Angola em maio de 1912 e é demitido em 1915, durante a I Guerra Mundial, voltando a assumir o cargo no período de 1921 a 1924. Durante seu governo, houve nova reformulação do trabalho em Angola (1914), sobre a qual Wheeler expõe da seguinte maneira:

⁴⁶³ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 168.

⁴⁶⁴ DECRETO de 27 de maio de 1911, p. 1288-1289.

Em 1914 aboliu todas as leis laborais anteriores e foi instituída uma nova lei do trabalho para reformar o sistema. A legislação republicana decretava que todos os africanos, exceto os “civilizados”, tinham a obrigação de trabalhar durante um período de tempo determinado por cada ano. Mais tarde, foram aprovadas leis para reformar o emprego privado de trabalho forçado: em 1921 este tipo de trabalho foi abolido pelo alto-comissário Norton de Matos. Mas, apesar de uma legislação bem-intencionada e do zelo de algumas autoridades em Lisboa e em Luanda, as práticas laborais continuaram praticamente iguais ao que eram antes. Os filantropos estrangeiros esperavam que a república estabelecesse uma política laboral assente em bases diferentes, mas os testemunhos que então publicaram pareciam confirmar os seus piores receios: o trabalho forçado sob o regime republicano era tão mau ou pior que no período mais decadente da monarquia de Bragança. [...]

Apesar dos ataques continuados dos jornalistas assimilados, das críticas dos residentes europeus liberais e da influência crescente dos missionários estrangeiros, as práticas ligadas ao trabalho dos africanos não foram substancialmente reformadas durante a república. Os assimilados sofisticados de Luanda não tinham qualquer influência sobre os patrões portugueses nas fazendas e nas fazendas do interior e os seus protestos eram largamente ignorados. Durante este período, Lisboa experimentou dificuldades extremas para pacificar militarmente o interior remoto e não podia dedicar muita atenção a um assunto que, mesmo depois de Angola se encontrar plenamente controlada, após 1930, continuou a suscitar ameaças de rebelião, inclusive por parte dos colonos mais pacíficos. Para além disso, a força do hábito e dos costumes do cotidiano foi lentamente criando uma atmosfera propícia à exploração generalizada da mão-de-obra africana. Houve dois fatores que encorajaram esta tendência: o natural aumento do controle governamental sobre a vida dos angolanos e o crescimento do racismo e da filosofia racista entre as autoridades oficiais e os colonos.⁴⁶⁵

No fragmento acima, Wheeler aponta não só a falha em se fazer aplicar a lei na colônia, mas ainda uma piora nas relações entre europeus e africanos com a ditadura militar que inicia em 1926, piorando com o Estado Novo, implantado por António de Oliveira Salazar em 1933. O autor ressalta ainda que, entre 1910 e 1920, houve uma “proliferação de leis”⁴⁶⁶, as quais pioraram significativamente a vida das massas angolanas. A implantação do uso da caderneta indígena veio a

⁴⁶⁵ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 169-170.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 170.

piorar a situação. Esta era um documento de identidade que trazia vários dados de seu portador – homens naturais de Angola, “não-civilizados”, com 16 anos ou mais –, desde fotografia, nome, data e local nascimento, filiação, assinatura, até mesmo dados familiares, como informações sobre cônjuge e filhos, além de informações outras como onde trabalhou (e trabalha) e por quanto tempo⁴⁶⁷.

Wheeler lembra-nos ainda que, neste período, as relações entre raças estavam seriamente deterioradas devido ao racismo que, com o tempo, tendiam a agravar. Diz-nos o historiador estadunidense sobre o racismo em Angola que a “atmosfera racial remontava a pelo menos duas décadas antes da chegada de Norton de Matos. O que era novo era a intensidade do sentimento de superioridade racial e não a filosofia que a suportava [...]”⁴⁶⁸. O historiador ainda argumenta que portugueses “não tinham qualquer escrúpulo”⁴⁶⁹ ao recorrer a textos datados para “atacar o caráter dos negros e abominar a miscigenação”⁴⁷⁰. e recorda que

[o]utros fatores que estimularam a intensificação do sentimento antinegro foram o nacionalismo e o chauvinismo cultural dos portugueses, bem como sua hostilidade face às atividades políticas dos assimilados angolanos durante o período turbulento de 1910-1926.⁴⁷¹

Durante o governo republicano houve muitas rebeliões (praticamente durante todos os anos) e instabilidade, enquanto Angola ganha maior autonomia financeira e política. O cargo de alto-comissário fornecia plenos poderes a seus governadores-gerais, que, naquele momento, dispunham de um controle quase total das colônias. Em 1913, Norton de Matos estabelece um regulamento que

⁴⁶⁷ ABRANTES; BERTHET, p. 123.

⁴⁶⁸ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 171.

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 171.

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 171.

⁴⁷¹ Ibidem, p. 172.

visa controlar o interior angolano e inaugura o Departamento de Assuntos Indígenas,

o qual criou sem autorização prévia do ministro português do Ultramar, ilustrando assim a sua audácia e prepotência. O departamento instituído com a intenção de colocar Angola em sintonia com os outros sistemas coloniais em África, não se tornou instrumento de reforma alguma, não passando de letra morta.⁴⁷²

A situação era crítica. Enquanto “Portugal vacilava sob uma vaga de violências, greves, assassínios, desastres econômicos e sob os custos da participação na Grande Guerra [...], Angola era dilacerada por revoltas africanas”⁴⁷³, as quais ocorreram em praticamente todo o período republicano. Na tentativa de estabilizar a situação, é criado o posto de alto-comissário, que acabou gerando uma ditadura colonial. É então, a partir de 1921, que termina o período de relativa liberdade na imprensa, como salienta Wheeler – e não, como se pensa, com a política salazarista.

Douglas Wheeler expõe sobre o período em que Angola esteve sob o governo de Norton de Matos que este:

[p]or um lado, é justamente considerado um grande construtor de estradas e um defensor do povo africano através de políticas laborais e de assistência social esclarecidas, executadas durante 1913-15 e 1921-24 (apesar de não ter conseguido resolver o principal problema laboral e de, a partir de 1921, se ter mostrado mais interessado na construção de estradas do que nos direitos dos africanos). Por outro lado, a história deste alto-comissariado revela o especial receio e desconfiança que Norton de Matos nutria pelos angolanos africanos instruídos, o que levou a esmagar por completo as associações, jornais e sindicatos de

⁴⁷² WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 173.

⁴⁷³ Ibidem, p. 173

assimilados e a deportar muitas figuras de proa da sociedade angolana, a fim de salvaguardar o seu programa econômico. Acarinhava os trabalhadores e os camponeses africanos, mas execrava os assimilados. As suas suspeitas relativamente às associações angolanas enquanto sede de movimentos “nativistas” ou “separatistas” colocam-no na mesma categoria da maior parte dos “cirurgiões de ferro” da história angolana.⁴⁷⁴

Vemos, desta forma, o quanto a política ditatorial dos alto-comissários em Angola e os pensamentos eurocêntricos racistas ruíram uma sociedade que estava em formação desde fins do século XIX. O angolano assimilado perde o que havia conseguido (situação esta descrita e criticada na literatura angolana escrita durante a guerra colonial) e o sofrimento das massas que, se já não era mais escrava, continuava miserável e no mais baixo patamar da pirâmide social. Podemos compreender que a literatura de então, principalmente após as ações de Norton de Matos, era raramente escrita por angolanos, e quando o era, passavam pela censura por divulgar uma Angola subalterna a Portugal. Mais do que isso, um apêndice da metrópole que prometia fortunas e *status*.

Assim, a literatura escrita por portugueses não é mais do que uma literatura exótica e/ou propagandística, no sentido de promover uma aproximação maior entre portugueses e as possessões africanas. Assim como outras escritas não-ficcionais, ela tentava modificar a imagem de “túmulo do homem branco”, tentando agenciar europeus a fins de colonização dos territórios do além-mar. Várias narrativas – ficcionais e não-ficcionais – foram publicadas nos *Cadernos coloniais*, como o livro de contos *Lendas negras*, de Castro Soromenho, e o *Boletim da Agência Geral das colônias* também fazia sua parte, impulsionando o colonialismo. Em *África desconhecida* (1939), do veterinário e major português António Tavares Lebre (1882-1966), encontramos uma tentativa de desmitificação das colônias, como a que se lê na seguinte passagem, que segue uma listagem de modernizações em Angola:

⁴⁷⁴ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 174-175.

Na verdade, a má impressão que a maioria das pessoas tinham pelo Continente Negro, tem-se modificado favoravelmente, não se ouvindo dizer já a arrepiante frase: Foi para as Costas de África, sinónimo de degredo. Ouve-se dizer, sim: Foi ou vai para Angola, Moçambique ou para qualquer outra possessão, indicando o nome.

E porque não deve ser assim, se nem a própria distância, com os oceanos de permeio, consegue separar o Portugal Continental, das nossas possessões Ultramarinas!⁴⁷⁵

Embora seja um exemplo retirado de fora da esfera literária, Lebre coloca, em tal fragmento, muito clara e sucintamente, a ideia colonial que estava sendo divulgada no momento. Lembramos ainda que a publicação é de 1939, quando Salazar havia instaurado o Estado Novo, dentre cujas molas propulsoras estava o colonialismo na África. Assim, muito do que foi produzido neste tempo encontrava-se de acordo com a política colonial e *Lendas negras*, uma recolha de narrativas folclóricas e míticas recontada por Castro Soromenho, apresentava aos europeus uma pequena amostra da tradição lunda, um povo exótico angolano aos olhos dos portugueses. Soromenho, ainda que se alinhe de certa forma ao exotismo, por outro lado rompe com o discurso colonial ao emprestar sua voz ao lunda e ao mundo negro, cujas estórias não trazem o homem branco senão como elemento exógeno.

Desta forma, sobre a literatura escrita por filhos da terra, neste período – assim como os anteriores e mesmo obras de alguns autores que publicam após este momento –, Hamilton denomina-a de literatura aculturada, ou seja, uma literatura que surge de uma sociedade que sofre o processo de aculturação, sendo este o resultado “do contato de duas ou mais culturas distintas”⁴⁷⁶ e expõe, acerca da aculturação na África lusófona:

⁴⁷⁵ LEBRE, 1939, p. 8.

⁴⁷⁶ HAMILTON, 1981, p. 22.

Embora aparentemente livre de preconceitos etnocêntricos, esta definição de aculturação [acima transcrita] refere-se, na prática, ao choque entre as culturas de grupos antagônicos. Deste modo não surpreende ler no dicionário que a aculturação é “a modificação de uma cultura primitiva pelo contato com uma cultura avançada”.

Resta pouca dúvida que o regime colonial português entendia aculturação como um processo de ocidentalização do “nativo”, por definição “não civilizado”. Apesar de tudo, aculturação, no seu significado primário e isento de etnocentrismo, refere-se a um fenômeno resultante de uma simbiose de valores, costumes e línguas sem a preeminência de uma cultura sobre a outra. Tal seria o caso, digamos, do encontro de dois povos em zonas fronteiriças em que existe um amalgamento cultural mais ou menos harmonioso. Mas no caso da dominação de uma comunidade humana por outra, levada a cabo pela força e sustida por repressão e um sistema de castas sociais ou raciais, a aculturação vem a ser a “desculturação”. Sob esta perspectiva, a aculturação é um subterfúgio e um meio de exploração destinado a manter a relação dominante/dominado. Não obstante, o dominado, sabendo que é impossível realizar uma inversão total dos processos históricos, tenta apoderar-se dos aspectos da aculturação que possam servir-lhe como armas para a independência.⁴⁷⁷

Partindo das palavras de Hamilton, a literatura produzida em Angola que sustenta a ideologia colonial – em maior ou menor grau – e escrita por angolanos é uma literatura aculturada. É a literatura do assimilado, que utiliza como baliza para sua escrita a literatura do outro, do colonizador da cultura mais forte. Dentre aqueles autores que produzem tal escrita, o historiador literário lista autores de literatura colonial, Óscar Ribas, Castro Soromenho e Bessa Victor, dentre outros, que mantêm este tipo de literatura mesmo após 1948. Nossa perspectiva para análise baseia-se na ideia de ruptura o que faz com que possamos incluir aqueles que promoveram enunciados novos, sujeitando o discurso vigente (colonial) a abrir caminho para a existência de um novo discurso (angolano) no quadro literário. Já apontamos jornalistas e escritores que introduziram novos elementos nos quadros de formação discursiva, como Alfredo Troni, Cordeiro da Mata e Héli Chatelain, assim como os jornais de fins do século XIX e jornalistas como Fontes Pereira. A partir das pesquisas etnográficas iniciadas e da introdução do elemento

⁴⁷⁷ HAMILTON, 1981, p. 22.

negro como protagonista (ainda que sob uma ótica marcadamente colonial), outros autores ampliaram a ruptura e a consolidaram, sustentando e aprofundando o novo quadro que se forma.

Neste período dois autores são essenciais para a ruptura entre a literatura angolana e a portuguesa: Castro Soromenho, que se dedica ao universo negro (em especial o da Lunda) na primeira fase de sua escrita e Óscar Ribas, cujo trabalho etnográfico é impar na história de Angola e que serve, até hoje, como referência sobre os povos de língua banto da região de Luanda. Desta forma, apontaremos as mudanças promovidas ou sustentadas por estes autores nas páginas a seguir.

3.2.1. Óscar Ribas

Óscar Bento Ribas nasceu em 17 de agosto de 1909, em Luanda e faleceu em 19 de junho de 2006, em Cascais, Portugal. Mesmo ficando cego ainda jovem, aos 36 anos de idade⁴⁷⁸, Ribas conseguiu executar um vasto e importantíssimo trabalho de coleta etnográfica, o qual fora serviu de referência a escritores e poetas posteriores. Laranjeira define Óscar Ribas enquanto um documentarista, um “narrador que se apropriou das tradições orais em quimbundo e também da sociedade criouliizante, sobretudo da região de Luanda, e as transformou em histórias (conto, romance) com sabor etnográfico [...]”⁴⁷⁹, compartilhando da mesma opinião de Hamilton, que afirma ter Ribas operado como um “intérprete semioficial de tradições populares, principalmente da região de Luanda”⁴⁸⁰. Ambos especialistas são unânimes quanto à semelhança entre os escritos de Ribas e os da primeira fase de Castro Soromenho, visto que os dois autores trabalham com narrativas populares e escritas etnográficas, sendo que o primeiro trabalha com a região de Luanda (capital, urbana), ao passo que o último, com a região da Lunda (interior, sertão).

⁴⁷⁸ LARANJEIRA, 1995, p. 51.

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 51.

⁴⁸⁰ HAMILTON, 1981, p. 72.

Hamilton chama-o de “documentador de tradições minguantes”⁴⁸¹, e afirma que

Óscar Ribas exhibe toda uma carga de atitudes preconcebidas, baseadas na sua educação social e ética e na sua avaliação da própria realidade social e familiar como mestiço, emocionalmente devotado à mãe e filosoficamente ligado ao mundo representado pelo pai.⁴⁸²

Assim, com um pé em cada mundo, Ribas busca apresentar o mundo africano ao português, corrigindo concepções erradas sobre o mesmo⁴⁸³. O especialista norte-americano ainda assevera que escritor, ao apresentar e justificar práticas de povos africanos, utiliza a teoria de etapas civilizacionais, pela qual certos povos são mais atrasados do que outros por encontrarem-se em etapas diferentes de civilização⁴⁸⁴. Hamilton registra ainda que perpassa na escrita de Ribas a ideologia colonial, da qual não consegue escapar, embora também defenda a noção de angolanidade⁴⁸⁵ – posição essa que reflete em certa medida, na opinião do norte-americano, a própria situação do mulato angolano.

Óscar Ribas publicou três livros de contos, *Ecos da minha terra: dramas angolanos* (1957), *Sunguilando* (1967) e *Kilandukilo* (1973); um livro de contos, lirismos e ensaios, *Flores e espinhos* (1948); e também o primeiro dos três volumes de *Missosso* (1961, 1962, 1964) apresenta certas narrativas populares (contos folclóricos). As novelas *Nuvens que passam* (1927) e *Resgate de uma falta* (1929) compõem a primeira fase de sua escrita, sendo que a segunda fase inicia com *Flores e espinhos*, em 1948, seguido pelo romance *Uanga* (1950) e *Ecos da minha terra* (1957), de acordo com o escritor, crítico literário e ensaísta

⁴⁸¹ HAMILTON, p. 72.

⁴⁸² Ibidem, p. 73.

⁴⁸³ Ibidem, p. 73.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 73-74.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 74.

angolano Luis Kandjimbo⁴⁸⁶. Este deixa de fora as outras obras quando fala da ficção de Ribas, englobando-as na produção da década de 1960, a qual abrange obras desde 1958 a 1975, e que trata da cultura oral (literatura, filosofia, costumes, língua, etc.) dos povos de língua bantu. Kandjimbo coloca Ribas, juntamente com António de Assis Júnior, na posição de pai da ficção angolana. Afirma ele que

[n]os fins da década de 30, emerge o nome de Óscar Ribas, um outro narrador que viria a confirmar os seus méritos com a publicação do romance Uanga em 1950. Segundo o ensaísta Mário António, Oscar Ribas “surge como um elo necessário entre essa tradição em perigo e os anseios de afirmação literária das gerações mais novas da sua terra”. Mas os seus créditos firmam-se com Ecos da Minha Terra, publicado em 1952.⁴⁸⁷

Assim, encontramos em diferentes reportagens e ensaios⁴⁸⁸ a alusão de Ribas ser o pai da prosa angolana ou fundador da ficção angolana⁴⁸⁹. É importante lembrarmos que, apesar de suas recolhas contribuírem para a cultura e literatura angolanas, tais narrativas são o que Jolles determinou enquanto formas breves, como já visto, e não contos literários. Esta distinção não propõe diminuir a importância de Ribas, porém corrigir este epíteto, que melhor caberia a Alfredo Troni ou a Castro Soromenho, visto que as narrativas curtas de Ribas não são de sua autoria. Duas observações ainda devem ser feitas que justificam o rótulo de Ribas: primeiro, Ribas é, dos três, o único angolano de nascença (Troni era português e Soromenho, embora radicado em Angola por grande parte da vida, havia nascido em Moçambique e, para uma literatura incipiente, é relevante ter uma voz “originalmente” local que marque sua nacionalidade); segundo, se pensarmos apenas em contos, *Nga Mutúri*, como já falamos, é designada

⁴⁸⁶ KANDJIMBO, s/d, s/p.

⁴⁸⁷ KANDJIMBO, 2001, p. 163.

⁴⁸⁸ Ver, por exemplo, a reportagem sobre a Casa Museu Óscar Ribas, que fala do autor, no Jornal *O país*. Disponível em: << <http://opais.co.ao/casa-museu-oscar-ribas-na-transmissao-de-valores-culturais/> >>

⁴⁸⁹ Em alguns textos, Cordeiro da Mata recebe tais títulos.

“noveleta” e não um conto, e as escritas de Soromenho são posteriores às primeiras novelas de Ribas (*Nuvens que ficam verdes* (1927) e *Resgate de uma falta de educação* (1929)), as quais marcariam o início da ficção angolana por este viés. No entanto, dentro de nossa proposta de uma história do conto angolano, manteremos Castro Soromenho como baliza inicial.

Podemos apontar, portanto, duas tendências de escrita de Ribas: uma de viés etnográfico e outra de perfil literário. Vejamos a seguir as duas, a iniciar por uma sintética apresentação de *Sunguilando* e *Missosso I*, seguida pelos contos literários presentes em *Ecoss da minha terra*.

3.2.1.1. *Sunguilando* (1967)

*Sunguilando*⁴⁹⁰ traz o subtítulo “contos tradicionais angolanos” e é dedicado às crianças angolanas, lembrando-as de que tais narrativas provêm da oralidade e que, por sua mão, passam à “imortalidade da escrita”⁴⁹¹. As narrativas são contos folclóricos, com personagens que se transfiguram em animais e objetos, e trazem ao fim, além do nome dos narradores de quem Ribas ouviu as histórias, às vezes uma moral, como nas fábulas. Em vários contos, os protagonistas são chamados de João, Maria e, no caso de uma segunda esposa, normalmente esta se chama Joana (“O peixarrão”, “A vingança de uma rival”, “As flores milagrosas”, “A rival”, “A alma”, “A banza das fêmeas”, “A senhora ‘pergunta sempre’”, “A cambanza”, “O passarão”).

Em outros, animais são os protagonistas (“A sexa e o gulungo”, “O lobo e o cão”) , assim como o mundo sobrenatural surge nas narrativas “O peixarrão”, “A vingança de uma rival”, “As flores milagrosas”, “A banza das fêmeas”, “A senhora ‘pergunta sempre’”, “O passarão”, “As almas protetoras” e “Ciúme que mata”. Também vemos elementos do mundo europeu (especialmente o português) presentes em várias narrativas, ao passo que as falas das personagens

⁴⁹⁰ Edição de 1989.

⁴⁹¹ RIBAS, 1989, p. 7.

apresentam elementos da oralidade, como desvios gramaticais e a própria estrutura das sentenças. Sob a parte intitulada “Elucidatório”, encontramos uma lista com as abreviaturas empregadas na próxima seção, “Exposição”, a qual é constituída de expressões e palavras de origem banto utilizadas nas narrativas. Essas igualmente apresentam, ao fim, a versão em vernáculo das canções traduzidas no corpo dos contos. Uma curiosidade sobre o glossário anexado sob o título geral de “Elucidatório” e subseção “Exposição”, é que o autor anuncia que as explicações para os termos foram retiradas, integral ou parcialmente, de seu *Dicionário de regionalismos angolanos*, ainda não publicado naquele momento. Tal “Elucidário” e suas duas partes igualmente estão presentes em *Missosso I*.

Os contos acima listados, bem como os de *Missosso I*, foram coletados de narradores, homens e mulheres identificados pelo nome e pelas décadas de vida: sexagenários (as), octogenários (as). Além disso, abrem espaço para a poesia em forma de canções⁴⁹², cantadas pelo narrador e por ouvintes, ou por personagens enquanto perguntas e respostas. As narrativas presentes na obra são recolhidas da tradição oral e apresentam o mundo sobrenatural sempre presente juntamente com o mundo natural: vivos e mortos convivem, compartilhando do mesmo espaço e do mesmo tempo. Os mortos ajudam ou punem os vivos, dependendo de seu caráter.

As histórias não apenas proporcionam o lúdico, mas trazem ensinamentos, em geral relativos ao núcleo familiar africano (de língua quimbundo), como a ênfase nas várias esposas de um mesmo homem (chamadas “rivais”) deverem conviver de forma harmoniosa, ao invés de tentarem prejudicar umas às outras (é registrado mais comumente as mais velhas sentirem ciúmes das mais novas) e a mensagem de que as esposas deverão cuidar dos filhos das outras esposas como se fossem seus, ao invés de, por ciúme, cometer malefícios às crianças. Notamos, assim, uma mensagem que é repassada ao longo das narrativas e que fala como as mulheres devem se portar para com o marido, filhos, enteados e outros parentes próximos, assim como o homem também deve cumprir suas obrigações – desposar ou amigar-se com várias mulheres (duas ou mais), a fim de ter mais mãos para cuidar da plantação e mais filhos para o ajudarem a

⁴⁹² RIBAS, 2011a.

enriquecer. A riqueza de uma família depende de seu trabalho: quanto mais mão-de-obra (esposas e filhos), mais lavras e mais produtos. A família ainda conta com a ajuda de seus antepassados que olham por eles e punem os que vão de encontro à felicidade e prosperidade do núcleo.

O título da obra remete à tradição de repassar o conhecimento, fazendo referência ao tipo de literatura (oral) que Ribas passa a registrar na forma escrita. Comenta a ensaísta brasileira Carmen Tindó Secco sobre a prática de sunguilar:

As literaturas da noite, ou seja, as literaturas de tradição oral, como os contos, lendas, misosos, provérbios, cantos, rituais religiosos, adivinhas, costumavam, no passado ancestral, ser tecidas e transmitidas à noite, embaixo de árvores frondosas, ou à beira das fogueiras, nos subterrâneos da terra e dos sonhos. Constituíam o material vertente da arte de sunguilar, termo que, de acordo com o Dicionário de Regionalismos do próprio Ribas, significa: seroar, ou seja, fazer serão, contar e ouvir estórias à noite.⁴⁹³

Ribas repassa esse conhecimento ancestral, registrando-o em forma escrita, que é, de acordo com a crença cientificista eurocêntrica, símbolo da civilização, em oposição ao obscurantismo que vive o africano⁴⁹⁴. Ao transcrever as tradições, ele dá tons civilizatórios a um povo que possui qualidades para se modernizar, se civilizar, mas que ainda se encontra em um estágio atrasado na escala de desenvolvimento, tomando por parâmetro a Europa, principalmente. A obra etnográfica *Missosso* procura registrar ainda mais a fundo a cultura quimbundo, repassada até então de forma oral, dando-lhe, através da escrita, maior *status* na sociedade angolana.

⁴⁹³ SECCO, 2010, p. 2.

⁴⁹⁴ Tal ideia não reproduz nosso pensamento, mas o da época, como é apontado em várias ocasiões ao longo deste trabalho.

3.2.1.2. *Missosso* (1961, 1962, 1964)

Assim como o livro previamente mencionado, a importância de *Missosso* é devida ao caráter etnográfico da obra, que compila contos folclóricos, adivinhas, etc. Elucida o autor, na introdução do primeiro volume, sobre o caráter da obra em três volumes:

No intuito de o estudioso conhecer um pouco melhor a literatura oral angolana, decidimos apresentar esta obra, sob a designação de “*Missosso*”, isto é, “*Histórias*”. Três volumes a constituirão, não apenas de histórias, mas também de variada matéria.

Este – o primeiro – engloba 26 contos e 500 provérbios; o segundo – psicologia dos nomes, culinária e bebidas, desdêns, passatempos infantis, vozes de animais e epistolário; e o terceiro – adivinhas, canções, súplicas, prantos por morte e instantâneos da vida negra. Como cada capítulo vai precedido duma introdução, dispensamo-nos de referências especiais.

Não fugindo ao critério anterior, diligenciamos emprestar o mesmo cunho do linguajar local. Quanto nos foi possível, mormente nos contos, vertemos o quimbundo no seu típico modo de ser. Quer dizer: a versão circunscreveu-se exclusivamente, tal como exprime o próprio termo, à fidelidade da reprodução. E aos vocábulos que nos mereceram uma certa reserva, mencionamos, em nota, o original. Deste modo, o entendido poderá dar o seu real sentido, caso o tenhamos interpretado diferentemente.

No final do volume, segue um vocabulário das palavras quimbundas. Das que conseguimos desvendar felizmente a maioria – completamos-lhes a significação com a etimologia.⁴⁹⁵

O fragmento ilustra a proposta do etnógrafo angolano. Ribas ainda agradece às colaboradoras, dentre as quais sua mãe, as quais chama de “informantes”, uma vez que foram elas quem narraram as estórias recontadas pelo autor. Ao lermos as palavras de Ribas, verificamos que sua proposta está em trazer para a escrita – em imortalizar, utilizando a palavra escrita do colonizador –

⁴⁹⁵ RIBAS, 2011a, p. 41.

o máximo possível da cultura dos povos de língua quimbundo. O etnógrafo busca utilizar-se do português, mantendo o original apenas quando estritamente necessário, o que amplia o possível número de leitores: portugueses, africanos que dominam o português (seja de Angola ou de outra colônia), brasileiros, todos outros que dominam a língua.

Ao falar da cultura oral, Laura Padilha aponta a dificuldade de se trabalhar com narrativas recolhidas em línguas diferentes da original, dependendo, desta forma, das traduções⁴⁹⁶ e, dentre estas, as de Ribas são exemplares. Outra questão interessante levantada pela ensaísta brasileira são os tipos de narrativas compiladas, a começar pelas que dão título aos três volumes da obra. Padilha resgata a classificação proposta por Héli Chatelain⁴⁹⁷, também mencionada pela ensaísta e especialista em literatura portuguesa e literaturas africanas em língua portuguesa Maria Aparecida Santilli em *Estórias africanas: história e antologia* (1985). De acordo com tal classificação⁴⁹⁸, temos as estórias de ficção ou *missosso* (“estórias que pendem para o maravilhoso, o fantástico, o excepcional”⁴⁹⁹ e as fábulas); as estórias verdadeiras (ou aceitas como verdadeiras), chamadas *maka* (lúdicas e/ou instrutivas); as *malunda* ou *missendu* (“nas quais os feitos da nação ou tribo eram transmitidos entre velhos e anciãos, de uma geração a outra, na forma de um segredo de Estado, só em partes revelado fora desse estrito círculo de competência e autoridade”⁵⁰⁰); os provérbios ou *jissabu* (“são a síntese de uma estória [...], representam a filosofia da nação ou tribo, no que toca a seus costumes e tradições”⁵⁰¹); a poesia e a música “aparecem juntas, em canções chamadas *mi-embu* [miembu], com vários estilos, desde o épico até o dramático”⁵⁰²; adivinhas ou *jinongongo* (“que tanto se destinavam a entreter quanto a incitar a inteligência e a memória”⁵⁰³).

⁴⁹⁶ A situação ainda é mais problemática quando o estudioso não domina nenhuma língua do país estudado (neste caso, as principais línguas faladas em Angola).

⁴⁹⁷ CHATELAIN, 1894, p. 20-22.

⁴⁹⁸ Esta classificação também é recuperada em *O fato africano: elementos para uma sociologia da África* (2009), de José Carlos Venâncio.

⁴⁹⁹ SANTILLI, 1985, p. 7.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 7.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 7.

Tais narrativas fazem parte das culturas que do povo de língua quimbundo e, com a abertura iniciada pelos jornais, poesia e ficção, solidificam a presença das etnias locais através do resgate de suas raízes. Tanto *Missosso* quanto *Sunguilando* trazem contos folclóricos, escapando, portanto de nossa proposta. No entanto, não poderíamos deixar de lado essa vertente do autor, cuja importante recolha etnográfica vem a contribuir para reforçar a ruptura no discurso já iniciada pelos periódicos em fins do século anterior e que servirá de base para aqueles que se propõem a (re)descobrir Angola, em fins da década de 1940 e além, especialmente no pós-independência, como ressalta o historiador literário especialista em literaturas africanas e professor norte-americano Russell Hamilton, na seguinte passagem:

Na sua forma, conteúdo e ponto de vista, esta obra [*Tudo isto aconteceu: romance autobiográfico*] apresenta, por vezes de um modo plangente, todas as ambiguidades de um mestiço que tem acreditado ardentemente na preeminência absoluta da civilização ocidental cristã propagada pelo supranacionalismo português, ao passo que se tem agarrado, com uma ambivalência inevitável, à noção da angolanidade se não à ideia de autonomia política para Angola. Paradoxalmente, com a independência e com a necessidade de legitimar as línguas africanas e de determinar o que seria o papel das culturas tradicionais no processo de construção nacional, os dirigentes do país veem-se obrigados a aproveitar-se da fonte de informações empíricas que se encontra em estudos como *Missosso*, outra obra monumental de Óscar Ribas, cujos três volumes documentam aspectos da tradição oral.

E Óscar Ribas, com a sua tendência de simultaneamente autenticar e reprovar certas práticas e crenças dos povos angolanos, pelo menos apresenta a matéria-prima, ainda que de forma dramática e empolada.⁵⁰⁴

Hamilton é incisivo na dualidade de Ribas em apresentar o mundo angolano através de um viés português. Nos contos folclóricos, não encontramos uma linguagem empolada, mesmo porque são coletados de narradores locais - tal

⁵⁰⁴ HAMILTON, 1981, p. 74.

linguagem pode ser vista, no entanto, nas narrativas de *Ecos da minha terra*. Ribas mescla o português padrão a palavras, expressões e mesmo estruturas de línguas bantas, tornando as narrativas bastante claras para um leitor exógeno e também para angolanos que dispõem do sistema linguístico português⁵⁰⁵. Para compreender a posição de Hamilton, gostaríamos de recuperar brevemente a situação na colônia: a chegada de mais brancos em Angola e da ideologia racista – que é amparada pela ditadura iniciada na década de 1920 e sustentada pelas políticas de indigenato e assimilados, pelo Ato Colonial de 1930 e pelo o Estatuto do Indígena – desestabiliza a sociedade local, fazendo com que angolanos negros e mestiços tenham que abrir mão de seus empregos e de seu *status*.

Ribas, um mestiço assimilado, valoriza tanto a tradição quimbundo quanto a “civilização” portuguesa. É assim, dividido entre dois mundos que o escritor e etnógrafo constrói a sua visão de Angola. Sobre este caráter de sua escrita, coloca Carmen Tindó Secco que o autor “foi influenciado por uma visão histórico-filosófica positivista, que o levou a usar determinadas categorias, como as de ‘raças adiantadas’ e ‘raças atrasadas’”⁵⁰⁶, e que este caráter de sua obra não diminui a relevância de sua pesquisa etnográfica e contribuição para a cultura angolana. Ainda sobre Ribas, expõe Secco que

Óscar Ribas é um etnógrafo-tradutor de tradições da oratura angolana. Sua ação de documentarista das manifestações populares orais de sua terra e sua arte de *sunguilar* o colocam como mediador entre a rica diversidade cultural de Angola e a possibilidade de esta poder acompanhar modelos de progresso e desenvolvimento advindos de potências estrangeiras. O escritor começa a escrever em 1927 e continua até 2004, ocasião de sua morte; porém, sua visão sempre foi essa, o que, aliás, estava de acordo com grande parte do pensamento científico de sua época. Segundo o próprio Ribas, em meio a esse significativo manancial cultural dos povos angolanos, se tornava necessário, de um lado, conhecer suas matrizes orais, mas, por outro, era preciso se afastar dos “feitiços”, do ocultismo, ou seja, de acordo com sua visão, Angola devia deixar de ser uma “sociedade negra inculta”,

⁵⁰⁵ Lembramos, mais uma vez, que a língua portuguesa é língua oficial em Angola, ainda que não falada por toda população.

⁵⁰⁶ SECCO, 2010, p. 2.

ideia esta também presente, por exemplo, em seu romance *Uanga* (1950), conforme já apontaram Pires Laranjeira e Rita Chaves.⁵⁰⁷

Ao tentar reunir o melhor dos dois mundos (tradição angolana e civilização europeia), Ribas acaba por fazer o que outros intelectuais estavam realizando: a busca pela identidade angolana. Secco lembra que, embora não fazendo parte dos grupos que compunham o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (1948) e a *Revista Mensagem* (1951), o processo de recolha etnográfica empreendido pelo autor foi sua forma de buscar uma identidade angolana⁵⁰⁸. As tentativas de formulação de uma identidade nacional encontram-se em fase incipiente e estão calcadas na oralidade, a qual é resgatada pelos Novos Intelectuais através dos textos de Cordeiro da Mata, Héli Chatelain e dos “velhos intelectuais” da década de 1880. Neste momento, o natural de Angola busca seu espaço e seus direitos sobre a terra ocupada pelo outro. E é exatamente o elemento oral, a literatura da noite, a tradição que vai tornar-se o elemento-chave desta nova construção identitária – e é esta a importância maior de Óscar Ribas para a história literária angolana. Discorre sobre o assunto a ensaísta brasileira Jane Tutikian:

O conceito de nação se fixa nos fundamentos de identidade, donde se reforça a ideia de que a nação não é uma entidade plenamente formada, mas sujeita a mecanismos de inclusão e exclusão, à presença da alteridade.

Assim, a busca da identidade, agora, passa, necessariamente, pela recuperação de certos valores autóctones de raízes específicas para o estabelecimento de novas negociações: seja para tentar resgatar a tradição, seja para tentar construir uma nova tradição, buscando, através da derrubada ou do resgate de mitos, uma ideia mais próxima daquilo o que é, contemporaneamente, o homem e a nação.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ SECCO, 2010, p. 2-3.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁰⁹ TUTIKIAN, 2006b, p. 37.

A partir do final da década de 1940, o povo angolano faz uma tentativa mais organizada e mais profunda de recuperar seu espaço e de ser reconhecido enquanto indivíduo frente ao colonizador, o qual, ainda que elemento exógeno em Angola, mantinha um sistema vigente de castas sociais e econômicas que retinham o sujeito natural do país em situação periférica. A literatura vem, por conseguinte, desenvolver um papel de formação de identidade nacional e conscientização desse processo – além, o que está subentendido, da libertação do jugo colonial português. Laura Padilha, ao tratar da questão da oralidade na literatura africana, parte do conceito de cultura do ensaísta e psiquiatra caribenho Frantz Fanon, de acordo com o qual “[a] cultura nacional é o conjunto dos esforços feitos por um povo no plano do pensamento para descrever, justificar e cantar a ação através da qual o povo se constituiu e se manteve”⁵¹⁰. Considerando o pensamento de Fanon, assevera Padilha que

[a] oralidade é, desse ponto de vista, o alicerce sobre o qual se construiu o edifício da cultura nacional angolana nos moldes como hoje se identifica, embora tal cultura não seja um todo monolítico e uniforme. Praticá-la foi mais que uma arte: foi um grito de resistência e uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo português.

De outra parte, também a cultura luso-europeia traçou sulcos profundos no campo arado da cultura angolana. O enlace das matrizes é um fato incontestável, que se revela desde a utilização da língua europeia – marca mais evidente, talvez, da materialidade discursiva, no presente caso – até a composição imagético-ficcional das manifestações da tradição oral em Angola. Percebe-se na práxis cultural que há, nas camadas populares, um empenho de preservação do saber autóctone que lhes dá sua própria identidade como povo, diferentemente das classes totalmente assimiladas que pactuam com a cultura do dominador, desenraizada das referidas matrizes populares. No entanto, mesmo nestas, é marcante a presença de traços da tradição luso-europeia já incorporados à face nacional angolana.⁵¹¹

⁵¹⁰ FANON apud PADILHA, 2007, p. 37.

⁵¹¹ PADILHA, 2007, p. 37.

Pelo exposto, percebemos a importância, para o processo da elaboração identitária local, da recuperação da tradição, que se encontra enraizada na cultura oral angolana. Sem poder negar inteiramente a contribuição portuguesa nesse processo, há a necessidade, naquele momento, de marcar a diferença entre as culturas do colonizador e do colonizado, mas não mais uma iniciativa lusitana e sim angolana. São estes últimos que buscarão resgatar sua voz, sua cultura e seu *status* de donos da terra e impor-se ao elemento estrangeiro. É o momento, como afirma Padilha, de soltar um grito de resistência, de assumir-se enquanto angolano e de reivindicar sua cultura, sua identidade e seu espaço. É neste sentido, portanto, que a literatura produzida por Óscar Ribas, ainda que pudesse ser contornada nesta história do conto (uma vez que a maioria de suas publicações não trata de criações literárias escritas, mas de reescrituras de literatura oral e escapa, portanto, do recorte proposto), ocupa espaço dentro do estudo deste período, já que a tradição tem papel fundamental e incontornável na construção da identidade e do imaginário angolano.

3.2.1.3. *Ecos da minha terra* (1957)

O livro de contos *Ecos da minha terra* (1957) é uma obra expressiva de Ribas, cujo subtítulo “dramas angolanos” ecoa o subtítulo de *Nhári: o drama da gente negra* (1938), de Soromenho. Encontram-se em *Ecos...* as seguintes narrativas: “Damba Maria”, “Mbangua Musungu”, “Gente do mar”, “O ladrão e o feiticeiro”, “Noites de saudades”, “Hebu”, “Miado que enternece”, “Qual dói mais”, “A praga”, “Os humildes” e uma seção intitulada “Complemento quimbundo”, a qual é composta por sete notas referentes a passagens dos contos (em língua portuguesa) e que contêm expressões ou quadras de cantos no original, em quimbundo. Também encontramos, ao fim, outro “Elucidário”, que apresenta as

abreviações utilizadas na parte ulterior, “Exposição”, a qual, por sua vez, traz palavras e expressões em quimbundo e umbundo, principalmente.

Como as demais recolhas, Ribas abre sua obra homenageando e agradecendo a colaboração das narradoras e seus irmãos (homenagem *post-mortem*), que igualmente ajudaram o escritor, cego, em suas escritas e leituras. Os contos partem, desta forma, da narrativa oral, como o próprio autor expõe na introdução do livro. Afirma ele:

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

Embora não retratando vivências, moldamos “gente do mar” e “Noite de natal” em cenas naturais, desvendando práticas, sentimentos e outras manifestações ambientais. Ficcionalmente estruturados, nem por isso deixam de constituir fotografias da realidade.⁵¹²

Ribas afirma que as narrativas são de cunho folclórico e dá-lhes uma roupagem diferenciada dos demais, tornando-os mais literários. Sua escrita lembra um pouco as lendas reescritas pelo escritor português Alexandre Herculano em *Lendas e narrativas*, o qual reúne uma coletânea de narrativas – lendas, crônicas, contos e novelas –, publicadas entre 1839 e 1844 nas revistas literárias *O Panorama* e *A Ilustração*. Herculano, responsável pela introdução do romance histórico em Portugal – e um dos precursores da ficção moderna portuguesa – marca historicamente suas narrativas, dentre as quais destacamos a presença de lendas, como “A destruição de Áuria: lendas espanholas (século VIII)”, ou ainda a presença de marcas temporais específicas sob o título das narrativas, realçando seu caráter histórico. Herculano traz a história, as raízes de

⁵¹² RIBAS, 2004, p.11.

seu povo, para a literatura da mesma forma que Ribas o faz: recuperando histórias da tradição cultural e histórica e transformando-as em material literário.

Em *Ecos da minha terra*, o escritor angolano apresenta suas adaptações por meio de uma escrita trabalhada, atrelada aos moldes europeus, presente em sua primeira fase, a qual é encerrada com esse livro. *Uanga* (1950) marca o início de outra fase do escritor, a qual é marcada por uma escrita mais enxuta, que vemos, por exemplo, em *Missosso* e *Sunguilando*. Ao passo que as narrativas presentes nestas duas últimas obras refletem uma forma de cunho folclórico, oral, a escrita da primeira fase, que podemos ver em *Ecos...*, passaria por uma compilação de contos modernos criados pelo próprio autor, caso não fosse esclarecido o contrário já em sua introdução.

Embora Ribas seja mais um compilador de narrativas do que um contista, merece destaque seu o conto “A praga”, que recebe o Prémio Margaret Wrong em 1955⁵¹³. Nesta narrativa, temos a história de Musoko, que encontra duzentos e dez escudos na rua e compartilha a notícia com sua tia e tia-avó, com as quais convive. Logo após uma conversa entre Musoko, que quer usar o dinheiro para adquirir roupas e jóias, e as idosas, que, por sua vez, aconselham-na a comprar uma casa, ouvem a vizinha Donana clamando pelo dinheiro perdido – a mesma quantia encontrada pela menina. Esta decide devolver o dinheiro, já que compreende o drama dos pobres, mas é dissuadida pelas parentes. A amiga, Donana, segue pedindo ajuda e perguntando pela quantia perdida, enquanto que a moça pensa em restituir o valor à vizinha, mas nunca realiza a ação. Passam-se oito dias, durante os quais a amiga do pequeno núcleo familiar pergunta pelo dinheiro e não recebe informações, o que a torna vingativa e passa, portanto, a rogar pragas:

– A vós, Honji e Nvunji, Muene-Kongo e Deus, Deus e Além, venho rogar a vossa justiça. Por um dinheiro que perdi, gritei por vários lugares durante oito dias. Mas ninguém, ninguém só me respondeu: os que tinham olhos, só me viram; os que tinham

⁵¹³ MORAIS, 2009, s/p.

ouvidos, só me ouviram. Se, anciãos, quem apanhou o dinheiro, é de longe e não ouviu o meu pregão, nada de mal lhe suceda; agora, se o ouviu e se calou, quero que vós o corteis como corta a faca, que o dividais como divide a quitanda. Portanto, morra quem apanhou o dinheiro e quem o ajudou a comer! Também morra quem lavar o seu cadáver, quem lhe cortar as unhas, quem lhe cortar o cabelo, quem o vestir, quem disser aiuê! Morram todos, todos, todos, porque todos me ouviram, mas ninguém abriu o seu coração!⁵¹⁴

Musoko desespera-se ao ouvir as pragas diárias da vizinha, mas o drama familiar segue – neste momento, além da dissuasão da tia e tia-avó, falta à personagem coragem para assumir sua culpa à proprietária da fortuna encontrada. A moça sente-se doente e nem mesmo os tratamentos caseiros conseguem curá-la. As parentes resolvem, então, chamar um quimbanda, um feiticeiro, que afirma que não havia remédio: “o muzambo – a adivinhação diagnosticadora – revelara que um bruxedo de execrações entrara em casa, vazia a deixaria irremediavelmente em pouco tempo”⁵¹⁵. Musoko falece, angustiada e arrependida, sentimento compartilhado, a esta altura, pelas idosas. Em seguida, Donana morre, assim como outros que, de acordo com a fala de personagens, participaram do óbito. Todas as mortes começam com os mesmos sintomas iniciais de Musoko:

E sempre com a febre, sempre com a pontada, sempre com as hemoptises, os indígenas iam sucumbindo incessantemente, cavando nas almas, cada vez mais e mais, o negro sulco do pavor. Conforme a praga, quantos iam aos óbitos, pagavam com a vida a infração do aviso. Temerosos, os amigos, bem contra a sua característica solidariedade, evitavam agora a sua comparência em tais circunstâncias. E os próprios parentes, esmagados pelo mesmo pesadelo, também já desertavam de sagrado posto de vela.⁵¹⁶

⁵¹⁴ RIBAS, 2004, p. 128.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 129.

⁵¹⁶ RIBAS, 2004, p. 131-132.

Ribas segue sua crítica ao costume popular dos feitiços (ou pragas), o que considera uma atitude não condizente com uma sociedade “civilizada”. Este assunto foi abordado pelo autor em outros momentos, como no romance *Uanga* (1950), no qual trata da mesma forma. A importância do tema é tanta que podemos afirmar que a protagonista da narrativa é a praga e não, como parece a princípio, Musoko: é em torno da praga que tudo gira, mesmo após a morte da garota; é a praga o alvo da crítica de Ribas e o fim condutor da trama, o qual simboliza os aspectos míticos da tradição angolana. Ao fim do conto, deparamos com o choque cultural simbolizado no tema do feitiço e da praga:

A ceifa não parava. No fatalismo do esconjuro, inexoravelmente se cumpria a vingança [...] Salvação? Aonde a buscar?

Ante o abismo, o quimbanda vergava-se impotente, terrível era o malefício. Vindo das nuvens, instalava-se no corpo dos imprudentes rebeldes, com seu mistério os reduzia no cumprimento da tremenda sentença: “Morra!”

– É epidemia! – Declaravam os médicos.

Mas o povo não ia nessa, com os ocultistas contrapunha:

– Auâ! Qual epidemia! São mas é os jimbambi!

E aquelas mortes, contraditoriamente definidas, ainda pesam na alma luandina, não segundo a ciência, mas dentro dos dogmas de seu espiritismo, tal como nessa trágica data de 1921.

– Os brancos! Que sabem eles? – Alegam uns desdenhosamente.

E outros, na mesma superioridade:

– Pois! Como o feitiço não lhes pega...

– É como o desastre da quintanda do Xamavo⁵¹⁷ ...

– É verdade! Eles dizem que o telhado caiu porque o vento era muito forte...

– Forte! Caiu mas é por causa dos jimbambi...

⁵¹⁷ Abate de um mercado municipal, ocorrido em Luanda em 1948. [nota do autor]

– Que julgam eles? Uma pessoa perdeu lá dinheiro, andou a perguntar a toda a gente, e então procurou aquele desastre.

– Então aquilo caía só assim, em cima das pessoas? Ala! Os brancos falam só!...

– É mesmo, mano. Que sabem eles? A nós, pretos, quando nos enfeitiçam, morremos mesmo.

– Pois! Somos netos de Ngola kiluanji kia Samba⁵¹⁸, tudo para nós é azarento...⁵¹⁹

Na passagem acima, vemos o choque entre as crenças angolana e portuguesa: a primeira, embasada na fé, busca explicações sobrenaturais para os acontecimentos desastrosos (mortes devido a uma praga rogada e mortes devido à queda da laje do Mercado Xamavo⁵²⁰, causada por jimbambi, entidades do mundo sobrenatural), enquanto que a segunda justifica os mesmos acontecimentos através da ciência (epidemia, no primeiro caso, e ventos fortes, no segundo). Há uma certa confusão temporal ao fim da narrativa: podemos perceber a divergência nas datas dos acontecimentos, uma vez que o conto se passa, de acordo com a voz do narrador, em 1921, ao passo que uma personagem, ao fim do conto, relembra a destruição do mercado de Xamavu, em 1948, enquanto ambos os assuntos dão pauta à discussão encenada pelas personagens, estas já sem nome, representando a pluralidade, ou seja, o povo angolano. Tal discrepância temporal é admitida na ficção, uma vez que esta não tem relação obrigatória com a referência real.

A ensaísta brasileira Tânia Macedo, ao discorrer sobre as proximidades e divergências de tempo e de espaço entre ficção e realidade, parte do exemplo do mercado de Xamavo em três textos, confrontando-os com a narrativa histórica. Ao falar de “A praga”, Macedo recorda que o conto de Ribas encontra-se ancorado na referencialidade mais do que na literalidade, ainda que em momentos como o

⁵¹⁸ Antigo potentado cultuado pelo povo. [nota do autor]

⁵¹⁹ RIBAS, 2004, p. 132-133.

⁵²⁰ Depois reconstruído como Mercado São Paulo.

da construção das personagens – em especial, a protagonista –, o texto “ganhe maior densidade artística”⁵²¹. Afirmo Macedo que:

A essa luz⁵²², pode-se verificar que a queda do mercado Xamavo é focalizada, no texto de Óscar Ribas, a partir de uma perspectiva popular, tal como o imaginário luandense a teria preservado. E cremos que esse traço é importante para o projeto do entendimento do projeto literário angolano, na medida em que “A praga” apresenta-se como a possibilidade de exploração do imaginário dos habitantes da periferia da cidade capital como matéria na elaboração das histórias da ficção angolana.⁵²³

Pensando no que foi exposto, podemos atestar a importância da tradição, como já foi dito, na obra de Ribas, e a divergência entre as temporalidades apontadas no extrato anterior pode ter diferentes interpretações, nem todas divergentes entre si. Uma delas é pensar na própria tradição enquanto elemento fundamental da identidade angolana: o natural e o sobrenatural compartilhando um mesmo espaço, como se vê nas falas das personagens nativas, que acreditam que “[a] nós, pretos, quando nos enfeitam, morremos mesmo”⁵²⁴. No mundo sobrenatural, o tempo funciona de forma diversa, não obedecendo, necessariamente, ao tempo histórico. Isto posto, podemos afirmar que a incongruência temporal é bastante presente nas literaturas que trabalham com o realismo mágico, no qual as instâncias temporais e espaciais não correspondem à realidade. O escritor e ensaísta cubano Alejo Carpentier, no prólogo de seu romance *O reino deste mundo* (1966; *El reino de este mundo*, 1949), fala do realismo mágico, sobre o qual afirma:

⁵²¹ MACEDO, s/d, s/p.

⁵²² A autora refere-se ao excerto do prefácio de *Uanga*, escrito por Irene Guerra Marques, utilizado em seu ensaio. Marques assevera no prefácio à obra de Ribas que este preserva aspectos do imaginário angolano “que o colonialismo tentou corromper, desvirtuar ou utilizar em seu proveito, mas que o povo preservou, mantendo-os em grande parte intactos, para que possam, na Angola livre e independente, ser valorizados em função de uma perspectiva revolucionária” (MARQUES apud MACEDO, s/d, s/p).

⁵²³ Idem, s/p.

⁵²⁴ RIBAS, 2004, 133.

Acontece que muitos esquecem – disfarçados de mágicos baratos – que o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé.⁵²⁵

Como afirma Carpentier, a realidade maravilhosa⁵²⁶ tem como base a realidade, porém não se restringe à esta, ultrapassando-a. A questão da fé, que aparece e é central no texto de Ribas, é o que permite que o leitor abra-se para tal realidade, em que confluem ambos os mundos e que é aceita pelo leitor e pela sociedade da narrativa. Carpentier fala ainda da importância da mitologia para os povos da América Latina e como ela faz parte de seu imaginário, o qual já é, por si só, ancorado na realidade maravilhosa. O mesmo podemos afirmar acerca da crença em feitiços, retratada por Ribas em seu conto, que é articular do imaginário popular angolano. O realismo mágico ainda tem a característica de romper com a lógica, designadamente de viés eurocêntrico, fato que corrobora a leitura do conto enquanto narrativa que traz os elementos culturais nativos em primeiro plano, rompendo com a narrativa clássica de padrão europeu. Sobre a temporalidade, se, nesta última, temos o tempo histórico, linear, no realismo mágico podemos encontrar uma referência temporal bastante distinta, relacionada ao tempo cíclico, ou mítico.

⁵²⁵ CARPENTIER, 1996, s/p.

⁵²⁶ Poderíamos pensar o conto como se tratando de “maravilhoso-exótico”, como propõe o linguista e filósofo búlgaro Tzvetan Todorov em seu *Introdução à literatura fantástica* (1975) ou, ainda, de acordo com o crítico e escritor espanhol David Roas, em seu *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), de “maravilhoso cristão”, designação que, a nosso ver, por estar voltada à literatura europeia, poderia ser renomeada para “maravilhoso religioso” ou “maravilhoso mítico”, ou outra designação mais apropriada que inclua crenças outras que não apenas as narrativas cristãs.

Para discorrermos sobre o assunto, partiremos das palavras do romancista, mitólogo e filósofo romeno Mircea Eliade, que coloca que “[t]al como o espaço, o Tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo, nem contínuo”⁵²⁷. O mito pode funcionar em um tempo circular ou primordial, sendo que é o primeiro que nos interessa, uma vez que, Ribas não apenas mistura os tempos em seu conto, sem apontar nenhum estranhamento nas personagens, mas também abre a interpretação para que a estória se passe em dois tempos distintos: o passado, retratado pela trama em si e pela lembrança do que ocorreu em 1948, e um presente, o tempo do narrador e do leitor – o que pode, ainda ser projetado para o futuro. Ribas evoca, portanto, a imagem de um tempo circular, que se repete, visto que a tradição faz parte de um imaginário passado e presente e, caso não seja alterada, manter-se-á na cultura das gerações vindouras. Esta relação entre o mito e a tradição é ainda trabalhada pelo crítico literário brasileiro Luiz Costa Lima que, ao falar do discurso mítico em Jorge Luis Borges a partir das propostas do filósofo alemão Hans Blumenberg, declara que:

[...] como o relato mítico não é temporalmente localizado, os objetos de que se apropria se abandonam em uma distância imensurável. Nisso então o mito se assemelha ao dogma. Mas a semelhança é apenas provisória. Do ponto de vista comunitário – que é o único que lhe é decisivo – o mito não oferece mais do que uma proposta de identidade. Crer nos mesmos mitos é participar da mesma comunidade.⁵²⁸

Assim, vemos que Ribas aponta para uma manutenção do mito, das crenças populares e de um imaginário que faz parte do povo angolano⁵²⁹ na cultura local. Apesar de lançar bases para o movimento anticolonial e para o

⁵²⁷ ELIADE, 2008, p. 63.

⁵²⁸ LIMA, 2007, p. 706.

⁵²⁹ Mais uma vez, reiteramos que há uma pluralidade de culturas em Angola, decorrente das várias etnias que compõe o país. No entanto, salientamos que há semelhanças culturais em grupos determinados, em especial os que se encontram localizados na região de Luanda (especialmente os musseques, espaço trabalhado por grande parte da narrativa angolana), espaço trabalhado por Ribas.

resgate das tradições angolanas, o autor, através de sua narrativa, critica a prática cultural da sociedade negra local, em especial as crenças religiosas e feitiços, os quais compreende como algo que vai de encontro à cultura civilizada e racional, representada pelos portugueses e sua cultura europeia. Para Ribas, portanto, as práticas religiosas angolanas era um empecilho para o progresso de Angola. Lembra Secco na seguinte passagem:

Embora tenha vivido até 2004, Ribas teve sua escrita e sua forma de pensar marcadas, principalmente, pelo contexto histórico da primeira metade do século XX, período em que o positivismo e o evolucionismo ainda influenciaram muitas visões e conceitos não só em Angola, mas em outras partes do mundo. Isso explica o fato de que categorias de conhecimento como “atraso”, “decadência”, “gentes ignaras”, “não civilizados”, “incultos” tenham sido usadas por ele para descrever a sociedade angolana negra. Tendo como “verdades” a civilização, o progresso e o desenvolvimento impostos por Portugal – o que, cabe lembrar, era frequente no pensamento da época –, Ribas, de acordo com Pires Laranjeira, “permaneceu sempre numa fronteira entre o fascínio por certo tipo de tradições bantas e mestiças e o peso ideológico das leituras juvenis da portugalidade e do eurocentrismo” (LARANJEIRA, 2007, texto inédito).⁵³⁰

Sobre o conto de Ribas – e todas outras suas narrativas – podemos afirmar, então, que, embora o autor desejasse promover uma crítica e oferecer uma proposta de superação da crença em entidades sobrenaturais, alicerçando, por conseguinte, a cultura angolana em bases científicas e eurocêntricas, foi exatamente o que pretendia suprimir aquilo o que ganhou importância na construção da identidade angolana e que o elevou à categoria de fundador da literatura angolana, de acordo com o crítico literário e ensaísta angolano Luis Kandjimbo⁵³¹. A partir de fins de década de 1940, quando se inicia o movimento anticolonial em Angola, a tradição, a mitologia, a história, a oralidade irão ganhar

⁵³⁰ SECCO, 2010, p.4.

⁵³¹ KANDJIMBO, s/d, s/p.

importância fulcral para a construção identitária do angolano, em torno da qual surgirão questionamentos e pensamentos sobre sua situação, sobre sua individualidade e seu lugar no mundo, a partir dos quais outros questionamentos surgirão, dando início ao movimento de libertação do país.

3.2.2. Castro Soromenho

A história do conto angolano é marcada, sem discussão, pela publicação do livro de contos *Nhári: o drama da gente negra*, de Castro Soromenho. Fernando Monteiro de Castro Soromenho nasceu em Vila de Chinde, Moçambique, em 31 de janeiro de 1910 e faleceu em São Paulo, em 18 de junho de 1968. Filho do governador de Lunda, Angola, foi com a família para o país com cerca de um ano de idade. Viveu em diversos lugares, como Portugal, Argentina, França, Estados Unidos e Brasil. Conhecido por seu trabalho como jornalista e escritor, Soromenho também foi etnógrafo, dedicando grande parte de sua escrita à Angola. O escritor funda duas editoras entre os anos de 1949 a 1955: a Sociedade de Intercâmbio Cultural Luso-brasileira e Editorial Sul. Sobre este período e suas atividades que iam de encontro à política salazarista, afirmam Mourão, Furtado e Valente, sociólogos da Universidade de São Paulo, que, sendo “[a]lvo de perseguição política originada pela publicação de *Viragem*, a sua editora é fechada pela Censura, em 1958”⁵³².

Por sua atividade de oposição ao governo, vai para Paris dois anos após tal incidente, de onde parte em seguida, em 1961, para lecionar nos Estados Unidos a convite da Universidade de Wisconsin. Em agosto do mesmo ano retorna para França, onde colabora na renomada editora Gallimard e nas revistas *Preséance Africaine* e *Revolución*. Em 1965, ruma para o Brasil, onde ficará até seu falecimento. Soromenho trabalha na Universidade de São Paulo, ligado ao Centro de Estudos Africanos, e rege os cursos de Introdução à sociologia da África Negra (1966) e Sociologia da África Negra (1967 e 1968), além de ter

⁵³² MOURÃO; FURTADO; VALENTE, 1988, p. 166.

também ministrar o curso livre de Sociologia da África Negra na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara⁵³³.

Autor da trilogia de romances *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A chaga* (1970)⁵³⁴, inaugura, ainda no início de sua carreira literária⁵³⁵, a história do conto nacional com o livro *Nhári: o drama da gente negra* (1938), o qual é precedido por *Lendas Negras* (1936), cujo conteúdo é, por vezes, designado de conto. Em seguida publica as obras normalmente categorizadas como livros de contos, novelas ou mesmo histórias: *Rajada e outras histórias* (1943); *Calenga* (1945); *Samba* (1956); *A voz da estepe* (1956); e *Histórias da terra negra* (1960).

As obras de Soromenho são divididas em duas vertentes, como afirma Laura Cavalcanti Padilha⁵³⁶, dentre outros: uma primeira fase, a qual pode ser denominada etnográfica, como a categoriza Pires Laranjeira⁵³⁷, e a seguinte, a neo-realista, cujo ponto máximo, ainda de acordo com o especialista português, é atingido pela trilogia acima mencionada. Suas narrativas curtas pertencem à primeira fase, apresentando fortes marcas etnográficas e sendo compostas, em quase totalidade, de lendas e, em um caso específico, de uma saga. Normalmente seus contos ou narrativas folclóricas são reeditadas em diferentes coletâneas, como “Samba”, “Rajada”, “A morte da ‘chota’” e outros. Em sua maioria tratam de estórias lundas, mas narrativas sobre lubas, quiocos (tchokwê ou cokwê), lubas e mesmo jaga também são recontadas por Soromenho. A região da Lunda foi vastamente tratada pelo autor em seus escritos, sejam eles ficcionais ou não. Fica no nordeste do país, local de mais difícil acesso aos portugueses, quando da ocupação de Angola. Quando ocorre a Partilha da África, após a Conferência de Berlim (1884-1885), a região da Lunda é repartida entre Portugal, República Democrática do Congo e Zâmbia⁵³⁸.

⁵³³ Grande parte das referências bibliográficas foram retiradas do artigo “Bibliografia sobre Fernando Monteiro de Castro Soromenho”, compilada por Fernando A. A. Mourão, Cláudio A. Furtado e Francisco Valente.

⁵³⁴ Romance publicado postumamente, compreendido como inacabado.

⁵³⁵ No caso, estamos considerando apenas romances, contos, lendas, sagas e não a literatura jornalística.

⁵³⁶ PADILHA, 2007, p. 120.

⁵³⁷ LARANJEIRA, 1995, p. 52.

⁵³⁸ Após a independência de Angola, a região é dividida em Lunda Norte e Lunda Sul, em 1978.

De acordo com Russell Hamilton, a primeira fase da escrita de Soromenho, embora demonstrasse compreensão da realidade vivida pelos filhos da terra e denunciasse o sistema colonial, o contista e romancista apresenta marcas de um pensamento que nivela as sociedades a partir do paradigma europeu. Afirma Hamilton sobre o assunto:

Porém, o tal humanismo não significa que Soromenho não tinha algo de racismo cultural quando iniciou a sua carreira de escritor claramente dentro da tradição da literatura colonial. Na sua fase inicial, Soromenho escreveu contos, como os reunidos em *Nhári: o drama da gente negra* (1938), que transmitem a ideia de que o africano, na sua sociedade tradicional e pré-colonial, vivia precariamente sob a praga bíblica de Cam.

O humanismo de Soromenho parece ser baseado na certeza de que sob a ignorância do selvagem jazia uma inteligência dormente esperando ser libertada. Aliás, esta crença assemelha-se à chamada lei das equivalências de Assis Júnior, sendo também uma atitude que não difere significativamente da tese da pré-lógica do primitivo, postulada por Lévi-Bruhl. Além da sua simpatia humanística para com o africano e, talvez, por causa dela, Soromenho possuía um poder de observação agudo que o beneficiou como pesquisador e ficcionista.⁵³⁹

Hamilton, ao ressaltar o humanismo de Soromenho, menciona o que o próprio autor dissera em entrevista, posteriormente: que sempre considerou os homens iguais, “embora de civilizações diferentes”⁵⁴⁰ e que – e aqui lembramos o posicionamento de cunho positivista de Óscar Ribas, com o qual o de Soromenho se alinha – os angolanos encontram-se em uma etapa de um progresso civilizacional, enquanto que outros povos encontram-se em outras etapas. Para Soromenho, “[t]udo o mais diz respeito ao progresso das técnicas e da ciência, que qualquer homem de qualquer raça aprende, aplica e desenvolve consoante a sua capacidade e os meios que ponham ao seu dispor”⁵⁴¹.

⁵³⁹ HAMILTON, 1981, p. 60.

⁵⁴⁰ SOROMENHO, 1978, p. 152.

⁵⁴¹ Ibidem, p. 152.

Em seus contos, os quais pertencem à primeira fase de sua escrita, Soromenho apresenta suas personagens em um universo próprio, fechado, tradicional, sem a presença do branco. É o mundo do angolano apresentado por um viés ainda atrelado a concepções e a uma escrita de cunho eurocêntrico. O europeu é tratado como elemento exógeno e aparecerá ao fim da última narrativa de Calenga, ao fim da saga dos lundas, marcando o fim daquele mundo tradicional angolano que Soromenho se dispunha a narrar em suas estórias. Ainda pensando nas narrativas de Soromenho enquanto partes da criação do universo lunda, expõe Laura Padilha que,

[p]or sua obra literária – e mesmo jornalística e/ou etnográfica – se pode, pois, resgatar a saga do homem lunda, desde a criação mítica do estado do Muatiãnvua – pelo casamento de Lueji (rainha dos bungos) com Ilunga (herdeiro dos lubas) – até o nosso século, quando os brancos já dominam a região, praticando ali uma política de terra arrasada. Intermediando os dois momentos, as obras de Soromenho mostram também o período de decadência daquela região, cuja cultura fora uma das mais florescentes do território angolano até atravessar, por volta de 1880, um período de forte turbulência interna, com assassinatos em série, depois do que é destruída pelos quicocos, seus inimigos seculares, em 1885.⁵⁴²

Partindo do exposto acima, podemos pensar na importância das narrativas de Soromenho, que inaugura o conto angolano com *Nhári*, apresentando o mundo exclusivamente negro, até então representado figurativamente em outras narrativas, ou, como vimos no conto de Troni, sob uma ótica marcadamente eurocêntrica. Ainda que os contos de Soromenho estejam ainda atrelados à vertente europeia, já aprofundam o universo nativo angolano, apresentando-o com mais riqueza de detalhes, sem ser, no entanto, uma literatura completamente exótica. Percebe-se, pela leitura das narrativas em questão, que seu autor busca apresentar a tradição angolana, bem como a preservar através da escrita. Há

⁵⁴² PADILHA, 2007, p. 119.

uma importância coletiva em suas narrativas, que será trabalhada pela geração dos Novos Intelectuais de Angola, quando buscam reconstruir a identidade do sujeito angolano. Ainda sobre o tópico, o sociólogo brasileiro Fernando Augusto Albuquerque Mourão declara que a análise da primeira fase de Soromenho,

em que o épico se sobressai, nos poderia levar a uma interessante controvérsia sobre o romance histórico e o épico, do real e do imaginário na consciência coletiva, em que as ideias se sobrepõem às figuras da trama – ou melhor, elas representam papéis que por si configuram ideias-chave – mas que neste último caso têm de ser analisados no contexto do pensamento africano: o mundo das forças vitais, que explica uma certa coerência em que o épico não é o irreal, mas antes uma visão dinâmica da força vital em sua plenitude máxima, que anima o personagem que, em termos da concepção africana, corresponde a uma expectativa “popular”, digamos. Esta concepção me parece correta em relação a um tempo africano passado, mas que tende ao irreal, à medida em que nos aproximamos do nosso tempo, em que a força vital, o fundo coletivo, se perde, em que o foco cultural é esmagado, em decorrência de novas formas organizatórias, artificiais e impostas. A negritude se justifica nos dois tempos, ao nível do coletivo, no tempo antigo pela coerência que leva à coesão e, no segundo tempo, pela tentativa de, ao redescobrir o negro, lhe dar novamente a dimensão perdida mas, no futuro, a negritude perderá o nível do coletivo, para se apresentar como algo de ultrapassado, com conotações conservadoras, fora da nova realidade que nos passará a ser dada na “linguagem nova do futuro”. É nesta linguagem que está vazada a segunda parte da obra de Soromenho que se coloca em uma posição diferente da dos jovens escritores angolanos, ainda presos a uma “literatura de circunstância”, mas não inseridas no que chamamos de negritude. Soromenho denuncia o colonialismo, no plano do cognitivo, pela consciência que o intelectual tem do processo enquanto que no plano afetivo apresenta compreensão em relação aos brancos, mas essa compreensão não determina que não haja denúncia.⁵⁴³

Apesar de longa, a citação de Mourão expõe muito bem a característica épica da escrita da primeira fase de Soromenho. No entanto, o universo sobrenatural é deixado de lado e o autor foca nos eventos que ocorrem pelo viés

⁵⁴³ MOURÃO, 1978, p. 96.

da lógica e, portanto, histórico. O tempo é um tempo marcado, linear, ao mesmo tempo em que remete para um tempo primordial coletivo. Ao trabalhar com esse passado histórico, até então transmitido de forma oral, e não com mitos pertencentes a um mundo sobrenatural, de entidades sobre-humanas, Soromenho abre caminho para o resgate do passado dos povos do interior angolano, o que será fulcral para a nova geração de escritores e intelectuais poderem forjar a identidade angolana, composta de um entrelaçamento de várias etnias e várias culturas locais.

Em um primeiro momento haverá a negação do elemento europeu nesta identidade, uma vez que é elemento exógeno, opressor dos povos locais. Essa distinção deve ser feita e reiterada a fim de que angolanos consigam organizar-se em um movimento de subversão do sistema colonial. Mourão chama este universo negro de negritude⁵⁴⁴, afirmando que, se ela perde sua função enquanto conservadora de uma coesão cultural, passa a ter um outro papel na redescoberta do negro. No entanto, podemos dizer que, ela não perde totalmente sua primeira função mais adiante, uma vez que, ainda que se trate de grupos étnicos específicos, e mais do sertão angolano do que de Luanda, a imagem dos lundas, do estado do Muatiânvua e da rainha Lueji, dentre outros, são resgatadas e mantidas através dos tempos pelo imaginário local, sempre enquanto elementos de fundação da identidade angolana.

3.2.2.1. *Nhári*: o drama da gente negra (1938)

É com o livro de contos *Nhári* que Soromenho inaugura o conto angolano, em 1938, recebendo pela obra premiação da Agência Geral das Colónias. O livro divide-se em duas partes, sendo que a primeira contém os contos “O último batuque”, “Gando – o feiticeiro!”, “Angústia”, “O milagre do Ganga” e “*Nhári*”. A segunda parte é intitulada “Lendas negras” e apresenta as seguintes narrativas:

⁵⁴⁴ A ideologia e corrente artística chamada de Negritude comporta uma outra interpretação, como veremos mais adiante.

“Os embaixadores à corte do além”, “Terra da amizade”, “Para além da vida”, “Aves do além” e “A lagoa maldita”. Este último é uma narrativa bastante difundida pela tradição oral em Angola e possui várias versões, ainda que o que poderíamos chamar de “moral da história” – já que se assemelha às fábulas e possui a mesma função – é inalterável.

“Nhári” é o conto que encerra a primeira parte do livro, marcando, portanto, a diferenciação entre estórias ficcionais e estórias de fundação, míticas. O conto trabalha com a realidade, digamos, histórica – em contraponto à mítica –, humana, sem a presença de entidades sobrenaturais e apresenta a realidade da mulher angolana através da personagem que dá nome à narrativa. Esta inicia apresentando uma descrição bastante poética da paisagem angolana, ao amanhecer. A escrita ainda é de cunho romântico, ainda que extemporâneo, como já apontara o crítico literário brasileiro Benjamin Abdala Junior⁵⁴⁵, podendo ser compreendida como uma literatura pré-nativista, uma vez que, ainda que o autor não tenha intenções nacionalistas, ele trabalha, em sua literatura, a terra dos autóctones, assim como o foco de sua ficção, neste momento, será exatamente isso: os angolanos em seu espaço próprio, com sua história, sua cultura e suas tradições. Podemos ver no trecho a seguir um exemplo deste pré-nativismo angolano em uma escrita ainda atrelada – nas passagens descritivas, pelo menos, devido à presença e força do ambiente natural, e, ainda, levando em consideração toda a carga ideológica da literatura romântica, o retorno às origens, o sentimentalismo e ideais de nacionalismo –, aos moldes românticos:

Sinfonia da manhã africana.

Mas todo esse encanto, em breve, vai desaparecer. O sol já se desprende das árvores e afasta-se e sobe, sobe no azul do céu esmaltado, onde se vêem ainda, de longe em longe, fumos úmidos que durante a noite se estenderam sobre o rio e que, agora, se vão doirando para morrer.

⁵⁴⁵ ABDALA JUNIOR, 2000, p. 524.

O sol sobe, sobe sempre, como num estranho sonho de fogo, todo ele labaredas abraçadas em fúria, um só corpo de tormento, de desespero, de glória!

Hora de vibração intensa, brutal.

Quando o homem tem a felicidade de esquecer, por momentos, a dureza da sua vida e contempla a marcha inalterável e caprichosa de um rio, a elegância de uma ave que corta o Azul com as asas policromas, a beleza de um maciço de verdura onde dormem perfumes capitosos e a melancolia de um poente africano sobre as águas serenas do mar, – sente, por força, que a Natureza conserva na opulência da sua vida, sempre nova, fontes de formosura onde ele pode ir matar a sede da sua ânsia de Belo.⁵⁴⁶

A natureza é quase que uma personagem nos contos do autor, possuindo lugar de destaque na narrativa e fazendo parte do universo negro trabalhado por Soromenho. As riquezas da terra são exibidas em relação com elemento nativo, representados, neste conto, pela cultura matriarcal e hábitos dos quiocos (e, por oposição, dos ganguelas) e pelas figuras de Murique, Xassuana e Nhári.

O conto lembra a primeira fase da literatura romântica brasileira, especialmente os romances de José de Alencar. Tal semelhança ainda pode ser asseverada pelas características da literatura romântica brasileira e sua principal função de estabelecer uma literatura nacional, uma vez que o Brasil estava em processo de forjar uma identidade, ao passo em que se estabelecia enquanto nação. Abdala Junior menciona, ainda que trate de um romance de Soromenho, esta proximidade dos textos dos dois autores em seu ensaio “Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e macrossistema literário da língua portuguesa”:

Nesse sentido, pode-se dizer que o sistema literário, paralelamente ao linguístico, desenvolve uma função cumulativa, uma espécie de tesouro cultural coletivo, a ser apropriado em

⁵⁴⁶ SOROMENHO, 1938, p.85-86.

cada produção literária. [...] É dentro desses horizontes que Castro Soromenho, de passagem pelas terras de Angola, produzirá uma obra marcadamente vinculada ao macrocontexto literário da língua portuguesa, dentro do *continuum* comunicacional do neo-realismo – uma repercussão que dialoga com o campo comunicativo no Brasil e de Portugal. Essa experiência será ao mesmo tempo veiculada e produzirá efeitos de continuidade na sociedade crioula de Angola. Em especial nos intelectuais angolanos embalados por impulsos similares aos dos românticos brasileiros que “desejavam” formar uma literatura brasileira. Há, nesse sentido, muitos pontos de convergência. A diferença é a ênfase e matização do ideário socialista, circunstância situacional diferente da literatura romântica brasileira do século XIX.

O desejo de formar a literatura angolana, após os momentos de identificação da negritude e da africanidade, quando se buscou valores simbólicos da nacionalidade, voltar-se-á – como ocorreu com o nosso Alencar – para a pesquisa histórica, procurando reconstituir a maneira de ser das populações rurais e citadinas.⁵⁴⁷

Deixando de lado a literatura de que trata Abdala Junior, uma vez que é uma literatura, como ele aponta, neorrealista⁵⁴⁸, ainda podemos aplicar suas palavras, *mutatis mutandis* para os contos de *Nhári*. As narrativas apresentam marcas de uma literatura já datada quando da publicação do livro, se comparadas com outras literaturas. Como já discutido, a literatura angolana – e, o que nos interessa aqui, o conto – possui uma história bem mais recente do que, por exemplo, a brasileira, tanto por a literatura escrita em Angola ter sido colonial até, basicamente, o século XX (exceto a de 1880, como visto), quanto por a literatura angolana propriamente dita ser oral (até, *grosso modo*, o século XX, pelo mesmo motivo). Considerando essas diferenças temporais de existência, podemos assegurar que, sendo o processo da construção da literatura nacional nas décadas de 1930 e 1940 bastante incipiente, os contos de Soromenho desempenham essa função de tentar unir história, literatura e tradição, apontando para uma literatura local. Desta forma, a escrita romântica mostrou-se bastante eficaz para Soromenho – fosse por opção, fosse por atraso da então colônia em

⁵⁴⁷ ABDALA JUNIOR, 2000, p. 532.

⁵⁴⁸ *Terra morta*, publicada em 1961, traz uma escrita mais madura do escritor.

relação ao panorama mundial literário –, que inaugurou o conto angolano com sua publicação da coletânea, em 1938.

A construção imagética ainda é carregada de outra característica que nos leva a perceber como a escrita é realizada por um viés eurocêntrico: o erotismo. A voluptuosidade, vista na literatura romântica – à qual enquadrámos os contos de Soromenho –, também – e aqui a carga ideológica talvez se sobreponha à do estilo – é imputada aos angolanos: ela transpassa o sujeito e se revela identicamente como parte do meio – lembramos que o autor trabalha com o interior de Angola, e não com centros urbanos, o que significa dizer que seu espaço é composto pelas chanas, pelas florestas, pelas estepes, ou seja, por uma geografia prioritariamente natural⁵⁴⁹. Assim, vemos a questão da sensualidade e do erotismo, em passagens como a transcrita abaixo:

A noite apavora o homem negro.

Agora, a folhagem agita-se e geme devagarinho, como em hora de volúpia...

O sol, doirado e leve, começou a possuir a selva, lentamente, tomando-a em seus braços de ouro e quimera...

O verde da floresta é reverberante. É um verde tão apazível que faz sonhar com doídices de amor quando os corpos, esplendorosamente nus, tocados pela febre do desejo, tombam, e rolam, e se enlaçam, voluptuosamente, sobre o relvado macio e caricioso que é o chão desta sumptuosa catedral de verdura.

O azul do céu é imensamente vaporoso. É um azul que dá vontade de beber... Um sonho que apetece apalpar...

As aves despertam e cantam e voam, banhadas de azul... tontas com o seu próprio canto.

Erram no ar perfumes narcotizantes.

O mundo é um delírio de cantos, de cores, de perfumes...⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ Excluimos, aqui, os locais dos romances, que merecem tratamento diferenciado, ainda que também não se localizem nos grandes centros urbanos do país.

⁵⁵⁰ SOROMENHO, 1938, p. 84-85.

Reiteramos que a escrita de Castro Soromenho encontra-se alinhada à literatura romântica, que suas descrições da paisagem angolana são, senão ideais, descritas a partir de uma visão nativista e, digamos, pré-nacionalista. O erotismo vem juntar-se às demais características, compondo uma Angola negra, sensual, natural e distinta da sociedade europeia e da urbana; uma Angola na qual o sujeito nativo vive de forma quase que simbiótica com seu meio, ainda que o dominando (pelo uso da natureza, pelo conhecimento de como se movimentar pelos rios ou pelas florestas, e mesmo pela caça); sendo um (a natureza) parte do outro (o sujeito). Partindo do sensualismo, Soromenho denuncia a situação da mulher angolana, representada pela figura de Nhári (explicitada em passagens como “rendida à passividade que é condição das mulheres de sua miseranda raça”⁵⁵¹), que são, ao mesmo tempo, escravas para os trabalhos e prazeres do homem.

Tal ideia é corroborada pela descrição erótica da paisagem, que pode ser interpretada em diferentes níveis, sendo o primeiro uma alegoria que funciona como antecipação da trama através da técnica do *mise en abyme*, uma duplicação, uma réplica em miniatura. Esta é definida, a partir de colocações como a do ensaísta e teórico da literatura francês Gerard Genette, que chama esta invocação dos acontecimentos de *prolepsis*, entendendo por ela “toda manobra narrativa que consista em contar o evocar por adelantado um acontecimiento posterior”⁵⁵², e do estruturalista e teórico francês Lucien Dällenbach, que estudou exaustivamente a estrutura da duplicação na literatura. Este afirma, de forma resumida, que os textos que apresentam a técnica do *mise en abyme* são aqueles “containing one or more doublings which function as mirrors or microcosms of the text”⁵⁵³. A partir deste conceito, podemos perceber o pequeno microcosmos das experiências de Nhári – que é uma metáfora da mulher angolana – anunciado através da imagem narrada no início do conto, na

⁵⁵¹ SOROMENHO, 1938, p. 106.

⁵⁵² GENETTE, GERARD. *Figuras III*. p. 95.

⁵⁵³ DÄLLENBACH; TOMARKEN, 1980, p. 435. [“contendo uma ou mais duplicações, as quais funcionam como espelhos ou microcosmos do texto” (Tradução livre)]. Ainda sobre o assunto, ver DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular* (1991).

qual o narrador onisciente descreve o amanhecer como uma cena de amor carnal entre o sol e a floresta, a atmosfera sensual trespassando os limites dos elementos simbolizados enquanto corpos e propagando-se pelo ar da paisagem. O erotismo é, então, duplicado na paisagem e no momento do despertar sexual de Nhári, que, aos dez anos de idade, fora dada em casamento a um homem bem mais velho. A menina é negociada ora pelo irmão, ora pelo tio, e ingressa, portanto, na vida adulta através de sua sexualidade: aos dez anos, torna-se esposa, viúva, e é entregue novamente a outro homem.

A estória começa com a indignação de Murique: o rapaz condói-se da irmã ao pensar que ela contraiu núpcias com um homem velho, a quem Murique detesta:

Mentalmente, acompanhou um drama de amor que se devia realizar no seio de sua família.

– Cão! – gritou, possuído de raiva.

Murique via a irmã, criança de dez anos, que a crueldade de prematura desvirginização iria fazer sofrer nos braços de um velho alcoolizado até a demência e inveterado fumador de *liamba*, a quem ele odiava profundamente.

– Nhári! – chamou, como se a irmão o pudesse ouvir.

O moço caçador quedou-se a recordar, nostalgicamente, a sua felicidade tombada, amarfanhada pela gula daquele velho riquíssimo, encharcado de vícios, mas que pagara a preço de soba o corpo franzino da criança de meninos anos.

Todo o seu imenso sonho deitado por terra!⁵⁵⁴

Mais do que a preocupação com a menina, podemos ver na última parte do trecho que Murique desespera-se por ter tido sua palavra quebrada e ver que seu sonho não se realizaria: o rapaz havia prometido a um homem da etnia ganguela

⁵⁵⁴ SOROMENHO, 1938, p. 89.

que lhe daria a irmã em troca de um montante, cuja parte maior seria sua, porém o tio dos irmãos havia vendido a menina a um velho rico, uma vez que, sendo os quicocos organizados a partir de uma linhagem matriarcal, o tio tem privilégios sobre os sobrinhos. A fim de recuperar a irmã – e, obviamente, receber o dote pela garota, além de manter sua palavra – o jovem contrata Xassuana para ajudá-lo: Murique mataria o velho e os dois rapazes escoltariam Nhári até o ganguela.

Cabe lembrarmos que a prática de negociar mulheres ou utilizá-las como pagamentos (seja de acordos, seja de impostos, ou, ainda para pagar por crimes cometidos pelos parentes) aparece em outros contos – lembramos aqui a história de Nga Mutúri, que também fora negociada pelo tio –, uma vez que faz parte das tradições de povos angolanos, em sua maioria matriarcais. É o homem – o irmão, o pai ou o tio – quem tem poderes sobre o corpo da mulher. Ao trabalhar com a figura feminina e sua objetificação na tradição matrilinear de grupos angolanos, o historiador e ficcionista português nascido em Angola Alberto Oliveira Pinto afirma que era prática corrente na época os ascendentes na tradição matrilinear dispor de seus descendentes (os tios tinham direito à linhagem descendente das irmãs), uma vez que, com o declínio do tráfico negreiro, não havia necessidade de exportar mulheres como nos períodos anteriores, o que favoreceu que fossem negociadas e “empenhadas”, tornando-se, portanto, escravas-concubinas de, normalmente, comerciantes brancos⁵⁵⁵.

Na narrativa, conforme o grupo segue a seu destino, Murique compreende que o homem ganguela poderá não aceitar mais sua irmã, visto que ela não é mais virgem. Ele e Xassuana conversam sobre tal possibilidade quando o último lembra o amigo que este havia lhe prometido pagamento pelo serviço e que, caso quebrasse sua palavra, deveria pagar com a escravidão, o que era comum em sua cultura. Eles param para descansar e, enquanto comem e bebem, há uma conversa suprimida entre os dois homens, mas cujo teor será revelado com os acontecimentos que lhe seguem:

⁵⁵⁵ PINTO, 2007, p. 41.

Morta a sede e enganada a fome com amendoim, eles conversaram a meia voz.

– Está bem. Podes levá-la, mas não te demores muito porque ainda é longa a viagem, – disse o caçador Murique.

Com os olhos brilhantes e inquietos e um sorriso nervoso a contorcer-lhe a boca de linhas violentas, Xassuana levantou-se e chamou a criança.

– Vem, Nhári.

Com o olhar posto nos olhos do irmão, ela esperou uma ordem, simples palavra ou gesto, rendida à passividade que é a condição das mulheres da sua miseranda raça.

– Vai, – ordenou Murique.

Sem um dizer, Nhári ergueu-se e seguiu, olhar dado à terra, o homem que a chamou, embrenhando-se mais no *muxito*.

Entontecidos pelo perfume morfinizante que dimana do mistério do *muxito*, os pássaros, emplumados de variadas e vistosas cores, pipiavam mais ainda; dir-se-ia cantarem hinos ao amor.

– Não quero! Não quero! – gritou uma voz, em desespero.

Sobre a folhagem empapada, tudo feito lama, que é o chão do *muxito*, ouvem-se rumores diferentes dos da floresta.

E a fala de Nhári implorou:

– Tem pena de mim...

Murique, distraidamente, enquanto aguardava o regresso dos companheiros, acendeu o cachimbo.

– Mãe!

As aves emudeceram. É sempre assim quando o silêncio do *muxito* é batido pelo grito de angústia que as presas deixam escapar no momento em que tombam desfalecidas.

– Vamo-nos embora, – disse o Xassuana, que preceida Nhári, dirigindo-se a Murique.

– Sim; mas primeiro paga-me.

Xassuana tirou o seu cinto de caçador e entregou-o ao companheiro.⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ SOROMENHO, 1938, p. 106-108.

O irmão prostitui a irmã: Murique aceita o cinto de caçador de Xassuana em troca que este tenha relações sexuais com a menina. Nhári, a princípio, obedece ao irmão, autoridade familiar e tradicional, mas depois tenta evitar a consumação do negócio entre os caçadores, quando a sós com Xassuana. Mais uma vez, a natureza africana revela o que se passa com Nhári, quando o narrador coloca, após o grito da garota, que “[a]s aves emudeceram. É sempre assim quando o silêncio do muxito é batido pelo grito de angústia que as presas deixam escapar no momento em que tombam desfalecidas”⁵⁵⁷. Nhári é a presa que solta um grito de angústia e que tomba. E seu grito é um chamado pela mãe, que, além de ser símbolo de proteção, de conforto, de carinho, é, além de tudo, mulher – como Nhári. A menina simboliza a mulher angolana: ela não fala, ela apenas se desculpa e implora – e chora. A resposta de Nhári é sempre um choro silencioso, lágrimas correndo, e a passividade. Soromenho segue sua denúncia enquanto suas personagens seguem seu caminho:

A criança encolheu os ombros, baixou a cabeça e não respondeu.

Duas lágrimas cristalizaram-se nos seus grandes e belos olhos africanos.

E com esta humilhante atitude, ela disse de sua indiferença e profundíssima resignação.

[...]

Nhári, débil criança de lindos olhos negros, cheios de dor, sempre a olhar, perdidamente, para o infinito, pequenina escrava, talvez inconsciente de sua própria escravidão, – tu és o símbolo das mulheres da tua raça.

[...]

A criança, sempre com os olhos esquecidos em tristeza, que mais parecia boneca de ébano do que mulher para o trabalho rude da terra e fêmea obrigada a dar-se ao prazer sensual do seu senhor, marchava atrás dos homens que a iam mercadejar.

⁵⁵⁷ SOROMENHO, 1938, p. 107.

As três silhuetas desapareceram na noite.⁵⁵⁸

Ainda que a crítica de Soromenho seja válida, é impossível não perceber que o narrador apresenta as estórias através de um discurso marcadamente exótico. Lembramos que, no momento em que Soromenho publica *Nhári*, ainda está em voga a narrativa colonial, normalmente exótica. Neste tipo de literatura, a África – e, neste caso, Angola – é apresentada ao leitor em suas particularidades locais: informações e descrições de florestas, selvas, rios, animais, povos nativos, enfim, tudo aquilo que pode ser considerado, aos olhos europeus (e americanos), selvagem. Sobre este aspecto da literatura da primeira fase de Soromenho, declara Laura Padilha que, ao passo que as narrativas orais transmitem a sabedoria ancestral, possibilitando, assim, a interação comunitária⁵⁵⁹, “as de Soromenho tematizam essa sabedoria, mas dela se distanciam social, histórica e culturalmente”⁵⁶⁰. Esta distância entre contador e contado apresentam os traços de exotismo e juízos de valor que o colocam mais próximo ao colonizador do que às comunidades cujas tradições ele reescreve em suas narrativas. Desta maneira, podemos afirmar que este distanciamento colabora para uma visão do erótico que se aproxima mais ao olhar hegemônico, ideia esta que é corroborada por Laura Padilha:

Os narradores das estórias contidas nas duas obras de Soromenho vêm de fora a realidade do homem negro, descrevendo-a com seus referenciais branco-ocidentais e dando-lhe uma interpretação também branco-europeia. Nesse contexto emerge, por exemplo, a sensualidade e o erotismo, coloridos com tintas fortes, diferentemente do que acontece com o negro angolano, para o qual ambos são fatos naturais.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ SOROMENHO, 1938, p. 108-110.

⁵⁵⁹ PADILHA, 2007, p. 132.

⁵⁶⁰ Ibidem, p. 132.

⁵⁶¹ Ibidem, p. 132.

Partindo do exposto, podemos concluir que, embora Soromenho tenha reescrito as estórias tradicionais de origem oral, divulgando o universo negro e tornando-o conhecido ao branco, facilitando com isso o diálogo que poderia se formar uma vez derrubada a barreira do exótico e do desconhecido, nesta primeira fase ainda há elementos de uma literatura colonial. É inegável, porém, que os contos da coletânea *Nhári* inauguram uma literatura angolana, uma vez que, pela primeira vez – ainda que de forma embrionária – as estórias são angolanas: suas personagens, suas tramas, seu tempo e seu espaço são angolanos, contando, inclusive, com a inclusão de vocábulos de língua quimbundo nas narrativas. A denúncia do universo feminino, desta forma, é válida, ainda que na voz de um homem e sob uma perspectiva laivada pelo viés eurocêntrico.

3.2.2.2. *Calenga* (1945)

Calenga é normalmente designado como um livro de contos. Dividido em duas partes principais, “*Calenga e a Lenda dos Rios do Amor e da Morte*” e “*Lueji e Ilunga na Terra da Amizade*”, traz cinco narrativas curtas nesta última (“*A ‘árvore velha’ da Luba*”, “*A ‘mãe as pedras’*”, “*Os caminhos da aventura*”, “*A terra da amizade*” e “*O caminho de Quinguri*”), o que pode ser a causa da classificação equivocada dos textos. A primeira parte, parcialmente homônima ao livro, já aponta para algo diverso do conto – a lenda. Tal ideia ainda é corroborada pela introdução da segunda parte, na qual afirma Soromenho:

[e]sta é a história da criação do país dos lundas, como eles a contaram a Henrique de Carvalho, o grande explorador da Lunda, e eu a ouvi nos seus sertões. Recriá-la, ampliando-a com o conhecimento do homem e novos elementos, é velha ideia que trouxe desses longínquos sertões.

Os homens que contam essa história com raízes fundas na lenda, são os poetas da planície africana. Ouvindo-os nas grandes noites de velada, à volta as fogueiras das senzalas, a alma do negro revela-se-nos em poesia. E é como se eles nos abrissem a porta do mistério de sua raça...⁵⁶²

O autor afirma que suas narrativas, embora embasadas em lendas, são a história da criação do povo lunda, trabalhada por ele que a recria e adiciona-lhe novos elementos. Ao afirmar isso, Soromenho retira histórias do folclore angolano e dá às narrativas nova roupagem –introduzindo-as no âmbito literário. É importante salientar a clivagem que separa a literatura oral da escrita, estando a primeira privada do privilégio que possui a segunda e ainda, no caso das narrativas folclóricas – lendas, por exemplo –, estas encontram-se em um domínio completamente diverso, um espaço que é normalmente explorado pelos etnógrafos, etnógrafos, ou antropólogos. No caso de Soromenho, é interessante lembrar que o escritor foi, também, etnógrafo, dando especial destaque aos lundas, como se percebe através das muitas narrativas concernentes ao povo. Desta forma, seria adequado pensar as narrativas curtas enquanto partes de uma só narrativa maior, visto que elas dão conta da saga dos Lunda.

O professor e estudioso literário alemão Wolfgang Kayser, em sua conhecida obra *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura* (1985; *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1948), trabalha com o conceito de saga muito brevemente, apoiando-se na distinção feita por André Jolles entre formas simples e formas eruditas, diferença esta especificada na seguinte passagem, em que define a forma simples:

Penso naquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de

⁵⁶² SOROMENHO, 1945, p. 77.

arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente os nomes de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, *Memorável*, Conto ou Chiste.

Se nos consagrarmos inicialmente a essa segunda tarefa, sem desprezar a primeira, é porque tais formas têm sido maltratadas pela crítica histórica e pela crítica estética. A história literária compreendeu perfeitamente que as ditas formas existem mais ou menos nas obras de arte [...]; mas no seu método de interpretação do sentido, negligenciou a ela a elucidação dos significados dessas formas, deixando para a etnografia ou outras disciplinas mais ou menos estranhas aos estudos literários o cuidado de ocupar-se disso.⁵⁶³

Por este viés, decidimos pensar *Calenga* como o autor lhe considera: a história de um povo, ou seja, a saga dos lunda. A primeira estória antecipa as demais. Calenga, protagonista homônimo ao título da primeira narrativa, é filho do soba dos calambas e, com a morte deste, torna-se soberano. Sua tribo entra em contato com os cassongos e, fugindo destes, torna-se nômade. A segunda parte envolve cinco narrativas que contam a história dos filhos do soba bungo lala Macu (Quinguri, lala e Lueji) e dos filhos do soba Mutombo Muculo, rei dos lubas (Cassongo, Ilunga, Canhiúca e Mai). Destas duas famílias surgirão figuras importantes como as já mencionadas e Muatiânvua (Muata-lânvua), além de vários povos, como os lunda, os quiocos, os cassongos, os cacongos, os mai, formando, desta forma, a saga do povo lunda e de outros povos com os quais compartilham união de sangue através de ancestrais comuns. Concorde com tal classificação Mourão, que, ao falar das narrativas que compõe o surgimento do Estado do Muatiânvua e as relações entre lundas e quiocos, afirma que Soromenho “[recria] com dramatismo e amor a saga do sertão Lunda”⁵⁶⁴ e concorda com Roger Bastide sobre o caráter épico de suas narrativas da primeira fase⁵⁶⁵.

⁵⁶³ JOLLES, 1976, p. 20.

⁵⁶⁴ MOURÃO, 1978, p. 50.

⁵⁶⁵ Também Laura Padilha em seu *Entre voz e letra* (2007) refere-se ao caráter de saga das narrativas que tratam dos povos lunda, bungo e quioco que compõem a primeira fase do autor.

É interessante apontarmos ainda o surgimento do povo quioco, relatado na última narrativa, “O caminho de Quinguri”. De acordo com esta, os quiocos são um povo formado a partir de Quinguri, irmão de Lueji, que, juntamente com o irmão lala, espanca o pai – o soba bungo lala Macu⁵⁶⁶ –, deixando-o à beira da morte e abandona a aldeia. Os irmãos não aceitam que Lueji tenha recebido o lucano (pulseiras que representam o símbolo de realeza⁵⁶⁷) do pai moribundo, tornando-se, desta forma, a rainha bungo⁵⁶⁸. Quinguri e lala passam nove meses fora da aldeia, em um acampamento de pescadores⁵⁶⁹ e retornam a seu povo para recrutar homens para os seguirem. A intenção de Quinguri era guerrear com a aldeia e tomar os lucanos de sua irmã, tornando-se, desta forma, o novo rei bungo. No entanto, Quinguri não obteve muito sucesso:

Os poucos que seguiram Quinguri fizeram-no escutando um apelo que vinha lá das profundidades de seu ser. Era como que a voz longínqua da raça a lembrar-lhes as grandes aventuras do nomadismo.

Foi com esses homens e os pescadores que deixou no acampamento que Quinguri fez o seu sobado na planície aberta a todos os ventos e aos sons vibrantes dos seus atabaques, dia e noite a tocarem, convidando os homens valentes e rebeldes a correrem com ele todos os caminhos da aventura.

O reino de Quinguri era a estrada da aventura.

Quinguri queria arranjar gente para disputar o país dos bungos à Senhora das Terras. Mas não era essa a aventura que tentava seus homens.

– Quinguri está a chamar homens para a guerra – diziam os sobas à sua gente. – Mas aqueles que forem fiarão seus escravos.

Emudeceram os tambores sem que um só bungo viesse para a aldeia de Quinguri. Foi então que o mais cruel e rebelde de todos os bungos se tornou chefe de um bando de salteadores.

[...]

A guerra e o saque, a morte e a escravidão, eram as leis de Quinguri.⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ Também chamado de Xacala ou velho Xacala na narrativa.

⁵⁶⁷ SOROMENHO, 1945, p. 148-149.

⁵⁶⁸ Outro ponto interessante na morte do soba é que o rei moribundo passa o lucano para a filha para que ela o dê àquele que vir a ser seu esposo (pai de seus filhos), sendo Lueji, portanto, uma rainha em exercício até que o povo tenha, novamente, um rei.

⁵⁶⁹ SOROMENHO, 1945, p. 150.

⁵⁷⁰ Ibidem, p. 151-153.

Quinguri, nas narrativas seguintes, assume um caráter menos bárbaro e aproxima-se da irmã, assentando seu sobado em terras próximas à Calanhi. No entanto, como Lueji desposa Ilunga, um estrangeiro luba, os irmãos igualmente não aceitam sua soberania, apesar de manterem uma relação até certo ponto amigável com ela, relação esta que mostra grande melhora com o nascimento de Noeji, o filho de Ilunga e Lueji, que é batizado como Muatiânvua⁵⁷¹. Podemos verificar essa negação do estrangeiro como parte da tradição lunda a partir das palavras do historiador e linguista congolense Ndaywel è Nziem, que, ao tratar dos impérios luba e lunda, explica:

A representação imaginária da sociedade era fundada na sucessão em matéria de funções e no parentesco perpétuo. Isso significa que se esperava que cada detentor de um cargo – de um título, por exemplo – se transformasse em seu predecessor: tomava o nome, as mulheres e os filhos de seu predecessor, tal como sua personalidade e sua família. O parentesco era, portanto, perpétuo. Por exemplo, se o primeiro detentor de um título fosse o neto do rei, o sobrinho de um outro dignitário e o tio de um mwant a ngaand (chefe do distrito local), cinco gerações depois, o detentor do mesmo título seria ainda o neto do rei, o sobrinho de um certo dignitário e o tio do mwant a ngaand. As devastações do tempo eram negadas.

Com esses princípios, era possível imaginar o Estado como uma organização governada por uma única família, cujo chefe era o imperador, o mwant Yav. Sempre era possível incorporar novos chefes, dando-lhes uma ligação de parentesco (genro, por exemplo, após um casamento) e assegurando-lhes uma função estável no Império. Os historiadores têm sublinhado, com justeza, o fato de a sucessão no âmbito de funções e o parentesco perpétuo terem fornecido o mecanismo permitindo a integração de vastos territórios. Ademais, a organização do império, baseada no modelo familiar, tinha automaticamente por efeito a regulação das relações entre funcionários. A divisão fundada na noção de geração era rigorosa. Assim, todos os “filhos” e “sobrinhos” deviam obediência a todos os “pais” e a

⁵⁷¹ Muata-lânvua, o chefe de todas as terras. De acordo com Soromenho, “[a] partir desse dia [nascimento do menino], os reis da Lunda usaram o título de Muatiânvua” (SOROMENHO, 1945, p. 216).

todos os “tios”; e todos os “netos” eram os aliados de seus “avós”. Uma divisão ligada à ascendência direta ou a uma situação que pudesse engendrar uma afinidade juntava-se à precedente. Os “enteados” eram os subordinados de seus “padrastos” e, assim, os “filhos da irmã” tinham uma posição ambígua frente aos seus “tios maternos”.

Deste modo, para os rund, o Estado constituía uma família muito ampla, pois que o Império acabou por se estender do Cuango para além do Luapula. Porém, era uma família de guerreiros, que prosperava graças à escravidão. Por volta de 1700, os guerreiros lunda submeteram a população que vivia na periferia do Império, assegurando a integração dela e, depois, continuaram seu caminho. Aproximadamente em 1750-1760, poderosos reinos se constituíram a partir do país Yaka, no Cuango, até o país Kazembe, no Luapula, ao longo de um eixo Leste-Oeste onde eram encontrados os recursos minerais do Shaba e que permitia o acesso aos mercados portugueses no Zambeze. Ali desembocavam também as rotas comerciais que iam do país Rund ao território imbangala, no Cuango.⁵⁷²

Na passagem acima, Nziem fala do Estado Rund. De acordo com o historiador, o império luba já existia quando ocorre a formação do estado lunda, de acordo com a cronologia oral. O historiador lança mão de relatos tradicionais (os quais define, inclusive, como epopeia⁵⁷³) orais e de fontes históricas como alicerces de seu ensaio, no qual discorre sobre as origens, migrações e sistemas políticos dos dois grupos principais tratados por Soromenho. Nziem menciona também que os lunda surgiram, primeiramente, com a formação do Estado Rund, o qual, embora não possa ser datado através dos relatos das narrativas orais, pode ser visto nas mesmas a partir de 1680 ou 1700⁵⁷⁴, sendo impossível, no ponto de vista do autor, determinar exatamente a origem do povo lunda. Vemos, ainda, que o relato histórico-etnográfico corrobora o que era repassado oralmente na tradição lunda: a importância da família para a organização do Estado; a relevância de uma modificação nessa tradição secular; a questão das guerras e dos povos capturados que também aparece nos relatos orais; a formação de

⁵⁷² NZIEM, 2010, p. 710-711.

⁵⁷³ Ibidem, p. 699.

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 696.

reinos a partir de dissidências dos grupos originais; e, por fim, a relação com mercadores portugueses.

Voltando à narrativa de Soromenho, a paz reina sobre os povos com a chegada do filho de Lueji e Ilunga e a Lunda torna-se “em verdade, a Terra da Amizade”⁵⁷⁵. Conforme Lueji adquire um comportamento de humilhação em relação a Ilunga, Quinguri ganha reconhecimento e é valorizado pelos velhos das aldeias vizinhas, o que o encoraja a enfrentar a irmã e tentar expulsar o elemento estrangeiro das terras do falecido soba Xacala, uma vez que concordavam que Lueji e o estrangeiro estavam não apenas dessacralizando a memória de lala Macu, mas também “vexando os sobas e roubando o povo”⁵⁷⁶.

Lembremos que os velhos sobas são indivíduos respeitados pela população, o que significa dizer que o casal, além de ultrajar a memória tribal (representada pela memória do pai de Lueji, o grande soba Xacala), Ilunga e Lueji também faltavam com o respeito aos mais-velhos, além de favorecer o estrangeiro ao invés do povo bungo, pois, como vimos, um estrangeiro ocupar posição na organização do Estado não era parte da tradição lunda.

Começa, desta forma, a divisão do reino dos lundas, sendo que alguns evadem e seguem Quinguri, que também é venerado pela população jovem, “para quem a rebeldia era um caminho, [e que] exultava com a atitude de Quinguri, mas não ousava manifestar-se em público”⁵⁷⁷, por medo das reações de Ilunga. Quinguri assume, novamente, sua faceta rebelde e terrível, chocando os lundas:

Todos os dias os lundas eram surpreendidos com notícias que os viajantes traziam de Quinguri e seu bando armado. Contavam-se coisas alarmantes, como aldeias arrasadas e incendiadas, roubos nas plantações, homens mortos, mulheres levadas como escravas e planícies queimadas. Por onde Quinguri passava nada ficava de pé.

[...]

⁵⁷⁵ SOROMENHO, 1945, p. 217.

⁵⁷⁶ Ibidem, p. 222.

⁵⁷⁷ Ibidem, p. 223.

Lueji entristeceu, de tão preocupada que estava com o estado de inquietação que reinava na Lunda. Não se passava um dia só sem se saber que vários homens, das aldeias mais distante de Calanhi, tinham partido, com muito ódio e grande desejo de aventura para se irem juntar a Quinguri, cobrindo Ilunga de insultos e ameaças. E, pelas povoações por onde passavam, incitavam os habitantes a seguirem-nos, proclamando bem alto que Ilunga, o estrangeiro que só viera estragar a terra dos bungos, estava a comer o que a eles pertencia. Logo, os mais rebeldes deitavam mão à lança, punham a esteira a tiracolo e seguiam-lhes os passos.⁵⁷⁸

Esta imagem do irmão de Lueji é a que mais perpassa a obra: rebelde, guerreiro, cruel, nômade. É a partir de sua rebeldia que ocorre a dissipação do reino lunda e a formação de vários povos, a partir da dissidência de pessoas dos povos com os quais entram em contato enquanto se movem pelo território. Assim, Quinguri abandona Lunda, seguido por muitos, o que instaura um reino de terror na terra bungo: Ilunga passa a reger com mão de ferro, seja sob o chicote, seja com a morte, e “[a] delação passou a ser arma de vingança pessoal”⁵⁷⁹. No entanto, ao receberem notícia de que o novo soba rebelde havia acampado junto ao rio Kuanza, Ilunga e Lueji permitem que aqueles que queiram juntar-se a Quinguri podem ir, a fim de encerrar o período sombrio que se abatera sobre o povo.

A rainha recebe novas notícias sobre o irmão após uma passagem de tempo – estas agora introduzindo o elemento estrangeiro desconhecido: Quinguri, repassa ela, surpresa, a seu povo, “está com os homens brancos”⁵⁸⁰. A notícia choca a população – “[t]ão espantados ficaram os seus parentes que ninguém disse palavra. De boca e olhos muito abertos, ficaram-se em pasmo, porque nunca tinham ouvido falar de homens brancos, nem sonhavam que existissem”⁵⁸¹. Como Lueji não podia dar maiores informações a seu povo sobre o homem branco, manda buscar o prisioneiro estrangeiro (quimbundo), para que ele desse maiores explicações, visto que fora ele quem havia dado a notícia, ainda que

⁵⁷⁸ SOROMENHO, 1945, p. 223-225.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 226.

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 229.

⁵⁸¹ Ibidem, p. 229.

também nunca tivesse visto nenhum homem branco. Na passagem a seguir, podemos ver a introdução do elemento europeu nas narrativas de fundação lunda:

Foi da boca do estrangeiro, um quimbundo fugido à sua tribo, que eles souberam que Quinguri encontrara os homens brancos nas margens do Quanza, gente que tinha vindo do mar há muito tempo e que, agora, andava em guerra com os jingas.

O quimbundo não sabia dizer mais nada, porque também nunca tinha visto essa gente. Fora um velho da sua aldeia quem contara todas essas coisas. Ele chamava ao homem branco *muana-calunga*, – filho do mar – porque foi do mar, o grande *Calunga*, que veio essa gente das armas de fogo que, logo, começou a guerrear com os filhos da terra, abrindo o seu caminho de mercadores.⁵⁸²

Há, na passagem anteriormente transcrita, a inversão da história tradicional, escrita pelos portugueses: o europeu é o elemento invasor, estranho, “o outro”. Nenhum membro da tribo ou ainda de outras tribos conheciam homens brancos. Sua existência é repassada, na narrativa, por um velho, ou seja, por um daqueles que tinham mais conhecimento nas sociedades africanas. Soromenho ainda introduz o principal objetivo dos portugueses: mercadores. É importante notarmos que o escritor tenta, ao reescrever os mitos de fundação dos povos da Lunda, colocá-los sob o ponto de vista africano, ainda que a narrativa tenha sido feita para portugueses e, possivelmente, uma elite africana, uma vez que tais grupos detinham o conhecimento da língua portuguesa naquele momento.

Retornando à narrativa, com a novidade, um dos presentes, espantado, prevê um possível retorno de Quinguri, ao que a rainha responde “*Aioco cu Quinguri!* (Vão para Quinguri!)”⁵⁸³, expatriando o irmão e todos os expatriados, os

⁵⁸² SOROMENHO, 1945, p. 230.

⁵⁸³ Ibidem, p. 231. [grifo do autor]

desertores, aqueles que abandonaram seu povo, como explica Soromenho na seguinte passagem:

Nessa noite, muitos lundas desapareceram das aldeias e entraram no Caminho de Quinguri, que é o destino dos lundas expatriados.

A cada deserção, Lueji encolhia os ombros e dizia somente: – *aioco!*

Logo, os lundas começaram a chamar *aioco*, que com o tempo se transformou em *quioco*, a todo aquele que abandonava a Lunda para se meter no Caminho de Quinguri.

E os que emigraram, porque não queriam ser lundas sob as ordens de um estrangeiro, também se chamavam a si mesmo *quiocos* – os que vão – significando, assim, a llunga que eram expatriados e que, portanto, a sua autoridade deixara de existir para eles. Só reconheciam como seu chefe a Quinguri, que foi o primeiro lunda que renegou a pátria, dando origem à formação da tribo dos quiocos.

Nunca mais se apagou na terra lunda o Caminho de Quinguri – estrada de aventura dos últimos nômadas e destino dos homens rebeldes.⁵⁸⁴

É, portanto, dada a explicação, pela própria narrativa tradicional, do surgimento do povo quioco a partir do povo lunda, e do estado do Muatiânua a partir do elo entre os povos lunda e luba. O historiador Nziem remonta ainda à formação dos reinos luba e lunda a outros clãs, afirmando existir uma linhagem em comum, sustentando a ideia de que a narrativa tradicional da formação dos povos luba, lunda, quioco, cacongo, mai, mataba e outros compartilham de uma mesma linhagem ancestral. Esse laço de parentesco que une clãs – ou povos, neste caso – é característica fundamental da saga, gênero que, reiteramos, abarca as narrativas que compõe *Calenga* e que, de acordo com Jolles, é definida

⁵⁸⁴ SOROMENHO, 1945, p. 231-232. [grifos do autor]

como sendo uma forma simples relativa à epopeia (forma erudita). Jolles, ao falar da *Islendinga Saga*, afirma o seguinte:

As relações entre os diversos personagens dessa saga [e podemos afirmar o mesmo para as narrativas de *Calenga*] são, em primeiro lugar, relações entre pai e filho, entre avô e neto, entre irmãos, entre irmão e irmã, entre marido e mulher. Tais indivíduos estão vinculados entre si por laços de sangue e suas relações mútuas são produzidas pelo clã, a raça, a origem. Se a família entra em contato com estranhos, estes são concebidos e avaliados a partir do clã; ou os estranhos formam, por sua vez, uma família, ou então são indivíduos que a família admitirá ou rejeitará. Todo o subalterno ingressa na família e fica sob sua responsabilidade.⁵⁸⁵

O exposto pelo folclorista holandês, embora trate da saga islandesa, cabe muito bem para definir, da mesma forma, a saga lunda angolana. o comportamento do clã e suas relações com familiares e estrangeiros comportam-se, em um nível básico, a partir do mesmo nível de relações entre si e aceitação ou rejeição do elemento estrangeiro. Inclusive a questão de colocar o indivíduo aceito sob a responsabilidade da família pode ser visto na narrativa de Soromenho. As narrativas em questão formam, portanto, uma saga e não, como se classifica normalmente, uma coletânea de contos. Poderíamos ainda aceitar a lenda, mas esta, ainda de acordo com Jolles, pode ser compreendida enquanto saga quando corresponde a determinados critérios, dentre os quais, os mais importantes são, sem dúvida, os laços de sangue e parentesco, a relação com estrangeiros, ou seja, a história de uma família, de um clã:

Ao ler-se esta lenda [“Lenda dos camponeses do lago”, saga islandesa], depara-se-nos a cada página conceitos que temos hoje o costume de aceitar em sentido histórico; e esses conceitos

⁵⁸⁵ JOLLES, 1976, p. 68.

– conquista, derrota, opressão, libertação – já não dizem respeito a um povo, mas sempre a um clã, uma tribo, uma família. O sentimento nacional chama-se aqui espírito de família; os direitos e deveres não se regem pelos imperativos da sociedade, da *res publica*, mas pelos interesses do clã, pelas exigências do parentesco, e a comunidade burguesa de interesses tem aqui o nome de vínculos de sangue. A base e o fundamento desse universo são os vínculos de sangue, a comunidade do sangue, a vingança do sangue, o casamento, a paternidade, a parentela, a herança, o matrimônio, a hereditariedade.⁵⁸⁶

Assim, assentando na classificação das narrativas enquanto uma saga, recuperamos o final desta, na qual surge o colonizador e o grupo quioco. Estes últimos encontram-se constantemente em guerra com os lundas, esmagando-os em 1885⁵⁸⁷. Vemos na narrativa de Soromenho que os quiocos surgem a partir de dissidência do grupo lunda, em decorrência de conflitos internos. Lueji e Quinguri passam a assumir posições opostas, explicando, pela narrativa épica, as origens das desavenças entre os grupos, que colaboram para o desgaste interno dos mesmos. Sobre o assunto, lembra Mourão:

[...] Os brancos já haviam chegado ao litoral há muitos anos. Não se haviam aventurado no interior, mas haviam armado povos que passaram a colaborar com o “intruso” e, por sua vez, passaram a combater outras etnias africanas. Os lundas foram, em boa parte, vítimas desse processo.⁵⁸⁸

Os quiocos, por exemplo, serviram como instrumento para os portugueses no processo de deterioração dos lundas. Tal informação é dada ao leitor da saga, ao fim da narrativa, quando Lueji é informada de que seu irmão entrou em contato com homens brancos, cuja existência ela e outros desconheciam. Este final

⁵⁸⁶ JOLLES, 1976, p. 69.

⁵⁸⁷ MOURÃO, 1978, p. 65.

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 53.

anuncia o início de um novo momento na história dos lundas, que já sofre modificação com a alteração na tradição com a entrada dos lubas na sociedade bungo. Ainda que os lundas demorem a encontrar com os brancos, descobrem sobre sua presença em solo angolano através das relações entre as comunidades, forma de transmissão de informações, retratada na narrativa pela figura do prisioneiro estrangeiro. A decadência dos povos angolanos é mostrada já na saga dos lundas, as quais podem ser consideradas o núcleo desta primeira fase da escrita de Soromenho, e são mais exploradas em contos que formariam, com a saga como cerne, o mundo do sertão angolano.

O universo descrito busca dar conta da realidade do negro no interior de Angola, e o elemento português, ao não fazer parte deste mundo, é mostrado, pela primeira vez na história do conto nacional, como elemento exógeno, como elemento estranho. Sua presença surge na saga apontando para o momento de declínio do povo lunda, que perde seu espaço, sua organização como Estado, sua tradição para o português. É relevante salientar que, já antes do europeu chegar, havia sinais de erosão do grupo, o que é visto de melhor forma em outros contos que contribuem para montar o universo do sertão angolano – principalmente no que tange os lubas, bungos e quiocos.

Por este viés – da introdução do universo negro angolano –, Soromenho rompe bruscamente com a literatura até então. Se retomarmos o conto de Troni, este mostra uma mulher negra em um universo branco; Óscar Ribas, ao efetuar suas recolhas, mostra o imaginário negro enquanto tradição, em sua oralidade, e também a realidade do angolano em um espaço delimitado do mundo moldado pelos padrões eurocêntricos (musseques de Luanda). Já Soromenho surge com uma proposta bem diversa – a tradição que recupera é histórica, é a gênese de um grande Estado local. Sua escrita acaba por afirmar que o espaço de Angola é o espaço para os angolanos – é o espaço que foi tomado dos negros, como os lundas, os lubas e os quiocos, que já ocupavam a terra muito antes do colono.

É ainda interessante notar, apenas como curiosidade e em contraponto às narrativas de Soromenho, a obra do explorador e oficial português Henrique Augusto Dias de Carvalho sobre a região da Lunda. Enquanto que Soromenho,

também a serviço de Portugal, utilizou-se de seu emprego para conhecer a região, os povos e seus costumes, buscando um diálogo, uma abertura, Dias de Carvalho fez a ocupação efetiva do território, que era uma grande preocupação no momento para colonizadores em África, uma vez que era quesito obrigatório para manter seus territórios, de acordo com a Conferência de Berlim (1884-1885), como já foi mencionado no capítulo sobre os eventos históricos. O explorador levantou dados sobre os grupos étnicos da região, fauna e flora do local, assentamentos e relações de comércio entre povos angolanos e portugueses, além de criar oficialmente (para os portugueses, reiteramos) o distrito da Lunda, do qual foi governador. O fragmento abaixo encontra-se na abertura de *A Lunda*: os estados do Muatiânvua, de Dias de Carvalho, e fala de forma sucinta sobre suas funções no local:

entendemos ser um dever da nossa parte, tornando-nos o mais lacónico possível, mas o bastante preciso, imediatamente nos dirigir-mos ao Redactor em chefe d'esta folha de modo a provar-lhe que nos encontrava dispostos a manter até á última em bem fundados argumentos os direitos de Portugal à região da Lunda de cuja ocupação definitiva tenho tratado desde Janeiro de 1885 que assumi as funções de Residente politico na própria região em todo o tempo que ali estive; e nesta cidade de Lisboa, desde que a ela regressei, 11 de Maio de 1888.⁵⁸⁹

O discurso de Dias de Carvalho é bastante diferente do de Soromenho, ainda que levando em consideração as diferenças de escrita utilizada – enquanto que a obra do primeiro trata de um relato de viagem, cuja função primeira é informar, a narração do segundo é de cunho ficcional, artístico. A intenção de Carvalho é, primeiramente, assentar os limites da região e mostrar que o local já era ocupado por portugueses, os quais já mantinham relações de comércio com os povos locais e cujas atividades e assentamentos também eram conhecidos pelos povos vizinhos. A imagem do português colonizador construída no discurso

⁵⁸⁹ CARVALHO, 1890, p. 2.

do relato é, inegavelmente, a mesma que Soromenho irá denunciar abertamente em seus romances e que faz sua primeira aparição ao fim de *Calenga*.

3.2.2.3. *Rajada e outras histórias* (1943)

O livro traz os contos “Rajada”, “Os escravos dos deuses”, “A árvore sagrada”, “A morte da ‘CHOTA’”, “O lago enfeitado”, “Samba” (novamente), “Perdeu-se no caminho”, “A voz da estepe” (que fora publicado em livreto, juntamente com “Samba”, em 1956). As coletâneas de contos de Soromenho a partir de *Nhári* e *Lendas negras* normalmente trazem textos já publicados, apresentando apenas um ou outro conto inédito⁵⁹⁰.

O primeiro conto, “Rajada”, traz a história do pequeno grupo de lundas que vive sob o comando do soba Muaungue. A narrativa traz costumes, palavras e expressões em quimbundo, mostrando, mais uma vez, o lado etnográfico de Soromenho nesta primeira fase de sua escrita. Castro Soromenho escreve a narrativa com uma sensibilidade que mostra a visão dos nativos e suas reações e interpretações de diferentes fenômenos (poderíamos chamar de coincidências, em uma visão de cunho hegemônico). O conto gira em torno do homem religioso: da crença no universo mítico, supernatural, e simboliza a decadência dos lundas. Sobre a perspectiva da crença nesse mundo, em contraposição ao mundo racional eurocêntrico, afirma o filósofo alemão Markus Gabriel, partindo de suas ideias sobre Schelling e Wittgenstein:

Mitologia e linguagem do mundo são nitidamente alinhadas, dando ao termo um sentido claramente constitutivo que o distingue do uso regulador que tem na acepção corrente. Contudo, Wittgenstein não explicita uma consequência de sua própria reflexão, que entretanto aparece com destaque na

⁵⁹⁰ Incluímos aqui como contos as narrativas que compõem a saga dos lundas “Lueji e Ilunga na Terra da Amizade”.

Filosofia da mitologia, de Schelling, a saber: que não há um ponto de vista privilegiado ou puramente científico (no sentido de não mitológico). É por isso que precisamos combinar Schelling e Wittgenstein.

Certamente, a mitologia só é **oposta** ao discurso proposicional, cognitivo ou científico na medida em que escolhemos o conceito geral de ciência moderna como o eixo em torno do qual nossa imagem do mundo gira. Dadas as observações cuidadosas de Wittgenstein sobre os eixos em torno dos quais gira a linguagem, podemos equacioná-las com a mitologia constitutiva no sentido defendido aqui. Nosso estar-no-mundo mitológico consiste no fato de que temos que impor limites aos discurso para sequer organizar nossa experiência. Em si mesma, esta imposição de limites não é um ato racional pelo qual possamos ser plenamente responsabilizados. Mais cedo ou mais tarde esgotamos os meios de justificar nossas práticas de justificação. Precisamente porque sempre há um fundamento sem fundamento, que nunca pode ser plenamente identificado – ou seja, porque há um Ser imemorial –, a mitologia ocorre. Isso leva Schelling a afirmar que, no início, o Ser imemorial toma a forma de um “**Deus imemorial**” apoderando-se da consciência.⁵⁹¹

A experiência de mundo dos lundas é, portanto, organizada de forma a conceder espaço para mundo ancestral, o qual fornece explicação e guia o indivíduo em seu mundo profano. O conto já inicia relacionando as cerimônias de rito de passagem do grupo e a deterioração de seu chefe, o soba Muaungue. Este, já velho, adoeceu após a cerimônia de circuncisão (mucanda), durante a qual faleceram dezenove meninos, dentre eles seu filho mais velho. O soba é tratado por um curandeiro (quimbanda) vindo de Luita, porém não apresenta melhoras e o grupo sente-se inquieto com a decisão do conselho em partir, visto que as malembas⁵⁹², árvores sagradas, ainda estão firmes no local. A preocupação da comunidade é com seu futuro: dos vinte e nove meninos, a maioria faleceu durante os ritos de passagem, o que é interpretado como a ira dos deuses, uma vez que seu futuro tornou-se incerto pela falta de jovens que assumirão o lugar de caçadores e guerreiros. A narrativa é muito rica em detalhes

⁵⁹¹ GABRIEL; ŽIŽEK, 2012, p. 115.

⁵⁹² Também grafadas malambas por Soromenho, embora a grafia correta seja mulembas. São figueiras africanas de copa volumosa (oferecendo, assim, bastante sombra) que crescem em terrenos arenosos e secos. Representam para vários povos a ancestralidade e o elo entre o mundo místico e o profano.

sobre o povo lunda e o narrador explica um pouco sobre o rito, afirmando que aqueles que morrem durante o mesmo, perdem seus nomes, uma vez que, ao iniciar a *mucanda*, perdem seus nomes de criança e, como não terminam a cerimônia, não recebem nomes de adulto (de homem). Os dezenove meninos do conto que não sobreviveram à circuncisão tornam-se, assim, sem identidade, o que faz com que não possam ter um enterro como os demais, nem seu luto pode ser sentido pelo grupo:

Dezanove cadáveres tinham sido apeados, na véspera de findar a *mucanda*, das árvores que cercam a *bamba* – chão nu feito ara onde os rapazes se sacrificam para ganhar direitos de homem. Estavam envolvidos em folhas impregnadas de óleos olorantes e dentro da casca de árvores, semelhante cortiços; e, assim, foram lançados ao rio, que é a sagrada sepultura dos que morreram durante a *mucanda*, depois de perderem o nome com que vieram da aldeia e antes de obterem o direito de usar o de homem. Meninos sem nome nem história, deles nunca mais ninguém falará.⁵⁹³

A importância dos ritos de passagem para os povos angolanos é recorrente em sua literatura⁵⁹⁴. Para Mircea Eliade “[a] função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc.”⁵⁹⁵. Os ritos, de acordo com o mitólogo romeno, são a forma que os homens religiosos possuem de renovar a santificação do mundo e manter-se neste, uma vez que a realidade depende do mundo místico. Os ritos iniciáticos, por sua vez, faz com que os indivíduos esforcem-se para atingir a imagem ideal forjada a partir dos mitos⁵⁹⁶. A criança que participa de um ritual de iniciação morre, metaforicamente, enquanto tal, renascendo enquanto adulto iniciado nos saberes da tradição⁵⁹⁷ –

⁵⁹³ SOROMENHO, s/d [1943], p. 13-14.

⁵⁹⁴ Assim como o é para a maioria dos – senão todos – povos e suas literaturas.

⁵⁹⁵ ELIADE, 2008, p. 87.

⁵⁹⁶ Ibidem, p. 153.

⁵⁹⁷ Ibidem, p. 153-163.

conhecimento e mistérios revelados durante o rito de passagem. Eliade afirma sobre esta morte simbólica que “o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento”⁵⁹⁸.

Desta forma, podemos compreender que a morte dos dezenove meninos do conto não pode ser lamentada por dois motivos principais: primeiro porque falharam ao tentar atingir o ideal de homens moldado a partir dos mitos de seu povo, não conseguindo superar a morte simbolizada no próprio ato da circuncisão, mas também por subincisões, escarificações, tatuagens, etc.; segundo porque, enquanto crianças, estavam mortos e não haviam, ainda, renascido enquanto adultos, o que significa dizer que sua morte deu-se quando já mortos, quando encontravam-se em um estado de limbo, em um entre-lugar que significa o vazio, o espaço em que não se é (não eram crianças nem adultos). A dor da perda, neste caso, deve, portanto, ser sufocada, já que os pais já haviam perdido os filhos (metaforicamente) no início do rito.

Outro ponto interessante na narrativa de Soromenho é a questão da mulemba. Como as árvores sagradas encontram-se firmes, significa que a terra ainda produz frutos, porém igualmente significa que, se não há problemas com a terra, o problema é com os homens – é contra eles que a ira dos deuses se volta. Sendo, por conseguinte, o alvo da ira do universo mítico, os homens não sabem como proceder e temem tanto os deuses quanto a solução humana para aplacar a ira daqueles. Estando o soba impotente de realizar qualquer ação, devido à sua debilidade, o conselho, formado pelos indivíduos mais velhos da aldeia, reúne-se para discutir o que fazer, ao passo que homens e mulheres temem por seu futuro, uma vez que acreditam que o conselho irá recorrer ao sacrifício. A seguir demonstramos um extrato da narrativa em que não apenas explora bem o terror que evoca a reunião do conselho, mas uma crítica ao homem religioso angolano e, mais ainda, à mulher:

⁵⁹⁸ ELIADE, 2008, p. 163.

A voz daquele tambor que convocou os velhos a reunirem-se na *chota*, amedrontou toda a gente. O povo ficou sabendo que o soba nada já podia resolver de vontade própria. Agora, era àqueles velhos, empedernidos por longa experiência de vida, que o povo estava entregue. E todos sabiam que os velhos são cruéis, porque só sabem exigir sacrifícios em nome dos deuses e das velhas leis da raça.

Silhuetas de mulheres deslizaram e desapareceram no fundo da noite da aldeia. Por atalhos, dirigiram-se às pequenas rotundas que servem de nicho às *mahambas*. Prostradas junto a esses humildes santuários, oraram implorando aos espíritos dos seus antepassados proteção para o povo, tão duramente castigado pelos deuses. Oraram e choraram, que as lágrimas e a reza são o amparo dos fracos. O medo arrastou-as para ali, humilhadas e sem vontade própria, esperando tudo dos espíritos bons [...] Da luta desses espíritos [bons e maus], comandados por terríficos deuses, depende o destino, sempre miserando, do negro selvagem.

... E os negros esperam. Mas os pobres nem sabem pelo que esperam. Sabem somente que qualquer coisa de grave vai acontecer. Isso mesmo lhes disse a voz cava do tambor.⁵⁹⁹

A imagem feminina é descrita claramente como “fraca”: a elas nada cabe senão a figura submissa, vivendo à mercê dos deuses e dos homens, como visto no conto “Nhári”. As mulheres, na narrativa (também como em “Nhári”) não têm voz: elas choram e lamentam. Aos homens é que cabe a ação: o conselho de homens discute a situação e acredita que eles devem mudar-se da região; Porém um dos idosos chama a atenção dos outros que as plantações estão verdes e as mulembas seguem em pé, o que significa que os deuses estão punindo o grupo (e não a terra). Assim, vão até o soba e, mais tarde, ouve-se o brado dos homens (e não das mulheres) que não aceitam a decisão do soba de fazer um sacrifício humano – negam-se a matar mesmo “o mais miserável dos escravos”⁶⁰⁰ em prol do soba amaldiçoado. Há, na reação do grupo, uma aversão aos sacrifícios humanos e mostra de valorização da vida: até mesmo os escravos são poupados. Esta diferença entre as gerações não deixa de remeter a uma diferença nas gerações de colonos que também havia assumido uma postura menos cruel para

⁵⁹⁹ SOROMENHO, s/d [1943], p. 16-17.

⁶⁰⁰ Ibidem, p. 20.

com os angolanos: enquanto as mais antigas não acreditavam que os negros diferiam-se dos animais, as gerações seguintes apenas apontavam que eram humanos, sim, porém eram homens atrasados⁶⁰¹.

Apesar da desaprovação da comunidade, a trama segue com acontecimentos vários (além da doença súbita do soba) que vão indicando que o conselho e o soba estão corretos, o que aponta para a importância da tradição: uma estrela cadente cruz o céu, indicando mau presságio; uma tempestade destrói a aldeia, derrubando, inclusive, a mulemba (símbolo sagrado que une o soba, o povo e a terra onde é plantada ao plano místico); o muxique Calélua (“símbolo da crueldade e um dos sacerdotes que preside à *mucanda*”⁶⁰²) surge, clamando por sacrifícios humanos para apaziguar os deuses, desaparecendo logo a seguir; uma mulher que havia sido expulsa e que era tida como amaldiçoada (ela também trazia desgraças) havia retornado com a filha pequena, “feia e selvagem”⁶⁰³; e a esposa mais nova do soba, Cauina, querida por todos na aldeia, enlouquece. A passagem sobre Cauina é particularmente interessante, visto que ela muda sua simbologia com a passagem da estrela:

Aquela estrela, que ninguém até então tinha enxergado, a correr, assim, na planície negra do céu, sem se saber donde veio nem para onde foi, era – os pobres negros o sabiam – mensageira de uma desgraça.

Os homens cerraram os olhos e morderam os lábios para não se porem aos gritos.

[...] Durante uns minutos, só se ouviram os silvos do vento. E no silêncio da noite funda, os uivos da ventania acordaram todos os ecos da selva, que mesmo depois de se perderem nas lonjuras ainda ficaram a reboar nos ouvidos dos negros.

Os cães começaram a uivar. E os homens chegaram-se ainda mais uns aos outros, apinharam-se, a respiração suspensa, as mãos apertadas e torcidas e os dentes cerrados.

⁶⁰¹ Temática abordada no conto “O testamento do Papa-rolas”, de Artur Ferreira da Costa, que é analisado por Alberto Oliveira Pinto em seu ensaio “O colonialismo e a ‘coisificação’ da mulher no cancionero de Luanda”.

⁶⁰² SOROMENHO, s/d [1943], p. 21.

⁶⁰³ Ibidem, p. 38.

[...] Um grito, vibrante e aterrador, partiu do fundo da aldeia, e, logo a seguir, uma mulher surgiu no terreiro, completamente nua, os braços no ar. E pôs-se a correr ao longo das fogueiras, como se fosse envolver o corpo nas labaredas.

– Eu vi *Zambi!* Eu vi, eu vi! – gritava, sem deixar de correr, nua e bela, no terreiro iluminado à luz vermelha.

[...] Só agora reconheciam naquela rapariga a mulher mais nova do soba. Era uma criança, bela e estranha, que o Muaungue comprara por um dinheirão – pontos de marfim que formavam pirâmide mais alta que uma cabana, do melhor que havia nas terras do Cuando – a um baluba que a roubara numa povoação além Xicapa e se metera, à aventura, sertões em fora, oferecendo-a aos sobas ricos da Lunda.

O povo adorava essa bela baluba, porque ela chegou numa época de seca e logo as chuvas começaram a cair e os campos reverdeceram. Os homens fizeram-lhe canções que foram cantadas na roda do batuque de todas as noites.

Desde essa época, não mais os quiocos tornaram a inquietar o sobado; a fome não voltou a martirizar o povo; e nunca mais as tempestades vieram buscar vidas para as levar a *Zambí-ía-meia*, o cruel deus da água. Todas essas venturas o povo lhe atribuía. Tudo quanto de mau havia, ela afastara da terra do seu senhor.

[...] A estrela da desgraça, que toda a gente vira há pouco, viera buscar a estrela que Cauina trouxe na alma, e levou-a, em correria louca, para o abismo da noite sem fim. A estrela de Cauina era agora uma luz perdida nas lonjuras da planície negra do céu, onde nunca mais brilharia.⁶⁰⁴

Pelo fragmento anterior, podemos ver que as mulheres não tem destino muito feliz nas narrativas de Castro Soromenho – ou na tradição lunda. Cauina fora sequestrada e vendida, mas teve a felicidade de trazer consigo sorte para a aldeia, o que lhe rendeu um lugar benquisto dentre os lundas. Ela tinha uma estrela da sorte, cuja chama, de acordo com o grupo, foi apagado pela estrela cadente, tornando-a louca: há um momento em que a aldeia aguarda a fatalidade anunciada pelo fenômeno natural, o que intensifica o pavor dos que assistem à crise da baluba. A garota ainda é descrita como jovem e bela, e o narrador ora remete a seus atributos físicos ora erotiza seus movimentos: “completamente

⁶⁰⁴ SOROMENHO, s/d [1943], p. 25-30.

nua”⁶⁰⁵, “como se fosse envolver o corpo nas labaredas”⁶⁰⁶; “nua e bela”⁶⁰⁷; “parecendo que com elas [as labaredas] se fundia”⁶⁰⁸; “o corpo da negrinha escapou-se-lhe das mãos, escorregadio como cobra de rio”⁶⁰⁹; “os seios avolumados e rijos”⁶¹⁰; “uma criança, bela e estranha”⁶¹¹; “toda nua, mostrando o ventre caprichosamente tatuado”⁶¹²; “os seios, duros e luzidios como se fossem de bronze brunido”⁶¹³. Além destas, há outras passagens como, por exemplo, a de quando o soba cai, tentando salvar Cauina, seus joelhos ferem-se “na terra nua e dura”⁶¹⁴, ou, ainda, “violentos golpes de vento e relâmpagos que punham a nu as planícies do céu e da terra”⁶¹⁵. A figura feminina, sensualizada na cena e na narração, inicia como algo bom, para tornar-se possuída, amaldiçoada e, portanto, trazer desgraças para o grupo. O mesmo ocorre com a outra figura feminina que recebe destaque no conto: quando Nhacaiongo é vista, morta, com a filha a brincar sobre seu corpo, também está nua, embora seja um corpo não mais atraente. A passagem a seguir ilustra a descrição de Nhacaiongo, quando a personagem retorna

Muitos anos depois, na véspera da última *mucanda*, Nhacaiongo regressou à aldeia, para morrer no seu chão. Estava tão desfigurada que dificilmente a reconheceram, ela que fora a mais bela mulher do seu povo. [...]

A mulher estava deitada de barriga para cima, as pernas e os braços abertos, toda nua, as carnes flácidas a fazerem pregas no ventre. Na boca, entreaberta, negra de sangue coagulado, as moscas amontoavam-se. E sobre os seios compridos e moles como papaias sorvadas, sua filha feia e selvagem brincava, tentando, em vão, apanhar uma mosca.⁶¹⁶

⁶⁰⁵ SOROMENHO, s/d [1943], p. 26.

⁶⁰⁶ Ibidem, p. 26.

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 26.

⁶⁰⁸ Ibidem, p. 26.

⁶⁰⁹ Ibidem, p. 27.

⁶¹⁰ Ibidem, p. 28.

⁶¹¹ Ibidem, p. 28.

⁶¹² Ibidem, p. 29.

⁶¹³ Ibidem, p. 29.

⁶¹⁴ Ibidem, p. 27.

⁶¹⁵ Ibidem, p. 31.

⁶¹⁶ Ibidem, p. 37-38.

A descrição de Nhacaiongo lembra um pouco o trajeto de Cauina: as referências primeiras são de jovens belas, sensuais e boas e, ao serem amaldiçoadas, torna-se uma louca e a outra, morta – e não uma morte digna, mas descrita da forma mais indigna possível (nua, exposta, com sangue coagulado e coberta de moscas). Ambas perdem os atributos que outrora tiveram. A história da segunda é contada por um indivíduo mais velho: Nhacaiongo, casada com Caiongo, era uma mulher bonita, mas que não se destacava das outras, e boa esposa a princípio, porém, após uma temporada distante da tribo, durante uma visita do casal aos parentes, em Luita, voltou transformada em uma mulher arrebatadora: seus olhos enlouqueciam os homens – ninguém conseguia dormir por sua causa, “[a] vida tornou-se-lhes um inferno”⁶¹⁷. O próprio marido passou a temer os olhos da mulher que havia virado um cazumbi – estava possuída por um espírito, um fantasma. Todos os homens da tribo desejavam-na e Nhacaiongo passou a ter relações com eles (mas apenas uma vez com cada), menos com os velhos, a quem mandava embora quando iam procurá-la e ria-se deles, ao relatar às pessoas o ocorrido. Por desdenhar e humilhar os velhos, estes embebedaram seu marido e convenceram-no a chicoteá-la e expulsá-la da aldeia. A mulher, cujos olhos incendiavam a alma de todos e a quem a todos seduziu, passa a odiar todos os lundas de seu povoado, que não lhe socorreram – mas que a seguiram, “disputando-lhe as preferências”⁶¹⁸.

Vemos, então, que Nhacaiongo e Cauina são possuídas por cazumbis, apresentando um brilho diferente no olhar e apresentando mudança de comportamento: a primeira torna-se uma mulher sedutora e corrompe os homens, trazendo angústia e infelicidade à aldeia, e a segunda enlouquece. O destino de ambas é a morte: a primeira surge na narrativa, a segunda será sacrificada pelo bem da aldeia, já que está louca e não trará mais sorte para a comunidade. As duas ainda estão conectadas por um acontecimento: são elas que trazem a desgraça para o povo e para o soba, uma vez que este permitiu que ela ficasse

⁶¹⁷ SOROMENHO, s/d [1943], p. 42.

⁶¹⁸ Ibidem, p. 36-37.

na aldeia, para morrer, a pedido de Cauina, amaldiçoando, desta forma, todos da aldeia.

Mais duas outras figuras femininas recebem espaço na narrativa: a filha, feia e selvagem de Nhacaiongo, que, por carregar o sangue da mãe, é considerada também como um símbolo negativo e será, portanto, sacrificada; e a muata-muari, a primeira mulher do soba. Esta surge brevemente em apenas três momentos: quando Cauina enlouquece e ela reclama que a garota acordou-a com seus gritos e agitou a aldeia; quando entregam a garota a seus cuidados, mas injuria tanto a esposa jovem de seu marido que este acaba por mandá-la embora; e em referência:

Então, o soba levantou-se e, com passos vacilantes, foi para o terreiro. Não podia continuar ali, ao pé da louca, que em breve acordaria para encher a aldeia com seus gritos agudos e vibrantes; e não queria voltar para a sua cubata, onde a primeira mulher lhe martelaria os ouvidos com os seus despeitos por causa de Cauina, de quem não gostava porque o soba se esquecia das suas outras mulheres para só olhar para ela, trazendo, assim, o desassossego ao serralho, onde a sua voz já não era ouvida com respeito. E ele não queria falar-lhe no que acontecera. A *muata-muari* ainda não sabia que ao nascer do sol a estrangeira seria sacrificada.⁶¹⁹

As quatro mulheres que aparecem no conto, portanto, apresentam traços negativos, ainda que a mais velha, ocupando posição privilegiada por ser a “mãe” do grupo, a esposa mais antiga do soba, apenas incomode o esposo e Cauina. As mulheres da narrativa, inominadas ou personagens, são as mais próximas do mundo espiritual: seja por voltarem-se à religião em tempos difíceis, seja por serem consumidas por ela – ambos os casos apontando para a característica de fraqueza feminina e o soba, que adoece subitamente, após o fim da cerimônia de circuncisão. Já os homens aparecem, em geral, como fortes e os velhos,

⁶¹⁹ SOROMENHO, s/d [1943], p. 54.

“depositários das leis da raça e os ferozes defensores dos deuses na terra”⁶²⁰. Ao descrevê-los assim, Soromenho mostra um mundo no qual os acontecimentos não deixam de ser senão interpretações de sinais, o que vai de encontro ao pensamento científico da época: as calamidades ocorrem porque os deuses assim o desejam, de acordo com a tradição lunda. E sempre a figura feminina conectada aos acontecimentos sobrenaturais, com exceção do soba, que também é amaldiçoado, mas por ter cedido à vontade da esposa mais jovem.

Assim, após a tempestade, quando a mulemba é derrubada, a aldeia alarma-se, uma vez que quando a árvore sagrada morre é presságio de tragédia. Logo após seguem os acontecimentos em uma crescente: o povo descobre o corpo de Nhacaiongo (e que ela estava na aldeia desde pouco antes dos ritos de passagem, sendo, portanto quem desencadeou os infortúnios), Cauina será sacrificada e, por fim, o soba morre no terreiro. Este soba doente e impotente, bem como todo o conto, simboliza o declínio do povo lunda, trabalhando em diferentes outras narrativas de Soromenho – inclusive, como visto, na saga dos lundas.

Devemos aqui resgatar a questão dos angolanos em seu espaço e a presença ou ausência do branco, que já fora mencionada quando abordamos *Calenga*. Se na saga dos povos do interior surge o branco que, sem dúvida, alterará o destino dos povos angolanos, nos demais contos de Soromenho podemos ver a deterioração dos grupos por outros motivos. Lembra Mourão que as mudanças são causadas tanto pelo contato com o colonizador quanto por sua própria organização interna:

A saga dos lundas e quiocos é apresentada pelo escritor como um dado que obriga o homem branco a pensar um pouco nesses povos. É a sua contribuição ao negro, forçar o branco a permitir que o seu irmão negro entre no grande cenário da história. Não se trata da evolução do plano biológico ao homem histórico social,

⁶²⁰ SOROMENHO, s/d [1943], p. 19.

princípio que não aceitamos, através um dos críticos⁶²¹ de Soromenho pretende explicar a visão do escritor. Não é só pelo contato com o branco que o negro atinge mudança. Esta é subjacente à estrutura da sua própria organização social, cujos sinais contrários o impelem à evolução. O que temos é antes o homem negro inserido no plano do coletivo, vivendo em referência do fundo coletivo em que está inserido e onde o individual, ou melhor, o desenvolvimento da conduta inovadora se torna difícil. Mas é bom não esquecer que Soromenho se depara já com uma sociedade em plena anomia, em que o coletivo se manifesta mais no plano formal do que no plano da identidade dos valores. Formal no temor do deuses, que se tornam atrozés, uma vez que todas as desgraças que atingem um povo em decadência são culpa dos homens que os deuses punem. A Lunda que Castro Soromenho conheceu era já habitada por um povo decadente, à mercê de superstições, o homem é “filho e o escravo dos deuses”.⁶²²

Muaungue e o conselho representam a velha sociedade lunda, mas o primeiro, decadente e já moribundo a representa na situação em que Soromenho a encontra: em vias de decomposição. Os velhos são quem mantêm a tradição e a crença no mundo místico – são, portanto, o núcleo das sociedades angolanas. Sobre o assunto, afirma Laura Padilha sobre o papel dos velhos que estes são “por força do papel exercido no grupo, as principais personagens dos textos de *Nhári* e *Rajada*, razão por que o significante [...] é sem dúvida o mais reiterado no texto, formando [...] uma das principais malhas da teia discursiva”⁶²³. Padilha ainda salienta que a figura do velho sobressai-se ainda mais em *Rajada*. Muaungue é, sem dúvida o protagonista: é em torno dele que giram as ações e é ele quem desencadeia as várias adversidades que farão com que sua aldeia seja destruída, culminando com sua própria destruição. Há aqui uma metáfora para o próprio povo lunda, cuja falta de mobilidade em sua tradição acaba por acionar sua própria erosão. Os lundas, representados pelo velho soba, são invadidos por estrangeiros, penam sob fatalidades diversas, tomam decisões que acabam por sacrificar sua tradição, sua cultura, causando, por fim, a ruína do grupo.

⁶²¹ TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa, Portugal, 1967. p. 206-10. [nota do autor]

⁶²² MOURÃO, 1978, p. 52.

⁶²³ PADILHA, 2007, p. 127.

Levando em consideração esta imagem do sobado, o final do conto deixa em aberto o futuro do grupo lunda, apesar da descrição de uma paisagem branda, ensolarada, seguida pela descrição bastante sombria dos últimos suspiros de Muaungue, alegorizando o fim de um grande povo que encontrava, naquele momento, seu ocaso – ou, pelo menos, um estágio de degradação e enfraquecimento bastante preocupantes se comparados ao grande império que fora um dia.

3.3. Formação da literatura angolana

O quarto período da literatura angolana é composto por sua formação propriamente dita. É quando se iniciam de forma mais organizada os projetos de formulação da identidade angolana e de uma literatura nacional. Falamos em literatura nacional, mas, historicamente, não havia, ainda, um Estado nacional angolano: Angola era, neste período, primeiramente uma colônia e, em 1951, tem sua condição modificada para território ultramarino pela Política Ultramarina Portuguesa, alterando a vigência do Ato Colonial. No entanto, o pensamento de uma identidade angolana começa a surgir em decorrência de movimentos intelectuais como a Negritude e o Pan-Africanismo e de alterações várias no panorama mundial, como o término da Segunda Guerra Mundial e os movimentos de libertação, descolonização e independência de vários povos na África e Ásia.

Como marco inicial deste momento, temos a formação do Movimento dos Novos intelectuais de Angola, em 1948. Este grupo era liderado pelo poeta angolano Viriato da Cruz e reunia nomes como António Jacinto e Maurício de Almeida Gomes⁶²⁴, dentre outros. Antes deste movimento, lembra Pires Laranjeira que, “[e]m 1940, alguns jovens brancos e mestiços tentam fundar um movimento nacionalista e fazer propaganda, tendo sido presos em Nova Lisboa. Entre eles está Alexandre Dáskalos”⁶²⁵. Houve sempre manifestações nacionalistas, ainda que, principalmente no século XIX e início do século XX, tais manifestações tenham possuído um caráter diferente, uma vez que, em grande maioria, eram os colonos portugueses que buscavam por direitos em terra angolana, distanciando-se, assim, da metrópole que, a partir da imposição de um sistema colonial, lucrava seja com a compra dos produtos (matéria-prima) da colônia, seja vendendo-lhes produtos manufaturados⁶²⁶. No século XX, há a presença de um sentimento nacional, formulado a partir de mudanças no quadro ideológico

⁶²⁴ LARANJEIRA, 1995, p. 70.

⁶²⁵ Idem, 1985, p. 30.

⁶²⁶ Em teoria, este seria o sistema colonial mercantilista, que funcionou até a revolução industrial, *grosso modo*. No entanto, conhecendo a necessidade de terras e de emprego que flagelava os portugueses, e da história do colonialismo bárbaro de Angola, das plantações de cacau e de algodão, da extração de diamantes e petróleo (só para citar alguns dos produtos que no século XX ainda eram extraídos da colônia), podemos afirmar que o sistema não mudou muito e a colônia, ainda que já de povoamento, nunca deixara, realmente, de ser colônia de exploração.

mundial no que diz respeito à identidade negra, o que faz com que o angolano perceba sua condição e busque encontrar um lugar – que é seu por direito – dentro da sociedade local.

3.3.1. Movimentos de Conscientização Negra

As mudanças iniciaram a partir de vários movimentos que foram modificando o pensamento do indivíduo negro, principalmente a partir de fins do século XIX. Já vimos que os jornais deste período, em Angola, apontavam para um pensamento crítico e o questionamento da realidade do colonizado. Nos Estados Unidos, a realidade da escravidão perdurou até o ano de 1963, sendo que a discriminação racial e o segregacionismo perduraram por mais de um século após a abolição da escravatura. A França decide pela emancipação dos escravos em fins do século XVIII⁶²⁷, porém apenas os emancipa oficialmente após meio século, em 1848. Estamos falando de Estados Unidos e França – e podemos aqui incluir a Inglaterra, ainda que em menor grau – porque foram esses os dois centros de onde propagaram as principais ideias abolicionistas e antirracistas nos séculos XIX e XX, as quais influenciaram o pensamento de intelectuais em várias áreas do mundo.

As elites das colônias tiveram acesso à educação nos centros urbanos e na metrópole, favorecendo o encontro de indivíduos – principalmente em Paris – que viriam a discutir temas importantes, como a consciência de raça e o colonialismo, trocar experiências e manifestarem-se através de pesquisas, encontros e publicações. O primeiro movimento que surge a partir da troca de ideias dessa elite negra e mestiça é o Pan-Africanismo, que aparece primeiramente no

⁶²⁷ De acordo com o historiador social brasileiro Laurent Azevedo Marques de Saes, as revoluções em Saint-Domingue (Revolução do Haiti) e na metrópole (Revolução Francesa) fizeram com que Maximilien de Robespierre e a Convenção Francesa, em 4 de fevereiro de 1794, proclamasse “uma abolição geral, imediata e incondicional da escravidão nas colônias francesas” (SAES, 2013, p. 128.). No entanto, há uma mudança na prática apenas no Haiti, que, através dos movimentos de insurreição iniciados em 1791, conseguem sua independência em 1804 – no restante das colônias a abolição da escravatura é revogada por Napoleão em 1802 e será apenas reestabelecida em 1848.

contexto colonial inglês e cujo termo é cunhado pelo intelectual Henry Sylvester Williams, de Trinidad. Williams fundou em 1897 a Associação Africana (*African Association*) e é considerado como um precursor do pan-africanismo pelo jornalista francês especialista em África Negra Philippe Decraene. Este, em seu livro *O pan-africanismo* (1962; *Le Panafricanisme*, 1959), afirma que Williams, enquanto ocorria a Exposição Universal de Paris, em 1900, convocou “em *Westminster Hall*, em Londres, uma conferência destinada a protestar contra o açambarcamento, pelos europeus, das terras consuetudinárias”⁶²⁸, utilizando pela primeira vez a palavra “pan-africanismo”.

As ideias do Pan-Africanismo podem ser vistas já nas manifestações contra o tráfico de escravos e a própria prática da escravidão, no entanto, toma um aspecto formal, intelectual e político a partir das ideias de Williams e W. E. B. Du Bois, dentre outros, que propõem a conscientização racial, a igualdade racial e o resgate dos valores africanos. Marcus Garvey, por outro lado, também advogando pelos direitos dos negros e ainda pelo retorno à terra-mãe (África), também colaborou com ideias pan-africanas, embora tenha uma abordagem muito mais radical e seja tomado por muitos, inclusive por Du Bois, como um charlatão de caráter messiânico, que propôs um racismo negro e fundou a igreja *African Orthodox Church*, tendo também angariado fundos de seus seguidores a fim de subsidiar-lhe seus projetos, como o da *Black Star Line*, sua companhia de navegação⁶²⁹, dentre várias outras iniciativas. Assim, é realizado em Paris o Primeiro Congresso Pan-Africano, em 1919, organizado por Du Bois e Blaise Daigne e com o apoio de Georges Clemenceau. A conferência contou com a presença de 57 delegados negros de colônias britânicas e francesas e discutiu temas relacionados a problemas comuns e às antigas possessões coloniais alemães na África⁶³⁰.

Dois anos depois ocorreria o II Congresso Pan-Africano (1921), em Londres, contando com a presença de 130 delegados, sendo 41 de territórios africanos. Neste evento, Du Bois redige uma “declaração ao mundo”, reclamando

⁶²⁸ DECRAENE, 1962, p. 14.

⁶²⁹ Ibidem, p. 18.

⁶³⁰ Ibidem, p. 23-24.

“o reconhecimento, em relação aos negros, de direitos iguais aos dos brancos”⁶³¹. O III Congresso Pan-Africano ocorre em Londres, em 1923, durante o qual Du Bois enfrentou “a hostilidade dos negros agrupados em torno de Garvey e a dos comunistas que lhe conceituavam de ‘pequeno burguês’ o movimento”⁶³². Assim como nos dois eventos anteriores, o manifesto final do congresso pede a igualdade racial, sendo que a segunda sessão deste terceiro encontro deu-se em Lisboa,

onde, agrupados no seio da Liga Africana, formavam um núcleo dinâmico alguns intelectuais africanos. O objetivo de du Bois era obter um abrandamento dos trabalhos forçados em Angola e nas ilhas de São Tomé e Príncipe. Obteve, nesse sentido, garantias formais de personalidades portuguesas, que, todavia, nunca se concretizaram.⁶³³

O IV Congresso Pan-Africano ocorreu em Nova Iorque, em 1927, com a presença de 208 delegados de várias partes do mundo. É apenas então, de acordo com Decraene, que começa a tomar corpo uma doutrina pan-africana⁶³⁴. Durante o evento, tais delegados reivindicaram

para os africanos, o direito de fazerem ouvir a sua voz junto aos governos que lhes dirigem os negócios. Proclamaram o direito dos negros à terra da África e aos seus recursos, o direito a uma justiça adaptada às condições locais e que incluísse juízes africanos. Reclamavam a extensão do ensino primário gratuito e o desenvolvimento do ensino técnico, a participação dos africanos na valorização da África, a associação capital-trabalho, o fim do

⁶³¹ DECRAENE, 1962, p. 24.

⁶³² Ibidem, p. 24.

⁶³³ Ibidem, p. 24.

⁶³⁴ Ibidem, p. 24.

tráfico dos escravos e do comércio do álcool. Enfim, preconizaram o desarmamento mundial e a supressão da guerra.⁶³⁵

Já ocorriam, como podemos perceber pelas demandas dos quatro congressos realizados até então, a conscientização racial e a luta por direitos, além da troca de informações e experiências entre América, África e Europa, principalmente. Com o impacto da Grande Depressão e, posteriormente, a eclosão da Segunda Guerra Mundial, os encontros tornaram-se mais espaçados, vindo o V Congresso Pan-Africano a ser realizado apenas em 1945, em Manchester. Vemos, desta forma, que, embora as ideias pan-africanas tenham surgido anteriormente a movimentos como a Negritude e a Renascença do Harlem, os três possuem grande importância especialmente nas primeiras seis décadas do século XX, uma vez que buscam dar voz ao negro e ao colonizado, tendo, inclusive, Senghor proclamado, em 1958, que “[q]uando dizemos ‘África Negra’, não nos esquecem [...] territórios a que estamos ligados pela nossa situação de colonizados, quando não pelos laços de sangue”⁶³⁶. Os temas discutidos pelos três movimentos são, normalmente os mesmos, com poucas variações, tendo surgido aos poucos, em diferentes lugares, como a questão da opressão e abusos coloniais, com Henry Williams, em 1900, na metrópole britânica; o problema da falta de direitos e o dos linchamentos, em 1905, no encontro de intelectuais negros nas Cataratas do Niágara (movimento do *Niagara Falls*), em território canadense; e a questão da tomada de consciência racial, nos Estados Unidos, como será visto a seguir, principalmente a partir de Du Bois.

A questão da Negritude é fundamental para a tomada de consciência negra, uma vez que, ao contrário do movimento da Renascença Negra, não trata apenas do negro estadunidense (ou, ampliando um pouco o escopo, do negro americano), mas dos negros no mundo e dos colonizados – dois grupos que se inter-relacionam não apenas pela questão da raça, como vimos nas palavras de Senghor, porém na própria situação de oprimidos. Decraene salienta a

⁶³⁵ DECRAENE, 1962, p. 25.

⁶³⁶ SENGHOR apud DECRAENE, 1962, p. 58.

importância da Negritude para o Pan-Africanismo, chegando, mesmo, a afirmar que a primeira seria a expressão do segundo nas manifestações artísticas – o que, como veremos adiante, não é exatamente correto de se afirmar, visto que o pan-africanismo preza por uma unificação de povos enquanto federação de estados políticos independentes, o que não faz parte das propostas defendidas pelo movimento criado pelos antilhanos. Todavia, Decraene não estava errado ao apontar as semelhanças entre os dois movimentos, uma vez que os sentimentos de solidariedade e de unificação do povo negro estão presentes nos movimentos de tomada de consciência (histórica e racial, reiteramos) e de luta por direitos e igualdade social e política. Já a questão de uma formação dos Estados Unidos Africanos não é – como ele mesmo coloca em seu livro – aceita unanimemente. De qualquer forma, Decraene comenta sobre o assunto da negritude ao falar dos Congressos de Escritores e Artistas Negros, que, embora fosse um evento dedicado às artes e à literatura, “retomou os temas de independência e unidade africanas”⁶³⁷, além de denunciar a opressão cultural na África. Afirma o jornalista francês que

[a] “negritude”, expressão literária do pan-africanismo. – Fundamental é a importância de manifestações como o I Congresso dos Escritores e Artistas Negros ou de organismos como a Sociedade Africana de Cultura, que dele emana diretamente. Com efeito, por via de tais manifestações, por intermédio de tais organismos, afirma-se a noção de “negritude”, a qual, por sua vez, ilumina as noções de independência e pan-africanismo.

A expressão “negritude” foi lançada no transcorrer dos anos 1933-1935 pelos Srs. Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire. E assim como a independência é a recusa da assimilação política e, de início, uma negação, assim a negritude é a recusa da assimilação cultural. É um dos elementos que dão força à vontade de afirmação da personalidade política da África.⁶³⁸

⁶³⁷ DECRAENE, 1962, p. 34.

⁶³⁸ Ibidem, p. 44.

Esta é uma visão um tanto limitada do movimento de Césaire, Senghor e Damas, ainda que não totalmente errada: a Negritude ultrapassa seus limites culturais uma vez que, pela arte, busca “o despertar das consciências nacionais”⁶³⁹, discutindo temas caros à realidade do negro oprimido pelo colonialismo e pela segregação, como veremos mais adiante. Ainda que compartilhe ideias em comum, o movimento do Pan-Africanismo apenas toma forma organizada em 1958, durante o Congresso de Cotonu, quando são discutidos problemas de diferentes territórios africanos, e não apenas dos franceses e britânicos. Este movimento, que continua até, pelo menos, meados da década de 1960, busca uma confederação de estados livres africanos: uma Federação dos Estados Unidos Africanos, que, por vários motivos, nunca chega a se concretizar. Apesar disso, a ideia de irmandade, de solidariedade entre os povos negros, de uma raiz comum (África) são pontos indiscutivelmente imprescindíveis para que os sujeitos negros do mundo compreendessem sua situação histórica e cultural e pudessem, a partir de discussões e trocas, lutar contra a opressão colonial, pela independência política, por direitos humanos e pela igualdade racial.

Desta forma, a partir das ideias divulgadas nos congressos em Londres e Paris, vários intelectuais passaram a estudar e divulgar a conscientização racial. Isso fez com que, na década de 1920, nos Estados Unidos, eclodisse um movimento artístico cujo propósito era a recuperação dos valores negros. Mais do que um movimento de retorno à África (como o Garveyismo, por exemplo, que serviu de base para o movimento, devido a seu trabalho em torno da conscientização racial e sua luta contra a opressão⁶⁴⁰), o movimento estadunidense chamado Renascimento do Harlem, *Harlem Renaissance* ou, ainda, *New Black Movement* (Movimento do Novo Negro) apresentava à comunidade branca estadunidense uma outra faceta do negro norte-americano. O *Harlem Renaissance* ocorre nas décadas de 1920 e 1930, quando o bairro Harlem do distrito de Manhattan (Nova Iorque) apresenta um grande influxo de negros, em sua maioria escapando à política segregacionista e racista de Jim

⁶³⁹ SENGHOR apud DECRAENE, 1962, p. 35.

⁶⁴⁰ Richard Moore trata esplendidamente a importância do Garveyismo para a pavimentação do movimento da Renascença do Harlem em seu ensaio “Africa conscious Harlem”.

Crow dos estados sulinos. Embora o norte dos Estados Unidos também fosse racista e segregacionista, as barbáries cometidas contra os negros, como assassinatos e linchamentos, eram em menor número, uma vez que o norte adotou políticas de abolição da escravatura já em torno de 1800, ao passo que o sul, cuja economia baseava-se na agricultura de *plantation*, manteve uma postura escravocrata até a abolição da escravatura oficial do país, em 1863.

Apesar de Nova Iorque, um estado de imigrantes, ter aceitado escravos libertos em 1799 até gradualmente tornar-se um estado abolicionista, é importante não esquecer que as condições em que viviam os negros eram terríveis e que os linchamentos ainda ocorriam esporadicamente, durante confrontos raciais, principalmente até a virada do século XX. Afirma o professor e historiador norte-americano Gilbert Osofsky sobre o período anterior ao Renascimento do Harlem que, ainda que, oficialmente, não houvesse mais escravos, devemos salientar que a política de Jim Crow encarregou-se de manter a população negra no patamar mais baixo das classes humanas⁶⁴¹. O ódio sulista reservado aos negros, ainda de acordo com Osofsky, é decorrente de um pensamento dicotômico relacionado à economia: a necessidade de mão-de-obra negra para o sistema de *plantation* juntamente com o fracasso da tentativa de imigração estrangeira (para servir de mão-de-obra) faziam com que os fazendeiros do sul reagissem de forma bastante emotiva, visto que dependiam do trabalho dos negros para manter-se no mercado, uma vez que já competiam com o norte industrializado⁶⁴².

As políticas de Jim Crow e os *Black Codes* eram códigos sancionados legalmente dizendo o que os negros poderiam ou não fazer e promoviam, portanto, a exclusão social e o desemprego⁶⁴³, ambiente durante o qual surge o Negro do Harlem. Este conceito seria uma terceira ideia do indivíduo negro nos Estados Unidos: a geração dos escravos é vista, quando surge a geração do influxo do norte, de forma um tanto quanto idealizada, como se fosse uma “época dourada”, compreendida em oposição à geração de afro-americanos livres, normalmente sem educação, sem habilidades, que chegavam nas cidades em busca de emprego e de melhores condições de vida. Ainda que também fossem

⁶⁴¹ OSOFSKY, 1971, p. 21-22.

⁶⁴² Ibidem, p. 27-28.

⁶⁴³ Ibidem, p. 42.

destinados a tarefas serventis, esta geração não sofria apenas o preconceito inter-racial, mas também o intrarracial: as gerações que obtiveram algum *status* e fizeram fortuna nas cidades não queriam ser comparadas aos negros pobres e ignorantes que vinham em grandes levadas da região rural, colaborando com a negrofobia que se instaurava em Nova Iorque da década de 1910⁶⁴⁴.

Esta exclusão acabou por forjar uma segunda imagem do negro, desta vez não mais como o trabalhador rural fiel, infantil (comparado às crianças), de boa índole e que “sabia o seu lugar” da geração escravizada, mas como o negro ignorante, preguiçoso, comum, indesejado, parvo, impertinente, presunçoso, bronco⁶⁴⁵. O Renascimento do Harlem irá tentar apagar este estereótipo enquanto mostra para o mundo uma outra faceta do sujeito afro-americano: o artista negro. Ao mesmo tempo em que intelectuais e artistas promovem a conscientização racial e a divulgação artística, um novo estereótipo do negro surge, tornando-o um conceito⁶⁴⁶: primitivo, exótico, o negro é (para os brancos, principalmente), nos anos de 1920, um símbolo do sensualismo e do ritmo.

Embora a imagem criada não fosse a intenção do movimento, foi assim que a população branca passou a enxergar o afrodescendente norte-americano, agora símbolo de um sujeito gaiato, musical, criativo e extrovertido. No entanto, esta imagem, propagada pelos musicais, pela literatura (exótica, muitas vezes), pelos cabarés, enfim, pela vida noturna do Harlem principalmente, reflete apenas uma pequena parcela de uma indústria artística voltada para o consumo dos brancos. A realidade do negro comum era bastante diversa: pobre, faminto e desempregado, o negro não apenas pagava mais caro por alimentação e moradia, mas também sofria com a alta taxa de mortalidade (normalmente devido às condições precárias de moradia, falta de assistência médica, falta de alimentação adequada e impossibilidade de tratamento médico por questões financeiras⁶⁴⁷) muita dificuldade em encontrar emprego em uma sociedade segregada e racista. Assim, como lembra o ativista social e escritor de Barbados

⁶⁴⁴ OSOFSKY, 1971, p. 43.

⁶⁴⁵ Ibidem, p. 43.

⁶⁴⁶ KRUTCH apud OSOFSKY, 1971, p. 184.

⁶⁴⁷ Ososky trabalha muito bem essa questão em sua obra *Harlem: the making of a ghetto: Negro New York, 1890-1930* (1971).

Richard B. Moore, o movimento não surgiu do nada, ou como ele coloca não saiu como Minerva, completamente formada e armada, da cabeça de Jove⁶⁴⁸, mas foi inspirada nas condições sociais em que estavam inseridos e nos escritores afro-americanos das gerações anteriores, assim como nos “bardos da África antiga”⁶⁴⁹.

Esta realidade era o que os artistas do movimento buscavam retratar, enquanto discutiam a situação do negro na sociedade e a questão racial: este era o novo negro, da década de 1920. O movimento recebeu ainda o nome de Movimento do Novo Negro devido à antologia *The new black*, editada pelo filósofo e escritor estadunidense Alain Leroy Locke em 1925 e que continha poesias, ensaios (incluindo o homônimo do título) e ficção. Estavam presentes na edição textos de autores estadunidenses como o historiador e sociólogo William Edward Burghardt Du Bois e o escritor, poeta e ativista social Langston Hughes, dentre outros nomes de peso. A questão racial, para eles, poderia – e deveria – ser discutida através da arte⁶⁵⁰. O antropólogo Franz Boas, que colaborou no movimento, juntamente com outros, levantou a problematização da assimilação e da “americanização”, ou seja, o processo de aculturação sofrido pela população negra, que fora despojada de seus valores tradicionais e obrigada – seja explícita ou implicitamente – a adotar os valores norte-americanos. Assim, surge a proposta de diversidade, de pluralidade étnica e cultural, como expõe, por exemplo, Osofsky na seguinte passagem:

A more vital and beautiful democracy would arise, they argued, by permitting ethnic groups to maintain their individuality, rather than conceiving them as swallowed up, or melted down, in one dominant American culture. Each group, given freedom of expression and development, would then make valuable contributions to American society. Diversity, cultural pluralism, should be fostered and encouraged, they wrote, not stifled.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ MOORE, 1969, p. 86.

⁶⁴⁹ Ibidem, p. 86.

⁶⁵⁰ OSOFSKY, 1971, p. 182.

⁶⁵¹ Ibidem, p. 182.

De acordo com o filósofo norte-americano Eugene C. Holmes, ao falar de Allain Locke e do movimento, este novo negro surge como um sujeito consciente de sua condição e de sua raça, como um militante e sua arte é a explosão de uma expressão emocional⁶⁵². A nova poesia abarca as diversas facetas da vida do negro-norte-americano: desde seu lirismo e suas raízes africanas até os linchamentos, as dificuldades financeiras, a falta de oportunidades, a discriminação racial, a intolerância, as revoltas e a conscientização de si⁶⁵³. A literatura trabalha, assim, com a realidade social do negro, divulgando-a não apenas no grupo dos intelectuais, mas também à população branca que, considerando a novidade exótica e interessante (no caso, estamos falando da classe média e alta branca, em sua maioria, não dos intelectuais), se deslocava até o Harlem para apreciar a arte negra.

Enquanto a massa negra e pobre trabalhava ou buscava emprego e a classes mais favorecidas brancas apreciavam a arte e a noite do Harlem, os jovens artistas eram incentivados por intelectuais como Locke e Du Bois a irem para o Harlem para divulgar sua arte, trocar experiências e, com isso, colaborar com a conscientização racial – o ponto fulcral do movimento. Desta forma, o movimento do Black Harlem pode ser definido através das palavras do historiador norte-americano Cary D. Wintz, que afirma que

The Harlem Renaissance was basically a psychology – a state of mind or an attitude – shared by a number of black writers and intellectuals who centered their activities around Harlem in the late 1920s and early 1930s. These men and women shared little but a consciousness that they were participants in a new awakening of black culture in the United States. Those directly involved in the movement were all black, although Carl Van Vechten to a major degree and other white writers, patrons, and publishers to a lesser degree participated in and influenced the movement. There was no common bond of political or racial ideology, personal experience, background, or literary philosophy that united the various elements in the Renaissance. What they held in common was a sense of

⁶⁵² HOLMES, 1969, p. 52.

⁶⁵³ Ibidem, p. 52-53.

community, a feeling that they were all part of the same endeavor.⁶⁵⁴

Wintz sintetiza muito bem a essência do movimento: era uma atitude, uma forma de pensar. Essa forma de pensar o sujeito, o mundo e seu lugar neste mundo (sociedade) é amplamente divulgada e discutida em ensaios, mas sobretudo na arte: principalmente na literatura, teatro e música – é a era em que o jazz surge e arrebatava seus ouvintes. A língua, símbolo da aculturação, é repensada e a poesia que trabalhava com o dialeto (*dialect poetry*) é deixada de lado, uma vez que dava continuidade a estereótipos e não representava a realidade do negro; em seu lugar surge a fala popular (*folk speech*), a qual, ao invés de ser “uma afetação para agradar o público branco”⁶⁵⁵, derrubava a imagem do negro bufão e humilde, bem como a realidade distorcida retratada em relação à vida deste e instaurava a beleza e musicalidade da fala popular negra, representando sua voz ao falar de sua realidade, colorida, viva, sanguínea, vista através de seus próprios olhos – e não mais pelo olhar do branco.

O ativista social, poeta e escritor norte-americano Langston Hughes faz uma declaração de independência da literatura negra, na qual reafirma os propósitos do movimento: uma aliança entre estética e atitude moral contra o racismo e a favor da expressão do artista negro, consciente e orgulhoso de sua raça. Afirmo Hughes em seu artigo “The Negro Artist and the Racial Mountain”, publicado no *The Nation*, em 1926, e que se transformou no manifesto do *Harlem Renaissance*:

We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. The tom-tom cries and the tom-tom laughs. If colored people are pleased we are glad. If

⁶⁵⁴ WINTZ, 1988, p. 2.

⁶⁵⁵ HOLMES, 1969, p. 45.

they are not, their displeasure doesn't matter either. We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves.⁶⁵⁶

Esta ideia de o artista retratar sua própria experiência, compreender que é necessária uma tomada de consciência racial, afastando-o de uma elite que se espelha aos moldes eurocêntricos, brancos, ao invés de voltar-se para sua raça, sua realidade, seu povo, ganha uma repercussão sem precedentes na história norte-americana, influenciando o próprio pensamento negro em outras partes do mundo. Lembramos que vários movimentos acabam por chegar à França, principalmente, bem como às Antilhas – estas estando em constante relação tanto com a Europa quanto com os Estados Unidos – e dali repercutir para o resto do mundo, uma vez que Paris era um foco intelectual de grande importância, onde grande parcela de artistas e intelectuais trocaram experiências ao longo do século XX. Enquanto que a utopia erótica, como chama Osofsky o entusiasmo da elite branca pela arte negra⁶⁵⁷, termina com a Grande Depressão (já que os pobres, tendo que ir para filas de pão e sopa, os estadunidenses não podem mais disfrutar de atrações noturnas e da arte negra – ou mesmo branca), que também eclipsa o efêmero movimento do Harlem, este, no entanto, mantém-se de forma muito mais fraca através de escritos de Hughes e outros. É interessante lembrar que a questão racial será discutida ao longo das décadas, tomando maior destaque na década de 1960, com as manifestações de ativistas sociais como Malcolm X e Martin Luther King, dentre várias vozes do movimento negro estadunidense.

O movimento da Renascença do Harlem levantou várias questões raciais – muitas das quais presentes no Pan-Africanismo – e, mais do isso, vinculou-as à arte. A arte de Hughes, de Clark, o pensamento de Du Bois, Locke e Boas chegaram à França (muitos passaram períodos em Paris), onde vários jovens vindos das colônias estavam estudando ou buscavam inspiração para produzir sua arte. Assim, a Negritude foi movimento que se formou a partir de intelectuais

⁶⁵⁶ HOLMES, 1969, p. 46.

⁶⁵⁷ OSOFSKY, 1971, p. 186.

vindos dos territórios ultramarinos franceses, então colônias⁶⁵⁸, que se reuniam em torno do jornal *L'Étudiant noir* : journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France. O termo foi cunhado pelo poeta e político martinicano Aimé Césaire em 1935, em um texto criticando a assimilação, publicado em *L'Étudiant noir*. Juntamente com Césaire, o poeta e francês (nascido na Guiana Francesa) Léon-Gontran Damas e o escritor senegalês (e, mais tarde político, sendo o primeiro presidente de Senegal) Léopold Sédar Senghor fundaram e editaram o jornal, no qual publicavam textos críticos, juntamente com outros intelectuais. O movimento surge quando do ocaso da Renascença do Harlem e com esta se assemelha em vários aspectos. De acordo com o antropólogo e professor congolês (e naturalizado brasileiro) Kabengele Munanga,

a *negritude*, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. [...] A *negritude* e/ou identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. [...] Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo *Negritude* à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. [...]

Tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental, a *negritude* deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas. Conseqüentemente, tal afirmação não pode permanecer na condição de objeto e de aceitação passiva. Pelo contrário, deixou de ser presa do ressentimento e desembocou em revolta, transformando a solidariedade e a fraternidade em armas de combate. [...]

⁶⁵⁸ A Guiana Francesa e a Martinica, dentre outros, são, atualmente, departamentos ultramarinos da França (départements d'outre-mer). Césaire defendeu a passagem da Martinica ao estatuto de departamento, uma vez que tais territórios teriam o mesmo tratamento dos departamentos dentro da França (europeia, por assim dizer a fim de diferenciar a ex-metrópole dos demais territórios). Mais tarde, após verificar que a teoria não funcionava como ele, a princípio, pretendia, e que os territórios ultramarinos não eram tratados da mesma forma que os departamentos franceses europeus, Césaire combateu a coletividade ultramarina francesa e os departamentos do além-mar.

[...] A *negritude* fornece nesses tempos de globalização, um dos melhores antídotos contra as duas maneiras de se perder: por segregação cercada pelo particular e por diluição no universal (CÉSAIRE, 1987, p. 5-33).⁶⁵⁹

Assim como o Movimento do novo Negro, em Harlem, a Negritude também é uma forma de se pensar, uma tomada de consciência racial, social e histórica. No entanto, enquanto que o Pan-Africanismo era um movimento de volta às raízes, de retorno à África, e a Renascença do Harlem era uma tomada de consciência racial dos negros estadunidenses – não de todos os negros do mundo, mas dos negros norte-americanos vivendo uma situação de discriminação e segregação racial – a Negritude voltava-se para as questões coloniais: o movimento priorizava uma tomada de consciência racial e histórica dos negros e mestiços vivendo uma realidade de opressão – mais ou menos velada, dependendo do local – colonial. Césaire, em seu *Discours sur le colonialisme* (1955), discute a relação entre colonizador e colonizado, criticando a imposição brutal do segundo sobre o primeiro, como na passagem a seguir:

But let us speak about the colonized.

I see clearly what colonization has destroyed [...].

I see clearly the civilizations, condemned to perish at a future date, into which was introduced a principle of ruin: the South Sea Islands, Nigeria, Nyasaland. I see less clearly the contributions it has made.

Security? Culture? The rule of law? in the meantime, I look around and wherever there are colonizers and colonized face to face, I see force, brutality, cruelty, sadism, conflict, and, in a parody of education, the hasty manufacture of a few thousand subordinate functionaries, “boys”, artisans, office clerks, and interpreters necessary for the smooth operation of business.

I spoke of contact.

⁶⁵⁹ MUNANGA, 2012, p. 20-21.

Between colonizer and colonized there is room only for forced labor, intimidation, pressure, the police, taxation, theft, rape, compulsory crops, contempt, mistrust, arrogance, self-complacency, swinishness, brainless elites, degraded masses.

No human contact but relations of domination and submission which turn the colonizing man into a classroom monitor, an army sergeant, a prison guard, a slave driver, and the indigenous man into an instrument of production.

My turn to state an equation: colonization = "thingification".⁶⁶⁰

Ao criticar as relações entre os dois lados do sistema colonial, Césaire afirma que não há um contato real, humano, de trocas, mas uma relação de subordinação e dominação guiada pela violência, pelo abuso. Isso leva o poeta a afirmar que a colonização é um processo de coisificação, em que o colonizado é transformado em um objeto, em instrumento de produção (indígena) ou de controle (assimilado). Este pensamento simboliza o cerne do movimento, cujos três objetivos são sintetizados por Munanga de forma bastante pontual:

buscar o **desafio cultural** do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não **universal** como a extensão de uma regional imposta pela força – mas uma civilização do **universal**, encontro de todas as outras, concretas e particulares.⁶⁶¹

Quando surge, a partir das colaborações de Césaire, Damas e Senghor em *L'Étudiant Noir*, na segunda metade da década de 1930, o movimento é marcado pela busca pela libertação das amarras coloniais, sejam elas artísticas,

⁶⁶⁰ CÉSAIRE, 2000, p. 42.

⁶⁶¹ MUNANGA, 2012, p. 52. [grifo do autor]

ideológicas, históricas, etc. O grupo em torno jornal estabelece “como meios de libertação a volta às **raízes africanas**, o comunismo e o surrealismo”⁶⁶² e, como os dois últimos são ideologias europeias, “decide-se por despojá-las de seu caráter doutrinal, transformando-as em ferramentas ou técnicas”⁶⁶³. Munanga parte do pensamento de Césaire, Senghor, Cheikh Anta Diop e Joseph Ki-Zerbo, para apenas citar alguns nomes de seu *corpus* teórico, para falar das diferentes vertentes da Negritude. De acordo com o sociólogo, Césaire considera a Negritude como “o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura. Mais tarde, Césaire irá redefini-la em três palavras: identidade, fidelidade, solidariedade”⁶⁶⁴.

A identidade seria assumir sua raça, com orgulho; a fidelidade consistiria em (re)estabelecer a ligação com a terra-mãe; e a solidariedade significaria “o sentimento que [os] liga secretamente a todos os irmãos negros do mundo, que [os] leva a ajuda-los e a preservar [sua] identidade comum”⁶⁶⁵. Esta ligação com a terra-mãe, lembra-nos da aproximação do movimento com o pan-africanismo. Como já mencionamos, ambos compartilham de ideais comuns e, quando a Negritude assume uma postura mais política, ambas propostas harmonizam-se ainda mais. Sobre o assunto, comenta Munanga sobre a Negritude que esta,

durante a Segunda Guerra e depois dela (desde 1943), o movimento ganhou uma dimensão política, aproximando-se da proposta do pan-africanismo. Na atmosfera internacional desta guerra, um esforço esmagador foi exigido dos colonizados para salvar uma civilização em chamas. A crise desperta no negro um desejo de afirmação cada vez maior. Ultrapassando os limites da literatura, a **negritude** aspira ao poder, anima a ação política e a luta pela independência. A criação poética torna-se um ato político, uma revolta contra a ordem colonial, o imperialismo e o racismo. O movimento da **negritude** deu um vigoroso impulso às organizações políticas e aos sindicatos africanos, esclarecendo-os na sua caminhada à independência nacional. Conquistadas as soberanias, continuou a servir na causa da unidade africana, ao mesmo tempo [em] que oferecia um quadro ideológico a partir do

⁶⁶² MUNANGA, 2012, p. 51. [grifo do autor]

⁶⁶³ Ibidem, p. 51.

⁶⁶⁴ Ibidem, p. 52.

⁶⁶⁵ Ibidem, p. 53.

qual seus protagonistas, tornados homens de Estado, iam pensar o desenvolvimento econômico e social e abordar o sistema de representação dos valores culturais de seus respectivos países.⁶⁶⁶

Como coloca o antropólogo congolês, a importância da Negritude transpõe os limites culturais, colaborando, através de sua ideologia de libertação e de luta contra os sistemas opressores, com os países que se encontravam sob o jugo do colonialismo, do imperialismo e do racismo. Neste sentido, a Negritude assume um novo caráter, ao arrogar uma postura mais agressiva. Munanga chama esta segunda interpretação do movimento (em contraponto à interpretação mítica) de ideológica, ou seja, um movimento mais ativo, de combate e que se aproxima da teoria marxista⁶⁶⁷. Ainda que as interpretações possam ser alinhadas nessas duas vertentes principais, mítica (mito que reclama o retorno às origens, à África pré-colonial, ancestral) e ideológica (propondo “esquemas de ação, um modo de ser negro, impondo uma **negritude** agressiva ao branco, resposta a situações históricas, psicológicas e outras, comuns a todos os negros colonizados”⁶⁶⁸), dependendo do intelectual que a divulga, pode apresentar pequenas discrepâncias. Um destes casos é o de Senghor, que tem um pensamento um pouco diferente do de Césaire e “entende identidade própria como o conjunto dos valores culturais do mundo negro, exprimidos na vida, nas instituições, nas obras”⁶⁶⁹. Para Senghor,

[o]s negros decidem assumir o **desprezo** para fazer dele fonte de orgulho. Tal reação devia, para ser adequada, retomar os mesmos termos de agressão cultural, neutralizá-los, desvenená-los antes de recarregá-los de um novo sentido. A **negritude** aparece aqui como uma operação de desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo.⁶⁷⁰

⁶⁶⁶ MUNANGA, 2012, p. 55. [grifo do autor]

⁶⁶⁷ Ibidem, p. 57.

⁶⁶⁸ Ibidem, p. 57. [grifo do autor]

⁶⁶⁹ Ibidem, p. 53.

⁶⁷⁰ Ibidem, p. 53.

Apontando uma agressividade talvez mais explícita do que outros intelectuais da negritude e defendendo a oposição razão *versus* emoção (diferenciando, respectivamente, o branco, com suas técnicas europeias, sua racionalidade, ao negro, mais ligado à natureza e à sensibilidade emotiva), ainda encontra-se Senghor na mesma linha de desalienação do indivíduo e de postura anticolonial, tendo sido ele um dos vários defensores dos propósitos do pan-africanismo, simpatizando com a ideia de uma federação africana, como lembra Decraene em várias passagens de seu livro sobre o movimento pan-africano. Além desta visão de Senghor sobre o negro ter um perfil mais ligado às emoções e, por conseguinte, mais selvagem – distanciando-se, assim, do pensamento eurocêntrico vinculado à ideia de civilização –, outras perspectivas do intelectual e poeta senegalês não agradaram alguns seguidores da Negritude. Dentre tais concepções, podemos citar, por exemplo, sua proposta de francofonia, “[e]ntendida como a política da promoção e expansão da língua dos deuses, o francês reagruparia países diversos, os mais desenvolvidos e os mais pobres, numa aliança ambígua e ameaçadora ao futuro das línguas negras africanas”⁶⁷¹. Tal proposta era vista, de acordo com o filósofo camaronês M. Towa citado por Munanga, como uma ideologia neocolonialista, e ia, portanto, de encontro aos objetivos do movimento. Assim, apesar de muitos pontos positivos, algumas ideias de Senghor causavam certa polêmica.

O pensamento mencionado sobre a dicotomia razão *versus* emoção, embora bastante popular, sofreu uma dura crítica por parte do ensaísta e escritor português Alfredo Margarido em seu ensaio intitulado *Negritude e humanismo* (1964)⁶⁷². Neste, o ensaísta português censura o ensaio “Orphée noir”, do filósofo francês Jean-Paul Sartre (criticando também o que chama de a negritude Sanghor⁶⁷³), afirmando que o mesmo é um desserviço à Negritude e ao processo

⁶⁷¹ MUNANGA, 2012, p. 55.

⁶⁷² Margarido publica primeiramente o ensaio pela Casa dos Estudantes do Império, em 1964, o qual é inserido, mais tarde, no livro *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa* (1980) e reeditado em 2015, juntamente com todas publicações da Casa dos Estudantes do Império, em 2014 e 2015.

⁶⁷³ MARGARIDO, 2015, p. 42.

de conscientização dos povos negros, uma vez que trabalha com a visão dicotômica branco *versus* negro, o que gera, por sua vez, uma série de problemas e confina o negro a uma posição racista e subalterna. Em sua leitura marxista de “Orfeu negro”, Margarido aponta seis teses sartreanas sobre o movimento, levantadas por Albert Franklin: o racismo antirracista; o sentimento de coletivismo; o ritmo; a concepção sexual; a comunicação com a natureza; e o culto dos antepassados.

O ensaísta ainda lembra que Sanghor trabalha com tais temas em sua poesia enquanto refuta, uma a uma, mostrando que tais teses estão presentes também na cultura eurocêntrica – seja na vida do campesinato, seja em um momento do passado. A tese de Margarido fundamenta-se questão econômica, que é indissociável da social: as duas sociedades, europeia/branca e africana/negra, possuem modos de produção diferenciados, o que, de acordo com Marx, “condiciona o processo de vida social, político e intelectual em geral”⁶⁷⁴ – e é a realidade social, ainda de acordo com o filósofo socialista, que determina a consciência dos homens⁶⁷⁵. A leitura de Margarido – que defende a proposta ideológica da Negritude – coloca o proletariado e o campesinato em pé de igualdade com a situação do colonizado africano e busca apresentar, como contraproposta do que classifica como uma leitura existencialista-humanistas de Sartre, um humanismo negro, que seguiria “caminho idêntico aos humanismos branco ou amarelo, que mais não procuraram, afinal, do que chegar a uma conjugação direta estes humanismos, para atingirmos um único humanismo”⁶⁷⁶.

Assim, considerando as contribuições dos três movimentos, podemos afirmar que a Negritude apresenta uma ideologia de abertura, que inclui o colonizado e não apenas o negro (como o Movimento da Renascença Negra, nos Estados Unidos), dispondo de um alcance que ultrapassa os limites do pensamento pan-africano. Cada qual com sua contribuição, suas ideias chegaram aos povos oprimidos, influenciando seu pensamento e sua arte e literatura – muitas vezes, o único meio de conscientização social disponível, como na época da censura, quando apenas alguns textos conseguiam passar pelos censores. Em

⁶⁷⁴ MARGARIDO, 2015, p. 43.

⁶⁷⁵ Ibidem, p. 43.

⁶⁷⁶ Ibidem, p. 47.

Angola, a ruptura mais brusca, mais consciente, se dá a partir de 1948, quando os temas passam a ser discutidos mais seriamente pelos intelectuais e artistas locais.

3.3.2. A pavimentação do nacionalismo e o Neorrealismo em Angola

O pensamento nacionalista, que assumiu diferente forma para os colonos em fins do século XIX e início do XX, passa a ter novo feitio quando reformulado angolanos, que o repensam as questões à luz das ideologias anticoloniais e antirracistas que se espalham pelo mundo. Lembra José Luís Pires Laranjeira, em *Literatura calibanesca*, que “[e]m 1940, alguns jovens brancos e mestiços tentam fundar um movimento nacionalista e fazer propaganda, tendo sido presos em Nova Lisboa. Entre eles está Alexandre Dáskalos” (LARANJEIRA, 1985, p. 30). Antes, no boletim da Liga Nacional Africana, *Angola* (“revista de doutrina, estudo e propaganda instrutiva”⁶⁷⁷), na década de 1930, o poeta angolano Geraldo Bessa Victor já publicava poemas sobre o negro, sua posição na sociedade (leia-se no Império Português) e a mestiçagem, os quais seguiam os moldes de um ultrarromantismo do final do século XIX, cujo ultraconservadorismo formal correspondia ao conservadorismo político, característica da revista em que publicava. Apesar de poucos poetas apresentarem incipientes inovações técnicas e da temática negra enquanto povo subjugado, os poemas então publicados em *Angola* pavimentam o caminho a ser trilhado nas décadas seguintes, embora seja, como já mencionado, uma literatura exótica ou, como a define Laranjeira, tanzanística⁶⁷⁸ – o que favoreceu a inclusão de palavras e expressões em quimbundo na literatura colonial, resignificando a cultura local em elementos formais exóticos. Os poemas de Bessa Victor publicados em *Ecos dispersos* (1941) refletem seu alinhamento aos preceitos defendidos pela Liga, uma vez que reúnem poemas da década anterior⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ SOARES, 2001, p. 162.

⁶⁷⁸ LARANJEIRA, 1995, p. 37.

⁶⁷⁹ SOARES, 2001, p. 166.

Na década de 1940 surgem as revistas *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império, *Cultura* (I), da Sociedade Cultural de Angola e *Costa Negra*. A primeira foi publicada entre 1948 e 1964 e contava com a publicação de textos ensaísticos, poemas ou ficção, assinados por estudantes e alguns não-moradores da Casa. No artigo “De vozes e sussurros: a casa, mensagem e a resistência anticolonial”, escrito pelos ensaístas brasileiros Daniel Conte, Marinês Andrea Kunz e Jéssica Schmitz, encontramos, de forma sumária, a essência das publicações da revista:

De um lado, muitos moradores da CEI escreviam em gêneros diversos, como crônica, poesia e narrativas, como se tem marcado em todos os números da publicação, em especial, nos números 13, de janeiro de 1952, e 3, de março de 1960. De outro, produziam também textos de denúncia do governo, impressos e distribuídos entre os moradores da Casa e da própria sociedade lisboeta. Essa iniciativa foi sistematicamente censurada pela PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado –, que controlava todas as atividades desenvolvidas naquele espaço.

Com o intuito de divulgar os trabalhos da Casa e de atingir a metrópole, a *Mensagem* tinha uma tiragem quinzenal e era organizada e editada pelos moradores. Na publicação, os autores expressavam seus posicionamentos político-ideológicos e divulgavam acontecimentos da CEI e da sociedade em geral, escrevendo editoriais que invariavelmente abordavam questões cruciais em voga.⁶⁸⁰

O debate que estava ocorrendo na metrópole e a incorporação do Neorrealismo, já em voga na literatura portuguesa, passam a influenciar uma nova literatura, a qual chegará na colônia aos poucos, juntamente com as influências de outros movimentos intelectuais e culturais. Uma vez que teve duração mais longa do que o boletim homônimo publicado em Angola, vários escritores “mensageiros” passarão a publicar nela e na revista *Cultura* (II) na década de 1950, visto que compartilham dos mesmos ideais, literários e políticos.

⁶⁸⁰ CONTE; KUNZ; SCHMITZ, 2015, p. 188.

Além da *Mensagem*, a *Cultura* (I), que foi editada de 1945 a 1951, trazia em suas páginas, a princípio, poemas de cunho tradicional, clássico, e passa, a partir de 1949, a apresentar publicações de autores neorrealistas, modificando, assim, a literatura produzida na colônia. Esta linha segue a influência do Neorrealismo português, que tem como marco inicial a publicação do romance *Gaibéus* (1940), do escritor Alves Redol – e que, por sua vez, ancora-se na produção norte-americana da *Lost Generation* (Geração Perdida) do pós-Primeira Guerra (sendo John dos Passos, John Steinbeck, James Joyce e Ernest Hemingway alguns dos nomes de destaque) e na literatura brasileira de 1930 (da qual podemos apontar como alguns de seus expoentes os escritores Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queiroz) – e do movimento que surge na Itália, no fim da Segunda Guerra Mundial, em torno de 1945⁶⁸¹.

No entanto, apesar do destaque de tais revistas angolanas, lembra-nos Francisco Soares que a revista *Costa Negra*, cuja duração foi brevíssima, tendo sido publicada apenas em 1947, em três números, foi a primeira a abordar a literatura neorrealista através de textos de autores angolanos e cabo-verdianos. Afirma Soares sobre o periódico que

Antes da *Mensagem* de Lisboa, e da *Mensagem* de Luanda que na capital se publicou a abrir os anos 50, no fim dos anos 40 surgem os primeiros sinais de emergência de uma nova poética, marcada pelo Neorrealismo, bem menos pelo modernismo e [...] só mais tarde e um tanto confusamente pela negritude [...]. [...] Teve [a revista *Costa Negra*] uma curta existência, pois só durou três números e quatro meses (junho a setembro de 1947), não se tendo tornado os dois autores aí publicados (e cuja filiação civil desconhecemos) figuras de destaque na produção poética dos anos 50.

O fato de os dois autores não reincidirem mais tarde não está isolado. Nessa fase de arranque do neorrealismo angolano, no final dos anos 40, pontuaram nomes que depois se afastaram, ou que foram, não sabemos por que outro motivo, ficando inéditos. O projeto a que deram corpo, esse prosseguiu, afiando cada vez mais finas as lâminas do protesto.

⁶⁸¹ MOISÉS, 2013, p. 328.

A revista *Costa Negra* foi, tanto quanto saibamos, a primeira de cariz assumidamente neorrealista que se publicou em Angola. [...] [As] afinidades com o neorrealismo [na revista] se estabelecem com afinidade e clareza. Logo no “Pórtico” do número inaugural se criticam os intelectuais “paroxisticamente debruçados sobre o próprio umbigo”, o que nos recorda a famosa polémica ocorrida em Portugal entre neorrealistas e presencistas. Noutro artigo de apresentação, assinado por Antero do Santos Gonçalves, o responsável redatorial pela revista, elogia-se que “os aborígenes, gentes de outra raça”, sejam reconhecidos “como um igual” e elevados à sua dignidade pelos europeus africanos (numa confusão ideológica onde se juntam o eurocentrismo, a ideia de que o “europeu africano” é um homem diferenciado face aos outros europeus – ideia que virá contribuir mais tarde para sua adesão à luta independentista – e a ideia de igualdade entre todos os homens de todas as raças).⁶⁸²

Pelas palavras do crítico vemos que, através da troca entre intelectuais da metrópole e da colônia, a literatura produzida abria-se para uma produção voltada para a conscientização social e racial. Francisco Soares ainda menciona um artigo do historiador colonialista Norberto Gonzaga, publicado no terceiro número da revista, no qual este defende a “liberdade de pensamento e critica abertamente a **excessiva (!) exploração do homem pelo homem**, uma das três condições que impossibilitariam a existência de uma verdadeira liberdade”⁶⁸³. Como evoca a presença de Norberto Gonzaga, as publicações da revista eram, de acordo com Soares, bastante ambíguas quanto ao colonialismo:

publicam-se, por exemplo, notícias da vida social da colônia só referentes a colonos; mas [...] afirma-se que os europeus africanos (não os luso-angolanos) constituem um grupo diferenciado e fraterno, mais livre, construtor e “cabouqueiro” de “outras pátrias” (o que podia fazer supor que não se considerava Angola parte de Portugal, mas um “país novo “ – expressão trazida do mesmo texto).

Nas páginas do segundo número se defende igualmente uma “arte africana” que seja o resultado do estudo da “arte

⁶⁸² SOARES, 2001, p. 187-189.

⁶⁸³ Ibidem, p. 189. [grifo do autor]

indígena”; só que tal estudo seria feito por um grupo de artistas orientados por um professor europeu ou de formação europeia.⁶⁸⁴

Como observamos, as colaborações de *Costa Negra* não são exatamente o que se pode chamar de inovadoras quando comparadas com as de outras revistas, posteriores. Porém, as contribuições dos angolanos Armando Figueiredo e Alves da Costa já trazem velada preocupação política quanto ao tema e a rima e a métrica apresentam sutis inovações modernistas⁶⁸⁵. Normalmente considerada a menos importante das três revistas mencionadas, é importante para nós apontar *Costa Negra* como uma tentativa de ruptura no discurso ao introduzir nos boletins de Angola novos conceitos e modalidades de enunciação. Assim, embora bastante embrionárias e tênues, as inovações trazidas pelos movimentos literários e sociais, ainda que atreladas ao colonialismo em maior ou menor grau, promovem um novo discurso que será explorado nos anos a seguir, firmando na colônia portuguesa a introdução de um discurso anticolonial e nacionalista.

3.3.3. O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e a revista *Mensagem*

Quando surge o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), em 1948, esta mudança aprofunda-se na história do conto angolano. Já havia ocorrido a introdução de novos objetos, novos conceitos, novas escolhas estratégicas e modalidades de enunciação, como visto, e, no âmbito da narrativa curta, vemos, com o lançamento de *Nhári*, alterações no tratamento do sujeito negro, do universo deste sujeito, com temas, ações, personagens, espaço e tempos que rompiam com a formação discursiva colonial, inaugurando o discurso do universo negro. Dez anos depois e contando com as publicações de periódicos que traziam novidades, ocorre uma nova modificação, tornando mais visível o

⁶⁸⁴ SOARES, 2001, p. 190.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 191.

rompimento entre contos portugueses e angolanos, na medida em que o sujeito não é mais o autóctone do século XIX, mas uma representação do homem – negro e mestiço – moderno, normalmente urbano (ainda que fadado a uma realidade campesina), completamente inserido no sistema colonial e em um tempo histórico que dialogam com os elementos extradiscursivos.

A formação discursiva que ocorre neste período, portanto, se dá através das transformações significativas do discurso vigente, a partir da negação do *status quo* sustentado pelas ideologias racistas, imperialistas e colonialistas, ou seja, pelas alterações nos quatro níveis do discurso decorrentes das rupturas e novas formações em outros campos do saber – o histórico, o político, o econômico e o cultural, principalmente. Os três movimentos que ocorrem nas grandes potências (Europa e Estados Unidos) e as inovações propostas pelas revistas anteriormente mencionadas acabam por refletir no pensamento do intelectual angolano, que, tomando consciência de sua identidade e de sua situação social e histórica, passa a buscar sua angolanidade, suas raízes, mas de forma não-colonial, não-exótica e sim de caráter nacionalista.

A partir de 1930, são revitalizadas as associações de assimilados, como a Liga Nacional Africana e a Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), que possuíam carácter econômico e social⁶⁸⁶. É da última que sai o grupo de intelectuais, estudantes e escritores que, reunido em torno dos angolanos Viriato da Cruz e Alcântara Machado, propõe, em 1948, o nascimento de um movimento através do grito inaugural “Vamos descobrir Angola”, epíteto do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA). De acordo com o ensaísta e professor português Manuel G. Simões,

[t]ratava-se de um estímulo ao estudo da cultura genuinamente angolana, “esquecida” pelo contato com o elemento branco em quatro séculos de colonização e, ainda mais, pela “cortina de silêncio” imposta às colônias pelo salazarismo, a partir da implantação do chamado Estado Novo que, entre outras coisas,

⁶⁸⁶ WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 217.

fez desaparecer os órgãos da imprensa mais ativos na defesa dos direitos do povo africano.⁶⁸⁷

Assim, o grupo publica, ao longo da década de 1950 e 1960, uma literatura que se distancia dos padrões literários eurocêntricos que serviam de modelo para uma literatura colonial produzida até então, voltando-se para suas tradições, seu passado e sua história, enquanto forjavam a identidade angolana. Essa tomada de consciência manifesta-se primeiramente na literatura, que, apoiada na estética neorrealista, fundamentada nos ideias marxistas, nos princípios do Renascimento do Harlem e nas correntes da Negritude e do Pan-Africanismo, busca promover uma tomada de consciência do povo angolano, fundamentando sua identidade nas raízes culturais pré-coloniais. Sobre essa conscientização do intelectual angolano sobre sua africanidade e angolanidade, atesta Pires Laranjeira que

[a] consciência da africanidade, como passo importante para o esclarecimento da especificidade autonômica face ao continente europeu, pressupondo um conceito de identidade continentalista, resultou de fatores de ordem sócio-política e cultural. Orgulhosa a afirmação das qualidades e potencialidades do homem africano perante a negação que delas fazia o europeu, a africanidade radica na contestação ao etnocentrismo e na recusa da dominação colonial. As primeiras manifestações literárias da africanidade entroncam no conceito de doação popular saído da noção iluminista de terceiro estado e adotado pelo romantismo sob a forma de pesquisa folclórica e "recolha" do manancial popular/*nacionalizante*.

As literaturas africanas oitocentistas não têm um suporte teórico sobre a africanidade e fazem-se ao sabor do pitoresco local e regional, que alguma preocupação realista e social contribui para conferir um pendor africanístico, de uma "africanidade" não marcada, que ensaia passar por "natural". Assim se podem entender, em Angola, *Nga mutúri*, ou os poemas de Cordeiro da Mata. [...]

O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (1948), de que resultou a antologia de 1950 e a revista Mensagem (1951), expôs claramente as suas intenções de criar uma literatura

⁶⁸⁷ SIMÕES, 2012, p. 85-86.

angolana, de sentido autonômico, reivindicando-se da herança oitocentista dos intelectuais que, entre os anos 80 e a viragem do século, pugnaram por uma sociedade livre e fraterna, que não podia ser aceita pelas autoridades coloniais.⁶⁸⁸

Desta forma, como sustenta Laranjeira, o grupo liderado por Viriato da Cruz elabora uma antologia de poesia, *Antologia dos novos poetas de Angola*, editada em 1950, e uma revista, *Mensagem: a voz dos naturais de Angola* (1951), ambos pelo Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola⁶⁸⁹. Este grupo, também denominado de a Geração de 50, realiza trocas com os estudantes então na metrópole, na Casa dos Estudantes do Império, cuja atividade editorial foi fulcral para o desenvolvimento de uma literatura nacional⁶⁹⁰, tendo a CEI editado uma revista, no ano de 1949, também denominada *Mensagem*. O trabalho de recolha etnográfica feito por intelectuais anteriores, como Cordeiro da Mata, Óscar Ribas e Castro Soromenho serve de respaldo para os novos intelectuais encontrarem o caminho para a tradição, para sua angolanidade sufocada pela cultura do colonizador.

A *Antologia dos novos poetas de Angola*, de 1950, e a conferência dada pelo poeta cabo-verdiano Filinto Elísio de Menezes, em 1949, abrem caminho para uma literatura autônoma. Em sua conferência, Menezes partia de um verso do poeta angolano Maurício de Almeida Gomes, “É preciso criar a poesia de Angola!”⁶⁹¹, para apontar três eixos fundamentais “que deveriam nortear a criação de uma literatura angolana eram as de **inquérito** à vida do colonizado, a especificação do negro e a independência em relação ao sistema literário português”⁶⁹². Assim, intelectuais passam a criar uma nova literatura, publicada pela *Mensagem* nos anos de 1951 (primeiro número) e 1952 (números 2-3-4, em uma edição tripla),

⁶⁸⁸ LARANJEIRA, 2000, p. 237-239.

⁶⁸⁹ Idem, 1985, p. 31.

⁶⁹⁰ ROCHA, 1997, p. 222.

⁶⁹¹ LARANJEIRA, 1995, p. 70.

⁶⁹² Ibidem, p. 70. [grifo do autor]

[a]propriando-se das experiências dos modelos internacionais [...], a poesia angolana da geração da *Mensagem* recorre a motivações como a miscigenação biocultural, a saudade da infância, o amor ingenuamente platônico, a exaltação das culturas tradicionais (com o culto dos antepassados), a saudade do perdido mundo idílico (outro grau da “comunicação com a natureza” propugnada pela Negritude), a dominação colonial, a libertação política, econômica e social.⁶⁹³

Como Laranjeira coloca, os temas trabalhados pelo grupo da revista seguem os parâmetros propostos pelo poeta cabo-verdiano – que também estavam presente nos movimentos europeus e americanos –, criando uma poesia de ruptura com a portuguesa, apresentando o sujeito negro e questionando o sistema colonial. É nesta fase que a ruptura firma-se de vez. Desta forma, podemos concordar com a ensaísta brasileira Maria Aparecida Santilli, que aponta como objetivos daqueles reunidos em torno da revista *Mensagem* (1951-1952) a “busca da redefinição e valorização dos dados básicos de caracterização nacional. Os escritores propunham-se à alfabetização e melhoria das condições culturais do operário, a diversificadas atividades no setor da cultura nacional”⁶⁹⁴. Para tanto, servem de aparato artístico e ideológico as produções dos movimentos anteriormente mencionados, assim como a literatura brasileira modernista e regionalista.

Seguindo o clima de mudanças na literatura e na arte do mundo – leia-se na Europa, principalmente –, em São Paulo, um grupo de artistas e escritores promoveu a Semana da Arte Moderna em 1922, inaugurando, no Brasil, um período modernista que muito se assemelha às buscas dos angolanos quanto a um retorno às raízes e uma arte e uma literatura genuinamente nacionais, desvinculando-se, assim, dos padrões eurocêtricos. Sobre as inovações lançadas pela Semana de 22, fala o crítico brasileiro Alfredo Bosi:

⁶⁹³ LARANJEIRA, 1985, p. 31-32.

⁶⁹⁴ SANTILLI, 1985, p. 15.

As inovações atingem os vários estratos da linguagem literária, desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso. [...] [exemplos da literatura produzida pelos modernistas] nos dão de chofre a impressão de algo novo em relação a toda a literatura anterior a 22: eles ferem a intimidade da expressão artística, a corrente dos significantes.

Vista sob esse ângulo, a “fase heroica” do Movimento foi especialmente rica de aventuras experimentais tanto no terreno poético como no da ficção. São aventuras que se inserem na complexa história das invenções formais da literatura europeia a partir de Mallarmé, Rimbaud e Laforgue desaguando no fecundo período pós-simbolista com Apollinaire, Valéry, Max Jacob, Cocteau, Marinetti e os demais futuristas italianos, Ungaretti, Klebnikov, Maiakóvski, Gertrud Stein, Joyce, Pound, Pessoa, responsáveis por uma reestruturação radical no modo de conceber o texto literário. Para todos, além da função expressiva, o texto tem um momento formativo no qual o escritor se empenha inteiramente na palavra, no ritmo e nos vários traços de linguagem que, afinal, dão à poesia o caráter de poesia.

É o reconhecimento dessa dimensão essencial que vai selar alguns dos experimentos de 22, embora em nenhum deles esse novo dado de consciência dê margem a uma posição cerradamente formalista, de resto inviável em um clima saturado de sugestões do Surrealismo e do Expressionismo plástico.⁶⁹⁵

Levando o previamente exposto em consideração, compreendemos que é a partir de uma fusão das “conquistas do modernismo estético e o interesse pelas realidades regionais”⁶⁹⁶ que surge na literatura de 1930 e 1940 uma literatura regionalista brasileira visando trazer para primeiro plano a realidade do nordeste. Essa ruptura com a língua portuguesa oficial, urbana, europeia, irá dialogar com a angolana, que busca forjar uma identidade própria a partir do que é considerado genuinamente angolano – e que encontrará seu ápice na literatura produzida por Luandino Vieira.

Tanto para a literatura modernista regionalista brasileira como para a portuguesa, o Neorrealismo teve papel fulcral. Esta característica deve-se

⁶⁹⁵ BOSI, 2006, p. 345-346.

⁶⁹⁶ Ibidem, p. 345.

principalmente por seu caráter político, por problematizar questões sociais, fomentando uma literatura engajada. De acordo com Massaud Moises, no Neorrealismo português, o romance foi mais propício ao desenvolvimento do romance do que ao do conto, uma vez que o último

restringia fatalmente o intercâmbio social a umas poucas personagens vivendo conflitos particulares, incapazes de oferecer a ideia panorâmica e profunda que se tinha em mira, ao passo que o romance permitia e acooçoava as interpretações globais, por vezes ao longo de uma série de textos, como no caso do ciclo *Port-Wine*, de Alves Redol. A despeito disso, raros escritores puseram de lado o conto. E os que não fugiram à regra, ora seguiam religiosamente os postulados da estética que abraçaram, ora temperavam-nos de reminiscências presencistas.⁶⁹⁷

O neorrealismo surge em Portugal quando autores dedicavam-se à ficção, em especial à narrativa curta, ganhando o conto atenção por parte de escritores e público. A revista *Presença* (1927-1940) reuniu em torno de si grande número de escritores que compartilhavam os mesmos ideais literários: introspecção, poeticidade e psicologismo⁶⁹⁸ - as experiências vividas ou observadas são assinaladas pelo metafísico e o histórico fundidos no real, através de uma percepção existencial da vida⁶⁹⁹. Assim, a proposta neorrealista, alicerçada nos princípios marxistas, visa dar um passo além do que estava sendo produzido então, trazendo para o âmbito da ficção os problemas sócio-históricos vivenciados pelas camadas sociais. Sua estética buscava uma literatura comprometida com o real, com a luta de classes, com as injustiças sociais, com o momento histórico – a vida do cidadão comum sob a opressão do Estado Novo.

Essa literatura chega a Angola, que também partilha da situação política do Império português, e identifica o proletariado à classe dos angolanos. Ambas as

⁶⁹⁷ MOISÉS, 1985, p. 25.

⁶⁹⁸ Ibidem, p. 23.

⁶⁹⁹ Ibidem, p. 24.

tendências – do Neorrealismo e da Negritude – encontram-se presentes em maior parte das obras da década de 1950, uma vez que são confluentes. Discorre Pires Laranjeira a respeito do assunto:

Em síntese, podemos dizer que, nos poetas africanos de língua portuguesa, a Negritude assenta sobre o fundo do Neorrealismo que a precede ou que a acompanha a par e passo. O Neorrealismo convém à **descrição** de ambientes opressivos e miseráveis, com **figuras-personagens** emblemáticas (prostituta, contratado, carregador, vendedeira, estivador, etc.) ao uso de temas universais de **denúncia** (exploração, prostituição, alienação, dominação, revolta, esperança, etc.), numa linguagem **expositiva**, realista, descritiva, substantiva. A Negritude acrescenta-lhe a assunção do protagonismo e a exaltação da **raça** e da **cor** negras, a **recusa** da civilização e da superioridade ocidentais, a revalorização da **história** e da **cultura pré-coloniais**, a fusão mística com a **natureza**, a **oralidade** e prosaísmo do discurso, a aquisição de paradigmas e **símbolos negros** etc. No entanto, expansividade apologismo e paradigmas da Negritude, isto é a revalorização ou apologia desenfreada do negro casam mal com a contenção e o classicismo (a atinência classista ao proletariado) do Neorrealismo. A Negritude opta pelo Negro geral e universal, enquanto o Neorrealismo, não sendo branco nem negro, prefere a visão exclusivista do explorado proletariado, mesmo que, por vezes, eleja o pequeno burguês ou o burguês como figura principal.⁷⁰⁰

Desta maneira, podemos compreender a importância dada, pelos intelectuais, ao Neorrealismo para a tomada de consciência do povo, fazendo com que década de 1950 e a *Mensagem* representem, por conseguinte, o momento de afirmação da literatura angolana, apontando balizas para uma literatura engajada, consciente da necessidade de mudanças na sociedade angolana. Por a revista ter tido curta duração, os autores mais vinculados às propostas neorrealistas irão reunir-se em torno da nova revista *Cultura* (II), que além desta estética, também abraçavam o modernismo e “uma tardia e vaga

⁷⁰⁰ LARANJEIRA, 1995, p. 93-94. [grifos do autor]

negritude”⁷⁰¹, como será visto adiante. Dos autores vinculados às revistas, são importantes para a história do conto Cochat Osório e o moçambicano Orlando de Albuquerque (cuja produção será vista no subcapítulo a seguir), além da contribuição de Agostinho Neto, António Jacinto, Humberto da Silva e Mário Pinto de Andrade.

É ainda na *Mensagem* que vemos a publicação do conto “Náusea”, do poeta angolano (e, mais tarde, primeiro presidente do país) Agostinho Neto, “Vôvô Bartolomeu”, de António Jacinto (sob o pseudônimo de Orlando Távora), “Conceição”, de Humberto da Silva, “Eme ngana, eme muene”, de Mário Pinto de Andrade (sob o pseudônimo de Juvenal de Oliveira), e “Cipaio”, de Mário António. Esta geração era composta majoritariamente por poetas e ensaístas, o que fez com que a narrativa curta ficcional tenha sido trabalhada – ainda que pouco – por alguns deles, como no caso dos dois intelectuais citados. Veremos a seguir o único conto de Agostinho Neto publicado na *Mensagem*, seguido por um breve panorama das revistas que a seguem. As colaborações dos dois contistas de relevo para o momento, Cochat e Albuquerque, serão abordadas em seguida, uma vez que estão vinculados aos intelectuais que orbitavam em torno das revistas.

Deixaremos para o final desta parte a apresentação de Mário António, que, juntamente com Bessa Victor, não compartilha dos mesmos ideais engajados de viés marxista de grande parte dos “mensageiros”⁷⁰², encontrando-se ambos, portanto, em uma corrente literária diferenciada – a da criouldade e do hibridismo. Ainda que os dois últimos tenham publicado seus contos na década de 1960, serão abordados nesta série que vai até 1961 por não se alinharem à literatura de resistência que é produzida após o início da guerra colonial, ainda que realizem crítica social – o que coloca Mário António em uma posição especial de literatura de denúncia geral (quase que atemporal e desterritorializada) e Bessa Victor em

⁷⁰¹ SOARES, 2001, p. 193.

⁷⁰² Ainda que não tenham publicado na *Mensagem* de Luanda, vários autores receberam a denominação de “mensageiro” por compartilharem dos mesmos princípios políticos e poéticos da geração da *Mensagem*. Tais autores publicaram, no entanto, na *Mensagem* de Lisboa e do jornal angolano *Cultura* (II), merecendo, desta forma, tal designação (Ibidem, p. 193).

um alinhamento tardio ao Neorrealismo angolano, abordando problemas do sistema colonial embora não tratando claramente da questão colonial.

3.3.4. Agostinho Neto

António Agostinho Neto nasceu em Icolo e Bengo, em 17 de setembro de 1922, e morreu em 10 de setembro de 1979, em Moscou. Médico, poeta e autor de vários discursos, estudou na Casa dos Estudantes do Império, foi membro do Movimento dos Novos Intelectuais do Império, co-organizou os *Cadernos Momentos* juntamente com Orlando de Albuquerque (casado com Alda Lara) e Lúcio Lara⁷⁰³, em Coimbra. Agostinho Neto foi presidente do MPLA, do qual também participaram inúmeros intelectuais, poetas e escritores, assim como Lúcio Lara (secretário-geral), Viriato da Cruz (secretário-geral, antes de Lara), Mário Pinto de Andrade e Daniel Chipenda, tendo sido preso pela PIDE diversas vezes. Neto foi o primeiro presidente de Angola, falecendo em exercício, em 1979 e membro fundador da União dos Escritores Angolanos, da qual fora o primeiro presidente.

Predominantemente poeta, Agostinho Neto tem um conto, “Náusea”, publicado primeiramente no número 2/4 da *Mensagem* de Luanda e em antologias como *Contistas angolanos*, da Casa dos Estudantes do Império (Lisboa) em 1960 e *Estórias africanas*, de Maria Aparecida Santilli, em 1985. Também foi publicado em edição com o desenho “O artista”, em 1980⁷⁰⁴, pela Edições 70. Escrito da década de 1950, o conto é bastante curto, podendo ser compreendido como uma crônica poética, visto que a importância da narrativa não jaz no enredo, nem na ação (pois não há uma), nem nas personagens convencionais, mas na crítica subjacente ao pensamento de João. Temos, então, poucas personagens: João, seu sobrinho, o mar e o povo. São dois os tempos na narrativa: o cronológico e o psicológico. O espaço também se desdobra em dois: o *locus* do tempo cronológico é a ilha (ou praia) e o ambiente relacionado ao

⁷⁰³ GOMES; CAVACAS, 1997, p. 23-24.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 24.

tempo psicológico é a Angola – e, se quisermos ampliar seu escopo, podemos pensar em uma crítica relacionada a toda África.

Podemos resumir o enredo de forma bastante simples: um idoso, João, sai de Samba Kimôngua (distrito de Luanda) e vai à ilha visitar o irmão doente. Após o almoço com a família, sai com o sobrinho para passear na praia e, olhando o mar, reflete sobre todas as desgraças vinculadas a este. João passa mal com o cheiro do mar, regurgita o almoço, culpando o excesso de bebida enquanto é amparado pelo sobrinho de volta à casa. Visto a simplicidade da trama, é correto afirmarmos que a importância do conto reside, portanto, nos pensamentos de João – são nestes que se encontram a crítica social e histórica que Neto faz, trabalhando as tendências neorrealistas de forma bastante poética.

Tais pensamentos estão em relação direta à questão das personagens mencionada anteriormente. O mar pode ser compreendido enquanto personagem uma vez que é associado a Kalunga, que significa tanto o próprio mar quanto o deus da morte, na tradição quimbundo⁷⁰⁵, também fazendo referência ao campo semântico que abrange esses dois significados – em outras palavras: à imensidão, à grandeza infinita e às desgraças. Mais do que isso, levando em consideração uma interpretação neorrealista, na qual está presente a ideologia marxista, a luta de classes dá-se, mais do que entre proletariado e burguesia, no âmbito da colonização, ou seja, entre colonizador e colonizado. Em vista disso, o mar simboliza o opressor, antagonista do povo, silenciado, sacrificado, como se vê na passagem a seguir:

O mar vai muito longe, por aí afora. Até tocar o céu. Vai até a América. Por cima, azul, por baixo, muito fundo, negro. Com peixes, monstros que engolem homens, tubarões. O primo Xico tinha morrido sobre o mar quando a canoa se virou ali no mar grande. Morreu a engolir água. Kalunga. Depois vieram os navios, saíram navios. E o mar é sempre Kalunga. A morte. O mar tinha levado o avô para outros continentes. O trabalho escravo é Kalunga. O inimigo é o mar.

⁷⁰⁵ ASSIS JÚNIOR, [s/d], p. 89.

Velho João lembrou-se de que umas vezes o mar estava muito furioso, mas nunca ninguém se levantou contra ele. Kalunga matava e o povo ia chorar vítimas nos batiques. Kalunga acorrentou gente nos porões e o povo apenas teve medo. Kalunga chicoteou as costas e o povo só curou as feridas. Kalunga é a fatalidade. Mas por que foi que o povo não fugiu do mar?⁷⁰⁶

No fragmento acima, parte significativa do conto, a morte e a desgraça estão associadas ao mar, que tira vidas – seja de formas acidentais ou não –, como coloca o narrador: “Kalunga é a fatalidade”. Um mar cujos limites são característica de sua opulência: “até tocar o céu”, “até a América”, “muito fundo, negro”. Tais características passam a impressão de incomensurabilidade, que se têm quando se olha para o mar, aparentemente infinito, com os limites entre as águas e o céu tocando-se na linha do horizonte; em seguida, remete ao continente americano, destino de milhões de escravos, retirados da África, muitos deles de Angola ou negociado por povos locais; a profundidade do oceano é marcada por sua escuridão e obscuridade, remetendo tanto ao desconhecimento daqueles que morreram nas travessias dos navios negreiros quanto ao fundo do mar, onde jazem seus corpos, além da representação da alma do europeu: funesta, cruel, abismal, estranha para os nativos. A escravidão também é referida outras vezes, ora indiretamente, através de metáforas ou metonímias (“[d]epois vieram os navios, saíram navios”; “O mar tinha levado o avô para outros continentes”; “Kalunga acorrentou gente nos porões”), ora diretamente, como em “[o] trabalho escravo é Kalunga”.

De túmulo do homem negro, o mar passa a simbolizar também o europeu, que força o africano a uma condição de escravo. O elemento exógeno passa a representar, então, a morte, a fatalidade, a escravidão, o inimigo⁷⁰⁷. Como foi visto, esta geração buscava promover a tomada de consciência do povo, estando

⁷⁰⁶ NETO, 1985, p. 54.

⁷⁰⁷ É interessante notar a diferença das simbologias referentes ao mar para o angolano, explorada no texto e para o português, que, como vimos, embora houvesse uma relação com o amargor e a tristeza, tendia mais à melancolia, uma vez que representava o período áureo das grandes navegações, momento em que Portugal – tendo o mar como única saída de seus problemas, sejam estes financeiros ou relacionados à dominação espanhola – despontou como uma potência europeia.

este, portanto, “adormecido”, como aparece na narrativa. Kalunga passa a assumir as características do colonizador: com violência, matava, aprisionava, traficava, chicoteava – e, enquanto o mar e a fatalidade tornam-se o europeu, o povo torna-se, cada vez mais, o negro, o angolano oprimido, em uma construção imagética dicotômica que se aprofunda no parágrafo seguinte:

Kalunga é mesmo a morte. Trouxe o automóvel e o jornal, a estrada e o fecho *éclair*, mas para ficar embora ali ao pé da praia a fazer negaças. Ninguém sabe o que está no fundo do mar. Kalunga brilha à superfície, mas no fundo, o que há? Ninguém sabe. As casas de lata de petróleo, lá do Samba Kimôngua, deixam passar a água quando chove. A civilização ficou embora ao pé da praia, a viver com Kalunga. E Kalunga não conhece os homens. Não sabe o que o povo sofre. Só sabe fazer sofrer.⁷⁰⁸

Vemos, então, o contraste entre os dois mundos: o do português, com sua civilização e tecnologia (automóvel, jornal/escrita, estrada, fecho *éclair* (este último um símbolo das vestimentas europeias), metaforizando uma situação que se estende até a modernidade), situado nas melhores regiões de Luanda (ao pé da praia, em “uma ilha sem areia, asfaltada, com casas bonitas onde não moram pescadores”⁷⁰⁹); e o do angolano, marcado por casas precárias de latas de petróleo, situadas na periferia da cidade, casas estas que nem mesmo abrigam seus moradores do clima – são quentes sob o sol escaldante e não contêm a chuva. Enquanto os primeiros “só sabe fazer sofrer”, os angolanos compõem o “povo que sofre”, em uma alusão ao sistema colonial.

Embora o conto esteja geograficamente localizado em Luanda, ele abre-se para uma crítica política e social que não se circunscreve ao território angolano, mas que é uma denúncia solidária a todos os povos negros vivendo sob o jugo da colonização, do imperialismo e/ou da segregação. Esta fase da escrita de Neto (entre 1949 e 1955) é compreendida, de acordo com Laranjeira, como

⁷⁰⁸ NETO, 1985, p. 54.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 53.

a fase da Negritude, do negro genérico, negro de todo o mundo, mas também africano e angolano, sem demasiados pormenores regionais, em que aparecem algumas exceções [...], uns [poemas] ainda tocados pelo Neorrealismo, outros mais intimamente líricos e outros ainda versando sobre temas como o massacre e a solidariedade africana.⁷¹⁰

Ainda que Laranjeira refira-se aos poemas da fase de Agostinho Neto, podemos incluir na produção do período o conto “Náusea”, não apenas cronologicamente, mas, principalmente, por o poeta revelar na narrativa curta os pensamentos de cunho nacionalista e anticolonialista, lastro de sua escrita naquele dado momento. Assim, partindo de uma estética tangida pelo Neorrealismo e pela Negritude, podemos ver a personagem João como metáfora do sujeito angolano, representado como um indivíduo simples, do povo, morador de um bairro de operários da zona do Bungo, que, para chegar à ilha, tem que se deslocar atravessando a cidade – representando não apenas o espaçamento físico entre portugueses e angolanos, mas também a distância que aparta os dois mundos em vários âmbitos de sua existência, desde a cultura até a economia.

Essa crítica sobre a relação entre colonizador e colonizado é respaldada pela visão neorrealista, na qual o angolano compartilha a situação do proletariado através de figuras-personagens, representadas pelos pescadores, pelo bairro de operários, pelo próprio João, trabalhador braçal, que vivia de carregar sacos para os brancos da baixa⁷¹¹, assim como a figura do alienado, representado na personagem de seu sobrinho, que não compreende a carga semântica que o mar representa para o povo. Como lembra Laranjeira, a respeito das tendências ideológicas presentes na poesia de Neto – e, por conseguinte, em seu conto –,

⁷¹⁰ LARANJEIRA, 1995, p. 93.

⁷¹¹ NETO, 1985, p. 53.

[a] convivência da lição do Neorrealismo e da *Negritude* em um mesmo texto não nos deve surpreender, na medida em que ambos os movimentos assentavam ideologicamente nos mesmos princípios prometeicos da busca de uma sociedade sem repressão e do estar de acordo com o fim dos regimes de exploração do homem pelo homem, para a edificação de um Homem Novo, através do marxismo – no caso do Neorrealismo e também da Negritude agressiva (césariana) – e do humanismo cristão, no caso da Negritude serena (senghoriana).⁷¹²

Levando o exposto acima em consideração, assim como retomando as características da literatura neorrealista, vemos na narrativa de Neto uma adaptação do Neorrealismo marxista para a realidade angolana, na qual o processo de conscientização toma formas definidas a partir da desaliaenação do sujeito. João, ao compreender a situação de opressão do povo, pensa em suas raízes e sonha com uma forma de mudança em sua vida: no passado, quando novo, renegou seguir os passos de seu pai como pescador e optou por ser carregador/estivador dos colonos, mas reflete que, se pudesse voltar no tempo, tornar-se-ia pescador como fora seu pai. A personagem realiza, desta forma, um balanço sobre sua vida, seu passado e seu presente, compreendendo que seu erro fora optar por seguir um padrão imposto por europeus a seguir as tradições familiares. Há, então, uma tomada de consciência e a refuta ao mundo imposto pelo colonizador, embora não haja, ainda, uma proposta de mudança real, de caráter combativo – o que surgirá na década seguinte.

Esta negação do elemento europeu e sua cultura faz parte do processo de formulação de uma identidade local, cultural, coletiva. É importante lembrar aqui que a identidade do sujeito não é algo dado e unificado, mas, como coloca o sociólogo jamaicano, célebre por suas contribuições aos Estudos Culturais, Stuart Hall, é um processo em constante reformulação construído a partir da diferença, e é plural e fragmentada, sendo composta de múltiplas identidades: de gênero, de classe, de ideologia, de cultura, etc.⁷¹³. Neste caso específico de Angola, em que

⁷¹² LARANJEIRA, 1995, p. 93.

⁷¹³ Sobre o assunto, ver o livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), de Stuart Hall, e *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (2012), com textos de Hall, Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva.

há a necessidade de forjar uma identidade cultural, nacional, a fim de que o povo não se enxergasse mais pelo olhar do Outro, de acordo com a teoria do psicanalista francês Jacques-Marie Émile Lacan sobre a fase do espelho. Esta teoria lacaniana diz respeito à determinada fase na construção identitária em que a identidade da criança é realizada em um movimento de fora para dentro, a partir daquilo que imagina ser como os outros a veem⁷¹⁴. De acordo com Hall,

[a] formação do eu no “olhar” do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento de sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença social. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina ou feminina, e assim por diante), que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”.⁷¹⁵

A negação da figura paterna é emblemática para a formação da identidade coletiva, uma vez que esta é representada pelo colonizador, ao passo que a materna, com a crescente influência das propostas de matriz africana, é uma analogia à terra, à ancestralidade, ao continente africano e, em menor grau, a

⁷¹⁴ HALL, 2006, p. 37.

⁷¹⁵ Ibidem, p. 37-38.

Angola. Compreendemos, portanto, que a abordagem psicanalítica consegue dar conta da situação colonial se pensarmos que a identidade do natural de Angola foi reconstruída a partir das trocas culturais e da imposição do sistema colonial e escravagista pelo elemento europeu. Este, ao retirar a liberdade do sujeito local, forçando-o a assumir uma posição subalterna e, muitas vezes, sub-humana, ao mesmo tempo em que o força a admitir a superioridade europeia, a adotar a cultura exógena e a abandonar suas tradições, promove um processo de aculturação dos povos locais. Este processo é definido por Abdala Júnior da seguinte maneira:

A aculturação, na situação de desigualdade colonial, significou a assimilação do africano aos valores da metrópole – uma cultura a padrões externos e exteriormente impostos a ponto de causar uma **desculturação** em relação aos valores da nacionalidade. Em sentido inverso – de recuperação desses valores da nacionalidade numa perspectiva cidadina que se alarga para o conjunto do país – é que situamos a criouldade.⁷¹⁶

Assim, a produção literária desta geração solidifica esse momento que Abdala Júnior chama de criouldade: uma recuperação de valores outros que não impostos pela assimilação ou aculturação europeia – proposta da geração dos mensageiros. Para a negação de tais valores, é necessário, então, forjar a nova identidade coletiva a fim de construir uma nacionalidade angolana e uma nova realidade, na qual surgiria um Estado local, livre das amarras coloniais – proposta esta que parte dos intelectuais que fazem uso da literatura para conscientizar seus pares e a sociedade, alterando, a princípio, parte da cultura através da inserção de novos objetos na formação discursiva vigente.

Em vista disso, podemos concluir sobre a colaboração de Agostinho Neto para a história do conto angolano que “Náusea” sintetiza muito bem a ideologia da Geração de 1950, ou da *Mensagem*, apresentando em uma narrativa curta,

⁷¹⁶ ABDALLA JR, 2007, p. 66. [grifo do autor]

carregada de poeticidade, a proposta dos intelectuais para que se efetue o processo de conscientização do povo angolano. Este processo dar-se-ia pelo abandono do estilo de vida europeizado, que vai de encontro às tradições locais, e pelo resgate destas últimas, as quais são a base da identidade do povo de Angola. Apenas após a compreensão dos malefícios trazidos pela situação colonial é que o povo conseguiria libertar-se dos grilhões do colonialismo, do racismo e do imperialismo, promovendo uma vida fraterna e igualitária aos indivíduos angolanos.

3.3.5. António Jacinto

O poeta António Jacinto do Amaral Martins nasceu em 28 de setembro de 1924, em Luanda e faleceu em 23 de junho de 1991, em Lisboa. Atuou como técnico de contabilidade⁷¹⁷ e militante político, além de intelectual e literato. Uma das maiores vozes poéticas do nacionalismo angolano, Jacinto participou efetivamente da atuação do MPLA contra o colonialismo, seja como professor dos Centros de Instrução Revolucionária do MPLA⁷¹⁸, seja como membro do Comitê Central do partido⁷¹⁹. Após a independência, foi co-fundador da União dos Escritores Angolanos e ocupou cargos políticos, como o de Ministro da Educação e Cultura de Angola (de 1975 a 1978). Foi ainda co-fundador da revista *Mensagem* (Luanda) e participou do Movimento dos Novos Intelectuais Angolanos, além de ter colaborado em vários periódicos, como *Itinerário*, *Boletim Cultural do Huambo*, *Jornal de Angola* e *Cultura* (II). Jacinto esteve preso de 1962 a 1972 por sua atividade política, passando a maior parte deste tempo no Tarrafal⁷²⁰.

Ao escrever contos, utilizava o pseudônimo de Orlando Távora. Seu conto mais conhecido é “Vovô Bartolomeu”, sobre o qual iremos tratar a seguir, dando-

⁷¹⁷ GOMES; CAVACA, 1997, p. 55.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁷²⁰ LARANJEIRA, 1995, p. 84.

Ihe um breve espaço na história do conto angolano. Produziu as seguintes obras de contos: *Vovô Bartolomeu*: conto seguido dos poemas “Era uma vez...” e “Outra vez Vovô Bartolomeu” (1979); *Em Kiluanje do Golungo* (1984); *Prometeu* (1987); e *Fábulas de Sanji* (1988).

Seu conto “Vovô Bartolomeu” já havia sido publicado pela Imbondeiro na coletânea *Novos contos d’África*, em 1962, ou seja, antes de sua publicação de 1979. É um texto emblemático que problematiza as questões discutidas pelos intelectuais sobre a (des)colonização, a aculturação e a necessidade de forjar uma nova identidade do angolano, respaldada em suas raízes, sua ancestralidade, em contraste com a cultura do outro – que Ihe fora imposta de forma forçada e falha.

A personagem homônima do título representa a figura do *griot*, salientada pela atividade de contar histórias aos mais novos. A crítica brasileira Laura Padilha, ao falar do resgate da tradição oral proposta pelos intelectuais, salienta que “a maioria dos textos narrativos pós-50 recupera a fala cultural do homem pouco ou nada letrado, que escreve, com seu trabalho e às vezes com sua participação político-ideológica, o prefácio da história futura de sua terra”⁷²¹. O que a ensaísta quer dizer é que a preocupação do movimento intelectual com essa recuperação da fala do povo remete ao momento pré-colonial e é um dos aspectos relevantes do processo “de conscientização do papel histórico do homem negro e de desalienação de sua cultura”⁷²² – processo este que sofre influência dos movimentos negros que ocorriam no mundo desde o final da Primeira Guerra (“acirrando-se na década de 1930, quando os negros de todo o mundo começam a problematizar o seu lugar na História”⁷²³). Assim, a sintaxe presente na narração em primeira pessoa (e nos diálogos) aponta para a fala popular, ancorada na oralidade e apresentando uma mistura de português e quimbundo, simbolizando o sincretismo linguístico adotado principalmente nos centros urbanos.

⁷²¹ PADILHA, 2007, p. 170.

⁷²² Ibidem, p. 171.

⁷²³ Ibidem, p. 171.

Aquilo que Padilha chama de “griotização da escrita” pode ser resumido enquanto a recuperação da oralidade na escrita, assim como a própria estrutura da narrativa e o *griot* enquanto narrador e promotor da manutenção da cultura. Afirma a crítica que tal estrutura, composta por frases curtas e fáceis de serem lembradas, faz com que os textos possam ser lidos para a população que não tem acesso aos contos – lembramos que grande parte da população era analfabeta na língua portuguesa. Assim, quem tem acesso aos contos e consegue lê-os para outros (além de ser lembrado e reproduzido, como se dá a prática de contar de histórias em culturas ágrafas) pratica, em certa medida, o rito da tradição, bem como aqueles que o ouvem. Essa prática ritualista (e informativa), mais complexa e atrelada às tradições ancestrais do que pode aparentar em uma primeira leitura, é crucial neste momento para o desenvolvimento do processo mencionado, visto que recupera as tradições orais em um ato de subversão.

A figura do *griot* é, desta forma, constante na literatura do período, o que explica sua presença, inclusive, no conto de Jacinto. No início da narrativa, Vovô Bartolomeu prevê a chegada da chuva, ao observar o céu. Depois de alertar os trabalhadores sobre a precipitação, o idoso ocupa-se em contar uma estória para as crianças da aldeia. Vovô Bartolomeu costuma contar sempre a mesma narrativa em dias de chuva:

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

Uma vez começou de chover e a tia Anica disse:

– Eué! N’vula uiza!

E a tia Mariquinha repreendeu:

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

Primeiramente ouvi as gargalhadas de vovô Bartolomeu e depois é que a miudagem começou a rir.⁷²⁴

Gostaríamos de salientar que, ao recuperar o rito da contação através da imagem do mais-velho e das crianças, Jacinto reconstrói a função iniciática que a tradição oral possui, pois a “interação de mais novos e mais velhos, [...] por se alimentar das práticas autóctones, refunde tais práticas, integrando-as ao mundo novo que se começa a construir”⁷²⁵. Padilha lembra que temos as crianças e a infância como símbolos das novas gerações. Enquanto que o mais velho “busca por sua experiência e memória transmitir o saber ao novo, repondo tal saber em seu ‘lugar antigo’”⁷²⁶ (ainda que vários ritos já encontrem-se esvaziados de seu sentido, seu simbolismo⁷²⁷) – eles estão, portanto, mais próximos do mundo ancestral⁷²⁸ –, as crianças simbolizam as novas gerações e mesmo o futuro da nação, indicando a esperança de uma mudança social. Tal aproximação é ainda realçada pela relação entre a natureza e o velho, expressa pelo momento em que à voz de Vovô Bartolomeu, quando este fala sobre a chuva para as crianças, se junta o canto dos pássaros da chuva, como lembra também Padilha⁷²⁹.

Ainda quanto à figura de Vovô Bartolomeu e sua representação desse passado ancestral e da cultura que os intelectuais buscam resgatar em eu processo de construção identitária – a construção da angolanidade –, temos (como podemos observar no fragmento transcrito anteriormente) uma narrativa dentro de uma narrativa, uma prática presente na literatura angolana, visto que a figura do narrador, do *griot*, é essencial nas culturas que compõem a angolana, pois era através da oralidade, acompanhada por performances, normalmente, que as culturas ágrafas repassavam seu conhecimento⁷³⁰. Logo, ao trazer tal prática

⁷²⁴ TÁVORA, 1962, p. 217.

⁷²⁵ PADILHA, 2007, p. 180.

⁷²⁶ Ibidem, p. 190.

⁷²⁷ Ibidem, p. 192.

⁷²⁸ Ibidem, p. 197.

⁷²⁹ Ibidem, p. 197.

⁷³⁰ Além disso, lembramos ainda que a utilização de narrativas para ilustrar o que está sendo repassado não é exclusiva às culturas africanas, mas uma técnica utilizada pelas populações ágrafas em geral, como a teoria do conto aponta, ao tratar do conto tradicional oral.

para dentro da escrita, esta recuperação cultural torna-se, além de uma busca às raízes (anterior ao momento anterior ao jugo português), uma afronta ao colonizador e sua literatura escrita.

O *griot* é, portanto, essencial na produção literária que busca reformular a identidade nacional, não apenas pela performance do ato de contar histórias, mas também por representar a manutenção do conhecimento e da cultura dos povos. Tal ideia é realçada pela própria narrativa contada pelo mais velho, na qual há uma severa crítica aos aculturados, motivo de escárnio devido à assimilação defectiva da protagonista desta segunda história, representada pelo uso do vocábulo “chovar” (seja ao invés de “chover” e pela falta da preposição “a”, seja pela possibilidade de construções alternativas, como o gerúndio ou mesmo o presente).

Quando Mariquinha retorna à sanzala, já aculturada, reproduzindo costumes e o idioma alheio, ela renega sua cultura e sua língua, considerando-as inferiores àquelas que adotou. Ao pedir para Anica falar em “língua de pessoa”, a personagem abre uma barreira entre as culturas, marcando uma enquanto civilizada (de pessoa, a portuguesa) e outra não-civilizada (de selvagem, as angolanas). Mariquinha, ao delimitar a fissura que separa os grupos, coloca-se do lado do outro, do lado do elemento exógeno cuja cultura considera superior à sua. No entanto, sendo sua assimilação falha, ela comete um erro, mostrando que adotara a língua do outro incorretamente, o que não apenas tem um efeito cômico – o qual reside no fato de a personagem corrigir o que crê ser um erro (a expressão em quimbundo) com base em outro –, mas de crítica, uma vez que, ainda que a personagem enxergue-se como o outro, ela não faz parte de tal grupo.

No conto, temos também a crítica que se constrói pelo drama do narrador. Este é construído desde o início do conto, quando a chuva é anunciada e os trabalhadores recolhem o milho. O narrador observa a colheita e pensa em seus frutos:

O pessoal estava satisfeito, mesmo nunca na minha vida ficara tão contente. Se vendia o milho ia amigar com a filha do velho Gongga. Eu não sei o que tinha na muxima, mas há um ano que só pensava na filha do velho Gongga. Ela também dizia estar sempre a pensar em mim. Quando foi do óbito do velho Kalunga estive quase mesmo para levar ela no capim. É tão bom pensar nessas coisas!⁷³¹

Os frutos do trabalho já são antecipados na mente do narrador, que pensa em usá-los para o alambamento, ou seja, com o dinheiro que receberia da venda da colheita, a personagem iria comprar os produtos desejados pela família da garota que compunham o que, nas sociedades europeias, seria o equivalente ao dote. Surge, portanto, no conto, a questão da terra e dos trabalhadores rurais, uma realidade diferente da urbana. Alfredo Margarido, ao falar sobre alienação na poesia angolana – e dentre os poetas abordados, trata também de António Jacinto –, lembra que o proletariado do campo é aparentemente menos reificado do que o proletariado urbano, visto que, enquanto o último não é dono da oficina em que trabalha, nem das ferramentas que utiliza em seu trabalho, o primeiro não se encontra no mesmo nível de desapossamento⁷³², visto que possui, por vezes, sua lavra e as ferramentas utilizadas para o cultivo do produto. O trabalhador rural, no entanto, é tão oprimido quanto o urbano, por que não pode optar pelo produto a cultivar:

[...] [O]ra a verdade é que as exigências materiais que provocam a obrigatória submissão do proprietário à terra são condicionadas pelas medidas legais que obrigam o agricultor a cultivar o algodão, ou rícino, ou milho, ou crueira. Assim sendo, só em parte se pode dizer que a defesa que fazem da sua vida se realiza imediatamente através da coisa possuída. E isto só porque aparentemente a terra é possuída por eles; na realidade, são eles possuídos através da terra e dos diplomas legais que, obrigando-o a cultivar este e não aquele produto, o alienam.

⁷³¹ TÁVORA, 1962, p. 218.

⁷³² MARGARIDO, 1980, p. 276.

É neste plano que o homem rural angolano se identifica com o homem citadino. As suas vozes falam, sobretudo, da defesa da vida, pois que a proletarização do homem rural angolano se processa pela introdução de técnicas novas, pela obrigação complementar de praticar um determinado tipo de monocultura. Neste caso, a propriedade da terra está sujeita à uma fórmula que corresponde à não-propriedade absoluta. A propriedade é teórica e o trabalho, não sendo embora diretamente classificado como salariado, é-o na realidade, pois que não só o agricultor não é proprietário da produção, como não pode influir no curso das cotações. Se o mundo do trabalho da produção é negro, o produto da produção, tal como os mercados, devem ser encarados como o domínio do branco.⁷³³

Considerando a citação, observamos que os produtos cultivados no texto são o milho e o café, produtos estes voltados para a exportação. Compreendemos então a extensão do poder colonial sobre as escolhas dos trabalhadores rurais e a subordinação desses aos interesses do colono. Apesar da aparente submissão dos angolanos, que se ajustam às imposições do sistema com o intuito de sobreviverem, os infortúnios são vários. No conto, com a chuva chega a tempestade e os relâmpagos, simbolizando as adversidades climáticas que fazem parte do trabalho no campo. Um raio cai sobre a colheita e a destrói, provocando lamentação em todos os presentes que, após lutarem contra as chamas por um tempo, acabam por desistir e aceitar sua derrota. O narrador chora ao contemplar todos seus sonhos desaparecendo frente seus olhos.

Vôvô Bartolomeu ficou muito grande, rijo, muito grande, pôs-me a mãe no ombro e disse:

– Sorte de preto!

Olhei o meu arimbo. Meus pés descalços pisaram bem aquele chão, aquela terra que cheirava a chuva e era toda minha. No meu nariz entrou a força toda que vinha da terra grande. A chuva corria como rio lá ao fundo naquela baixa. E os paus de café estavam lavados, estavam verdes, estavam bonitos, bonitos e novos como a filha do velho Gongá! Não, eu não ia ficar assim

⁷³³ MARGARIDO, 1980, p. 277-278.

parado a pensar na sorte de preto que vovô falou. Não. Aquela terra tinha força. Eu também.

Amanhã eu ia mesmo, com a minha força toda, limpar a lavra do café.⁷³⁴

A passagem final do conto aponta para a reconstrução do futuro, uma metáfora utilizada por diversos escritores da década de 1950 e 1960, como, por exemplo, Luandino Vieira no conto “Estória da galinha e do ovo”. Desta forma, observamos o narrador representando a nova geração, que não aceita a realidade em que vive e que se propõem a modifica-la, enquanto que o mais-velho, já resignado com as condições impostas pelo sistema colonial, simbolizando as gerações anteriores. A nova geração representa aquela que adota as ideias propostas pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e que, rejeitando o colonialismo, manifesta-se contra ele, lutando pela transformação social.

Nesse sentido, o conto de Jacinto é emblemático e não deve ser contornado, uma vez que problematiza a importância da conscientização do povo sobre a imperativa necessidade de mudança social. Outro fato relevante é que a narrativa não traz a realidade da população urbana, normalmente trabalhado pelos contistas neste período, com raras exceções (como Castro Soromenho e alguns contos de Óscar Ribas), mas aquela parcela da população angolana que, vivendo no interior, não convive cotidianamente com a subserviência colonial – o que não significa dizer, absolutamente, que o longo braço do colonialismo não alcança tais comunidades, mas que o contato entre portugueses e nativos ocorre de forma diferenciada e menos frequente. A crença de que o colonialismo é menos impiedoso em tais áreas é posta em cheque pelos apontamentos de Margarido, que coloca que ambos os trabalhadores – urbanos e rurais – compartilham, em última instância, da mesma sina de colonizados, sina esta que os intelectuais angolanos dispõem-se a mudar.

⁷³⁴ TÁVORA, 1962, p. 219.

3.3.6. Humberto da Silvan

Tendo seu nome por vezes grafado como Humberto da Sylvan⁷³⁵, Humberto José Pizarro de Leston e Silva nasceu em Luanda, em 1925. Francisco Soares afirma que também assinava como Humberto da Silva quando escrevia “sonetos de recorte clássico”⁷³⁶ ultrarromânticos até a primeira fase da *Cultura*⁷³⁷. O poeta, contista e ensaísta foi, além de funcionário público, colaborador nos periódicos *A Província de Angola* (de 1972 a 1973), *Diário de Luanda*, *Cultura* (II) e *Mensagem* (Luanda). Foi um dos intelectuais envolvidos com o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e, de acordo com o ensaio “António Jacinto do Amaral Martins, Número de matrícula 33, Campo de Trabalho de Chão Bom”, de Maria Teresa Sousa, foi “membro do Conselho Directivo do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola”⁷³⁸.

Embora tenha tido participação em movimentos importantes nas décadas de 1950 a 1970, o nome de Silvan recebe pouco ou nenhum espaço na história literária angolana, sendo *A poética da “Geração da Mensagem”* (1979), de Salvato Trigo, uma das obras que lhe dão maior destaque. Francisco Soares parte das colocações de Manuel Ferreira sobre o Movimento dos Novos Intelectuais Angolanos, a *Antologia dos novos poetas de Angola* e a primeira geração neorrealista angolana quando afirma que Humberto da Silvan faz parte deste grupo de poetas – após ter abandonado suas tendências românticas. Afirma Soares que estes escritores,

[...] ao apontarem a necessidade de descobrir a terra onde estavam, posicionavam-se numa linha de exogenia cultural que focalizava o território reivindicado sob o antônimo desconhecer.

⁷³⁵ Como em *Literaturas africanas de expressão portuguesa II* (1977), de Manuel Ferreira.

⁷³⁶ SOARES, 2001, p. 168.

⁷³⁷ Ibidem, p. 174.

⁷³⁸ SOUSA, 2015, p. 204.

Era essa a ponte que se estabelecia entre eles e um público fortemente europeizado.⁷³⁹

Silvan participa, portanto, de um dos momentos fulcrais da literatura angolana, a partir do qual haverá uma ruptura definitiva com a série literária portuguesa. Esta ruptura pode ser vista na própria produção de Silvan, que abandona um estilo que já não dá conta das necessidades dos intelectuais angolanos e adere a estes últimos no engajamento a uma literatura neorrealista, como podemos observar no conto “Conceição”. Afirma ainda o crítico angolano sobre a *Cultura* (II), “na qual primeiro pontuava um incipiente Humberto da Silva ao lado de um neorromântico Bessa Victor”, e sobre a *Antologia dos novos poetas de Angola* que

[o] neorrealismo da revista e o da antologia possuíam uma genealogia de ambivalência muito significativa também das sutilezas e contradições do processo histórico da literatura local. A vertente pedagógica e militante já vinha, pelo menos do século XIX, a fermentar na literatura do escol crioulo e ganha asas com a polémica política e o panfleto de imprensa. Ela assume uma duplicidade cultural nítida enquanto ressurgue, ao mesmo tempo (no princípio do século XX), na literatura colonial produzida no terreno e na denúncia anticolonial do *Relato* de Assis Júnior.⁷⁴⁰

Assim, buscando salientar a importância (ainda que ofuscada pela de outros poetas e contistas) de sua participação no momento das manifestações anticoloniais, gostaríamos de comentar alguns aspectos presentes em seu conto “A Conceição”, veiculado no volume que era composto pelos números 2-3-4 da revista *Mensagem* (Luanda).

⁷³⁹ SOARES, 2001, p. 176.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 175.

O conto gira em torno de Conceição, que espera o namorado em uma noite chuvosa. A partir da espera da jovem temos acesso a seus sentimentos e pensamentos, os quais registram o que podemos considerar como um breve quadro da realidade dos musseques: é através da personagem que tomamos conhecimento de personagens-tipo da realidade luandense. Uma dessas é a própria Conceição, uma jovem humilde que mora com sua mãe – o pai não é mencionado – e que trabalha como costureira para uma mulher portuguesa. A narrativa constrói uma imagem feminina que busca refletir a realidade da mulher angolana. De acordo com Tania Macêdo,

[...] a ficção angolana, sobretudo no período entre 1950 e 1990, apresentará toda uma galeria de tipos femininos cuja característica básica é o trabalho. Quer como donas de casa [...], quer como lavadeiras, vendedoras ou prostitutas, as mulheres da ficção da literatura angolana contemporânea caracterizam-se principalmente pela luta incessante pela sobrevivência, por uma profunda ligação à família e aos valores da ética e do trabalho.

São personagens positivas e rompem definitivamente com os estereótipos forjados pelo colonizador sobre a lascívia feminina, a partir de um imaginário em que ganha preponderância a nudez dos corpos e uma suposta libertinagem sexual que substitui a inteligência [...]. Ou seja, a uma visão colonialista de sensualidade exacerbada e embotamento da mulher africana, a literatura dos colonizados irá procurar contrapor, em seus textos, um modelo de trabalhadora exemplar.⁷⁴¹

As personagens femininas enquadram-se nos tipos literários criados no momento de forjamento e solidificação da angolanidade, sendo Anica, a mãe de Conceição, uma lavadeira e Conceição, costureira. Das personagens secundárias, vale ainda ressaltar a amante de sô Taborda, “uma mulata bonita e sensual, que foi deflorada por um qualquer”⁷⁴². Sem nome próprio, a personagem representa as angolanas que passam por tal situação, tornando-se amantes de

⁷⁴¹ MACÊDO, 2008, p. 125.

⁷⁴² SILVAN, 1952, p. 11.

portugueses brancos casados, em melhor situação financeira. Já a visão colonial da angolana é mostrada, por sua vez, através do drama da personagem em relação aos Guedes. Conceição trabalha para a senhora Guedes e, durante o tempo em que se encontra na casa da patroa, é assediada pelo marido da mesma, um engenheiro, que chegara a esbofeteá-la quando a jovem lutou para ver-se livre de suas investidas.

Assim, temos acesso a um retrato do homem português que se volta para a angolana – jovem, normalmente – com olhos de volúpia. Esta abordagem sexualizada favorece não apenas a prostituição (e as prostitutas passam à categoria de trabalhadoras), mas o amasiamento (passando as mulheres a serem sustentadas pelos amantes até que estes as abandonem e a seus filhos) e mesmo o estupro. A opção por um relacionamento com o colono nem sempre é o que a mulher deseja, mas um ato de submissão ao sistema social vigente, que impõe à angolana esse papel de amásia, de objeto sexual. Encontramos tais representações, na narrativa, na mulata grávida do abastado – e casado – amante português, antes deflorada por outro português rico – cuja família fê-lo abandonar a moça, o que nos faz inferir o peso da família e dos padrões portugueses na vida na colônia –, e mesmo em Conceição, que se resigna à sua sina, como constatamos na passagem a seguir:

Despeitado, desde aí [desde o episódio em que Conceição apanha por recusar as investidas de Guedes], o senhor engenheiro Guedes, passou a encontrar motivos de crítica, áspera, na roupa que a Conceição tratava. E se fosse ele que mandasse em casa já a teria despedido; mas como quem manda é a Senhora Guedes, Conceição continua a trabalhar. Mas Conceição sabe que não poderá resistir sempre; dia, menos dia... pois fruto quando é maduro acaba sempre por cair.

E Senhor Guedes é teimoso: às vezes, quase à frente da mulher, aproveitando-a distraída lendo jornais ou revistas religiosas mete, por entre as coxas aveludadas de Conceição, as suas mãos fortes e cabeludas. E Conceição, às vezes, para não fazer escândalo, para não perder o emprego, deixa ficar as mãos do senhor engenheiro de encontro às suas coxas, enquanto que

os olhos do Senhor Engenheiro Guedes ganham clarões e as suas mãos vão de baixo para cima.⁷⁴³

O fragmento contempla o sofrimento de Conceição que precisa dos cinco angulares por dia – “e descontam-lhe os domingos”⁷⁴⁴ – para sobreviver com sua mãe já velha, míope e cansada, não podendo, assim, abdicar do pouco que recebe no emprego. Desta forma, submete-se aos abusos de Guedes, conformada com sua condição inferior dentro daquela sociedade, sem respaldo algum – como no caso da vizinha mulata – da lei e da justiça colonial. O mesmo ocorre com a mãe de Jorge, o rapaz mulato por quem Conceição é apaixonada e por quem sofre ao longo da narrativa, durante sua espera: ele “[n]unca soube quem foi seu pai, pois sua mãe era lavadeira e ia a casa de muitos fregueses ao mesmo tempo... Uma coisa, porém, ficara gravada em sua epiderme, era filho dum branco”⁷⁴⁵. Em mais uma personagem feminina, encontramos as marcas da objetificação da mulher que, tendo que resignar-se e aceitar a prepotência dos patrões, muitas vezes criam ainda seus filhos sozinhas, formando um novo tipo de família nas margens da sociedade urbana.

Conceição, embora saiba que está apenas postergando o inevitável, prefere entregar-se a Jorge, que também oprime a jovem por rejeitar a ideia de casamento com a moça, mas quer que ela se entregue a ele. Para pressioná-la, Jorge passa a frequentar a casa de outra (Jôquina, descrita pela protagonista como uma prostituta) para fazer ciúmes à Conceição e apressar sua decisão. Assim, com o sofrimento causado pela ausência do rapaz, Conceição resolve acatar os pedidos do namorado no dia seguinte:

A chuva, batendo leve sobre o zinco do telhado, – geme. Conceição chora; chorar faz bem, pois a resignação volta. – Muito embora na vida nunca nos devamos resignar. Temos o direito de

⁷⁴³ SILVAN, 1952, p. 12.

⁷⁴⁴ Ibidem, p. 12.

⁷⁴⁵ Ibidem, p. 12.

exigir aquela parte de felicidade a que todos nós temos justamente direito – até mesmo no amor.

Amanhã, amanhã, quando ele a for buscar e a sua voz grossa soar a seus ouvidos, quando os seus braços, fortes, lhe apertarem a cintura flexível, se deixará levar, branda e docemente, tendo à flor dos lábios um sorriso de amor para cima do capim que existe atrás do muro da missão.⁷⁴⁶

Na crítica construída pelo texto, é possível realizarmos duas leituras. A primeira compreende a representação da personagem enquanto mulher que aceita seu destino, buscando, ao sonhar com um futuro em que lhe aguarda o amor. Assim, é válido seu sacrifício metafórico, sua entrega ao amor, ainda que este não seja do jeito que ela deseja e que não se enquadre nos seus sonhos (por exemplo, o de casamento), pois “quem sonha compreende demais”⁷⁴⁷. Conceição ama e deseja ser amada e, para que isto aconteça, a jovem deve aceitar seu namorado como ele é, e não como ela gostaria que ele fosse. No entanto, nesta primeira leitura o amor está, ainda, atrelado ao medo da perda – ainda que seja a perda de uma promessa de amor.

Além de tal interpretação, o drama da personagem indica uma segunda possível leitura, que parte do pessoal para o geral, representando, Conceição, o povo angolano. Neste sentido, a busca por um sonho – o de liberdade do jugo colonial – é o sentimento que move os angolanos e o medo, o receio que acompanha essa decisão é deixado de lado quando comparado às promessas de um futuro repleto de amor, de felicidade. Ao optar por Jorge, Conceição despreza a imposição de Guedes, representando, então, a escolha pela angolanidade ao invés da submissão à opressão portuguesa. Há ainda a questão da chuva: se Conceição chora em casa, sua aflição transbordando através de suas lágrimas, na rua chove.

Durante todo o texto, vemos a reiteração de tal relação, pontuada ainda pelos gemidos de velha Anica: “As nuvens estão agora mais carregadas. Não

⁷⁴⁶ SILVAN, 1952, p. 12.

⁷⁴⁷ Ibidem, p. 12.

tardará em chover”⁷⁴⁸; “Principiou a chover. Mas Conceição não sente a chuva. Seus olhos fitam, indiferentes, as poças de água que vão se espalhando e multiplicando, pelo areal”⁷⁴⁹; “Chove comais força”⁷⁵⁰; “Lá fora a chuva cai. Um trovão, longínquo, faz ouvir a sua voz”⁷⁵¹; “A rua parece uma toalha de charcos”⁷⁵²; “A chuva canta sobre o zinco”⁷⁵³; “É a vida. Lá fora a chuva cai.”⁷⁵⁴ (duas ocorrências na mesma página); “A trovoada está mais perto”⁷⁵⁵; “A chuva, batendo leve sobre o zinco do telhado, – geme”⁷⁵⁶; “a chuva canta e geme de encontro ao zinco do telhado”⁷⁵⁷; “Um trovão estala perto. Um cão uiva. É a vida. Lá fora a chuva cai”⁷⁵⁸. A chuva começa e acompanha as lágrimas da jovem, passando a trovejar e Conceição a gemer. Além de tal relação óbvia, que pode ser ainda aprofundada se pensarmos que a chuva torna-se mais intensa conforme a protagonista passa a conscientizar-se de sua condição feminina. Aqui, lembramos que a chuva é símbolo da fertilização, o que aponta para um amadurecimento sexual da personagem – ou, pelo menos, para a conscientização de um amadurecimento vindouro.

No entanto, a leitura apontada, na qual o despertar de Conceição simboliza o despertar do povo pode ser respaldada também pela própria chuva, que representa o pranto do povo que compartilha da sina da personagem. Assim, conforme vai aumentando a chuva, aumenta a indignação do povo com sua situação submissa e, por conseguinte, aumenta o sentimento de libertação, indicado pelos trovões na noite chuvosa, esta simbolizando, por sua vez, o colonialismo. Em várias narrativas veremos a noite e a escuridão simbolizando o momento de trevas que é o período colonial, enquanto que o nascer do dia simboliza a independência. No conto, os estrondos representam os conflitos que já ocorriam, mas que virão com maior intensidade, além de antecipar o inevitável

⁷⁴⁸ SILVAN, 1952, p. 11.

⁷⁴⁹ Ibidem, p. 11.

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 11.

⁷⁵¹ Ibidem, p. 11.

⁷⁵² Ibidem, p. 11.

⁷⁵³ Ibidem, p. 12.

⁷⁵⁴ Ibidem, p. 12.

⁷⁵⁵ Ibidem, p. 12.

⁷⁵⁶ Ibidem, p. 12.

⁷⁵⁷ Ibidem, p. 12.

⁷⁵⁸ Ibidem, p. 14.

e derradeiro confronto final entre colonizador e colonizado. O trovão é a voz dos naturais de Angola que se sobressaem na escuridão colonial.

Assim, considerando o povo que fará a revolução, se Conceição é o símbolo da mulher angolana negra, Jorge, por sua vez, retrata o angolano dos musseques:

Foi vadio e criado de mesa num hotel; vendeu jornais e foi engraxador; foi ajudante de fogueiro num navio de cabotagem; depois, de pontapé em pontapé, entrou numa oficina onde se fez compositor.

Escola, para ele, foi retalho de espinhos com que a vida lhe cobriu, muito cedo, ainda era um garoto, os ombros magros e nus.

Sofreu.

[...]

Sua mãe morreu quando ele era ainda muito pequeno e os parentes puseram-no logo a servir em casa dum branco.⁷⁵⁹

Mulato filho de pai desconhecido e órfão de mãe, Jorge é inserido no sistema colonial e capitalista muito cedo, trabalhando para sobreviver, apanhando de filhos dos patrões e sofrendo violência psicológica e física. Suas experiências tornaram-no amargo e descrente em Deus – o que é usado para justificar sua repulsa à ideia de casamento, expressa por Conceição e não, como pensa a moça, a cor de sua pele. Para Conceição, a decisão do rapaz reflete o pensamento de sua vizinha Custódia: “[m]ulato não casa com preta, mulato procura mulato, mulato é coisa ruim. Embora a Custódia fosse suspeita, pois se mordida de raiva e despeito, em parte não deixava de ter razão”⁷⁶⁰. Neste pensamento da protagonista, temos acesso a uma crítica racial que separa

⁷⁵⁹ SILVAN, 1952, p. 12,14.

⁷⁶⁰ Ibidem, p. 12.

angolanos, sendo os mulatos hostilizados por sua aproximação aos portugueses, refletida na ideia do “branqueamento racial”, que será trabalhada também, e de forma mais aprofundada, por outros autores neste momento pré-independência. A questão do mulato remete, inegavelmente, ao hibridismo, visto que reflete a junção das duas culturas em choque: a do dominado e a do dominador. Autores expressivos na história do conto ou no campo ideológico (como Bessa Victor ou Mário António, por exemplo) trabalham com a problemática do mulato, que simboliza o entre-lugar de Homi Bhabha, não pertencendo nem a uma cultura, nem à outra.

Neste interstício, neste espaço entre-culturas, é que surge o angolano moderno. Marcado pela discriminação do outro, Jorge é descrito já no início da narrativa como “um mulatão finório, de passado duvidoso, que era compositor numa tipografia da baixa”⁷⁶¹. A tais informações são acrescentadas outras, ao longo do texto: Jorge frequenta a casa de outra para fazer ciúmes à namorada; é órfão de mãe e filho de pai desconhecido; é filho de branco; desde pequeno trabalha para brancos; sofreu violência; não crê em nada; apanhava dos filhos dos patrões. Assim como Conceição sofre, Jorge também sofre na vida. Jorge é a soma de suas experiências:

Seu almoço e seu jantar eram restos, os restos do rancho que vinha da pensão. Por isso, em sua boca, ficou, para sempre, o ferrete dum selo amargo. Os bofetões e os pontapés enrijaram a sua pele. Podia ter sido levado por um caminho melhor, podia ter vindo a ser outro. Mas a sua vida foi amarga e em seu coração, que outrora sentia a poesia do luar e a do oceano, se fechou, duramente, ganhando auréolas dum cinismo por vezes revoltante. Hoje não acredita em nada, nem em Deus; ele que gostou tanto de ir ouvir missa, quando pequeno; missa que era dita por um padre negro a quem atribuíam um grande rancho de filhos... Por isso, quando Conceição lhe falou em casamento, Jorge sorriu, sorriu e encolheu os ombros.

O chicote do destino ampliou-lhe os horizontes.⁷⁶²

⁷⁶¹ SILVAN, 1952, p. 11.

⁷⁶² Ibidem, p. 14.

Ao realizar a leitura do fragmento, compreendemos que as personagens são bastante significativas e concatenam em si a imagem do povo que sofre as arbitrariedades de um sistema que favorece os colonos e prejudica os colonizados, mantendo estes na periferia. Conceição sente fome, Jorge come restos; Conceição tem esperança, Jorge é realista e amargo. Ambos sabem que não podem esperar nada do colono. E Jorge, se é mulato, aprendera com sua vivência que, embora filho de colonizador, nunca será aceito nesta classe – é a subalternidade que lhe é dedicada; o filho da terra, seja negro ou mulato, está destinado a ser sempre o empregado, o criado, a distração dos filhos (brancos, ainda que, em determinados casos, meios-irmãos), o alvo das pancadas. Na narrativa, as personagens completam-se, apontando para um meio-termo: há de haver esperança, porém são os que sofreram “com as chibatadas do destino” que devem promover essa mudança, que se aproxima cada vez mais, como trovões em uma noite de chuva.

3.3.7. Mário Pinto de Andrade

Mário Coelho Pinto de Andrade nasceu em Golungo Alto, em 21 de agosto de 1928, e faleceu em Londres, em 26 de agosto de 1990. Foi um dos intelectuais angolanos mais ativos, tendo participado do grupo que fundou o Centro de Estudos Africanos (1951), além de sua atuação como chefe de redação da revista *Présence Africaine* (1951-1958) e em diferentes cargos do MPLA – como presidente, de 1952⁷⁶³ a 1962, e como secretário-geral de 1962 a 1972. Andrade também organizou antologias e colaborou com poesia, ficção e ensaios nos seguintes periódicos: *Mensagem* (CEI e ANANGOLA), *Itinerário*, *Vértice*, *Província de São Pedro*, *Movimento*, *Présence Africaine*, *Raízes*, *européu*, *Nô*

⁷⁶³ Em *Negritude Africana de língua portuguesa: textos de apoio (1947-1963)* (2000), Pires Laranjeira coloca que Andrade fora presidente do MPLA no período de 1960 a 1962.

Pintcha, Voz di Povo. Afirma Laranjeira sobre as atividades do intelectual que este, após o período em que ocupara a presidência do MPLA, manteve-se ativo, tendo “coordenado a política frentista anti-colonial (CONCP) e, em 1971-72, a coordenação da ofensiva político-militar do MPLA na Frente Leste de Angola”⁷⁶⁴. No ano anterior à independência de Angola, fez parte do grupo da Revolta Activa, uma das facções que ocorreram no MPLA como contestação a Agostinho Neto, no início dos anos 1970, sendo a outra a Revolta do Leste, liderada por Daniel Chipenda. Após a cisão no Movimento, ocorre o exílio de Andrade, que passa a viver na Guiné-Bissau, onde “foi responsável pelo Conselho Nacional de Cultura (1976-78) e ministro da Informação e Cultura (1978-1980)”⁷⁶⁵. Além desse exílio, Mário Pinto de Andrade já havia exilado-se em 1954, em Paris, onde conheceu outros intelectuais africanos e trabalhara na *Présence Africaine*.

Na história do conto angolano, Andrade assina como Juvenal de Oliveira e se sobressai pelo conto “Eme ngana, eme muene”⁷⁶⁶ (1952), que publica na *Mensagem* e, depois, na antologia *Contistas angolanos* (CEI – Lisboa). O conto é significativo para o período, pois, assim como os demais veiculados na *Mensagem* e nas antologias, aponta para a ruptura com a literatura colonial, sendo o protagonista o angolano, seja o dos musseques ou o das sanzalas. A realidade da narrativa não gira mais em torno do colono e seus dramas, mas desse novo protagonista e sua realidade de subalterno, deixando, portanto, de surgir em esporádicas histórias para ocupar lugar central na nova literatura. Levando isto em consideração, podemos apontar que a trama da narrativa vem ao encontro dessa nova série literária em formação, uma vez que parte da morte do filho de uma lavadeira para problematizar a questão do movimento anti-colonial em Angola – pelo menos nas áreas urbanas.

O título remete à expressão usada, quando alguém bate à porta, para identificar-se: “eme ngana” significa “eu, senhor” e “eme muene”, “eu, mesmo”. Tais expressões são usadas na abertura e no fechamento do conto, encerrando-o em um círculo perfeito. No início, a viúva nga Xica bate à porta de Sabalu, para

⁷⁶⁴ LARANJEIRA, 2000, p. 120.

⁷⁶⁵ Ibidem, p. 120.

⁷⁶⁶ O conto é veiculado nos números 2-4 da revista *Mensagem* (ANANGOLA) com a gralha “Ngara”, ao invés de “Ngana” no título. No texto em si, a expressão é grifada da forma correta.

compartilhar com o amigo sua dor: seu único filho morrerá. A partir de tal situação, deparamo-nos com o resgate memorialístico da figura de Zuzé. A morte do jovem serve, desta forma, como subsídio para que o autor explore o tema da luta colonial, enfatizando na necessidade da desalienação do povo. A questão da educação é apontada já nas palavras do pai – enquanto vivo, o pai, Antonho, insistira na questão da educação que o filho não recebera:

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

– Bom dia, mininu! E explicava aos outros:

– luná, mina a ti Mingele, uala mu j'istudu: rivulu bu maku, u tanga, u soneka... ai ué! Se ngexile ni kitari, mon'etu Zuzé...⁷⁶⁷

E sempre esta queixa: Se ngexile ni kitari, mon'etu Zuzé... Ficava por aí.⁷⁶⁸

Assim, Antonho compreende a necessidade de educar o filho na cultura do outro – o que não é possível, visto que o pai não tem meios para arcar com tal despesa. O homem sofre por saber que, sem estudo, Zuzé estará limitado a serviços braçais. Zuzé, no entanto, sabe que a educação na cultura do outro e o aprendizado da língua do colonizador possibilita a ultrapassagem das barreiras sociais não apenas no sentido que seu pai compreendera, porém em outro nível: o de libertação nacional. A questão da urgência em desalienar o povo é eixo central do conto. A queixa expressa em quimbundo, além de ser a língua-mãe da personagem, marcando sua posição subalterna, sua posição de natural de Angola, é utilizada para comunicar-se com “os outros”, ou seja, os angolanos que igualmente dominam o idioma, ao passo que o cumprimento é feito em português.

⁷⁶⁷ Aquele é filho do tio Miguel; anda a estudar; livro na mão, lê, escreve, ah... Se tivesse dinheiro, o meu filho Zuzé... [nota do autor]

⁷⁶⁸ ANDRADE, 1952, p. 27.

Outro ponto que também tange a fala é que ela é técnica utilizada então pelos escritores, a qual introduz as línguas locais no ambiente da escrita em língua portuguesa, espaço da literatura do outro. A fala em quimbundo, portanto, remete às raízes buscadas pelos intelectuais e ao movimento contra o colonialismo: se a literatura angolana é arma de combate, a língua é sua munição. O resgate cultural é um primeiro passo para o processo de desalienação, uma vez que, ao reconhecer-se a partir da diferença e distinguir-se do outro, o angolano poderá compreender seu lugar na sociedade colonial, seu lugar subalterno: “Sabalá, Sá Xica, sô Antonho, Zuzé... – dados humanos jogados à vida para a comodidade do Sr. Carvalho da Silva, para o bom descanso da firma Castro & Pinho”⁷⁶⁹. De um lado temos os colonizados e, de outro, os colonizadores – resta o indivíduo saber a qual lado pertence, e é neste ponto que a instrução assume papel crucial. Zuzé é um dos que crê que a educação do povo é um dos pilares do movimento de libertação:

Mas eu penso que o Zuzé, aquele tipógrafo da Gráfica, devia ter escrito coisas curiosas, estas coisas tão simples que todos nós sabemos mas que esquecemos tantas vezes!: “O Zuzé morreu”. Ou talvez ainda viva em cada um de nós – não sei. [...] Agora me lembro que o Zuzé pensava muito nessas situações [de subalternidade do angolano]. Quando morreu o Paizinho, leu os papéis sujos numa roda de amigos, colegas da Gráfica [...]. Foi a Sá Xica que deu ao Ti Mingele alguns desses papéis. Um deles falava assim:

...“Carlota, meu amor, é preciso pensar que há milhões de costureiras como tu; é preciso aprender a razão por que você costura para a “sinhora” e ganha uma esmola. Você também é gente e ainda não compreendeu que é. Se você ler, verá que a costureira, o tipógrafo, o cozinheiro, o pedreiro, a lavadeira – todos nós temos olhos fechados, estamos ainda cegos e é preciso começar a ver, que estamos ainda dormindo e é preciso acordar. A “sinhora” é você mesmo. Se julga “infirior” porque a “sinhora” necessita de ter “infiriores”? O trabalho não serve a você, você serve aos outros. Assim não. Você não está vivendo.”⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ ANDRADE, 1952, p. 27.

⁷⁷⁰ Ibidem, p. 27.

A fala de Zuzé ilustra o pensamento do grupo de intelectuais angolanos que seguem, de certa forma, o princípio do intelectual orgânico do filósofo marxista italiano Antonio Gramsci, ou seja, os operários instruídos mantêm-se dentro de suas classes, educando os trabalhadores e promovendo sua desalienação – e, por conseguinte, a luta contra a opressão. Dessa forma, há uma espécie de *mise en abyme*, já que a tentativa de elucidação de Zuzé – que busca fazer com que Carlota compreenda que sua condição de subalterna só existe porque o colonizador assim o quer – é o espelhamento da mensagem do próprio conto, passada pelo autor a seus leitores (e, por conseguinte, a seus ouvintes).

Ainda que muitos não saibam ler, a prática da leitura é repassa de forma oral: os que dominam o idioma leem para os que não são alfabetizados. A narrativa passa a tornar-se oral e o conhecimento é passado adiante, incorrendo em uma revisitação das raízes no sentido de transformar a literatura em oratura, a prática de repassar conhecimento através de histórias contadas pelo *griot* – representado, nesta versão moderna das práticas antigas, seja através dos trabalhadores que leem as narrativas e repassam-na a outros, seja pela figura do próprio escritor. Em seu artigo “A literatura negra e seus problemas” (1951), o autor já aponta a imprescindibilidade de abandonar os parâmetros europeus e resgatar as raízes culturais africanas, movimento este que se traduz, na literatura, na rejeição da escrita e na adoção da oralidade. Assim, esta, enquanto um ato subversivo dentro da sociedade colonial, faz-se essencial, pois é o meio através do qual a angolanidade constrói-se.

Compreendemos, portanto, que o que importa naquele momento é, sobretudo, essa instrução do povo que promoverá o movimento pela independência. Sobre a importância desse fator instrutivo do texto, coloca Laranjeira que

O processo de a literatura recorrer à voz corrente da oralidade e à clandestinidade dos sinais fora do alcance do invasor mostra a necessidade de tecer as malhas de uma estrutura própria, contra a estrutura retórica e simbólica da literatura colonial. Estrutura própria na qual, curiosamente, nem sempre os conflitos, como funções cardeais, têm o primeiro plano, ou, pelo menos, um papel fundamental. Os conflitos, entendidos como traços distintivos de outros textos e águas mansas, podem não se apresentar – e habitualmente não se apresentam – como mola real para o avanço da ação no caso da narrativa, ou como tema e reenvio obsessivo, no caso dos poemas que deles participam. Mas, em última análise, os conflitos nunca deixam de atravessar os textos, recenseados como tribais, inter-tribais, raciais, administrativos, laborais, culturais, de classes, grupais e conflitos armados, quer dizer, como formas extensas dos conflitos sociais que são característicos, a todos os níveis, das sociedades conflituosas por excelência: as sociedades coloniais.⁷⁷¹

Laranjeira afirma que os conflitos que surgem na narrativa são extensões dos conflitos das sociedades coloniais. No conto de Andrade, podemos ver que o conflito social apresenta-se não apenas na morte de Zuzé, – relacionada às suas atividades contestatórias, de desalienação popular, classificadas como terroristas pelo poder colonial, como a leitura do texto indica –, mas também no discurso do jovem, que busca conscientizar Carlota da necessidade de mudança. Carlota aparece no conto, após a morte do rapaz, colocando em prática as sugestões de Zuzé:

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

Agora a vida de Sá Xica parece menos pesada; entrou também na escola da menina Carlota, aprende a ler com os miúdos, lava a roupa de todos.⁷⁷²

⁷⁷¹ LARANJEIRA, 1985, p. 126.

⁷⁷² ANDRADE, 1952, p. 27.

A moça, não mais alienada, passa a ensinar crianças e adultos, possibilitando a seus alunos que passem pelo mesmo processo do que ela, trilhando pro si mesmos – com a ajuda de seus iguais, de outros oprimidos pelo colonialismo – o caminho para a compreensão do sistema e como poderão fazer algo para alterar tal realidade. A literatura, para além de seu caráter artístico, serve como arma de combate ao sistema colonial através de seu cariz pedagógico e político, como já afirmarmos, visando também a necessidade da união do povo, como Andrade coloca no conto:

Na vida dos povos há relações curiosas e imperceptíveis. Como na nossa habitual vida de relação. Os laços que nos unem uns aos outros como que são invisíveis. Mas, afinal, existem unidos, dependentes. Entretanto, uns servem exclusivamente. Não que a sorte lhes tenha sido desfavorável (que a sorte é uma adeia [sic] atrazada [sic]) mas porque certas conjunturas sociais lhes tenham determinado certo padrão de vida.⁷⁷³

O fragmento indica que há um elo ligando os angolanos que torna suas vidas bastante semelhantes. O que promove tal companheirismo é sua situação subalterna, em oposição à classe dos opressores. Isto significa dizer que a questão da identidade é essencial para que o angolano reconheça-se enquanto tal e reconheça seu grupo – grupo este mais amplo do que as diversas culturas que o compõem. A identificação enquanto angolano e não com a etnia à qual pertence possibilita que a população forme uma coletividade mais forte, abandonando a fragmentação que os enfraquece e que é, ao longo da história da relação entre Angola e Portugal, suscitada pelo último – o tribalismo.

As “conjunturas sociais” que mantêm a população agrilhoada é o colonialismo, o qual, conseqüentemente, precisa ser combatido. Os intelectuais – ou, ao menos, os mais instruídos – funcionam como mentores, professores, guias

⁷⁷³ ANDRADE, 1952, p. 27.

para a promoção dessa mudança. A escola de Carlota pode ser compreendida, desta maneira, como uma representação das células do movimento anticolonial germinado pelos intelectuais que, algum tempo depois, formou o MPLA. Nesta leitura, podemos acrescentar ainda o fechamento do conto: nga Xica bate à porta da escola de Carlota e, após a jovem pedir para a pessoa identificar-se, a senhora identifica-se com a expressão em quimbundo “eme muene”. A importância do quimbundo e da cultura angolana é realçada mais uma vez por Andrade: o conto inicia e termina com a identificação em quimbundo de Nga Xica, ambas expressões que dão título à narrativa.

Podemos encerrar esta leitura ao afirmar que o conto de Mário Pinto de Andrade é bastante significativo, especialmente para o momento em que entra em circulação. Representante das ideias do intelectual, “Eme ngana, eme muene” aponta para a importância do retorno às raízes angolanas e do domínio da língua do outro, o que possibilitará o aprendizado pela leitura e elucidará o sujeito colonizado, promovendo a insurreição contra o sistema colonial e a classe opressora que o governa.

3.3.8. A geração da *Cultura* (II) e da Imbondeiro

Na década de 1950, encontramos pouquíssimos contos publicados, especialmente daqueles que orbitavam em torno da revista *Mensagem*. Há uma razão bastante clara para tanto, a qual é colocada pelo estudioso Russell G. Hamilton em seu livro *Literatura africana literatura necessária: I – Angola*. Afirma o ensaísta norte-americano que:

[a] proeminência da poesia nos tempos coloniais pode ser atribuída a dois fatores principais. A poesia presta-se a uma imediação emotiva consistente com os objetivos hortativos e reivindicatórios dos escritores da Geração de 1950; e era mais fácil escrever um poema curto – fácil no sentido do tempo

necessário para o produzir – e publicá-lo num jornal ou numa revista, do que dar-se ao trabalho de fazer um conto ou romance, cuja composição normalmente requer mais fôlego e que seria difícil publicar.⁷⁷⁴

Desta forma, compreendemos o porquê de haver tão pouca narrativa curta no período, situação que muda com a criação da revista *Cultura* (II) em 1961, a qual buscava, além de dar mais impulso à discussão ideológica anticolonial, a promoção de uma literatura que levasse a um patamar seguir as premissas já levantadas pela *Mensagem*. O estilo neorrealista é o que vai responder às necessidades do grupo, uma vez que se trata de uma literatura engajada, politicamente situada, preocupada com o âmbito social da comunidade e que, a fim de explorar os temas de uma forma mais profunda, acaba por favorecer o florescimento do conto, como já mencionado.

Assim, esta década traz as publicações locais como as da Imbondeiro, editora que publica na década seguinte as antologias *Contos d'África* (1961) e *Novos contos d'África* (1962) e, na metrópole, pela CEI, a antologia *Contistas angolanos* (1960), organizada por Alfredo Margarido e apresentando a capa feita por Luandino Vieira. Este volume conta com autores como Agostinho Neto, Arnaldo Santos, Castro Soromenho, Costa Andrade, Hélder Neto, Henrique Abranches, Humberto da Silva, Luandino Vieira, Mário de Andrade, Mário António, Mário Guerra, Orlando Távora, Óscar Ribas e Pedro Sobrinho.

Isto posto, podemos perceber nomes de destaque na narrativa curta já despontando na década de 1960, além de Castro Soromenho, que já havia publicado um montante significativo de contos, bem como Óscar Ribas, que também já havia publicado novelas, o romance *Uanga* (1950) e *Ecos da minha terra* (1952), dentre outras obras. Sobre esta geração que surge em torno da nova revista, comenta o poeta angolano Zetho Cunha Gonçalves:

⁷⁷⁴ HAMILTON, 1981, p.125.

Arnaldo Santos e José Luandino Vieira pertencem à geração de Cultura, sucedânea da geração de Mensagem. São gerações altamente politizadas e politizantes, que utilizam a literatura como forma de denúncia, não raro panfletária, dos desmandos do colonialismo, e a colocam na vanguarda da formação e consciencialização da identidade nacional. E tanto assim é, que muitos dos intelectuais que as enformaram se tornaram dirigentes dos movimentos de libertação (sobretudo do MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola), passando pelas masmorras da polícia política salazarista, como foi o caso de Agostinho Neto, António Jacinto, Henrique Guerra, Luandino Vieira e Uanhenga Xitu, para citar apenas o nome de autores aqui representados.

Deve-se à geração de Cultura II, essencialmente formada por poetas, e sob os auspícios de Castro Soromenho e à influência da literatura brasileira, através de escritores e poetas como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima (João Guimarães Rosa chegará depois, fulminante), “o projeto de criação de uma ficção angolana.” “Sobretudo através do conto.”, sendo esses mesmos autores “reunidos depois na antologia *Contistas angolanos*, 1960, da Casa dos Estudantes do Império, e, mais tarde, uns tantos nas antologias da *Imbondeiro*”⁷⁷⁵.⁷⁷⁶

Vemos, através das palavras do poeta, que é neste momento que o conto passa a ter maior destaque, visto que, como já mencionado, a narrativa – ainda que curta – é mais pertinente ao desenvolvimento de temas políticos, sob a influência da literatura neorrealista. O jornal cultural – às vezes chamado de revista – surge, assim, em fins da década de 1950, tendo o primeiro número saído em 1957. A *Cultura* buscava, de acordo com Laranjeira, desalienar, instruir e produzir uma “cultura viva, baseada na tradição africana, sem descurar os contributos internacionais, como se vê pelas variadas colaborações”⁷⁷⁷.

Devemos lembrar, no entanto, que, entre fins da década de 1930 e meados de 1940, o mundo estava vivenciando uma situação caótica, durante a Segunda Guerra Mundial. Além da ascensão do nazismo, o fascismo, já presente desde a

⁷⁷⁵ FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa* 2. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 7, 2.^a ed., 1986, pp. 54 e 55. [nota do autor]

⁷⁷⁶ GONÇALVES, 2010, s/p.

⁷⁷⁷ LARANJEIRA, 1995, p. 104.

década de 1920, era uma preocupação imediata, contribuindo para um clima de instabilidade, preconceito e repressão severa através dos governos ditatoriais e dos campos de concentração. Tanto a política do Estado Novo salazarista, em Portugal, quanto a getulista, no Brasil, buscavam incessantemente amordaçar intelectuais e todos aqueles que se manifestavam contra o regime – inclusive nas artes. A eugenia piorava drasticamente a situação dos negros, encontrando suporte em diferentes teorias racistas respaldas em argumentos pseudocientíficos. Com a queda do nazismo, os discursos proclamados em seu nome, ou por este viés, foram contestados.

A contestação do fascismo e, por conseguinte, do imperialismo, no período do pós-guerra, foram surgindo e dando forma, nas colônias asiáticas e africanas, a movimentos de independência. Os territórios asiáticos começaram a tornarem-se independentes logo após o fim da guerra, durante o final da década de 1940. A década seguinte apresenta a independência de vários outros países, africanos e asiáticos, sendo que o *boom* das independências africanas se dá nos anos de 1960 a 1964, processo que continuará até fins da década de 1970, principalmente, ainda que algumas independências ainda tardarão a serem obtidas, como a da Namíbia, país que alcançou o estado independente apenas em 1990.

Levando o exposto em consideração, podemos apontar que outro fato que colaborou para uma postura mais politizada dos intelectuais angolanos foi a criação do Movimento Popular pela Independência de Angola. No território, havia movimentos pró-independência, promovendo a posição anticolonial e separatista, como o PLUA ou PLUAA (Partido de Luta Unida dos Africanos de Angola), o MINA (Movimento pela Independência Nacional de Angola), o MIA (Movimento para a Independência de Angola) e o PCA (Partido Comunista de Angola, do qual surge o PLUA, de acordo com um texto de Mário de Andrade⁷⁷⁸). Membros de tais partidos formaram o que podemos considerar como uma aliança, uma amálgama sintetizada em um novo movimento: o MPLA. Também a União das Populações de Angola (UPA), de Holden Roberto, era igualmente um movimento

⁷⁷⁸ BITTENCOURT, 1997, p. 2.

independentista, sendo um desdobramento da União das Populações do Norte de Angola (UPNA)

A PLUA, formada a partir da célula do Partido Comunista em Angola, lança um manifesto, em 1956, de autoria de Viriato da Cruz, que incitava o povo a unir-se contra a situação colonial, visando à organização de um movimento popular amplo – o que seria obtido através da organização do MPLA⁷⁷⁹ pelos três movimentos mais importantes de Angola: PLUA, MLN e MINA. As manifestações da década de 1950, promovidas a partir de ações clandestinas (lembramos que, na época, havia forte política de repressão militar e de censura promovidas pelo governo português), acabaram em resultar, em 1959, no Processo dos 50 (ou Julgamento dos 50). Este, por sua vez, foi uma série de três julgamentos, como visto, realizados como ação de repressão à organização clandestina, na qual 57 pessoas foram presas ou julgadas *in absentia* por promoverem propaganda contra o governo – dentre as quais Mário António e Viriato da Cruz, dois dos fundadores do PCA, mas que não foram indiciados: o primeiro por ter abandonado as atividades no PCA em 1957 e o segundo por ter fugido para o Brasil⁷⁸⁰. De qualquer forma, as prisões ocorridas em 1959 e os seguintes julgamentos – que apenas iniciaram em agosto de 1960 – acabaram por prejudicar os movimentos clandestinos, enfraquecendo as células urbanas, então sem seus líderes.

Devemos lembrar ainda que a agitação política nos centros urbanos de Angola, além dos processos independentistas ocorrendo na África e Ásia, juntamente com manifestações contra a ditadura, acabam por influenciar uma produção literária engajada. A literatura (e os ensaios) divulgada pela *Cultura* é, então, a elevação daquela produzida pelas *Mensagem* da CEI e da de Luanda à um novo patamar, intrinsecamente ligada à situação colonial. Francisco Soares comenta sobre essa literatura, mais politizada e amadurecida:

⁷⁷⁹ A data de criação do MPLA ainda é motivo de discussão. Para mais informações sobre o assunto, ver o ensaio “A criação do MPLA”, do historiador social brasileiro Marcelo Bittencourt.

⁷⁸⁰ BITTENCOURT, 1997, p. 6.

O combate anticolonial era agora a fórmula de defesa da comunidade crioula que se propunha à nação e a essa comunidade. O que gerou condicionalismos literários interessantes, porque levou os nacionalistas urbanos (com o cônego Manuel das Neves aliados à aristocracia congoleza) a enveredarem pela aproximação à negritude. Eles acompanharam, dessa maneira, os crioulos das Antilhas, por exemplo, que em boa parte contribuíram para a criação cultural do movimento. Por este motivo e graças à força de uma tradição local, que o neorrealismo português disciplinava e o regionalismo nordestino projetava, ou identificava, a par do modernismo brasileiro, a negritude angolana veio a ser profundamente crioula desde a sua constituição política e literária, e isso explica a integração da imprensa do século passado num estudo sobre o nacionalismo africano em Angola.⁷⁸¹

Havia, portanto, uma preocupação em se forjar uma literatura nacional em oposição àquela do colonizador, mas, também, uma necessidade essencial de informar e politizar a população, o que era feito através da literatura. Esta servia, por conseguinte, como arma de desalienação e de combate colonial, apresentando os malefícios do sistema, bem como trazendo para a literatura o sujeito dos musseques, da periferia de Luanda, o trabalhador, o operário, enfim, o angolano. Enquanto, de acordo com o ensaísta e historiador literário angolano Carlos Ervedosa⁷⁸², os movimentos literários não ultrapassavam os círculos dos intelectuais, eles serviram como local de onde surgiriam grandes nomes do conto, que passariam a ter suas obras publicadas em livros ou em antologias, sob a chancela da Casa dos Estudantes do Império ou da editora Imbondeiro, no Lubango⁷⁸³, construindo, a partir da circulação dessas publicações, um sistema literário próprio.

A editora Imbondeiro foi fundada na então chamada Sá da Bandeira (atualmente Lubango), pelos escritores portugueses que viviam em Angola Leonel Cosme e Garibaldi de Andrade. Ainda que as publicações da editora tenham se dado na década de 1960, podemos antecipar sua menção visto que sua proposta dizia respeito a publicar autores angolanos, mas não se restringindo a esses, uma

⁷⁸¹ SOARES, 2001, p. 171-172.

⁷⁸² ERVEDOSA, 1979, p. 130-131.

⁷⁸³ Anteriormente a cidade, capital da Huíla, era chamada de Sá da Bandeira, tendo mudado sua denominação em 1975.

vez que editou autores de língua portuguesa, incluindo, além dos africanos, autores brasileiros. Outro motivo que nos leva a tratar das publicações Imbondeiro é que, como salienta Laranjeira, a literatura de guerrilha ainda não havia se firmado⁷⁸⁴ (pelo menos no momento da primeira edição). Afirma o ensaísta sobre a editora:

O primeiro volume saiu em 1960 e o último, em 1965, coincidindo o seu encerramento, por ordem da polícia política, com a mão pesada que, na “Metrópole”, se abateu sobre a Sociedade Portuguesa de Escritores, devido à outorga do Prêmio de Novelística a José Luandino Vieira, preso no Tarrafal. Um ano antes, já a polícia fechara o Cineclube e a delegação da Sociedade Cultural de Angola.

[...]

No segmento da *Mensagem* e da *Cultura*, os integrantes das Edições Imbondeiro apareciam como naturais continuadores do espírito de promoção cultural, usando, porém, uma estratégia completamente diferente – a de integrar os autores proibidos pelo regime em coleções que não desdenhavam de publicar também autores afectos ao salazarismo ou que lhes eram simpáticos.⁷⁸⁵

Através das palavras do especialista, compreendemos que as obras editadas por Cosme e Andrade acabam por promover a literatura em Angola e o diálogo desta com outras literaturas produzidas em língua portuguesa, sem estar, como a *Cultura*, por exemplo, preocupada em divulgar uma ideologia de oposição ao sistema colonial vigente. Sobre esta característica da Imbondeiro, afirma Laranjeira ainda que a editora sofreu críticas pelo grupo da CEI, a qual, dentre várias apreciações aferidas ao texto de Leonel Cosme quanto às propostas da editora, censurando “a predisposição de Imbondeiro para a orientação **apenas literária, sem identidade ideológica**, embora ‘expressão de cultura angolana, branca ou negra’, [que o] colocava[...] no âmbito do luso-tropicalismo”⁷⁸⁶. Como

⁷⁸⁴ LARANJEIRA, 1995, p. 111.

⁷⁸⁵ Ibidem, p. 111.

⁷⁸⁶ Ibidem, p. 113. [grifo do autor]

resposta, a Imbondeiro, sob a pensada de Leonel Cosme, responde que, sendo um movimento editorial angolano, via-se como “uma cooperativa de escritores”, que aceitava publicar os mais diferentes estilos literários dos mais diversos autores, abrindo suas “publicações a ‘todos os peregrinos de um ideal literário, de uma filosofia social, política ou religiosa’, com a condição de convir ao homem angolano, ou, melhor ainda, ‘para desfazer equívocos’ ao **homem de Angola**”⁷⁸⁷.

Desta forma, compreendemos que, em um momento em que os ânimos estavam voltados para um posicionamento político do intelectual angolano, uma atitude como a da editora Imbondeiro possa ter sido mal vista, em um primeiro momento, por aqueles mais engajados. No entanto, o movimento editorial foi bastante relevante para a promoção da literatura local (inclusive em outros países) e para o estabelecimento do sistema literário angolano. É interessante lembrar que, lançando mão das propostas da Negritude, do Novo Negro, do Pan-Africanismo e do Negrismo, ainda que de forma *sui generis*, há uma tendência em, ao se resgatar as raízes angolanas, repudiar a cultura portuguesa a fim de, pela diferença, estabelecer a sua cultura.

O outro significava, portanto, a escravidão, a exploração, os abusos, as humilhações, a imposição de um sistema estranho, destruindo as culturas locais e implantando novas e era por isso, por toda conotação negativa que o outro passava a assumir, que autores que não cortavam os laços coloniais e adotavam uma postura anticolonial, anti-Portugal, eram criticados, em maior ou menor grau, por seus pares. Dois nomes destacam-se ao não produzirem literatura e estudos engajados, que renegavam a cultura exógena, mas por optarem por um discurso que, indo contra os princípios do momento, adotavam essa cultura, juntamente com a local, através do luso-tropicalismo, da mestiçagem, do integralismo, do hibridismo e do criouliidade. Eram eles Mário António e Geraldo Bessa Victor: dois nomes que contribuíram de maneira relevante para a literatura e cultura angolanas, mas que, ao mesmo tempo, geraram discussões profundas por suas opções ideológicas.

⁷⁸⁷ LARANJEIRA, 1995, p. 113-114. [grifo do autor]

3.3.9. Ernesto Cochat Osório

Nascido em 15 de junho 1917, em Luanda, e falecido em 8 de maio de 2002, em Portimão (Faro), Cochat Osório também lançou mão do pseudônimo “Miguel Garcia” para algumas publicações⁷⁸⁸. Licenciado em Medicina pela Universidade de Lisboa, o poeta e contista colaborou em programas de rádio e na imprensa angolana, tendo participado da *Mensagem*, *Cultura (II)* e *Lotus: Afro-Asian writings*. Foi casado com a médica e nacionalista Julieta Gândara, presa no Processo dos 50.

Uma de suas coletâneas de poesia, *Biografia da noite*, que trata da “longa noite da opressão e anuncia o raiar da madrugada que chegaria a 25 de Abril de 1974”⁷⁸⁹, foi publicado em 1966 e imediatamente apreendido pela PIDE. Além de ter participado de coletâneas de prosa e poemas, Cochat Osório publicou um livro de contos, *Capim verde* (1957), sendo dois dos contos publicados pela Imbondeiro em *O homem do chapéu* (1962), o conto que dá título à obra e “Espelhos”.

Capim verde (1957) apresenta, além dos dois contos citados, “Uma história de luar”, “Balcão”, “Trabalho”, “A carta”, “Casa de prego”, “Horas mortas”, “Êxito”, “Libertação”, “Confraternização”, “O vestido verde”, “Chegada”, “O cangalheiro”, “História de um rapaz modesto”, “Aiué”, “Sentença”, “O umbigo” e “A grade (e o resto)”, além de uma introdução intitulada “Capim verde”, na qual explica o título da obra de forma bastante poética:

Capim verde é capim verde. Nem é um nome bonito, embora eu goste dele. Nem orgulhoso e altivo, porque é uma planta pobre. Nem é humilde e rasteiro, porque renasce eternamente. [...]

Nestas histórias como nas outras, ou talvez mais ainda nas minhas, a banalidade tem um papel muito importante. Não sei criar os heróis que se reconhecem na rua, naquela rua onde quase nunca os reconhecem também. Prefiro os heróis que

⁷⁸⁸ GOMES; CAVACAS, 1997, p. 99.

⁷⁸⁹ ERVEDOSA, 1979, p. 127.

encham a paisagem até o horizonte e que servem de fundo aos outros, aos que são obesos e majestosos como os embondeiros.

Nem sequer os obrigo a proceder doutro modo, porque são capins pobres que servem de pasto ou servem de base quando há queimadas. E ardem também. E crepitam quando ardem. E crepitam quando ardem. E erguem-se em labaredas ansiosas, galopam feito cor pelas distâncias, transmitem o facho quente e sangrento da fogueira de damba em damba [...]. E são tão belos e coloridos como os outros heróis, embora os outros consigam às vezes resistir ou ficar, calcinados, em posturas grotescas e obscenas, na morte do carvão.

Mas os meus heróis voltam. Voltam sempre. Renascem como flagelos ou como esperanças. Não sabem desistir.⁷⁹⁰

Esta introdução anuncia que os contos tratarão do indivíduo comum, considerado como herói pelo autor. Ao dar voz a este sujeito que tenta sobreviver apesar das várias adversidades, Osório alinha-se ao movimento neorrealista. Estando vinculado à *Mensagem* e à *Cultura (II)*, tal posicionamento torna-se compreensível, dado o momento da publicação de seus contos, fim da década de 1950. A imagem que constrói de seus heróis, pobres e humildes, que servem de pasto, mas que se erguem em labaredas, ardentes, e nunca desistem, é bastante significativa para o momento em que se tenta trazer ao primeiro plano o povo – e, como pode ser observada, de cunho marxista.

Como afirmamos anteriormente, o escritor era um nacionalista e sua postura ideológica transborda na apresentação de suas narrativas, mas não colabora com o movimento de reconstrução de identidade nacional angolana: seus heróis, como os chama, poderiam ser de qualquer nacionalidade e, em alguns casos, como será visto, são heróis portugueses, chegando a flertar com uma literatura colonial. Críticos como Manuel Ferreira e Carlos Ervedosa já levantaram tal questão e apontam a falta de uma literatura comprometida com Angola. Afirma o ensaísta angolano sobre Osório:

⁷⁹⁰ OSÓRIO, 1957, p. 12.

um jovem médico natural de Luanda, mas que muito cedo deixara a terra-mãe para na metrópole fazer o liceu e o curso superior, Ernesto Cochat Osório, regressa ao seu meio e apresenta o livro de poesias «Calema» e o de contos «Capim Verde», os quais, contrariamente ao que os títulos sugerem, não representam nada de tipicamente angolano. Embora dotado de reais qualidades literárias e animado dos mais elevados ideais humanos, a longa ausência a que esteve submetido não lhe permite abordar a problemática angolana e por isso toda a sua criação está mergulhada na temática da metrópole.⁷⁹¹

Levando em consideração as colocações de Ervedosa, podemos afirmar que os contos de *Capim verde*, em sua maioria, estão comprometidos com o que o contista propõe na sua apresentação, mas não com o indivíduo angolano. Surgem como protagonistas e personagens secundárias as mulheres, o trabalhador assalariado, o colono, outros que nem mesmo são identificados por um nome pessoal, mas por uma característica que se destaca: o vesgo, o gordo, o padre, o importante, a atendente de voo, a balconista, o agente funerário, o carpinteiro, o operário, muitos doentes, etc. São personagens retiradas da massa de trabalhadores, em sua grande maioria, que enfrentam problemas como a falta de dinheiro, a fome, as doenças, o desemprego, inclusive sentimentais e dilemas pessoais: vários problemas que se estendem ao âmbito familiar e ao pessoal, mas não podemos associar nenhum deles a uma literatura nacional angolana.

As técnicas da oralidade transplantadas para a literatura escrita podem ser vistas em grau menor em “O homem do chapéu”, mas, como afirma Manuel Ferreira em seu *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, apenas “Aiué” explora, ao longo do conto, a oralidade:

a ele se fica devendo a primeira tentativa literária global da apropriação da linguagem oral popular (a norma do português padrão destruída) através de seu conto “Aiué”, embora se reconheça que deu preferência, sobretudo, ao nível fônico.⁷⁹²

⁷⁹¹ ERVEDOSA, 1963, p. 40.

⁷⁹² FERREIRA, 1987a, p. 151.

O título consiste de uma interjeição em quimbundo, “Aiué”, que expressa lamento, dor ou aflição⁷⁹³, antecipando o tema da narrativa. Esta gira em torno da separação de Dominga e seus filhos, que vão com o pai para Portugal. Narrado pelo que parece ser, à primeira vista, um narrador onisciente, em terceira pessoa, o conto traz a presença marcante da oralidade, mas não apenas as marcas no nível fônico, como também os índices da falta de domínio da norma padrão da língua portuguesa e do vocabulário (metaplasmos e desvios quanto à ortoépia e à prosódia, principalmente), o que pode ser atestado pelo grau elevado de falta de concordâncias nominais e verbais, por exemplo. O fragmento a seguir ilustra este caráter oral da narrativa:

Dominga num qué chorár. Os minino já tá no vapor. E bana co mão e bana co lenço: mmamman, mmamman, mmamman... Dominga num qué chorár. E si vai chorár num vai ver mais esse vapor, nim os minino que tá nesse vapor, nim... Num pode, não; Dominga num pode. Dominga num qué chorár.

Sô Gome tá inda na escada. E conta as imbamba. E ráia nesses negro que tá a le estragar a mais mior, esse mala que Dominga rumou co as coisa desses minino. Mas os minino já ta memo no vapor. Dominga tá ver eles. E bana co mão e bana co lenço. E Dominga les ouve qui fara: mmamman, mmamman, mmamman. [...] ⁷⁹⁴

Percebemos pela passagem acima o grau de instrução da personagem Dominga (cacoépia de “Domingas”), que domina apenas o básico da língua portuguesa, levando-nos a inferir sua condição de indígena, o que será mais tarde comprovado. Outra questão importante demonstrada pela voz do narrador é que este grau de alfabetização se estende aos poucos diálogos e vozes de personagens outras presentes no conto. Assim, podemos afirmar que o narrador

⁷⁹³ ASSIS JÚNIOR, [s/d], p. 12.

⁷⁹⁴ OSÓRIO, 1957, p. 203.

é Dominga e que a narrativa consiste em um solilóquio, definido pelo crítico estadunidense Robert Humphrey como

a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta. Por conseguinte, é necessariamente menos sincero e mais limitado do que o monólogo interior na profundidade da consciência que pode representar. O ponto de vista é sempre do personagem e o nível da consciência geralmente se encontra próximo à superfície.⁷⁹⁵

Assim, temos conhecimento dos sentimentos da protagonista conforme ela vivencia o momento crucial em que a mãe despede-se dos filhos, consciente de que aquela é a última vez em que os vê. Tentando não chorar para que suas lágrimas não obliterem sua visão, enquanto acena para as crianças, acredita poder ouvi-los chamando-a do navio. Seus sentimentos são transmitidos de forma bastante poética, e ela insiste que não quer chorar, em uma batalha mental contra a dor que o momento lhe impinge. O leitor tem acesso, desta forma, aos pensamentos e sentimentos da protagonista, assim como o que ela vê: a confusão no cais, o amante (“sô Gome”, desvio/cacoépia de “senhor Gomes”) subindo as escadas, ele e outros gritando com os carregadores negros. Ela “ouve no coração”⁷⁹⁶ o chamado dos filhos, no mesmo lugar de onde se irradia a angústia provocada pela perda, temente que Tonica, Zeca e Bastião esqueçam-se dela e de sua terra, a pátria-mãe.

O tema tratado revela uma realidade na colônia: colonos que vão para a África em busca de melhorias em suas condições de vida (ou “fazer fortuna”) e que, ao atingirem seus objetivos, retornam à metrópole, com ou sem filhos mestiços. O assunto é abordado também no conto “O homem do chapéu”⁷⁹⁷, publicado na década de 1960, juntamente com “Espelhos”, pela Imbondeiro.

⁷⁹⁵ HUMPHREY, 1976, p. 32.

⁷⁹⁶ OSÓRIO, 1957, p. 203.

⁷⁹⁷ Ibidem, p. 96-108.

Neste, porém, o ponto de vista é o do colono que passa dificuldades em Portugal e abandona esposa e filhos para tentar a sorte nas colônias africanas. O protagonista, Tóino, consegue emprego e passa a juntar dinheiro, vendendo inclusive o remédio contra malária que lhe é dado (quinino, que também funciona como analgésico e antitérmico), o que determina sua morte.

Se a maior parte das narrativas de *Capim Verde* não apresenta elementos que classifiquem como literatura angolana, este conto diferencia-se dos demais por representar o elemento exógeno em terras coloniais, ou seja, é mais uma narrativa de cunho ultramarino do que angolano. A única narrativa que pode ser considerada dentro da literatura nacional é a de Dominga, que traz a voz do angolano e sua realidade para a prosa curta.

Assim, em “Auié”, acompanhamos as lembranças de Dominga, nem sempre seguindo uma ordem temporal linear, visto que são recuperações memorialísticas e, portanto, aparecem desordenadamente. Esta técnica de simulação de memórias é bem empregada, especialmente para a época, refletindo a forma como Domingas compreendeu os fatos de seu passado, como os manteve em sua memória, como na passagem em que toma consciência das mudanças que estavam para ocorrer com sua família:

Ma Dominga tem o coração pêsado no disgosto. E os óio tá co a vontade, ma Dominga num deixa-les chorár. E se Dominga les deixa, atão já sabe cos óio num vê mais esse vapor. E Dominga num quére, Dominga num qué chorar.

Dominga percebeu. Nesse Dia qui sô Gome vendeu a roça. Num farou nada. Depois, sô gome qui diz:

– Dominga, me deixa leva os minino no Puto. Qui, vai dar é mulato safado nesses muceque. Eu põe no colégio dos branco. Vai ter educação.

Dominga num quere: é os minino dera, os minino que mamou nesses peito. Domingas num quére. Num pode. Num qué le deixar! – Atão?!...

Dominga num qué chorár. E os minino já tá no vapor:
mmamman, mmamman... [...] ⁷⁹⁸

Na passagem, acompanhamos a constante luta de Dominga com seus olhos seguida por um breve recuo temporal antes de retornar ao momento do presente. Nesta lembrança do passado, temos acesso à explicação da situação atual: Gomes, seu amante, vende a roça e retorna para Portugal com os filhos mestiços, alegando que lá receberão educação europeia, o que lhes proverá maiores chances na vida, em contraste com um futuro em Angola, nos musseques, onde se tornariam “mulatos safados”. O preconceito de Gomes e, por conseguinte, da sociedade colonial, é transposto para as palavras gravadas no íntimo da consciência de Dominga que, conforme avançamos no conto, observamos mais marcas de sua personalidade na narrativa, como na assertiva “os minino, que mamou nesses peito”, temos a confirmação de que o leitor depara-se com a consciência de Domingas, seu ponto de vista.

Desta forma, quando a protagonista supostamente dá voz a Gomes, é ainda sua voz a que temos acesso: o que ela ouviu e como interpretou as palavras do companheiro. Afirma o antropólogo francês Jöel Candau, vinculando memória e identidade, que, sem a primeira, a segunda esvazia-se, desaparece ⁷⁹⁹. O processo de imbricação entre ambos, por outro lado, é o que faz com que seja construída a consciência de si do sujeito, ao longo do tempo. Afirma ele que

[a]través da memória o indivíduo capta e compreende continuamente ⁸⁰⁰ o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido. ⁸⁰¹ [...] Esse acontecimento

⁷⁹⁸ OSÓRIO, 1957, p. 203-204.

⁷⁹⁹ CANDAU, 2012, p. 59-60.

⁸⁰⁰ Consideramos aqui uma das metáforas mais influentes da consciência, aquela da “corrente de pensamento”, de W. James que, lembra Jean Delacour, “salienta o encadeamento melódico e o fluxo incessante dos conteúdos da consciência”. *Biologie de la conscience*, Paris, PUF, 1994, p. 36. [nota do autor]

⁸⁰¹ Cassirer fala de “pregnância simbólica”. *A filosofia das formas simbólicas*, III, Paris, Minuit, 1972, p. 202. [nota do autor]

[memorizado] se inscreve no presente: é apenas “à medida que as lembranças podem ser dotadas de um sentido e vinculadas ao presente”⁸⁰² que a memória humana funciona, apoiando-se sobre a imaginação.⁸⁰³ [...] A memória humana é representativa⁸⁰⁴, a dos computadores é simplesmente presentativa, incapaz de escolher entre lembrar ou esquecer^{805, 806}.

Observamos esta reconstrução de acontecimentos passados pelo viés da protagonista, que se desdobra na própria fala de Gomes, pontuada pelos desvios de fonética da personagem. Assim como a linha temporal é quebrada e refabricada no domínio da consciência, a narrativa segue em tempo presente por mais um pouco, ocorrendo outros recuos temporais conforme Dominga lembra-se de promessas de contato permanente através de cartas que seriam enviadas pelos filhos, novamente uma movimentação para o presente e outro recuo, quando a protagonista lembra-se de quando conheceu Gomes, quando este era ainda comerciante e ela, jovem. Domingas já mostrava sinais de ter incorporado aculturalmente as ideias preconceituosas da sociedade em que estava inserida, referindo-se a outros de sua raça como “nesses negros”, de forma bastante pejorativa. Tal ideia é corroborada na passagem a seguir, na qual relembra como conheceu o português e a ele amancebou-se:

Le chamou de Zeca três veiz. Primeiro, inda é menina. Foi no loja. Sô Gome trabaia no loja. E Dominga le diz: “me dá o fubá, ân, e o azeite de palma, ân e...” Sô Gome tá só a le ver. “Atão?!, me despacha!” Sô Gome... ná... Sô Gome le põe as mão nesses peito. Dominga le diz “Sô Gome!..., num mexe!; que você tá fazer?, ân? Juízo! Vucê qué me desgraçar?” Despois... eh! Despois os coisa conteceu. Atão... Que tem? Atão Dominga le diz:

⁸⁰² P. J. Geary, op. cit., p. 42. [nota do autor]

⁸⁰³ Imaginação que desde Aristóteles em *De memoria et reminiscencia* é considerada como auxiliar da memória, o que se pode observar também em toda a obra de Proust. [nota do autor]

⁸⁰⁴ A lembrança, observa Husserl, é representação, pois o objeto rememorado aparece com um caráter modificado: ele “não se apresenta como presente, mas como tendo sido presente”, o que leva a dizer que ele é percebido através da duração e da “sequência fluida” do vivido (Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1994, 78-69). [nota do autor]

⁸⁰⁵ Tzevan Todorov, *Les bus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14. [nota do autor]

⁸⁰⁶ CANDAU, 2012, p. 61-62.

– Zeca, você me desgraçou!

Ma Gome le queria nessa negra Dominga. E deu-le os pano. E os cordão de missanga. E risorveu esses coisa cos família, caté pagou alembamento. Dominga migou co branco. E foi na cada do branco. Dominga num é mais negra de sanzala. Num é já como esses negro servage, esses negro de senzala: migou co branco. E os negro, nessa hora, já tá a le chingár. Caté le chama de desgraçada. Bandonou o sua raça. O Deus vai le castigár.

[...]

Dominga se lembra. Les disse nos véio: “desgraçado é vucês, ân, vocês é qué desgraçado”.⁸⁰⁷

Compreendemos pela percepção de Dominga sobre o que ocorreu no passado que a personagem, aculturada e adotando os princípios hierárquicos da sociedade, os quais são organizados pelo viés eurocêntrico, adota uma prática comum, principalmente em regiões do interior angolano, de amancebamento, no qual uma indígena, normalmente jovem, é tomada como amante e serviçal de um homem português. Incorporada no sistema, Domingas acredita estar em uma categoria superior aos demais “negros de sanzala”, já que agora era amante (e aqui deixamos de lado o termo “casada”, a fim de diferenciar as práticas de casamento europeias das locais) de um português branco, comerciante. Rejeitada por outros de sua aldeia, que a consideram uma traidora da raça por aceitar como companheiro um branco, sujeitando-se à cultura do outro – apesar de Gomes ter concluído a prática do alembamento, costume local que pode ser compreendido como o dote europeu, mas em que o marido dá objetos de valor e/ou dinheiro à família da noiva –, Domingas passa a aceitar sua nova condição de “amigada”, mais próxima à cultura portuguesa e, portanto, em um patamar acima na hierarquia rácico-social da colônia. Assim, ela mesma chama os demais de sua antiga aldeia de “negros selvagens” e “negros de sanzala”, afirmando que “Dominga num é mais negra de sanzala”, ou seja, embora indígena pela lei, Domingas possui outro *status* dentro da comunidade – a comunidade dos

⁸⁰⁷ OSÓRIO, 1957, p. 205-206.

musseques –, sendo esposa/amante de comerciante branco, com quem tem filhos mulatos.

Entre muitos recuos temporais e retornos ao presente, vamos sendo apresentados à história de Domingas, e, com isso, à representação de temas locais através das lembranças. Desta forma, ficamos sabendo que Gomes apropria-se de um terreno que era da família da mulher, alegando estar abandonado. Passando de comerciante a lavrador, Gomes planta café e, pela trama, podemos inferir que enriquece, pois, além de retornar a Portugal, deseja comprar uma casa na cidade e deixar dinheiro no banco para Domingas, o que a protagonista rejeita, preferindo um comércio – para que possa sustentar-se sozinha – e uma “casa de pau a pique no Bairrò Pêrário”⁸⁰⁸ (Bairro Operário). Ainda justifica sua decisão afirmando que “[n]ão precisa o dinheiro, não precisa o casa na cidade. Eu é negra, ân?!, tu sabe”⁸⁰⁹. Diferenciando-se racialmente do companheiro, Dominga afirma que seu lugar não é na cidade, mas na periferia, o que sugere que, não obstante sua opção por distinguir-se dos demais indígenas do sertão, a protagonista compreende o lugar que ocupa naquele sistema colonial, aceitando a ordem dos valores – nos quais a tez tem relevância, por apontar a distinção entre dominados e dominantes – imposta aos nativos. Logo, deseja viver em um espaço onde seu *status* de mulher negra, esposa de um branco rico, possa ser reconhecido: o musseque.

A questão da tradição ainda é trabalhada na própria identidade da protagonista, que, embora não se considerando mais uma “negra selvagem”, quando um dos filhos adoece e Gomes manda-a levá-lo no médico, a mulher leva a criança ao quimbanda (feiticeiro), indicando uma manutenção – mesmo que inconsciente – da cultura angolana. Optando por acreditar que não é mais “selvagem”, adota o estilo de vida de negra amancebada, porém carrega em seu núcleo identitário marcas da cultura em que foi criada e na qual conviveu por muito tempo. Além disso, ao assumir a cultura do outro, não significa que abandonou de todo a sua, indicando que Domingas possui uma identidade híbrida, na qual ambas as culturas possuem um peso significativo. Esta

⁸⁰⁸ OSÓRIO, 1957, p. 206-207.

⁸⁰⁹ Ibidem, p. 207.

coexistência de valores e tradições gerando uma realidade matizada encontra sua representação maior na figura do mestiço, normalmente filho de branco com negra, uma vez que o contrário era uma prática mais rara na sociedade angolana.

Os temas que orbitam em torno do mulato percorre a literatura angolana e será abordada de forma mais pontual nos autores seguintes. Em Cochat Osório, vemos a questão do mulato, neste conto especialmente (já que, a seu ver, as questões raciais não possuem tanta significância quanto as sociais), ser apresentada em sua dualidade: enquanto que Gomes leva os filhos para a metrópole, a fim de educá-los em sua cultura e Dominga não se posiciona abertamente quanto ao assunto (vê-os enquanto seus filhos e não enquanto sua condição rática), seus conterrâneos, moradores das aldeias sertanejas, de onde viera, opõe-se à mestiçagem:

Bandonou o sua raça. O Deus vai le castigár.

– Atão?!...

– Mêmo.

E nessa hora eles percebe ou num percebe, tá ver, e diz que Deus é branco.

– Atão, si Deus é branco... os negro num é fio de Deus?! Atão?!... E vucê tá a me ráiar porque eu faz os meus fio... fio de Deus?!

– Tu vai fazer é mulato.

– Mulato?!

– E tu num sabe que mulato num tem sague? Porque tu num diz no Sô Gome que vê nos livro? Tá lá. Mulato num tem sangue.

Num tá. Dominga sabe. Aqueles minino tem sangue. É os minino dera. E tá no vapor. E vai no Puto. E num vái vortár.⁸¹⁰

⁸¹⁰ OSÓRIO, 1957, p. 205-206.

Vemos na discussão rememorada pela personagem que Domingas ainda tenta argumentar que seus filhos são filhos de Deus – um deus branco, como Gomes. Ao ouvir que “mulato não tem sangue”, Dominga rebate, pelo menos mentalmente, com seu conhecimento de mãe: seus filhos têm sangue. Aqui podemos interpretar “ter sangue” denotativamente, compreendendo que são vistos como uma anomalia, ou conotativamente, no nível cultural, enquanto ter raiz, tradição. Sendo filho de pais vindos de duas culturas distintas, o mulato pertence àquilo que Bhabha denomina de terceiro lugar, que não é um nem outro, mas o resultado da mistura de ambos, gerando algo diferente. Desta forma, o mulato não pertenceria, em uma sociedade dicotômica, a nenhuma cultura, não possuindo ancestrais, tradições, ou seja, uma identidade cultural. Aparentemente indiferente à questão do sangue, pois tem convicção de que seus filhos possuem sangue, o mesmo não ocorre quanto à questão da tradição, de conhecer suas raízes. Domingas valoriza o passado e seus ancestrais, como observamos na passagem em que imagina o futuro:

Os minino vai ficar nesses corégio dos minino branco. Num vai dar mulato safado nesses muceque. E depois os outros mínimo vai le preguntár:

– Quem é o sua mamã?

– Mia mamã?, – minino tem cabelo de carapinha – Mia mamã? É fia do soba lá na mia terra. Vucê leu no história aquele rainha que sentou no escrava e depois que diz: num levo cadera? É mia avó.

Minino precisa ter mãe portante; minino precisa é ter orgúio, ân?! E Dominga, ela sabe... Dominga... Esses minino num vais vortár. E si vais vortar, é iguar. Já vem é dôtor, já vem é home co dinheiro. Sô Gome les dá esse quitári do roça e fica portante. E Dominga sabe: esses minino num vai querer bem nessa mamã qué negra de pano e tem o quitanda no Bairrò Pêrário. Os minino num vai vortá na sua mamã. Num vai vir mêmo. Num vai escrever mais. Primeiro manda retrato. E manda mucanda. E depois, nem nada. Dominga sabe: os minino num vai vortár. Ma Dominga deixa-les ir. Os óio é que tá querê chorár, ma Dominga num quére.⁸¹¹

⁸¹¹ OSÓRIO, 1957, p. 208.

Preferindo sua dor à possibilidade de seus filhos tornarem-se “mulatos safados de musseque”, Domingas aceita sua ida para Portugal, onde receberão estudo e uma chance de terem uma profissão de prestígio dentro do universo colonial – e aqui inserimos a metrópole. Se, por um lado, deseja sucesso dos filhos no futuro, dentro da cultura europeia, por outro, a protagonista imagina, neste mesmo futuro, um vínculo com sua cultura angolana, cujas raízes encontram-se no passado.

Assim, Dominga refaz, em um diálogo imaginado entre um de seus filhos e outro menino, sua linhagem até a rainha de Ndongo e Matamba Nzinga Mbandi (1583-1663), afirmando o umbrático rapaz que seria neto de uma das mais significativas figuras históricas de Angola – senão a mais importante, juntamente com seu pai, Ngola Kiluanje. Ainda que não seja considerada uma “avó” no sentido eurocêntrico da palavra, a rainha Nzinga é apontada como ancestral de Dominga e, por conseguinte, seus filhos, que, conhecendo sua cultura na imaginação da mãe, contribuem para a manutenção da mesma, passando de geração a geração. Desta forma, há, através da figura da soberana, uma reconstrução das raízes e de uma identidade autenticamente angolana, em uma tentativa do não apagamento desta em benefício da aculturação e privilégio da cultura europeia.

A partir de nossa abordagem do conto, podemos afirmar que este é a única narrativa curta do autor que realmente traz algo de relevante para a formação da literatura nacional (até então literatura ultramarina e, a partir da década de 1960, literatura colonial), com suas inovações na representação da oralidade em um nível altíssimo e a abordagem de temas e da realidade dos angolanos no sistema colonial. Coloca Ervedosa que

[p]erante o esbulho que se praticava, os intelectuais angolanos reagiram prontamente, o que ocasionaria, durante algum tempo, atritos com o próprio Poeta. Mas Cochat Osório

possuía qualidades inatas de escritor e, com um conhecimento do meio e reatado o encontro com o seu povo que ele começa igualmente a amar, torna-se-lhe possível em 1960 escrever o livro “Cidade”, longo poema dedicado à sua terra natal, em que o autor se aproxima já da linha da “Mensagem” e da “Cultura”, com sujos elementos nos últimos anos se solidariza, contribuindo com o seu real valor e a sua qualidade de escritor íntegro, para a defesa da verdadeira literatura angolana.⁸¹²

Embora mencionado por sua qualidade literária, Cochat Osório é normalmente ignorado pelas histórias literárias nacionais por não apresentar elementos que caracterizem suas narrativas enquanto literatura angolana – ainda que Ervedosa saliente uma tardia aproximação da poesia do autor com o que estava sendo produzido pelos intelectuais engajados na construção de uma literatura nacional. Afirma o crítico literário português Francisco Topa ao comentar sobre a manifestação da crítica quanto à publicação de *Luuanda* de Luandino Vieira que existe uma linha que defende a influência de Cochat Osório na transformação da escrita que se segue – inclusive na de Luandino Vieira, tema do texto de Topa. De acordo com o crítico e também especialista em literaturas africanas, Roby Amorim e Manuel Ferreira apontam que o conto “Aiué” abre caminho no tratamento diferenciado da linguagem angolana, sendo digno de, pelo menos, referência. Sobre o conto de Osório, afirma Topa:

Se o tema representa alguma novidade no contexto da literatura da época, o que se destaca é o modelo narrativo e a tentativa de lhe fazer corresponder uma **língua** adequada: acontece que Cochat Osório se fica por um nível algo superficial daquilo que poderia ter chegado a ser uma nova língua literária. O discurso da personagem é ainda português: um português que só não é caricatural devido à tensão que o envolve. Na verdade, optando por uma espécie de escrita fonética que acentua os desvios sonoros face ao português padrão e dando conta também de irregularidades morfológicas ou de sintaxe, Osório não chega a dar o passo que Luandino Vieira se atreveu a concretizar: explorar a riqueza e a criatividade de um registro que não é mais desvio –

⁸¹² ERVEDOSA, 1963, p. 40-41.

e muito menos erro –, porque tem identidade e autonomia plenas.⁸¹³

O que o ensaísta coloca na passagem acima transcrita é relevante e, se comparadas às inovações de Luandino, as de Cochat ficam muito aquém em termos de representação da língua do povo. No entanto, Cochat abre espaço para a manipulação da língua naquele momento – uma “incurção cautelosa”⁸¹⁴, como afirma Manuel Ferreira citado por Topa, em contraste com “a inteligentíssima audácia de Luandino”⁸¹⁵. Outros escritores (como, por exemplo, Rebelo de Andrade) também começaram a trabalhar a língua através de experimentos com a oralidade (desvios gramaticais na morfologia e sintaxe, principalmente) juntamente com as temáticas locais, em que o indivíduo e a terra angolana passam a protagonizar as narrativas. Tal técnica baseia-se nos parâmetros divulgados pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, que promovem a busca pelas raízes, pela cultura ancestral, da qual a língua é símbolo indiscutível – e, ainda que agora seja resgatada e representada através da forma escrita (de origem europeia), também o é através da oralidade, que é característica fundamental das culturas ágrafas.

Realmente, os contos de Osório são bastante genéricos, podendo ser seus heróis interpretados como de qualquer nacionalidade, já que seu foco estava em falar da minoria operária, da massa dos dominados social e economicamente, independentemente de sua raça, nacionalidade e da realidade específica do sistema colonial. No entanto, decidimos dar este espaço para o autor em vista do conto “Aiué”, que inova em nível técnico e traz a primeiro plano a dor da angolana que fica em sua terra, abandonada pelo amante português, enriquecido, que retorna à sua terra natal, carregando consigo seus filhos, o que, para Dominga, é a verdadeira fortuna.

⁸¹³ TOPA, 2014b, p. 7.

⁸¹⁴ FERREIRA apud TOPA, 2014b, p. 6.

⁸¹⁵ Idem, ibidem.

3.3.10. Mário António Fernandes de Oliveira

Mário António Fernandes de Oliveira nasceu em Maquela do Zombo (Uíge), em 5 de abril de 1934, e faleceu em Lisboa, em 7 de fevereiro de 1989. Em 1963, logo após o início da guerra colonial, mudou-se para a metrópole, onde residiu até seu falecimento. Além de poeta, historiador, contista e ensaísta, foi professor universitário e colaborou em várias revistas, como a *Mensagem* de Lisboa (CEI) e a de Angola (ANANGOLA), além da *Cultura* (I) e *Cultura* (II) e de jornais em Angola e em Portugal, como, por exemplo, *A Província de Luanda*, *Boletim da Câmara Municipal de Luanda*, *O Brado Africano*, *Itinerário*, *Colóquio*, *Ultramar*. Embora tenha publicado seus dois livros de narrativa, *Crónica da cidade estranha* (1964) e *Farra no fim de semana* (1965), na década de 1960, Mário António não se encaixa exatamente no grupo neorrealista que movimenta a *Cultura* (II) e que publica pela CEI e pela Imbondeiro, nem no momento seguinte quando é produzida uma literatura de guerrilha. Suas pesquisas e publicações ensaísticas, fulcrais para a história da literatura angolana, assim como para as tradições locais em geral, defendem uma criouldade, uma sociedade híbrida, o que não pode ser aceito, naquele momento, pelos intelectuais engajados.

Mário António participou da fundação do Partido Comunista Angolano⁸¹⁶, juntamente com Idílio Machado, António Jacinto e Viriato da Cruz, além da criação da PLUAA, a partir da célula do PCA. Aos poucos, após a independência, vai sendo ostracizado devido a “opções culturais anteriormente assumidas e da sua colaboração com instituições portuguesas^{817,818}. Em torno de 1957, o poeta desvincula-se das atividades políticas, o que o isenta de ser julgado pelo Processo dos 50. *Gente para romance*: Álvaro, Lígia, António (1961) foi publicado ainda em Angola, pela Imbondeiro e outros dois livros de contos foram publicados na década de 1960, após sua partida para Portugal, sendo que *Crónica da cidade estranha* (1964) traz como apêndice nove contos escritos pelo autor em seus

⁸¹⁶ HERNANDEZ, 2008, p. 574.

⁸¹⁷ O processo de marginalização tinha começado muito antes, é claro. Na verdade, no final dos anos 50, com ataques de António Cardoso e Luandino Vieira, nas páginas da *Cultura* ou em entrevistas à *Mensagem* de Lisboa. [nota do autor]

⁸¹⁸ SOARES, 2001, p. 197.

dezoito anos de idade e *Farra no fim de semana* (1965) inclui os contos publicados pela Imbondeiro (“Álvaro”, “Lígia” e “António”). Veremos a seguir sua proposta de criouldade e sua narrativa curta, além da abordagem de um de seus contos escritos na juventude, os quais apresentam traços de uma literatura mais claramente engajada.

3.3.10.1. A criouldade angolana de Mário António

A maior característica de Mário António, que lhe coloca fora das correntes anticoloniais principais da época, é sua formulação da criouldade, uma teoria que parte do conceito de luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. A proposta do sociólogo brasileiro consiste basicamente em mostrar que a cultura brasileira é mestiça, composta pelos elementos negro, europeu e indígena – cada cultura adicionaria algo, formando, por conseguinte, a cultura brasileira. No entanto, Freyre salienta a “singular predisposição do português para colonização híbrida e escravocrata dos trópicos”⁸¹⁹, o que é explicado por sua própria miscigenação étnica (mouros e negros)⁸²⁰. Seu sucesso na colonização, de acordo com Freyre, foi decorrente de três características: a biocontinentalidade (“dualismo de cultura e raça”⁸²¹), a mobilidade (sua habilidade em que tentar suprir a “escassez de capital-homem”⁸²², o que promove não apenas a mobilidade portuguesa enquanto técnicos, especialistas, homens comuns, etc., mas também movimentando – escravos – africanos, especialmente para o Brasil), a miscibilidade (o que acabou por produzir mão-de-obra escrava⁸²³) e a aclimatabilidade (capacidade de adaptar-se ao clima tropical⁸²⁴).

Lançando mão das categorias de raças “inferiores” (ainda chamadas de atrasadas ou incivilizadas) e “superiores” (avançadas ou civilizadas), Freyre

⁸¹⁹ FREYRE, 2002, p. 34

⁸²⁰ Ibidem, p. 35.

⁸²¹ Ibidem, p. 36.

⁸²² Ibidem, p. 37.

⁸²³ Ibidem, p. 37.

⁸²⁴ Ibidem, p. 39.

afirma a superioridade da colonização realizada pelos portugueses, em comparação com a francesa, a holandesa e a inglesa, colocando que a portuguesa era a única “constituída nos trópicos com característicos nacionais e qualidades de permanência”⁸²⁵. Freyre aponta como a cultura portuguesa (ao serem os colonos forçados, pelas circunstâncias, a voltarem-se para atividades rurais, agrícolas) assimilou frações das culturas africanas e indígenas, promovendo, assim, uma cultura mestiça, brasileira. Assim, o sociólogo brasileiro divulga a ideia de que as raças mestiças, miscigenadas, não são raças inferiores, sendo riquíssimas culturalmente. Simpatizante a Salazar – ainda que, ambigualmente, fosse contra a ditadura de Getúlio Vargas –, Freyre promove o luso-tropicalismo, no qual a imagem da colonização portuguesa acaba por receber uma conotação positiva e o elemento português é visto, portanto, como um sujeito capaz de se adaptar aos trópicos e se relacionar com os nativos, promovendo a “civilização” e o progresso.

Uma das grandes críticas a tal pensamento é o fato dele ignorar os choques das civilizações, ainda que Freyre fale abertamente sobre a imposição portuguesa, a submissão indígena e africana, e em um sistema baseado no senhor e no escravo, ou seja, em um sistema de poder em que há o colono, ocupando o lugar de detentor desse poder, e o escravo, o subalterno que não tem voz, que obedece. Para o sociólogo, essa relação social e econômica deu lugar a um outro sistema, forjando uma cultura miscigenada, em que já não mais transparecem os antagonismos raciais e culturais (estes ocupando lugar primordial para a criação do povo brasileiro, em sua obra *Casa-grande e senzala* (1993⁸²⁶).

É, portanto, alicerçada no luso-tropicalismo que surge a proposta de mestiçagem de Mário Ant3nio: a criouliidade ou criouliiza33o. O poeta e historiador da literatura j3 aponta para a exist3ncia, desde o s3culo XIX, de uma sociedade crioula em Angola, marco epistemol3gico que apresenta em *Luanda: ‘ilha’ crioula* (1968) e sustenta em abordagens ensaísticas seguintes, como *Para uma*

⁸²⁵ FREYRE, 2002, p. 40.

⁸²⁶ Sua teoria do luso-tropicalismo é desenvolvida nos anos (d3cadas) seguintes à apresenta33o das características lusitanas presentes em *Casa-grande e senzala* (1933), mais explorada em obras e ensaios publicados a partir da d3cada de 1950.

perspectiva crioula da literatura angolana: história de uma traição (1972), *Para uma perspectiva crioula da literatura angolana: o «Repositório de Coisas Angolanas»* de J.D. Cordeiro da Matta (1974), *A formação da literatura angolana: 1851-1950* (1987) e *Reler África* (1990). A teoria de Mário António, ainda sem um tratamento teórico que dê conta de múltiplos aspectos abordados pelo conceito sul-americano que adota de Freyre e de outros países da América Central e do Sul (principalmente os territórios ou departamentos ultramarinos franceses) e aplica em Angola diz respeito a um grupo social de indivíduos que apresentam marcas tanto da cultura angolana quanto da europeia, sendo, portanto, mais uma miscigenação cultural do que necessariamente racial.

Há também, em *Luanda: 'ilha' crioula*, a ideia de que tal miscigenação, gerando uma nova sociedade de indivíduos crioulos, que não eram nem portugueses, nem ovimbundos, bacongos, ambundos, ganguelas ou lundas, mas crioulos, tendo aspectos das diferentes culturas que formam a sociedade luandense. Para ele, ainda que não fale claramente sobre o assunto, as etnias são subjugadas à sua condição racial, uma vez que Oliveira trabalha com os conceitos de português “Branco” (com maiúscula) e escravos negros (com minúscula), duas “culturas”⁸²⁷ que, de acordo com sua proposta, formaram a amálgama crioula, com o português, sua técnica e sua “civilização” a dar o molde epistemológico, mais de viés político do que cultural. Oliveira dialoga com a *créolité* antilhana, cujos expoentes na discussão do tema são, dentre outros, a escritora francesa nascida em Guadalupe Maryse Condé e o escritor francês Patrick Chamoiseau.

Em *Éloge de la créolité: in praise of creoliness* (1989), os três autores nascidos na Martinica, Chamoiseau, Jean Bernabé e Raphaël Confiant, discorrem sobre a questão da criouldade, um movimento cultural martinicano que engendram nos anos 1980. O também martinicano Édouard Glissant formula o

⁸²⁷ Aqui estamos apresentando a ideia do autor, já que, como sabemos, não há uma única cultura étnica no território, embora possamos pensar na maioria, composta pela etnia ambundo, como uma cultura significativa em Luanda. No entanto, como já visto, é impossível pensar em apenas duas culturas, porém tentaremos acompanhar o pensamento de Oliveira, que acaba por colocar todos seus compatriotas em um saco de gatos, como, de certa forma também o fez Freyre quanto aos indígenas brasileiros e negros africanos (ainda que Freyre fale das proveniências dos grupos, indicando as diferenças étnicas), admitindo que há culturas de raiz europeia e de raiz africana.

conceito de antilhanidade (*antillanité*), enfatizando a contribuição de diferentes grupos étnicos para a identidade local. A partir deste conceito os quatro formulam, então, o conceito de criouldade (*créolité*), o qual diz respeito à miscigenação de escravos, europeus, povos naturais do Caribe e regiões próximas – já que o Caribe funcionava como primeiro porto de desembarque dos escravos vindos da África, a partir de onde estes seriam redirecionados para diferentes territórios⁸²⁸ – e outros componentes que virão a formar o indivíduo atual das Antilhas. O crioulo seria, portanto, uma amálgama de várias etnias e várias culturas que, em um processo identitário, acabou por forjar um novo sujeito. Para Glissant, a cultura dos escravos – sua língua, suas histórias, sua religião, etc. – perdem-se no “ventre do navio negreiro”⁸²⁹ e o que lhes restam são vestígios, resíduos, rastros de tais culturas, os quais seriam, de acordo com o escritor e ensaísta, novas aplicações de traços culturais mantidos pela memória, como, por exemplo, o *jazz*⁸³⁰. Neste gênero musical, de raiz negra, não temos as antigas cantigas rurais africanas, mas a aplicação de um ritmo veiculado àquilo que ficou retido no imaginário e repassado às gerações seguintes, nascidas em outra realidade, sob diferentes normas sociais e culturais. Esses processos são abertos, e, de acordo com o ensaísta, tais fenômenos de criouldade são considerados importantes para uma nova abordagem dos grupos sociais. Afirma Glissant que a importância da criouldade reside na exigência da equivalência em valor dos elementos culturais que a constituem⁸³¹. Explica o ensaísta que

[i]sso significa que se nos elementos culturais colocados em relação, alguns são inferiorizados em relação a outros, a criouldade não se dá verdadeiramente. Ela se dá, mas de modo desequilibrado, que deixa a desejar, e de maneira injusta. É por essa razão que em países oriundos do processo de criouldade, como é o caso do Caribe ou do Brasil, nos quais os elementos culturais foram colocados em presença uns dos outros através do modo de povoamento representado pelo tráfico de africanos, os componentes culturais africanos e negros foram normalmente inferiorizados. A criouldade se dá, entretanto, também nesses

⁸²⁸ GLISSANT, 2005, p. 15.

⁸²⁹ Ibidem, p. 19.

⁸³⁰ Ibidem, p. 20.

⁸³¹ Ibidem, p. 21. [grifo nosso]

casos, nessas condições, mas deixa um resíduo amargo, incontrolável. E quase por toda a parte na *Neo-America* foi preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, primeiramente através de uma revalorização da herança africana, e foi o que constituiu o chamado indianismo haitiano, o renascimento de Harlem e enfim, a Negritude – a poética da negritude de Damas e Césaire que converge com a teoria da negritude de Senghor. [...]

[...] E por que a criouliização e não a mestiçagem? Porque a criouliização é imprevisível, ao passo que poderíamos calcular os efeitos de uma mestiçagem. Podemos calcular os efeitos de uma mestiçagem por enxertia em diferentes plantas e por cruzamento nos animais; podemos calcular que ervilhas vermelhas e ervilhas brancas misturadas, através da técnica do enxerto, darão um tal outro resultado em uma outra geração. **Mas a criouliização é a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade.** Da mesma forma, era absolutamente imprevisível que os pensamentos do rastro/resíduo predispuessem populações das Américas a criar línguas ou formas de arte tão inéditas. Ao contrário da mestiçagem, a criouliização rege a imprevisibilidade; ela cria nas Américas microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados, lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas umas sobre as outras, são abruptas. [...] Havia algo absolutamente imprevisível, que vai além do simples fato da mestiçagem. Esses microclimas culturais e linguísticos que a criouliização cria nas Américas são decisivos porque constituem verdadeiramente indícios do que está ocorrendo realmente no mundo. E o que está ocorrendo realmente no mundo é que estão sendo criados microclimas e macroclimas de interpenetração cultural e linguística. [...]⁸³²

De acordo com as palavras de Glissant, e o que afirma em seus textos, não agrada ao teórico utilizar o termo mestiçagem ou seus derivados, já que esta, ligada à biologia, pressupõe certa antecipação do resultado da fusão dos elementos que a compõem, ao passo que a criouliização ampara-se no imprevisível. O ensaísta martinicano ainda lança mão das línguas crioulas, das quais surge o termo *créole*, para explicar sua preferência pela terminologia adotada: uma língua crioula, para Glissant, “[é] uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos

⁸³² GLISSANT, 2005, p. 22-23. [grifo nosso]

outros”⁸³³, ela é, portanto, “pelo menos bífida, isto é, possui pelo menos dois elementos na sua constituição”⁸³⁴. Tais características dão conta de línguas como o crioulo cabo-verdiano, sendo definidas pelo estudioso caribenho da seguinte maneira:

As línguas crioulas provêm do choque, da consumpção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível. Uma língua crioula não é portanto nem o resultado dessa extraordinária operação que os poetas jamaicanos praticam voluntariamente e de maneira decidida na língua inglesa, nem um pidgin, nem um dialeto. É algo novo, de que tomamos consciência, mas algo que não podemos dizer tratar-se de uma operação original, porque quando estudamos as origens de toda e qualquer língua, inclusive da língua francesa, percebemos que quase toda a língua nas suas origens é uma língua crioula.⁸³⁵

Com tal explicação sobre as línguas crioulas, podemos compreender sua extensão às sociedades crioulas. Mário António também parte de uma base linguística para justificar o que entende por crioulização, compartilhando o pensamento de Glissant. Outro ponto de confluência entre as teorias caribenhas/antilhanas e a de Oliveira é a questão das ilhas. O primeiro aponta que ilhas e locais delimitados são mais propícios para o surgimento de línguas crioulas, ao passo que o segundo trabalha essa questão em seu livro *Angola: ilha crioula*, no qual explora a mestiçagem na cultura angolana.

Há aqui uma certa divergência uma vez que, por um lado, os pensadores do Caribe passam da crioulização à antilhanidade (fenômeno cultural mais delimitado à realidade antilhana) e optam por não trabalhar com o termo mestiçagem; por outro, Mário António Fernandes de Oliveira não delimita muito bem o que compreende por crioulismo, não apontando dessemelhança com a

⁸³³ GLISSANT, 2005, p. 24.

⁸³⁴ Ibidem, p. 25.

⁸³⁵ Ibidem, p. 25-26.

mestiçagem, já que adota tal concepção pelo viés gilbertiano do tropicalismo. Assim, temos em Oliveira uma confluência de diferentes abordagens da fusão étnica, cultural e linguística⁸³⁶, sendo os vetores principais a criouliização e a mestiçagem tropicalista. Para ilustrar, vejamos o que fala o poeta angolano sobre a língua crioula, a qual, como em Glissant, é a base de uma sociedade crioula e está em relação à escravatura e à cor da pele:

António Carreira, um dos especialistas do tráfico da escravatura e decorrente processo de criouliização, numa das suas últimas contribuições sobre o assunto⁸³⁷, ancorado sobre um dos primeiros focos de criouliização resultantes da expansão portuguesa fora do continente europeu (cuja caracterização crioula se encontra fora de qualquer contestação e sobrevive ao longo de séculos, com língua crioula própria e evidenciando o mesmo fator de criouliização em todos os aspectos da sua cultura), António Carreira, dizíamos, caracteriza essa língua, o crioulo propriamente dito, como aquela “em que a comunicação se faz através de considerável soma de vocábulos originários da língua em que se apoiou, adaptados aos órgãos articulatórios do grupo aprendiz e de formas gramaticais corretas e mais complexas do que as utilizadas nas fases anteriores – a dos ‘pidgins’ ou a dos ‘protocrioulos’⁸³⁸.”

Além disso, dois fatores há, de ordem eminentemente social, que caracterizam os crioulos: o serem eles falados em todas as circunstâncias da vida de uma comunidade e o de nela assumirem o papel de língua materna, isto é, aquela em que se faz a socialização dos membros de uma sociedade. Sociedades há que realizaram a sua criouliização de forma menos completa, sem, por isso, deixarem de merecer a qualificação que lhes advém do processo por que se ergueram, de forma muito diferente, as suas culturas.

[...]

É nesse quadro de influências, testáveis ao longo do nosso trabalho, que encontraremos mais uma razão para o uso do termo “crioulo” em relação aos fenômenos que serão objeto do nosso estudo.

⁸³⁶ Ainda que a língua faça parte da cultura de povo, optamos por destacá-la, como o faz Glissant e outros, a fim de ressaltar sua importância já que a língua é o maior símbolo cultural – ou um dos, ao menos – de um grupo social.

⁸³⁷ António Carreira, *O crioulo de Cabo Verde – Surto e Expansão*, Lisboa 1982, 96 pp. Baltazar Lopes da Silva, *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde*, Escritores dos Países de Língua Portuguesa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1984, 398. [nota do autor]

⁸³⁸ Id., *Ibid.*, 97. [nota do autor]

A primeira vez que se nos impôs o uso do termo “crioulo” foi na caracterização cultural da cidade de Luanda, por nós entendida como uma “ilha” crioula. Dizíamos que a situação linguística na cidade de Luanda, variável, ao longo do tempo, apresentava, no século XVII, formas de um crioulo generalizado na comunicação entre moradores⁸³⁹. Posteriormente, se de crioulo propriamente dito – isto é, uma língua combinando elementos das línguas que estiveram em contato – se não pode falar, verifica-se uma diferenciação linguística, quer do português quer do quimbundo, através de suas mútuas aquisições.⁸⁴⁰

Como se percebe pelo exposto, as linhas que definem a crioula baseiam-se na combinação de elementos distintos provenientes de culturas distintas, formulando um novo grupo social, com uma nova cultura, produto das contribuições dos grupos em contato. O mesmo afirma, *grosso modo*, Freyre sobre o luso-tropicalismo. Assim, admitindo que a crioula é, por conseguinte, senão a mestiçagem (pelo menos não a de Glissant), a mistura das culturas, devemos lembrar duas questões que favorecem a teoria de integração cultural: primeiramente, em 1951, o Ato Colonial foi revogado e as colônias portuguesas passaram a ser consideradas províncias ultramarinas, o que promove, de certa forma, a ideia de que as ex-colônias fariam parte do Império Português, não mais uma potência colonizadora – o que já era visto com desagrado pelas autoridades europeias –, mas um conjunto de territórios, formado por áreas africanas, asiática e europeia. Ao pensar os territórios autônomos (ou parcialmente autônomos) como parte de um todo surge, por conseguinte, uma imagem de totalização, de integração, mais do que a explicitação da relação de poder entre dominadores e dominados veiculada pelo sistema colonial.

Outro fator importante era o mulatismo. De acordo com Salvato Trigo, o mulatismo (o que chama de “mulatismo cultural”) estava relacionado com o assimilacionismo difundido na então colônia. Este era uma política integracionista praticada em Angola, a partir da década de 1920 – quando se dá a ocupação

⁸³⁹ Manuel Alves da Cunha, *História Geral das Guerras Angolanas*, Agência Geral das Colônias, 1942, III. [nota do autor]

⁸⁴⁰ OLIVEIRA, 1997, p. 13-14.

administrativa do território⁸⁴¹ –, que, enquanto Trigo diz ser um processo auxiliar da colonização, cujas motivações foram políticas, o poeta e ensaísta angolano Mário Pinto de Andrade adiciona-lhe um caráter cultural. Discorre Andrade sobre o assunto:

Se examinarmos a cultura no seu conjunto, em Angola, nesta fase da história, um fenômeno importante ressalta com nitidez: o da dualidade cultural, fenômeno típico da situação colonial. Explico-me: enquanto, por um lado, as grandes comunidades, sobretudo ao nível das aldeias, sofrem a ocupação administrativa e a implantação do sistema econômico e social levado pela colonização, fornecem, enquanto indivíduos, a sua força de trabalho à economia de mercado, vê-se surgir, por outro lado, ao nível das cidades, camadas sociais integradas no sistema de assimilação.

O fenômeno da dualidade cultural é marcado, entre os angolanos, pelo afastamento das comunidades aldeãs que mantêm os laços essenciais da cultura nacional, daquelas que o colonizador tenta recuperar enquanto assimiladas, enquanto indivíduos mentalmente trabalhados pela cultura portuguesa.

Mas o que é a assimilação? A assimilação foi uma tentativa de recuperação de um certo número de autóctones, do ponto de vista do colonizador. Este empreendimento está aliado à necessidade em que o colonizador se acha de utilizar os nativos no prosseguimento da sua obra de destruição social.

O colonizador português, encontrando-se perante a impossibilidade de exercer o seu domínio através de homens da sua própria comunidade, associa-lhes uma camada privilegia de colonizados. Por outras palavras, a assimilação visa à criação de auxiliares de colonização.⁸⁴²

Andrade, ao falar sobre a assimilação, aponta-lhe o caráter da dualidade cultural da camada de angolanos assimilados: angolanos que adotaram padrões europeus e que funcionam, dentro do sistema colonial, como agentes reforçadores ou de manutenção desse sistema. Trigo, por sua vez, não concorda

⁸⁴¹ TRIGO, 1977, p. 142.

⁸⁴² ANDRADE apud TRIGO, 1977, p. 143-144.

com a importância do caráter cultural, visto que é o político que importa: a política de assimilação, para o ensaísta português, fundamenta-se na sua natureza política, sendo que a cultural é relegada para segundo plano. Para ele, o importante na assimilação é que esta faz a manutenção do sistema colonial. No entanto, Andrade está certo ao pontuar a relevância da cultura nesta questão, já que ela é fulcral para a sustentação do domínio político – ela é o veículo da ideologia colonialista. Por exemplo, a língua portuguesa, do colonizador, passa a ser símbolo da assimilação por demonstrar (pelo menos estatisticamente, como coloca Trigo) que o africano é assimilado, ou, em outras palavras – e *grosso modo* –, que ele adotou, ao menos parcialmente a cultura europeia. É através do nível de conhecimento linguístico e educação escolar (para obter a cidadania era necessário ter concluído o ensino médio, conforme aponta o ensaísta português) que o indivíduo obtinha o bilhete de identidade, o que distinguia os indígenas dos cidadãos, estes com mais direitos do que aqueles. Afirma Trigo sobre a assimilação que

Entre os angolanos negros, só um reduzidíssimo número, insignificante em termos relativos, poderia considerar-se assimilado, pois muitíssimo poucos foram aqueles que conseguiram efetivamente atingir o estágio de dualidade cultural verdadeira. Não interessava mesmo ao colonizador promover culturalmente o colonizado, porque sabia que, se o fizesse, estaria a oferecer-lhe o meio mais eficaz de derrotar o colonialismo queurgia defender a todo o custo. Por isto mesmo é que a política de assimilação não passava de um eufemismo como tantos outros em que o domínio colonial foi fértil.⁸⁴³

Podemos compreender pelo fragmento citado os motivos que levam Trigo a considerar a assimilação cultural menos importante do que a política. No entanto, no momento em que a língua, a religião, o modo de vida e mesmo as disciplinas de geografia e história abordavam a realidade portuguesa em detrimento da local, entramos no âmbito do cultural – ainda que a ideologia

⁸⁴³ TRIGO, 1977, p. 145-146.

colonial, esta, naturalmente de cunho político, perpassasse todas as esferas da realidade angolana –, o que não nos deixa ignorar as trocas culturais ocorridas ao longo dos séculos, resultando, de certa forma e sob a direção dos portugueses, em assimilação. O ensaísta português ainda ressalta a importante questão da falta de interesse pelo colonizador de uma verdadeira colonização cultural, pois, através do conhecimento, o sujeito subjugado teria, então, condições de compreender a situação em que estava preso e a contestaria – o que, realmente, aconteceu. A instrução escolar estava, desta forma, na década de 1940, restrita a uma minoria, como ele coloca. Trigo ainda salienta que esta era a realidade da maioria dos negros e os brancos já eram, como se sabe, uma minoria no território. A camada mais privilegiada, excetuando a dos colonos europeus, é a dos mulatos, mais propensa a tornar-se assimilada.

Este grupo já conta, desde seu princípio, com a dualidade das culturas locais e da europeia, a qual ocorre já no seio familiar e é ampliada ao longo da existência do sujeito em seu meio social. De acordo com Trigo, é esta camada que acaba por sofrer um grande preconceito na sociedade local, já que ambas as culturas do colonizado e do colonizador não a aceitam. Assim sendo, o mulato é marginalizado, não sendo aceito pelo negro, que o vê como acessório do sistema colonial, nem pelo branco, que não o enxerga como um igual⁸⁴⁴. Para Trigo, o mulatismo, até então sustentado pelo governo, era considerada uma prática que formaria uma camada que não apenas colaboraria na manutenção do sistema, mas também promoveria uma imagem europeia anti-racista. Com as propostas culturais do “Vamos descobrir Angola!”, houve a tentativa de apagar o mulatismo e privilegiar o africanismo, ou seja, um retorno a tudo aquilo que se distancia da cultura hegemônica europeia, o que acaba por desprivilegiar as culturas crioulas. No entanto, por mais que se queira apagar os traços ou determinados elementos em uma cultura, tal procedimento é, senão impossível, difícil e, sendo a construção identitária coletiva e cultural processos em contínua transformação, de longa duração. Como coloca Oliveira, as culturas de povos locais e exógenos, através de trocas que perduraram séculos, acabou gerando uma nova sociedade, crioula ou mestiça, como se queira, ou, ainda, híbrida.

⁸⁴⁴ TRIGO, 1977, p. 147.

Para o antropólogo e crítico cultura argentino Néstor García Canclini, a hibridização constitui-se por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”⁸⁴⁵. Podemos pensar ainda no “terceiro espaço”, do crítico teórico e cultural indiano Homi K. Bhabha. Este cunha o conceito de hibridismo nos Estudos Culturais através da ideia de terceiro-espço – o que seria aquilo que o ensaísta e escritor brasileiro Silviano Santiago denomina de entre-lugar –, a qual diz respeito à construção identitária e cultural que o indivíduo colonial faz de si, nunca possuindo uma cultura única, mas sendo o resultado do conflito das trocas (ou choques) da cultura do colonizador e a do colonizado.

Toda construção identitária é um discurso – ou formação discursiva – que, como vimos, forma-se a partir de elementos intradiscursivos ou exteriores, partindo, portanto, de outros discursos. Assim, de acordo com Bhabha, sendo um processo dinâmico, a identidade na questão colonial, por mais que queira desvencilhar-se do elemento colonizador, não consegue tal feito, já que a cultura imperialista influenciou a cultura nativa gerando uma terceira cultura – a híbrida. Esta não é, no entanto, um resultado pacífico de trocas, uma vez que é construída a partir de uma crise fundamentada na diferença e em questões de poder, gerando um sistema de autoridade, subalternidade e subversão, o que coloca o conflito na identidade do sujeito colonial⁸⁴⁶. Vejamos algumas palavras de Bhabha sobre o hibridismo:

O hibridismo é o nome desse deslocamento do valor do símbolo ao signo que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado. O hibridismo representa aquele “desvio” ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranoica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade.

⁸⁴⁵ CANCLINI, 2011, p. XIX.

⁸⁴⁶ Sobre o assunto de hibridismo e terceiro-lugar, ver *O local da cultura* (2007), de Homi K. Bhabha.

Para se apreender a ambivalência do hibridismo, ele deve ser distinguido de uma inversão que sugeriria que o originário é, de fato, apenas um “efeito”. O hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de “reconhecimento”. O deslocamento de símbolo a signo cria uma crise para qualquer conceito de autoridade baseado em um sistema e reconhecimento: a especularidade colonial, duplamente inscrita, não produz um espelho onde o eu apreende a si próprio; ela é sempre a tela dividida do eu e de sua duplicação, o híbrido.

[...] [O] hibridismo colonial não é um **problema** de genealogia ou identidade entre duas culturas **diferentes**, que possa então ser resolvido como uma questão de relativismo cultural. O hibridismo é uma problemática de representação e de individualização colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento. Novamente, devemos sublinhar, não é simplesmente o **conteúdo** dos saberes recusados – sejam eles formas de alteridade cultural ou tradições da traição colonialista – que retornam para serem percebidos como contra-autoridades. Para a resolução de conflitos entre autoridades, o discurso civil sempre mantém um procedimento adjudicativo.⁸⁴⁷

Pelas palavras de Bhabha, compreendemos a complexidade do hibridismo enquanto caráter formador da identidade colonial, isto é, como elemento cultural apreendido na construção identitária do sujeito. Esta é uma concepção contemporânea, que surge a partir de estudos de vários intelectuais, como as contribuições sobre imperialismo e colonialismo do crítico literário e ensaísta palestino Edward Said, as teorias de Foucault a respeito do discurso e os estudos sobre pensamento e linguagem do bielorrusso Lev Vygotsky. O hibridismo coloca-se, então, como um contraponto da mestiçagem, já que, enquanto o primeiro sustenta-se pelo choque e crise de valores, a última privilegia uma formação identitária compósita, na qual os elementos arranjam-se de forma a moldar uma nova cultura a partir de trocas de elementos – nem sempre equivalentes – podendo uma cultura ter um peso maior do que outras, característica que também a diferencia da crioulidade, em certa medida, já que esta, na concepção de

⁸⁴⁷ BHABHA, 2007, p.165. [grifos do autor]

Glissant, ressalta a equivalência das contribuições culturais – embora o estudioso reconheça que nem sempre isso é possível, o que promove um processo de criouliização incompleto ou falho.

Considerando as várias teorias, em geral muito semelhantes entre si, podemos concluir, inclusive por considerar Angola uma “ilha” crioula, que Mário António alinha-se ao criouliismo antilhano, porém aproximando-se também do tropicalismo e a mestiçagem de Gilberto Freyre. Ao assumir tal posição, acaba sendo excluído, de certa maneira, dos movimentos intelectuais vigentes no período, que buscavam, como já foi mencionado, resgatar as tradições africanas locais, forjando uma identidade que, como todos os processos identitários o são, fundamenta-se na diferença – e, neste caso, tratando-se de uma tentativa de mudança cultural que ocorria no seio de um sistema colonial, optar por uma ideologia que, independentemente do grau, não se desvincula dos elementos ligados à cultura do opressor, é completamente compreensível que a posição de Oliveira, assim como a de outros, venha parecer uma certa traição ao povo angolano. Apesar dessa tensão, que se desenvolve no plano ideológico, mas que contamina vários outros – principalmente a cultura e, inclusive, a literatura –, tem-se Mário António como um grande expoente da literatura angolana, tanto por sua criação poética como por sua contribuição na área da discussão teórica literária e histórica.

Além disso, sua opção ideológica pela criouliidade deixou conquistou a atenção de outros intelectuais. Em seu ensaio “Crise da racionalidade lusotropicalista e do paradigma da ‘criouliidade’ (o caso da antropossociologia de Angola)”, o sociólogo angolano Victor Kajibanga demonstra que se formou uma corrente a partir da teoria de Mário António, cujos principais expoentes são os angolanos Francisco Soares e José Carlos Venâncio. Podemos acrescentar, ainda, que atualmente, levando em consideração as teorias propostas pelos Estudos Culturais, as questões levantadas pelo pós-colonialismo e não o fim da pressão exercida pelo sistema colonial e pela luta contra o mesmo, teorias como o hibridismo ou terceiro espaço de Bhabha, ou o entre-lugar de Santiago, que propõem que os grupos formados a partir de uma sociedade colonial são, devido

ao encontro ou choque de culturas, elementos das culturas que os compõem, sendo, portanto, necessariamente mistos, híbridos, ou mestiços.

Santiago, ao tratar do que chama de renascimento colonialista (sistema colonial aplicado nas colônias americanas, no século XVI), afirma que a América (latina ou central) é um simulacro das metrópoles, uma cópia “que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua **origem**, apagada completamente pelos conquistadores”⁸⁴⁸. Para o escritor, o entre-lugar seria esse espaço híbrido, no qual se desenvolvem as ações e reações aos processos de aceitação e negação elementos originais e exógenos, dentre os quais, se assimilados ou mantidos (integral ou parcialmente), sofrem mudanças ou adaptações para a realidade local, ou seja, formam a manutenção de um espaço dinâmico, em constante mudança, um jogo sem fim que ocorre no processo de formulação de uma cultura ou identidade nacional – pensamento este que o alinha ao do indiano Homi Bhabha. Para Santiago, este entre-lugar situa-se, na literatura,

[e]ntre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.⁸⁴⁹

Desta forma, podemos afirmar que Oliveira posiciona-se de forma semelhante quanto aos processos que constituem a cultura – e a literatura – angolana, aceitando a contribuição da cultura portuguesa enquanto elemento para a constituição de uma identidade nacional, o que, como mencionamos, não se alinhava ao pensamento vigente em tal momento, dada a situação crítica de opressão vivida no território – e igualmente experimentada pelos sujeitos em

⁸⁴⁸ SANTIAGO, 2000, p. 14.

⁸⁴⁹ Ibidem, p. 26.

trânsito. Se, por um lado, temos este posicionamento de Oliveira, por outro temos na maior parte de sua literatura (em especial, sua poesia), um movimento de voltar-se para a introspecção do indivíduo – o qual pode ser compreendido de várias maneiras, como se verá a seguir.

3.3.10.2. *Crónica da cidade estranha* (1964)

Este livro de narrativas curtas divide-se em duas partes: a primeira contém quinze contos, intitulados com números romanos que vão de “I” a “XV”, a segunda é intitulada apêndice e contém os contos escritos na juventude do autor, sendo eles: “É aquela a minha casa”, “Passeio de barco”, “João, o marinheiro”, “Destino de pescador”, “ ‘O Cama sete’ ”, “História de álbum”, “Carnaval”, “Ida” e “Erro de linguagem”.

É interessante notar a forte presença das personagens do povo, além da presença quase constante do mar, nas narrativas que compõem o volume. São, na maioria, histórias tiradas do cotidiano trabalhadas pelo viés da crítica social, produzindo, portanto uma narrativa de denúncia: seja ela retratada na pobreza diária dos pescadores ou nas dificuldades vividas pelo trabalhador urbano, fixando, em suas narrativas, o povo angolano – o caminhoneiro, o pescador, o professor, o trabalhador da repartição pública, ou mesmo o desempregado. De uma maneira geral, podemos afirmar que Mário António retrata Luanda, através das personagens, do ambiente e de situações comuns, apontando a realidade opressora do sistema colonial e capitalista. Sobre o autor, afirma Russell Hamilton que

Mário António cultivava a sua linguagem ficcionista com o mesmo esmero artístico que caracteriza a sua melhor poesia. O tema do mestiço marginalizado e a sua consciência de pertencer a uma cidade europeia com o seu substrato africano, algo inquietante, coloca *Crónica da cidade estranha* (1964) e *Farra no fim de*

semana (1965) num contexto da moderna literatura africana em termos comparáveis com certos escritores anglófonos e francófonos. Nas suas duas coleções de contos, M. António estabelece-se como um cronista da burguesia mestiça de Luanda, retratando personagens que andam às cegas à procura de um sentido por detrás de sua existência ambígua.⁸⁵⁰

Esta caracterização da prosa de Mário António, embora sucinta, dá conta do conjunto de narrativas do autor, na qual o questionamento existencial das personagens nem sempre é algo em primeiro plano. Outro ponto que fica subentendido é a definição dessa sociedade enquanto “burguesia mestiça de Luanda”, já que, se por um lado sabemos que havia uma camada social composta por mestiços que se situava entre uma camada superior, formada pelos colonos, brancos, e outra, empobrecida, composta por indivíduos em sua maioria negros, por outro, o contista não revela claramente a raça das personagens, exceto por alguns traços e características físicas e mentais que são descritos muito raramente e que guiam o leitor em sua interpretação. No entanto, embora possamos identificar algumas personagens enquanto mulatas, em geral, o que importa nesta coletânea, são os angolanos, ou seja: os “filhos da terra”, os nativos negros e mulatos e, às vezes, brancos e, na maioria das vezes, moradores dos musseques e pertencentes a camadas socioeconômicas baixas. Tal questão será abordada e discutida quando da interpretação dos contos selecionados, visto que é de extrema relevância.

Já o espaço por onde circulam as personagens é normalmente urbano e marginal, como aponta também o ensaísta Alfredo Margarido. Este, ao falar da poesia de Mário António Fernandes de Oliveira presente nos livros *Poesia* (1956), *Poemas e canto miúdo* (1960) e *Amor* (1960)⁸⁵¹, aponta a existência de

⁸⁵⁰ HAMILTON, 1981, p. 134.

⁸⁵¹ Margarido seleciona, para seu ensaio, apenas estes três livros, embora Mário António tenha sido um poeta prolífico, vindo a publicar um número significativo de livros de poesia.

dois planos que, algumas vezes, dificilmente contatam: a cidade da infância, o bairro da Maianga, onde a força telúrica da temporalidade negra ainda podia ser ostensivamente vivida, as terras longe do Bungo, hoje dominado já pelas construções de cimento armado, o mar da Samba Grande ou da Samba Pequena, os musseques lentos e demorados, com donas de panos negros e rapariguinhas de seios quase libertos pelos vestidos leves, musseques de nomes mágicos: Cayatte, Sambizanda, Assis, Pérola, Lixeira, nomes que formam uma constelação poderosa que as escavadoras vão arrasando para lançar os alicerces dos grandes edifícios, onde a temporalidade muda de desinência (e aqui começa o segundo aspecto), lança as linhas fundamentais de uma duração racionalizada e obedecendo a uma estrutura previamente definida, exatamente ao contrário do que antes sucedia, quando o homem dependia apenas dos fenômenos da Natureza e guiava os passos pelos astros. Dentro desse campo é que devemos colocar a poesia de Mário António, sem que, entretanto, nos possamos esquecer da especificidade de seu psiquismo, já que na sua poesia sentimos juntar-se à saudade pelas formas do passado [...] a saudade por um passado que, não sendo embora secreto, é inteiramente pessoal. É assim que nos não surpreende a saudade pelo pai.⁸⁵²

Partindo do trecho acima, podemos verificar que uma das linhas pode ser compreendida enquanto extensão de sua poesia à narrativa curta. Há a presença dessa temporalidade mais lenta, em um ambiente urbano e marginal (musseques, bairros afastados, industriais, de pescadores, etc.) ou mesmo a área central de Luanda –, na qual podemos ver o cotidiano da massa, com seus problemas, cultura e valores. Assim, os contos de *Crónica da cidade estranha* trazem, independentemente da caracterização do autor enquanto não-alinhado ao movimento anticolonial, graves críticas ao sistema, enquanto apresenta personagens do povo, caminhoneiros, professores, pescadores, mesclando uma prosa poética à tendência da prosa neorrealista e das narrativas pós-modernistas urbana e política.

Devemos lembrar, neste ponto, que Mário António foi um dos fundadores do Partido Comunista Angolano e do PLUAA, o que demonstra que, apesar de optar por uma ideologia crioula, híbrida, o poeta sempre esteve atento à realidade da sociedade e seus problemas, como podemos ver, por exemplo, no conto “III”.

⁸⁵² MARGARIDO, 1980, p. 385-386.

Este traz a história de um professor que se desloca até uma povoação miserável de pescadores, localizada longe da zona urbana e perto do mar, a fim de passar alguns dias de férias com um amigo. Ao dirigir-se para o ônibus que o levará até o local, o protagonista depara-se com a diferença entre os mundos coexistentes em Luanda:

Ele, afinal, não conhecia a cidade tão bem, como supunha. Aquela gente que ali estava com ele, à espera do maximbombo, era também da cidade. Gente estranha, contudo. Falava uma língua que ele mal entendia, com frases gritadas. Cestos empilhados ao lado das mulheres. Crianças. Homens sujos e despreocupados. Também ali a cidade tinha um aspecto de contraste: alguns imóveis alegremente coloridos penetrando na zona das casas de barro vermelho sem reboco. Deste lado, uma vida agitada; do outro, um segredo. Dir-se-iam casas desabitadas.

Quando o maximbombo chegou, sujo e carregado, a paisagem como que desapareceu, sucedendo-se-lhe, primeiro, a algazarra das mulheres levantando as bagagens, depois os degraus carcomidos de ferrugem, um teto que obrigava a baixar a cabeça e um lugar improvisado no que devia ser a coxia. Com o ar carregado de fortes odores a peixe e a gente, o carro pôs-se em movimento. Através das cabeças dos passageiros viam-se passar casas, sentiu-se um cheiro ativo durante uns segundos – a lixeira -, depois foi só a terra árida com tufo de espinhosas, mancha cinzenta salpicada de verde [...].⁸⁵³

O grupo que se apresenta ao protagonista é descrito a partir das impressões visual, auditiva e olfativa em primeiro plano, tátil e gustativa em segundo: o leitor quase pode sentir o espaço comprimido do ônibus lotado, de teto baixo, o odor e o gosto do peixe, que certamente servirá de refeição mais tarde, além da fala em outro ritmo, provavelmente em quimbundo ou uma mistura de línguas locais e portuguesa, na qual esta tem papel menor. A evocação dos sentidos colabora na construção imagética do espaço na narrativa, assim como a descrição das personagens-tipo que constituem o universo não só da literatura de

⁸⁵³ ANTÓNIO, 2004, p. 17.

Oliveira, mas que, mais do que Soromenho e outros, inaugura a realidade das massas, a qual popularizará a narrativa nacional daqui por diante.

Ao apresentar esse universo por tal viés, podemos pensar em um diálogo com o desdobramento do poeta português Fernando Pessoa, Alberto Caeiro⁸⁵⁴, e sua poesia que busca apreender a vida através dos sentidos, pela experimentação do estar no mundo, que é possível através das sensações⁸⁵⁵. Da mesma forma, neste conto, Mário António explora os sentidos para edificar um quadro dentro do qual o leitor situa-se, construindo-o a partir da descrição dada pelo narrador – quadro este que, em última instância, busca representar a realidade da cidade. Assim, a abertura do conto já situa o leitor nesse espaço que se realiza enquanto limiar de mundos, no qual a parada do ônibus e o próprio transporte coletivo funcionam como um umbral para uma realidade diferente da do protagonista. A experiência de outra realidade quando o protagonista chega a seu destino, uma aldeia descrita como “quase um arrabalde da cidade”⁸⁵⁶, na qual o ritmo desacelera, contrasta com a agitação urbana, mostrando um panorama mais amplo do que é, realmente, Angola, partindo de Luanda e seu entorno, isto é, não existe apenas a baixa e os musseques, mas também as aldeias adjacentes, mais próximas à realidade rural, realidade esta que o autor não explora além desse ponto.

É necessário ainda apontar que o protagonista chama-se António, homônimo do autor, escolha que se repetirá muitas vezes, assim como “Mário” em outros contos desta obra e da outra selecionada. Ainda que personagem e autor sejam duas figuras distintas, a primeira intrínseca à narrativa e a outra extratextual (nunca se confundindo), ao optar por utilizar seu próprio nome, o autor incorre em um desdobramento do eu, em certo nível, principalmente dada a influência da poesia em sua formação⁸⁵⁷. Ainda que o narrador também apenas

⁸⁵⁴ Heterônimo de Fernando Pessoa.

⁸⁵⁵ Na mesma linha desta poesia encontramos o escritor, poeta e ensaísta português nascido em São Tomé e Príncipe José Sobral de Almada Negreiros, de acordo com o historiador da literatura António José Saraiva (SARAIVA, 1999, p. 146.), porém, ao comparar narrativas de ambos os autores, não percebemos, à primeira vista, semelhança, o que é identificável no que tange os poemas de Caeiro.

⁸⁵⁶ ANTÓNIO, 2004, p. 17.

⁸⁵⁷ Também podemos perceber aqui um diálogo com a poesia de Fernando Pessoa e seus heterônimos, quanto a esse desdobramento do eu, ponto que merece maior atenção, mas que,

possua uma existência intratextual, ele é a representação da subjetividade do autor e, levando em consideração o momento histórico e a preocupação com o quadro social em Angola, assim como o prévio alinhamento do autor ao Partido Comunista Angolano, podemos levantar a hipótese de que Mário António traz um pouco dessa subjetividade para sua narrativa. Tal levantamento pode ainda ser corroborado pelo próprio final do conto, no qual, é apresentado ao professor da escola local:

O professor aproximou-se. Albino fez a apresentação do amigo. Este sentiu um aperto de mão frouxo e o peito doeu-lhe quando, de sob a cabeça que o professor inclinara à sua frente, lhe vieram as palavras:

– Um seu criado...⁸⁵⁸

A humildade da atitude do professor, descrito como um jovem de mais ou menos vinte anos “que apenas há pouco tempo tirou o segundo grau”⁸⁵⁹, frente a António, além de demonstrar educação, também pode ser compreendida enquanto o reconhecimento do visitante como alguém que possui algum prestígio na sociedade intelectual – e Mário António era poeta, cronista, contista, historiador da literatura, ensaísta e crítico, tendo publicado colunas em jornais e, assim, possuindo certo *status* na sociedade angolana. Tal referência, por mais que não tenha relevância para a interpretação do conto, serve apenas para apontar um vínculo entre sua poesia e sua narrativa, o que é realçado ainda pela poeticidade do texto, pela beleza com que trata o tema da miséria e desigualdade social.

Este é, sem dúvida, o ponto fulcral do conto. Quando Albino recebe o amigo e, mais tarde, leva-o para conhecer a aldeia, António depara-se com

devido ao foco deste trabalho e à extensão do mesmo, não receberá destaque aqui, sendo, no entanto, intenção da autora explorar tal questão no futuro.

⁸⁵⁸ ANTÓNIO, 2004, p. 21.

⁸⁵⁹ Ibidem, p. 20.

hábitos e situações que vão modificando seu olhar sobre o local e seus habitantes. Pelo narrador, sabemos que não é a primeira vez que António estivera na aldeia, porém é a primeira vez que ele a conhece, prestando atenção à vida dali, como se percebe a partir da seguinte passagem:

Entraram para casa, mesmo ali à beira da estrada, do lado do mar. Ah, o mar... Lembra-se de que nunca tinha visto o mar nas suas visitas anteriores, mas apenas o tinha sentido. As casas comerciais, alinhadas, impediam a visão para esse lado e, do outro, dorso queimado da terra, ondulado, recortava-se sobre o céu.

António sentiu o peso das paredes estranhas na penumbra do crepúsculo e procurou palavras para agradecer ao amigo e – mais do que para isso – sentir como elas ressoavam naquele ambiente novo e como seria possível criar condições de vida naquele buraco à primeira impressão asfixiante.⁸⁶⁰

Sabemos, pelo fragmento acima, que o protagonista desconhecia detalhes do local, assim como a presença do próprio mar, a qual ele sente, mas não vê, já que a composição do local com suas estruturas comerciais – indício da penetração da cultura exógena à africana – bloqueavam a vista. A presença da cultura e do próprio colonizador vai sendo desvelada ao visitante conforme Albino mostra-lhe e explica-lhe pormenores da aldeia de pescadores. A primeira impressão de António é de um lugar desolado, miserável, no qual a sensação de opressão é sentida de forma intensa e no qual não há – aparentemente – promessa de vida: “como seria possível criar condições de vida naquele buraco à primeira impressão asfixiante”.

Conforme andam pelas ruas, Albino fala sobre a população local, explicando ao amigo que os pescadores são bons, porém não investem no futuro, o que os condena a uma vida miserável, já que acabam por terem que se submeter à condição de empregados, sendo, assim, explorados pelos patrões.

⁸⁶⁰ ANTÓNIO, 2004, p. 18.

Há, então, uma crítica forte ao sistema capitalista imposto pelo colonizador, o qual se impõe ao povo de forma intransponível, gerando, por conseguinte, uma massa de trabalhadores que não dispõem de instrumentos de trabalho – apenas de sua força de trabalho, a qual vendem por um valor irrisório, a fim de sobrevivência. Albino não apenas condena a ignorância dos pescadores, mas a sua alienação, visto que ele já os havia tentado avisar sobre a situação, tentando fazê-los compreender a necessidade de se investir e dispor de instrumentos de trabalho, já que estes proporcionariam – a longo prazo – melhores condições de vida.

O leitor acompanha, então, o aprendizado de António sobre a localidade, sobre o milho plantado com o que conseguem recolher de águas pluviais (único produto local, com exceção dos frutos do mar), sobre as tradições locais, representadas pelos óbitos. Na narrativa, eles são vários, indicando uma alta taxa de mortalidade no local, decorrentes, possivelmente, da miséria, das condições de trabalho no mar e da própria idade, uma vez que o narrador deixa claro, na passagem adiante, que muitos moradores têm de optar pelo êxodo a fim de encontrar melhores condições de trabalho e de vida. Outra opção é empregarem-se como pescadores de outros que dispõem de barcos. Esta visão é mostrada ao visitante enquanto seu guia discorre sobre o trabalho no mar, seguido pela informação de que os patrões ignoraram o conhecimento local, visando – a todo custo – obter lucro. Isto remete à ideia já comentada no início deste trabalho quanto à ignorância do estrangeiro sobre as condições locais, privilegiando o conhecimento que traz consigo da Europa, em detrimento do local, como nos é apresentado na passagem abaixo:

– Não está bom dia, disse Albino. Aquele, ali, é dos poucos que ainda pescam por conta própria. Se ele está parado é porque o mar não está bom. Os outros têm de ir, pois os patrões não acreditam em histórias. Por isso tem havido aí tanta desgraça... Mas o pior é que cada vez é maior o número dos que têm de escolher patrão aqui, ou fugir. Isto é uma povoação que desaparece.⁸⁶¹

⁸⁶¹ ANTÓNIO, 2004, p. 19.

No momento em que a forma de conhecimento científico cartesiano é privilegiada, há, por conseguinte, desprivilégio do conhecimento natural que o homem angolano adquiriu através de séculos de observação e experiência – o que é a base, ainda que parcial e do método científico, *mutatis mutandis* – da natureza local. Desta forma, principalmente os mais velhos, mais experientes e mais próximos às tradições e aos conhecimentos repassados por elas – em oposição a gerações mais novas, híbridas ou crioulas, que já possui, além deste, também o conhecimento moderno do colonizador –, conseguem “ler” a natureza: saber quando algum plano tem condições ou não de ser realizado.

No caso do conto, o mar é que é lido: se ele apresenta ou não condições propícias para a pesca, no caso das guerras, a importância de se conhecer a região foi fulcral para os grupos antagônicos, já que, não familiarizados com o clima, vegetação, insetos e outros animais, épocas sazonais e suas peculiaridades, o europeu padecia muito mais do que o africano, este já conhecedor da geografia e a da biologia local, das épocas de chuva e de cacimbo. A tradição africana, o conhecimento ancestral, seja ele relacionado ao mundo visível ou do invisível, foi posta, senão em dúvida, de lado, com a chegada do outro e sua modernidade, porém, quando o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e outros intelectuais que orbitavam em torno deste dão início ao processo de resgate da sua raiz negra, da sua originalidade, daquilo que formaria o núcleo identitário do verdadeiro angolano – ou, ainda, considerando o autor aqui trabalhado, da raiz negra enquanto linha compósita do homem angolano, pelo viés do crioulisto, hibridismo ou mestiçagem.

Assim, enquanto o angolano é representado através das funções que exercem ou dos papéis que assumem (pescadores, professor, habitantes, alunos), uma vez que são inominados (com exceção das duas personagens principais), o patrão, ainda que não caracterizado no texto muito além de “um automóvel, ordens gritadas”⁸⁶², é representado a partir de sua detenção de poder

⁸⁶² ANTÓNIO, 2004, p. 19.

social e econômico: possuía veículo próprio e sua voz, quando surge, é em tom elevado, impondo sua vontade àqueles que havia empregado como mão-de-obra pesqueira. Sem nome, sem grandes definições, o patrão é o elemento concreto simbolizado por uma categoria abstrata: ilustra a classe dominante, em sua maioria branca e exógena, que enriquece às custas do empobrecimento da classe trabalhadora, ou seja, representa aqueles que detêm o poder e que mantêm a camada mais carente sob o jugo da exploração. A denúncia social é bastante explícita, ainda que a racial fique relegada a um segundo plano, a uma inferência que o leitor capta através das castas sociais e econômicas e uma característica aqui ou ali de alguma personagem, como em: “[u]ma vintena de cabeças de carapinhas tufosas”⁸⁶³, “seus maravilhosos braços morenos”⁸⁶⁴, “os naturais dessa terra tinham fama de malandros”⁸⁶⁵, “[t]inha uma fala carregada de sotaque – o sotaque da gente das Ilhas”⁸⁶⁶, etc. A preocupação do autor não é exatamente com a classe burguesa dos mulatos – esta, se aparece, é apenas enquanto uma parcela da sociedade luandina. Seu foco é o angolano, o operário, o morador dos musseques, o pobre, o oprimido; é, por conseguinte, a luta de classes.

Há, sem dúvida, uma opção por uma crítica social à racial, mesmo por que o autor, como já visto, parte de uma concepção de Luanda enquanto uma “ilha crioula”, isto é, enquanto um ambiente no qual a mestiçagem ou hibridização desenvolveu-se a partir de condições locais propícias, partindo do contato entre colonizador e colonizado, forjando uma cultura que não é uma nem outra, mas uma terceira, formada através dos séculos de convivência e de intercâmbios culturais. Sua teoria trata das interpenetrações ocorridas no âmbito da cultura e não, necessariamente, raciais ou étnicas, o que remete à compreensão de que o povo angolano é crioulo, ou, em outras palavras, culturalmente mestiço. Ainda que tal assertiva diga respeito à cultura, há certa correspondência no eixo racial, algo que não pode ser totalmente ignorado, mas que, em um momento de investimento na nacionalidade local, não tinha, para o poeta e contista, tanta relevância quanto a dicotomia opressor versus oprimido, ou operário/trabalhador versus patrão. Assim, se Mário António não se posiciona claramente quanto ao

⁸⁶³ ANTÓNIO, 2004, p. 21.

⁸⁶⁴ Ibidem, p. 13.

⁸⁶⁵ Ibidem, p. 23.

⁸⁶⁶ Ibidem, p. 28.

debate rácico, tampouco se cala perante a explora o de seus conterrâneos pelos portugueses.

Consequentemente, vemos, portanto, a questão social e econ mica ser severamente criticada a partir da descri o do cotidiano da aldeia. A aldeia, parte da realidade angolana,   representada em suas classes: a dos que det m o poder, como mencionado, e a dos explorados. No entanto, a narrativa ainda aponta uma classe intermediária, ao menos intelectualmente, composta por Albino e o visitante, primeiramente, e, na última parte do conto, também pelo professor da escola local. A descri o desta consoa com o restante do local, miserável, escura e sem infraestrutura adequada; enfim, um ambiente não considerado como propício para a educa o de crianças. Vejamos como o contista apresenta-a na narrativa:

Terra desgraçada. Perto viam-se algumas cubatas de aparência mais miserável que a dos pescadores. Dir-se iam currais dos porcos e cabras que, desgarrados, procuravam desalentadamente comida na terra nua.

– Queres vir até a escola? – foi a pergunta que surpreendeu António. “Escola? Mas onde?” Albino indicava-lhe precisamente uma das palhotas que lhe tinham parecido destinadas a guardar animais.

–   a escola para os filhos dos pescadores.   professor um rapaz que apenas há pouco tempo tirou o segundo grau. Pouco saber , mas os alunos também são poucos e incertos: os pescadores precisam dos filhos pra outras coisas.

Albino pediu licença junto de uma porta entreaberta, abaixaram-se os dois e encontraram-se dentro da escola. Passou algum tempo antes que se adaptassem   luz interior: apenas duas janelas pequenas permitiam a ilumina o. Um quadro de madeira pintada. Bancos a servirem de carteiras e os alunos sentados no chão térreo. Sobrepondo-se a tudo, a figura do mestre, rapaz de cerca de vinte anos, de fala doce, cabeça esguia, olhos bem rasgados. Estava a terminar uma frase e f -lo em palavras cantadas, gostadas, vividas. Essa era a impressão mais profunda: dir-se-ia um ser virgem de toda a adultera o que pronunciasse as palavras com a mesma concentra o e o mesmo temor com que se executa uma tarefa de enorme responsabilidade. Era, para António, o tipo do homem verdadeiramente superior. S  dele

partiam a luz e a elevação que se percebia ali existirem e que ele próprio não conseguia equivalentes entre as suas recordações do tempo da escola primária ou mesmo do liceu.⁸⁶⁷

Na passagem, vemos o papel social da escola e do professor: apesar de todas as adversidades – incluindo sua própria formação escolar e a necessidade que os pais têm da ajuda dos filhos, resultando em infrequência dos alunos –, o último busca instruir os pequenos, o que tem, pelo menos, duas implicações importantes. A primeira é a necessidade da educação básica como etapa inicial do processo escolar, o qual, quando completado, possibilitaria ao angolano sua ascensão, no sistema colonial e pela política de indigenato, à qualidade de assimilado – o que, como visto, dava-lhe privilégios em relação ao angolano classificado como indígena.

A segunda implicação que subjaz à cena da escola refere-se ao papel do intelectual para a conscientização dessas massas, representado pelo professor. Pensando na concepção de intelectual proposta pelo filósofo e crítico italiano Antonio Gramsci, para quem todos têm o potencial de ser um intelectual, embora nem todos indivíduos exerçam tal função⁸⁶⁸, verificamos que este coloca dois tipos de intelectuais: os intelectuais orgânicos e os demais intelectuais, classificados enquanto intelectuais tradicionais.

Para Gramsci, o intelectual orgânico é aquele que, dentro de um grupo social, ocupa “uma elaboração social superior, já caracterizada por uma certa capacidade dirigente e técnica”⁸⁶⁹, organizando esse grupo e possibilitando que outros intelectuais realizem suas funções, como o empresário cria o técnico, o cientista, etc.. Assim, ele ocupa a posição mais alta dentro da hierarquia de intelectuais, orientando os demais. Estes últimos, por sua vez, são todos os outros intelectuais que ocupam variados níveis e relacionam-se em diferentes graus com as esferas social, histórica, política e econômica, o que faz com que eles não entrem em contato com todos os “mundos” existentes na sociedade, já

⁸⁶⁷ ANTÓNIO, 2004, p. 20.

⁸⁶⁸ GRAMSCI, 1968, p. 7.

⁸⁶⁹ Ibidem, p. 4.

que isso seria inviável, mas que possuem uma relação mediada nesses sistemas, como coloca Gramsci ao dar o exemplo da relação entre os intelectuais e o mundo da produção, afirmando que esta “não é imediata, como é o caso nos grupos sociais fundamentais, mas é ‘mediatizada’, em diversos graus, por todo o contexto social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os ‘funcionários’”⁸⁷⁰. Dentro desse grupo, os intelectuais podem ser de dois tipos: urbano ou rural. De acordo com o filósofo, “[n]a média geral, os intelectuais urbanos são bastante estandarizados [sic]; os altos intelectuais urbanos confundem-se cada vez mais com o autêntico estado-maior industrial”⁸⁷¹. Interessa-nos, na leitura do conto de Mário António, o outro tipo, o intelectual rural, o qual é descrito da seguinte maneira:

Os intelectuais de tipo rural são, em sua maior parte, “tradicional”, isto é, ligados à massa social camponesa e pequeno-burguesa das cidades (notadamente dos centros menores), ainda não elaborada e movimentada pelo sistema capitalista: este tipo de intelectual põe em contato a massa camponesa com a administração estatal ou local (advogados, tabeliães, etc.) e, por esta mesma função, possui uma grande função político-social, já que a mediação profissional dificilmente se separa da mediação política. Além disso: no campo, o intelectual (padre, advogado, professor, tabelião, médico, etc.) possui um padrão de vida médio superior, ou, pelo menos, diverso daquele do médio camponês e representa, por isso, para este camponês, um modelo social na aspiração de sair de sua condição e de melhorá-la.⁸⁷²

Considerando o fragmento acima, podemos afirmar que o mesmo pode ser observado no conto de Mário António: o professor, ainda que jovem e recém-formado, atua enquanto um mediador entre os pescadores e as imposições da administração local, já que ele possibilita uma melhoria na condição social futura. Também podemos salientar a importância do professor enquanto elemento fulcral

⁸⁷⁰ GRAMSCI, 1968, p. 10.

⁸⁷¹ Ibidem, p. 12.

⁸⁷² Ibidem, p. 13.

para a educação das massas e o processo de desalienação, uma vez que os intelectuais, como lembra o crítico palestino Edward Said ao falar das propostas de Gramsci sobre o tema, seriam os “pivôs dos avanços da sociedade moderna”⁸⁷³, desencadeando mudanças que, com o tempo, modificariam a sociedade. Tal ideia – ou, melhor, função – era apropriada e posta em ação por aqueles intelectuais vinculados à política anticolonial e, no caso da PLUAA e, posteriormente, MPLA, marxista – política de conscientização popular que será adotada após 1961.

Lembramos que, embora tenha sido um dos fundadores do PCA e da PLUAA, Mário António desvinculou-se dos movimentos anticoloniais e, logo após o início da guerra colonial, passa a viver na metrópole. A tal abandono civil – ideológico e físico –, podemos somar sua ostracização pelo grupo de intelectuais mais ativos, o que se deu devido à sua opção ideológica e que, como já mencionamos e lembra Hamilton⁸⁷⁴, é compreensível dada a situação. Desta forma, levando em conta sua situação, enxergamos, em sua narrativa, uma necessidade de mostrar que ele, naquele momento crucial e dicotômico, no qual era crucial a afirmação da identidade angolana e negação da portuguesa, também tinha vínculos com a tradição negra, que ele também era angolano. Russell Hamilton fala sobre o assunto quando aborda o autor em sua *Literatura africana literatura necessária I: Angola* (1975):

Ao longo dos anos, desde o início das atividades, da Geração de 1950, a obra de Mário António procurava afirmar a sua autenticidade em relação às transformações sociopolíticas na colônia. Além de tratar do problema do mestiço, António também usava a sua arte como afirmação das suas origens africanas. Portanto, assim como os seus poemas em kimbundu, em *Coração Transplantado*, constituem um gesto de reivindicação cultural, *Mahezu* (1966), a sua coleção de histórias populares – cujo título significa “tenho dito” em kimbundu – traz uma nota introdutória algo defensiva em que o autor declara: “Também tenho uma avó que me contou histórias”. O advérbio “também” é o que interessa, porque sugere que algo tardiamente, me relação à sua geração,

⁸⁷³ SAID, 2000, p. 27.

⁸⁷⁴ HAMILTON, 1981, p. 136.

Mário António queria empenhar-se na “conquista de uma personificação, numa reabilitação de valores nativos”, citando mais uma vez a frase de Mário de Andrade, que, recordemos, António Cardoso empregou para caracterizar o que considerava uma falta na poesia de M. António.⁸⁷⁵

Assim, podemos compreender que Mário António propunha-se a, enquanto produzia uma narrativa que desse conta das questões sociais de seu tempo, mostrar que ele também estava inserido nesta mesma realidade e que também buscava, como os demais, colaborar no processo de construção identitária nacional. Buscando através da literatura a autoridade que, parcialmente, era-lhe tirada por seu afastamento dos movimentos, Mário António retrata uma sociedade a partir de seu olhar de angolano mestiço, crioulo, intelectual pequeno-burguês, que parte da literatura para denunciar um sistema opressor – mais no âmbito social do que rático, reiteramos. Tal ideia é presente em praticamente todos os contos, inclusive na narrativa curta intitulada “V”, a qual gira em torno de um pequeno grupo de crianças, que se modifica conforme vão crescendo. Nele, podemos ver entrelaçadas as duas vias principais da escrita de Oliveira: a infância e a modernização de Luanda. Este conto abre com o universo infantil e seu funcionamento, carregados de sentimento nostálgico, funcionando como uma imagem anafórica da trama:

O mundo dos garotos era um mundo isolado e como que defendido de todo o contato impuro. Era um mundo independente, com valores próprios. Aí cada um abandonava tudo o que o valorizava fora dele, para nova hierarquia ser estabelecida, para cada um ser avaliado segundo novos padrões. A seleção fazia-se de modo natural e imperceptível e o mando tornava-se assim coisa suportável.⁸⁷⁶

⁸⁷⁵ HAMILTON, 1981, p. 136.

⁸⁷⁶ ANTÓNIO, 2004, p. 27.

No pequeno parágrafo introdutório, o leitor é apresentado ao mundo das crianças, diferenciado do dos adultos: seguia leis e hierarquias próprias, assim como possuía um líder que guiava o grupo. Em seguida, somos apresentados às personagens, em diferentes fases da sua vida antes de tornarem-se adultos, a começar pela fase infantil, cujo protagonista é Eduardo, um menino a quem os demais seguem e que é descrito em pormenores pelo narrador. Posteriormente, o leitor é apresentado a um novo líder, Armindo, quando a primeira fase dá lugar a uma segunda, na qual as brincadeiras de criança são substituídas pelos sonhos de adolescentes. Deparamo-nos, portanto, com um olhar sobre o tema da infância (que se prolonga até a juventude) que é mais externo do que interno: as crianças, sem voz na narrativa, são mediadas pelo narrador que narra, em terceira pessoa, o universo infantil em um tempo verbal passado, enquanto que a instância temporal da narração está no presente.

O tom nostálgico perpassa o texto, moldando esse mundo narrado de forma a simbolizar a pureza, a inocência, a sinceridade que o compõem. As crianças são carinhosas, amigas e justas; sonham juntas e agem de forma solidária. Esta abstração da fase infantil é retratada enquanto efêmera, e o narrador relata-a de uma visível distância temporal, vendo-a de fora, ainda que, no passado, tenha vivenciado-a, ou uma similar:

Esse, o mundo dos garotos. Um mundo já passado. Ou talvez só passado em relação ao pequeno grupo dos que, em certa altura, o definiram. Porque, em qualquer lugar escondido da cidade, talvez a poesia resista, como uma flor teimosa, ao determinismo e aos quadros que encurrala a vida. Num canto qualquer da cidade, ela há-de viver e parecer que foge aos seus depositários de momento. Mas para renascer. Como as plantas que crescem onde quer que o vento ou a calça de um homem descuidado tenha deixado a sua semente; onde quer que a ave a coloque, já estrumada, sobre um beiral ou um muro. Aí nesse sítio, mas irremediavelmente longe dos adultos, há-de haver um Eduardo ou um Armindo, e uma curiosidade de olhos interessados a rodeá-los, e uma unanimidade de corações amigos a sustentá-los. Mas

em cada sítio, como por cada flor, haverá só uma floração, e essa inevitavelmente curta e misteriosa.⁸⁷⁷

O parágrafo transcrito encerra o conto “V”, recuperando de forma explícita em sua conclusão a ideia de que o universo infanto-juvenil só existe plenamente em dissociação do adulto. A construção mimética de tal realidade tem duração curta e é única: cada grupo de crianças pertence não apenas a gerações diferentes, mas a classes sociais, culturais e econômicas diferentes, promovendo uma riqueza de variações na formação de seus imaginários, sendo, portanto, impossível de prever sua constituição, sua aparição e seus sonhos e brincadeiras. A infância, no conto, é bastante idealizada, no sentido de o narrador concebê-la como a poesia, no momento em que as compara, definindo a última como “uma flor teimosa, [que resiste] ao determinismo e aos quadros em que se encurrala a vida”⁸⁷⁸. Assim, a infância e a juventude são fases em que o indivíduo é livre, sem muitas preocupações (pelo menos as crianças de Mário António), sem grandes necessidades nem vaidades, sendo igualmente um momento da vida em que o sujeito pode fazer suas próprias escolhas, sem que sejam impostas a ele – como a escolha do líder. A importância do caráter e dos valores mais íntimos têm peso fundamental na escolha daqueles que serão seguidos pelos demais, ao contrário da vida adulta, quando, muitas vezes, não há a possibilidade de escolher o chefe, o representante político, etc.

Considerando este ambiente de liberdade, em torno do qual gira o universo infantil, percebemos como a própria situação social é retratada através da inocência, quando nos deparamos com as situações do cotidiano desse universo, composto por brincadeiras singelas como subir em árvores para apanhar frutos, caçar pássaros e fabricar seus próprios brinquedos a partir de meias, câmara de pneus, madeira, papelão, tinta e carvão. Através dessas informações, o leitor consegue compreender que são crianças com menor poder aquisitivo, possivelmente crianças dos musseques. Nesta parte, também encontramos um

⁸⁷⁷ ANTÓNIO, 2004, p. 29.

⁸⁷⁸ Ibidem, p. 29.

tempo que corre mais lentamente e um espaço menos urbanizado, em contraposição ao universo de Luanda. Esta infância de um tempo passado e um tanto quanto atrelada aos moldes românticos também é vista na Luanda de Luandino Vieira – o tempo da paz e da inocência como menciona a crítica e ensaísta brasileira Tania Macêdo, ao falar das crianças na narrativa luandina. Também em Luandino Vieira vemos

meninos e meninas plenos de inocência em seus jogos, nos subúrbios da capital de Angola cuja ruralidade é notável. [...] A questão de um tempo edênico de paz “à sombra das mulembas” externa a lembrança de um passado destruído pela mudança da cidade o que, em última instância, significa a consciência da passagem para um outro momento da dominação colonial, assim como para uma urbanização plena (melhor diríamos, para uma modernidade “periférica” – para usar a expressão de Beatriz Sarlo) do espaço luandense.⁸⁷⁹

Essa leitura das narrativas de Luandino Vieira podem ser feita, até certo ponto, também do universo infantil no conto “V”, de Mário António Fernandes de Oliveira: há uma diferenciação entre a urbanização e o espaço onde a infância trabalhada desenvolve-se, assim como uma modificação temporal, sendo a infância um tempo calmo, inocente, a adolescência surge quando o mundo abre-se aos jovens, apresentando, inclusive, o seu lado bélico – o qual é parte do “mundo adulto”. Não há nenhuma menção explícita no texto quanto às modificações de Luanda senão quando parte do universo infanto-juvenil, porém é possível fazer uma leitura por tal viés, lendo o conto enquanto uma metáfora do sistema colonial.

Temos, portanto, na narrativa, duas fases: a infância e a juventude, sendo esta encerrada pela fase adulta, a qual não aparece senão enquanto marco final da adolescência. As fases que antecedem a consolidação do ser enquanto adulto são representadas enquanto fases de liberdade, como visto. Assim, as crianças

⁸⁷⁹ MACÊDO, 2008, p. 145.

optam por escolher um líder que apresenta valores e atributos que admiram (e que não possuíam, pelo menos no mesmo grau), estando isentas de qualquer compromisso social, econômico ou político. Tal escolha era, de acordo com a narrativa, de forma natural, conforme novos padrões erigiam-se naquele restrito universo – e com a mesma naturalidade o chefe era deposto ou optava por renunciar ao “cargo”. O primeiro deles foi Eduardo:

Um corpo queimado pelo sol onde despontavam pelos que eram o seu orgulho e a admiração dos mais novos; pernas hábeis que chutavam bem; mãos que sabiam fazer uma bola de meia, apertada, saltando como se fosse de borracha; pendente do pescoço, como um escapulário, como o sujo escapulário que usava o Norberto, uma fisga de borracha vermelha de câmara-de-ar em cujo pau eram cuidadosamente registadas com sulcos feitos a canivete as fisgadas certeiras em gungos, gunguastros, rabos-de-junco, bigodes, celestes..., interrompidos no seu canto ou no seu voo; dedos hábeis para o jogo das cartas, para o jogo da bilha, e fortes para segurarem os ramos das árvores, para elevarem todo o seu corpo à altura dos muros das hortas; à volta da cintura, um cinto largo de cartão, simulando uma cartucheira, e, lateralmente, dois colts de papel pintado com tinta de alcatrão, com pistolas de madeira que ele próprio fabricava, horas e horas concentrado, rodeado da admiração da garotada, à bancada de trabalho do pai; na face, logo de manhã e para todo o dia, pintados a carvão, um bigode fino e suíças; um cabelo bem penteado a que lêndas davam uma pontuação brilhante.

Eduardo bem cedo deixara de ir à escola, não fizera sequer a instrução primária, mas era o chefe incontestado de toda a miudagem. Porque sabia sê-lo: era ele quem saltava o muro e não queria mais do que destinava aos que esperavam à distância; subia aos cajueiros, tirava mais cajus que todos os outros juntos, e comia menos que qualquer um; as suas mãos eram mais hábeis que as dos outros mas todos se orgulhavam das suas (deles, de cada um deles) pistolas de madeira.⁸⁸⁰

Constatamos pela leitura do longo trecho acima que o narrador primeiramente caracteriza Eduardo fisicamente: corpo, pelos, pernas, mãos, pescoço, dedos, face, cabelo. Ele constrói a imagem do menino relacionando

⁸⁸⁰ ANTÓNIO, 2004, p. 27-28.

cada membro ou parte do corpo a uma habilidade que a personagem possui, competências essas pertencentes ao universo infanto-juvenil, consideradas sem valor no universo – em contraponto ao das crianças – dos adultos. Assim, Eduardo destaca-se dos demais por suas aptidões ou ainda por parecer mais velho (devido aos pelos, o que os outros ainda não possuem), o que lhe aproxima, na concepção do grupo, dos adultos – que estão em um patamar superior da hierarquia social.

Em seguida, em um movimento de fora para dentro, o narrador vai aprofundando-se nos detalhes da caracterização da criança e, a seguir, o leitor depara-se com a explicação do porquê de o menino ter sido aceito como líder do grupo, do motivo pelo qual “era o chefe incontestado” e a resposta é dada com a mesma simplicidade que rege o universo-tema do conto: “[p]orque sabia sê-lo”. O narrador explica, através de exemplos das ações de Eduardo e de sua relação com os demais que ele era justo, solidário, ajudava os amigos e, mais do que isso, quando percebeu que o tempo das brincadeiras havia passado, ele não quis prolongar seu “reinado”, uma vez que “o poder, para ele, era um ato de amor”⁸⁸¹. Mais uma vez, vemos os valores infantis em contraposição ao dos adultos, já tangidos por necessidades e convenções impostas pela sociedade. Eduardo abandona a liderança e passa a fazer parte do grupo como os demais quando um novo líder chega, na adolescência, preenchendo um espaço no novo imaginário que o – então – rapaz já não consegue suprir. Ele mesmo deixa de lado aquela primeira fase quando começam a surgir as imposições da vida: como não estudou, passa a assistir o pai em sua oficina, trabalhando e aprendendo técnicas que o tornarão sucessor de seu progenitor – o primeiro passo em direção à vida adulta.

Com a juventude, chega Armindo, o rapaz que, com a música, conquistou o grupo:

⁸⁸¹ ANTÓNIO, 2004, p. 28.

Era difícil dizer quando aparecera Armindo. E como fora aceite. E porque o estimavam. Tinha uma fala carregada de sotaque – o sotaque da gente das Ilhas – e exercia uma atração enorme sobre todos. O seu poder era a poesia mais do que o canto. Porque o que ele cantava vinha cheio de paisagens distantes, paisagens de pedra negra e escavada, longos horizontes de mar, pássaros estranhos, navios, um amor dolorido e angustioso. Ele sabia recriar os perfumes da vida marítima, a aventura e o imprevisto. Eram-lhe familiares os marinheiros nórdicos, louros, estranhos como deuses distantes. Falava-lhes em inglês, num inglês fora da compreensão mesmo daqueles que começavam a aprendê-lo no liceu, recebia deles camisas de cores berrantes, cigarros.

Levava às vezes alguns rapazes aos barcos – sobretudo os de guerra, nas suas visitas ao porto, quando toda a gente era autorizada a entrar neles – e todos se admiravam a vê-lo subir as escadas, a fazer perguntas aos marinheiros americanos, soltando exclamações cantantes. Ele era, pois, o chefe incontestado e seu reinado só acabou quando todos se tornaram homens e perderam o interesse pelas suas histórias.⁸⁸²

No trecho transcrito, vemos o que Armindo oferecia ao grupo, enquanto líder, podendo ser comparado com Eduardo: este oferecia aventuras baseadas no universo cinematográfico de faroeste, enquanto aquele as aventuras que o mundo oferecia; Eduardo compartilhava brinquedos feitos à mão e Armindo compartilhava poesia e música; o menino falava-lhes na linguagem do companheirismo e amor fraternal, enquanto Armindo falava em inglês e nos amores juvenis; Eduardo subia em árvores e compartilhava os frutos que colhia, ao passo que o novo líder subia as escadas dos navios, levando alguns companheiros consigo e compartilhando as conversas tidas com os marinheiros; o antigo líder abdicou de seu poder enquanto o novo foi abandonado.

Armindo fornece, portanto, material para que os jovens sonhem com o mundo, com tudo aquilo o que está distante e que ainda podem conhecer. No entanto, a juventude está cada vez mais próxima da vida adulta – se os meninos brincavam de faroeste, os jovens vão conhecer navios de guerra. A imposição da realidade do mundo adulto aproxima-se cada vez mais, distanciando-os da infância e, enquanto Eduardo era guiado pelos sentimentos mais puros e nobres,

⁸⁸² ANTÓNIO, 2004, p. 28-29.

Armindo era guiado pelos sonhos: pelo lazer, pela poesia, pela aventura. O rapaz não compreende aquele momento enquanto uma fase e não aceita seu fim, ao contrário do menino que, compreendendo que seu tempo havia passado, adaptou-se à nova situação. Armindo segue como um eterno adolescente, mesmo após o grupo tê-lo abandonado ao ingressar na vida adulta, como esclarece o narrador: “Então Armindo buscou quem o pudesse ouvir e acompanhar porque aquela forma de viver já era a sua definitiva. Ele era um homem do mar que não embarcava. Ou talvez fosse, somente, um homem de porto”⁸⁸³. A personagem assume na fase seguinte, portanto, as características principais de sua juventude, negando-se a modificar-se uma vez mais – negando o universo do indivíduo adulto.

Assim como vemos as personagens modificarem-se ao longo dos anos, Tania Macêdo pensa neste desenvolvimento do sujeito (infância, juventude, maturidade) em relação à passagem dos diferentes momentos do sistema colonial, da década de 1940 até a de 1960, quando a guerra colonial já ocorria no território – uma leitura significativa e que é sustentada implicitamente pela narrativa. Além desta leitura, poderemos realizar outra que metaforiza a própria relação colonial na imagem do líder. A liderança de Eduardo sustenta-se no sentimento solidário e amoroso, guiando e colaborando para o crescimento dos demais meninos – relação esta que pode ser inferida enquanto metáfora do colonizador português, que colaborou com a formação identitária e a modernização de Angola, através dos conhecimentos científicos europeus, como, por exemplo, na medicina, nas comunicações, nos transportes, etc.. Seguimos nessa leitura identificando essa mesma colonização portuguesa como Eduardo, ou seja, enquanto um líder que, vendo que não conseguindo suprir o que seu grupo necessita, abre mão de seu lugar, deixando outro guiá-los. Por este viés, seria tempo de Portugal dar lugar a outra voz de liderança, pois seu tempo no comando, como o de Eduardo, esgotara-se. Lembrando que Mário António defendia a teoria da criouliização, na qual há trocas culturais, vemos que Eduardo não abandona o grupo – o que metaforizaria o povo angolano –, mas passa a ser parte dele, o que nos leva a compreender que o elemento português passa a ser

⁸⁸³ ANTÓNIO, 2004, p. 29.

integrante da cultura local, híbrida, mas não mais um elemento em uma hierarquia superior.

Ainda dentro de tal leitura temos Armindo, que substitui Eduardo, ou, ainda, os intelectuais que passam a guiar o povo, no lugar do colonizador. Agora quem o orienta é o grupo dos pensadores, escritores, etnógrafos, enfim, o grupo intelectual formado, em grande parte, por poetas. É através da poesia que surge as primeiras manifestações literárias de cunho nacionalista. São os poetas – e, dentre eles, Mário António – que vão promover a conscientização de que o povo tem uma identidade própria, uma identidade angolana. Armindo apresenta, através de suas histórias e músicas, um mundo possível, um mundo desconhecido até então, assim como os intelectuais buscaram desalienar o povo, resgatar as raízes africanas⁸⁸⁴, apresentando à população, através de canções, poesia, costumes, crenças, culinária e histórias, todo um passado que poderia – e deveria – ser utilizado para a construção do futuro, de um mundo a ser recriado. Armindo é, porém, abandonado por aquela geração, que já não quer mais ouvir suas histórias, mas ele continua oferecendo o que possui para as próximas gerações, o que pode ser lido tanto como uma crítica àqueles que ignoraram os conhecimentos viabilizados pelos intelectuais quanto como a simbolização da passagem dos anos 1950 para pós-1961, quando os próprios intelectuais largam as penas para pegarem em armas. Com a guerra, embora a conscientização promovida pela poesia seja importante, ela é deixada de lado, tanto por questões de repressão da censura e mesmo pela necessidade de um discurso mais claro, mais didático, quanto pela imposição do conflito armado que modifica substancialmente a estrutura social. A próxima fase, identificada como o presente da narrativa, não é mencionada, embora seja o lugar de onde fala o narrador, o que pode ser interpretado como uma abertura, inclusive como o futuro da nação.

⁸⁸⁴ Lembramos, mais uma vez, que os grupos étnicos foram forçados a dividir-se ou migrar para áreas remotas a partir da divisão geopolítica imposta pelas potências colonizadoras, o que justifica que usemos o termo “africano(a/s)” em vez de “angolano(a/s)”, já que etnias que formam o povo angolano não existem apenas em Angola, como, por exemplo, os bacongo, que ocupando as regiões próximas ao rio Congo, vivem em áreas que compreendem, atualmente, as regiões da República do Congo, da República Democrática do Congo, de Angola e do território de Cabinda (que é um enclave de Angola, situado entre a República do Congo e a República Democrática do Congo).

Assim, embora não alinhado ao grupo de intelectuais do período, Mário António Fernandes Oliveira produz uma narrativa marcada pela denúncia social nesta coletânea, além de expressar, sutilmente, a sua ideia de Angola enquanto uma cultura crioula, o que aparecerá novamente no livro publicado no ano seguinte.

3.3.10.3. *Farra no fim de semana* (1965)

O livro *Farra no fim de semana* (1965) traz o conto homônimo, dividido em cinco partes, “Álvaro”, “Lígia”, “Samba”, “Amândio” e “António”. Nestas narrativas encontramos uma maior abundância de contos de teor intimista e de cunho poético, o que pode ser pensado enquanto uma ampliação de sua poesia. A linguagem dos contos é mais trabalhada no sentido de produzir uma escrita poetizada e intimista. Para ilustrar esse tipo de escrita de Oliveira, veremos o conto “Álvaro”, que pode ser compreendido como um conto poético, de acordo com a classificação sugerida por Massaud Moisés em *A criação literária* (1967; 2012), na qual o teórico define a prosa poética da seguinte maneira:

[...] no binômio “prosa poética”, a ênfase recai no substantivo “prosa” e, portanto, na camada narrativa, seja de um conto, seja de um romance ou de uma novela. Mas o resultado varia conforme seja a incidência maior ou menor da poesia: num dos extremos situam-se os enredos cuja temática é predominantemente lírica ou poética, e a linguagem apenas recorre a ocasionais recursos no gênero; no outro, realiza-se a integração do tema e do estilo, numa mescla tal que impede a separação nítida entre o detalhe narrativo ou acontecimento e a linguagem que o reveste: o acontecimento se torna poético, se nos permitirmos essa aproximação imprevista, que se designa pelo vocábulo “oximoro”.

No primeiro caso, o fio narrativo persiste, como se o narrador buscasse o máximo de fidelidade na captação de um episódio lírico ou poético. [...] A prosa propriamente poética é

representada pelos tipos intervalares ou situados no outro extremo [...].⁸⁸⁵

Verificamos na prosa de “Álvaro” a presença da poesia tanto na abordagem dos temas – os encontros de estranhos em um transporte público, as questões existenciais e memórias da infância – quanto na própria construção estrutural, carregada de imagens narradas liricamente em diferentes níveis (visual, rítmico, sintático e semântico). Além do tempo cronológico, há o tempo psicológico das duas personagens principais e o espaço também se desdobra em o espaço do tempo cronológico – o maximbombo – e o do psicológico, que varia de acordo com as lembranças. Esta duplicação de tempo e espaço permite-nos considerar a narrativa dentro da literatura intimista, já que o conto constrói-se partindo do interior para o exterior das personagens (ou de Álvaro, como veremos).

Isto posto, podemos afirmar que Mário António coloca-se em uma linha presente no panorama da literatura mundial desde o início do século XVIII, mas que toma contornos próprios, de acordo com a especialista austríaca em literatura comparada Dorrit Cohn, no período entre 1850 e 1950, sendo bastante trabalhada desde o modernismo: a literatura psicológica, introspectiva ou intimista, recebendo, ainda, denominações como realismo psicológico, como a utilizada por Cohn. Este tipo de literatura surge principalmente a partir do Simbolismo e do Impressionismo e baseia-se no uso do monólogo interior, sendo, portanto, crucial para a expressão da subjetividade da personagem, o modo narrativo e o tempo narrativo. Quanto ao primeiro, gostaríamos de apontar a definição de monólogo interior proposta pelo escritor e poeta francês Édouard Dujardin (um dos pioneiros na técnica de fluxo da consciência, já em fins do século XIX), resumido pela escritora e jornalista francesa Danièle Sallenave em seu estudo sobre as propostas teóricas do conceito de monólogo interior:

⁸⁸⁵ MOISÉS, 2012, p. 557-558.

O monólogo interior é, na ordem da poesia, o discurso **sem ouvinte** e não pronunciado pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, o **mais próximo do inconsciente, anterior a toda a organização lógica**, isto é, o seu estado nascente, por meio de frases reduzidas ao **mínimo sintaxial**, de modo a dar a impressão de estado bruto.⁸⁸⁶

Embora bastante apropriada, esta definição não dá conta da narrativa de certos autores, dentre eles Mário António, cujas enunciações são, ao contrário, muito bem elaboradas (enunciados formais), escritas dentro da norma culta e apresentando um nível de lirismo visivelmente trabalhado pelo autor a fim de alcançar um resultado de escrita mais próximo do clássico. Esta escrita de cunho formal ocorre em diferentes níveis, desde o mais superficial, como em “As mãos deles, porém, conservavam-se quietas e descansadas. Uma aragem súbita sacudia de tempos a tempos a atmosfera.”⁸⁸⁷; como em um nível de grande aprofundamento psicológico, como será abordado adiante. Em todos os casos, com exceção de alguns breves diálogos, a escrita preza pela formalidade e pelo estilo clássico. Vejamos na passagem a seguir um exemplo da prosa poética do contista:

Quando se sentava ao pé dele, raramente lia. Dir-se-ia aceitar participar do seu discreto jogo de olhares. As suas mãos ofereciam-se, com a pureza de duas virgens nuas, à carícia dos olhos de pálpebras baixadas de Álvaro. Olhando de lado, como vendo, para além da janela, a paisagem todos os dias repetida ou a moça cronometricamente surgida de uma rua lateral, ele notava nela uma reação, quase que a tato, quase que a beijo, à medida que fixava as formas todos os dias improvisadas do seu cabelo, a grande travessa tartaruga ou o O dourado com que o prendia, a parte, maior ou menor, que se podia ver de uma orelha um tanto inclinada para trás em relação ao normal, os lábios de uma

⁸⁸⁶ SALLENAVE, Danièle. “Sobre o ‘monólogo interior’: leitura de uma teoria”. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d. p. 111. [grifo do autor]

⁸⁸⁷ ANTÓNIO, 1965, p. 56.

imobilidade sempre anunciando desfazer-se num sorriso, o nariz que seria vulgar se não parecesse mostrar sensibilidade igual à de todo o corpo, até que chegava aos olhos grandes e luminosos, entornando encanto como uma fonte de água, como a lua a sua massa láctea, e invariavelmente ele percebia que ela lhe estava agradecendo aquele jogo amoroso, lhe confessava a sua cumplicidade, uma cumplicidade reconhecida.⁸⁸⁸

Dulce é descrita de forma bastante subjetivada, em uma linguagem formal, por um narrador em terceira pessoa, onisciente não apenas do que ocorria no transporte público, mas na consciência de Álvaro – ou, ainda, de acordo com Genette, um autor heterodiegético. A instância narrativa do conto desdobra-se em um tempo de narração intercalado, tanto recuando temporalmente (anterior, como a ilustrada pelas várias formas como Dulce prende seu cabelo, ao longo dos dias), quanto ocorrendo no presente (simultânea, a presença de Dulce no ônibus e sua tácita aceitação do que o narrador considera uma espécie de jogo amoroso). Tal oscilação também ocorre, embora não necessariamente relacionada à temporal, na voz da narrativa, que se apresenta, à princípio, enquanto um narrador heterodiegético, aparentemente extradiegético, um narrador onisciente, não presente na trama. No entanto, esta voz cede espaço à consciência do protagonista, Álvaro, transformando-se naquilo que o teórico francês categoriza enquanto discurso imediato⁸⁸⁹, também chamado de monólogo interior. Assim, observamos o narrador descrever em detalhes a face de Dulce, seus cabelos, orelhas e mãos, como se pudesse observá-los através do olhar de Álvaro – como se fosse Álvaro.

A consciência do protagonista, neste momento se superpõe ao do narrador, quando o leitor passa a ver também Dulce como Álvaro a vê: “até que chegava aos olhos grandes e luminosos, entornando encanto como uma fonte de água, como a lua a sua massa láctea”. O movimento oscilante de aproximação e distanciamento do narrador onisciente, dando lugar à voz interior do protagonista, chamado, por sua característica mista, de discurso indireto livre, passa da

⁸⁸⁸ ANTÓNIO, 1965, p. 55-56.

⁸⁸⁹ GENETTE, 1995, p. 172.

narração até transformar-se em outra voz, não mais a do narrador transpondo o discurso ou pensamento de Álvaro, mas o de Álvaro mesmo, em um discurso imediato. O monólogo narrado ou discurso indireto livre é definido por Cohn da seguinte forma:

It may be most succinctly defined as the technique for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration. This definition implies that a simple transposition of grammatical person and tense will "translate" a narrated into an interior monologue. Such translations can actually be applied as a kind of litmus test to confirm the validity of a reader's apprehension that a narrative sentence belongs to a character's, rather than to a narrator's, mental domain.⁸⁹⁰

A voz do narrador dá lugar, portanto, à da personagem, o que podemos perceber pela sutil diferença na fala de ambos, na maioria das vezes, embora a alteração de nuance poética – em maior grau quando na mente de Álvaro e em menor quando do narrador heterodiegético – nem sempre esteja presente. A oscilação presente no tempo e na voz remete, de certa forma, ao movimento do maximbombo, sua alteração de velocidade, as curvas que realiza em seu trajeto, além do próprio movimento de ir e vir, assim como a narrativa acompanha os pensamentos de Álvaro por um breve momento, para depois distanciar-se e assim sucessivamente. A técnica do monólogo interior – ou monólogo narrado, ou, ainda, discurso imediato – em uso desde os modernistas, encontra-se presente em textos de escritores como o irlandês James Joyce e a britânica Virginia Woolf. A voz da consciência de Álvaro toma grande espaço da narrativa, a partir da utilização do fluxo de consciência. Este é definido por Robert Humphrey não como uma técnica, nem como recuperação memorialística *per se*, mas como “um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência

⁸⁹⁰ COHN, 1978, p. 100-101.

que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens”⁸⁹¹.

O fluxo de consciência em Mário António, portanto, passa pela onisciência do autor, pelo monólogo interior direto (em primeira pessoa) ou indireto (em terceira pessoa) e pelo solilóquio. Quanto aos dois tipos de monólogo interior, firma o crítico que “[a] diferença básica entre as duas técnicas é que o monólogo indireto dá ao leitor a ideia da constante presença do autor [sic], enquanto que o monólogo indireto a exclui em grande parte senão completamente”⁸⁹². Embora um tipo de conto inovador para o momento, o mais interessante é que não temos acesso apenas ao pensamento do protagonista, mas um diálogo imaginado entre ele e Dulce, no qual o narrador – então narrador-protagonista, devido às técnicas utilizadas – dá voz a uma Dulce imaginada:

– Sim, Sol e vento. – Ele tivera uma iluminação para aquela primeira conversa. Ela, confirmando, não deixava de se mostrar surpreendida com aquilo. – Sol e vento. Nasci numa terra do Sul, com longes de azul e rosa. Um sol claro e um vento forte que faria inclinar as árvores. – Estaria nisso, só agora Álvaro reparava, a explicação do poder do vento sobre ela, do milagre que nela se operava, da sua transmutação em beleza pura, quando o mais leve sopro de brisa lhe tocava na face durante as viagens feitas na modorra das primeiras horas da tarde. – E havia perto verdes vivos, areais amarelos. E o mistério escondia-se por detrás das árvores que completamente cercavam a casa de meu Pai – habitação, loja, estalagem para os que procuravam o médico americano da missão. De minha mãe, tenho uma recordação multiplicada e, no entanto, pouco nítida: via-a nas mulheres, muitas, que, com os filhos nos quadris, iam comprar panos, missangas, outras coisas, à loja de meu Pai. Nada, da minha infância, se me impõe mais do que ele e o mundo que construía.⁸⁹³

⁸⁹¹ HUMPHREY, 1976, p. 4.

⁸⁹² Ibidem, p. 26.

⁸⁹³ ANTÓNIO, 1965, p. 58-59.

Este diálogo parte de uma saudação casual, também imaginada por Álvaro, e torna-se uma conversa entre ambos, no transporte público. Longamente, Dulce conta sobre sua experiência de ter sido criada apenas pelo pai. O passado e intimidades são revelados ao outro e Álvaro reflete sobre a situação dos mestiços em Angola. Páginas mais adiante, após o longo diálogo travado entre as personagens, temos a explicitação do protagonista sobre a não concretização da conversa no fragmento que se segue:

Ela, porém, era evidente que não se sentia o destino das palavras dele. Também Álvaro não tinha a certeza de as haver pronunciado. Ia levado na tal torrente que um dia a Voz desencadeara. Parecia-lhe que dissera tudo e ela ouvira. Ou, pelo menos, vira: os seus grandes olhos tinham sido testemunhas – não haviam faltado, também, dessa vez. Mas a visão, o mundo em que mergulhara, tudo, de repente, se desfez, quando o maximbombo parou, ambos se sentiram sacudidos durante um instante e a voz dela, normal, se fez ouvir:

– Boa tarde.

– Boa tarde.⁸⁹⁴

O cumprimento das personagens traz a narrativa para o presente (em oposição às lembranças), para o exterior (em oposição ao fluxo da consciência) e para o maximbombo (em oposição aos lugares da memória e do não-lugar ou consciência de Álvaro), remetendo os diálogos e divagações para a categoria do não-real, do não-ocorrido (considerando, primeiramente, que o encontro no transporte ocorreu na narrativa), ou, em outras palavras, para o domínio do imaginado. Há, portanto, um desdobramento da consciência de Álvaro na formulação do que ele imagina ser a consciência de Dulce – ou que ele deseja ser a consciência dela –, forjando para a personagem um passado que seria, até certo ponto, oposto ao seu, mas que, por outro lado e paradoxalmente,

⁸⁹⁴ ANTÓNIO, 1965, p. 62.

completasse-o. Este não deixa de ser o problema do mestiço, como vemos nas palavras de Trigo:

A política de assimilação portuguesa, ou melhor dizendo, de “integração nacional”, tinha como suporte um forte mulatismo biológico que se desenvolveria grandemente, a partir da administração do governo do Marquês Sá da Bandeira. Pretendia-se com esse mulatismo criar uma força de equilíbrio entre os dois grupos antagônicos – o do colonizador e do colonizado – e simultaneamente convencer-nos e convencer os outros do não-racismo da nossa colonização. O mulatismo apareceria, portanto, aos olhos do colonizador como um homem de entre dois mundos distintos, que serviria de correia de transmissão e de aproximação do explorador com o explorado. No plano dos princípios teóricos pode ter sido uma política bem intencionada. Na prática, falharia redondamente, já que o mulato deixou depressa de ser o “homem de entre dois mundos” para passar a ser o homem sem mundo. De fato, rejeitado, no plano social, pelos dois mundos opostos, o mulato cedo iria começar a debater-se com uma crise de identidade ou antes de personalidade.⁸⁹⁵

Trigo expõe a complicada situação do mulato na sociedade angolana, o que transparece na narrativa de Mário António. No conto em questão, o protagonista duplica, portanto, essa problemática em Dulce, tornando ambos esse sujeito entre dois mundos que não tem, na verdade, espaço nenhuma na comunidade local, em que é vigente o sistema colonial. Assim, se é rejeitado pelos brancos, por ser parcialmente negro – ainda que de forma menos rígida, já que não é totalmente negro –, também o é pelos negros – especialmente por aqueles que se encontram dispostos a combater o jugo colonial –, que veem o mulato enquanto algo como um aliado dos portugueses. Se, em outros autores aparecem outras imagens do mestiço, em Mário António o que vemos é este sujeito praticamente solitário, angustiado, sem saber seu lugar na sociedade. Há, então, uma necessidade de mostrar suas raízes negras, em uma tentativa de afirmar sua angolanidade e de marcar um espaço social que é seu também.

⁸⁹⁵ TRIGO, 1977, p. 146-147.

Assim, conforme Dulce continua a narração de sua infância, explica que fora criada apenas pelo pai e educada em colégio de freiras. Não conhecendo a mãe, buscava-a nos rostos das desconhecidas que iam à loja do pai, perguntando, através de seus olhos, se alguma delas seria sua mãe. A personagem afirma ainda, rememorando este fragmento de seu passado, que, ao serem questionadas com o olhar da menina, as mulheres “percebiam[-me]: sentia que falavam, entre elas, a meu respeito, numa língua que eu não compreendia”⁸⁹⁶. O universo angolano representado pela figura da “Mãe” e o português pela imagem do “Pai”, já recorrentes na literatura local, entram mais uma vez em choque. A menina, criada pelo pai, um comerciante português (infere-se pelo texto) desconhece as culturas e as línguas das etnias locais, recebendo educação aos moldes europeus (fora educada pelas freiras). Há, no entanto, uma carência identitária em Dulce, que busca sua mãe, símbolo de uma cultura constituinte sua que lhe fora negada.

Ao contrário de Dulce, Álvaro coloca-se em situação diversa: fora criado pela mãe apenas – imagem recorrente em suas narrativas. No entanto, compartilha com a moça sua imersão na cultura hegemônica em detrimento da angolana. Afirma ele ter sido inserido no mundo do colonizador antes mesmo do que na cultura local, como na passagem em que confidencia (a si mesmo): “amei Mozart muito antes que para mim tivesse significado o batuque ao longe, o quissanje que punha lágrimas nos olhos de Miguel, o criado da minha infância”⁸⁹⁷. O fluxo de consciência e seu reflexo na consciência imaginada de Dulce problematizam a situação do mestiço em Angola e a dualidade cultural experimentada por ambos, órfãos de pai ou mãe, porém com pouco acesso à cultura dos povos angolanos, ocorrendo, portanto, uma formação identitária falha. Este é o ponto principal do conto, que funciona como um eixo em torno do qual questões existenciais são formuladas de forma centrípeta. Sobre a narrativa de Mário António, afirma Hamilton que

⁸⁹⁶ ANTÓNIO, 1965, p. 60.

⁸⁹⁷ Ibidem, p. 61.

[o] que transparece em quase todos os contos nas duas coleções é uma preocupação com os vários níveis psicológicos do mestiço, níveis dependentes da acomodação relativa ao seu estado social sob o regime colonial. Portanto, na história “Álvaro” vemos as ambivalências do mestiço, filho de pai português e mãe “não assimilada”. [...]

Em outras histórias, o mulato de segunda e de terceira geração – isto é, o verdadeiro mulato, filho de pais também mulatos – atua em diversos graus de alienação conforme os seus sentimentos de maior ou menor acomodação à sua ocidentalização e aos seus antepassados africanos. De modo geral, é o indivíduo de terceira geração que representa a síntese de uma dialética formada na questão da alienação sociocultural do mulato. Generalizando, podemos dizer que o mulato de primeira geração opta pelo mundo do pai branco, e o mulato de segunda geração procura identificar-se, pelo menos simbolicamente, com o mundo de uma avó africana. É o mulato de terceira geração quem, teoricamente, resolve o problema de sua identidade, ganhando por vezes uma perspectiva irônica da sua posição na sociedade amorfa da cidade com suas três comunidades rácico-sociais.⁸⁹⁸

Assim, a situação do mestiço é uma situação complicada por ele trazer na pele, na maioria das vezes, a marca da crioulização, ou hibridização, isto é, sendo um indivíduo em cuja identidade conflui tanto a cultura do colonizador quando a do colonizado. As implicações dessa dualidade são muitas, e, especificamente em um período conturbado, no qual todos deveriam assumir sua aderência a uma das partes envolvidas, a condição de não ser negro nem branco ou, ainda, não ser português ou assumir-se, como alguns, enquanto “portugueses negros”, acarretava em situações de aceitação ou reclusa, de fazer parte necessariamente de um grupo ou de outro. No entanto, como coloca Álvaro, essa escolha nem sempre era uma opção realizada pelo sujeito, mas uma imposição à qual muitos se submetiam, como é exposto após o diálogo entre as personagens, quando Álvaro comenta sobre a situação do mestiço e sobre sua imersão em uma cultura exógena:

⁸⁹⁸ HAMILTON, 1981, p. 135.

Tudo quanto é imagem apresenta-se coberto de interesse: este lhes dá as cores, as formas, da minha vida – tu sabe-lo? – não ficaram imagens, apenas conceitos. Sou – alguma coisa? – um resumo, um “abstract” do que parece ter sido uma existência. Essa, porventura, a razão de minha secura ao falar, do enfado que provoço. – Os olhos de Dulce pousaram nos de Álvaro: “Continua...”. – Por isso... Vês? Quem somos? Quem comanda nisto que nós somos? Porque vieram das encostas fragosas onde o esforço dos homens fabrica terra para raízes de vinho (como vimos, mais tarde, nos livros por que estudávamos) [...]. [...]

E tudo isto sem termos escolhido, sem importar o saber-se se gostaríamos de ser isto, se isto nos seria ou não seria doloroso. E crescemos e aprendemos coisas várias e amamos, ignorantes um do outro. Mas um dia, viajando no mesmo maximbombo – e também isso não foi escolhido, sequer desejado – o acaso pôs-nos frente a frente, por intermédio de um vidro fosco, e deu-nos a iluminação necessária para nos vermos desde dentro e nos reconhecermos feitos um para o outro. Deixou ainda que nos apercebêssemos de que era inútil a covardia e necessária a coragem para todos os jogos que o acaso nos propusesse. Só não nos deu – não dos dará nunca – a força suficiente para a escolha em que nem sequer pensamos. A escolha que destruiria – quem sabe? – a frustração dos nossos destinos. Não é assim, Dulce? ⁸⁹⁹

Defendendo a ideia do crioulisto (ou criouldade), o autor deixa transparecer pela voz da consciência do protagonista a falta da cultura local a fim de construir uma sociedade que ampare ambos os lados que a compõe: a de matriz europeia e a africana. A partir de questões existenciais, Álvaro debate internamente a situação do sujeito que se vê inclinado a aceitar o jogo social e as imposições do que chama “acaso”. Este acaso é, realmente, uma conjuntura de fatores que favorecem determinadas tomadas de decisões e, também, todos os acontecimentos que fogem ao controle do sujeito, podendo o mesmo apenas reagir a eles. O que a personagem chama de acaso reúne seu cotidiano, sua vida pessoal, mas também engloba a situação colonial, desde a saída dos portugueses de sua terra natal até a imposição do sistema de dominação implantado em território angolano, o que gerou uma sociedade crioula, mista.

⁸⁹⁹ ANTÓNIO, 1965, p. 60.

Dentro desta, o mestiço não encontra facilmente seu lugar, como percebemos através de questionamentos como “Quem somos?” e quando pensa em sua existência enquanto conceitos, enquanto um “*abstract*” (resumo) de uma vida. Defendendo-se, afirma não ter escolhido o que é, mas que isso lhe fora imposto (pelo acaso).

Tais questionamentos ilustram a identidade do mestiço, que, sendo parte de dois mundos, não é reconhecido como igual por nenhum. Há, portanto, um sentimento de falta de unidade identitária – o que acompanha a humanidade em geral desde o Renascimento, mas que ocorre de forma diferenciada no sujeito mestiço. De acordo com o antropólogo francês François Laplantine e o linguista e especialista em literatura comparada (*littérature générale et comparée*) Alexis Nouss, a mestiçagem sustenta-se pela tensão⁹⁰⁰, não é estado ou qualidade, mas um ato⁹⁰¹, uma reconfiguração, e tampouco é síntese ou conclusão, mas “um devir mais do que o devir, e pede para ser pensada em si própria na sua incompletude”⁹⁰². Desta forma, podemos afirmar que o protagonista encontra dificuldades em aceitar essa incompletude, a qual nem mesmo seria uma opção sua, mas algo que lhe fora imposta desde seu nascimento e mantida pela cultura e estrutura social local.

A esta falta de controle sobre situações que possuem peso inestimável sobre sua existência – Álvaro não escolheu ser mestiço, não escolheu ser órfão, e não escolheu nascer e ser criado naquele sistema –, é adicionado o desejo. Este, semelhantemente, não é comandado: “[c]omo o barco, partidas as amarras, se dá a todos os movimentos de onda que até ele chegam”⁹⁰³. E, partindo de encontros casuais e de uma concepção imaginada sobre a identidade de Dulce, Álvaro, acreditando ter encontrado quem o compreendesse, que compartilhasse dos mesmos dilemas, finalmente declara-se à moça, escrevendo sobre a capa do horário dos maximbombo “Je vous aime”⁹⁰⁴. A declaração de amor em língua francesa afasta-o das culturas que formam a sociedade local (portuguesa e

⁹⁰⁰ LAPLANTINE; NOUSS, [s/d], p. 84.

⁹⁰¹ Ibidem, p. 85.

⁹⁰² Ibidem, 85-86.

⁹⁰³ ANTÓNIO, 1965, p. 62.

⁹⁰⁴ Ibidem, p. 63.

angolana) remetendo – em uma primeira leitura – a uma linguagem ao mesmo à parte da dicotomia colono/colonizador e relacionada com os sentimentos, já que, sendo Paris reconhecida enquanto a cidade do amor, a frase, por ter sido escrita em francês (a própria língua francesa é igualmente tida como a língua do amor), receberia um significado mais romântico e – talvez – mais profundo. Tal mito pode ser, no entanto, deixado para segundo plano se pensarmos tanto enquanto Paris como o berço da Negritude quanto nas condições das colônias francesas, nas quais também havia sido implantada a política do assimilacionismo. Por mais que o protagonista tente desvencilhar-se dos jogos de poder, eles continuam presentes – mesmo nos jogos do amor. Álvaro mostra sua declaração a Dulce e, em seguida, são interrompidos pelo cobrador do veículo. O protagonista imagina que Dulce tenha respondido positivamente com seus olhos, porém a mulher despede-se.

É interessante apontar a recorrência e a importância dos olhos de Dulce, desde o início do conto. É pelos olhos, considerados “a janela da alma”, que Álvaro interpreta todas as respostas da personagem em seu diálogo imaginado. É através dos olhos de Dulce que Álvaro tenta desvendar sua alma, sua essência: em outras palavras, sua condição de mestiça. Sua declaração pode ser interpretada como uma declaração a seu *status* em uma sociedade na qual lutavam por ter um espaço também – para serem reconhecidos enquanto angolanos, filhos de uma cultura crioula, híbrida.

Tomando o que foi levantado até então sobre a narrativa de Mário António, podemos resumir que sua produção, ainda que poética e intimista, não apresenta uma desvinculação entre sujeito e meio – o que há é a apresentação deste meio, da sociedade, através da percepção das personagens. Assim, percebemos que a literatura psicológica pode partir do interior das personagens para abordar temas que abarcam os problemas da sociedade. Os contos mais abertamente de denúncia, como vimos, ancoram-se nos preceitos divulgados pela literatura neorrealista. Propomos, aqui, pensar ambas as modalidades literárias não enquanto uma dicotomia intransponível, porém como duas possibilidades de se pensar a realidade – o que, verdadeiramente, não deixa de ser literatura –, complementares. Assim, enquanto a literatura intimista promove um mergulho no

íntimo do sujeito e as implicações do mundo em sua particularidade, a literatura neorrealista faz o caminho contrário, buscando explorar o entorno do sujeito.

Tanto um quando outro não deixam de ser, em última instância, uma relação do sujeito com o mundo, mesmo porque, quando voltado para suas emoções, sentimentos, sensações, pensamentos, angústias interiores, estas são o resultado do impacto do mundo sobre o próprio sujeito, resultando em tudo aquilo que se dá, em um primeiro momento, dentro do sujeito e que será extravasado (de uma forma ou de outra), posteriormente, na relação do sujeito com o mundo. Neste tipo de literatura, o indivíduo sobressai-se ao social. Já a literatura voltada para o social busca ressaltar exatamente o oposto, isto é, a realidade que cerca o sujeito, dando ênfase para o povo comum, para as massas. Daí que podemos concluir que os contos de Mário António exploram diferentes tipos de literatura (e vários graus dentro destes), trabalhando não apenas várias técnicas literárias, mas também apontando sua posição ideológica frente aos problemas sociais e culturais da colônia. Russell Hamilton também salienta a importância do autor para a literatura angolana:

Reiterando a ideia do paradoxo, é curioso, embora compreensível, que a obra de M. António tenha sido relegada para as margens da literatura de Angola. É curioso porque M. António, em parte por causa das circunstâncias e das suas opções, produziu obras de ficção contemplativas que artística e historicamente são relevantes de toda uma problemática contida na realidade objetiva da Angola colonial.⁹⁰⁵

Ainda que tenha sido um historiador da literatura e poeta renomado – e sua contribuição para a história literária nacional é inestimável –, percebemos que seu espaço no cânone nacional poderia ser melhor aproveitado, especialmente no que concerne sua produção narrativa. Como visto, a prosa de Mário António tem um valor próprio e, ainda que não se alinhe ao movimento anticolonial do

⁹⁰⁵ HAMILTON, 1981, p. 136.

momento, aponta problemas que flagelam a sociedade, como a miséria da população que sofre com a ganância daqueles que detêm o poder, o descaso com a educação dos pobres e da periferia em si, a necessidade de um resgate das raízes angolanas e a condição do mestiço em uma sociedade híbrida, mas que é regida por uma relação dicotômica embasada em questões culturais, raciais e de classe.

No entanto, podemos compreender que a ausência da descrição de práticas e hábitos culturais angolanos, bem como a de vocabulário (excetuando uma ou outra menção relativa à culinária local, não há utilizações de palavras em outra língua que não a portuguesa) e estrutura gramatical de línguas locais (como o quimbundo, por exemplo), afasta o autor da literatura angolana. Sua narrativa grafada em língua portuguesa (culto ou padrão) e a estrutura normativa de suas sentenças acabam por eliminar qualquer vestígio angolano no âmbito da escrita. Por mais que a cultura angolana seja voltada para a oralidade e a europeia para a escrita, os grupos de intelectuais que tentam forjar uma literatura local – e mesmo as produções jornalísticas do século XIX – tendem a incorporar as culturas e as línguas que compõem o panorama angolano, o que coloca Mário António indubitavelmente na contracorrente de qualquer movimento intelectual e literário, se visto por este ângulo.

Além do fato de não mencionar as culturas locais em seus contos, preferindo focar em uma literatura mais urbana – o que o aproxima mais da literatura portuguesa ou, ainda, de uma literatura mais ampla, quase que desterritorializada, uma vez que as tramas poderiam ocorrer em qualquer parte do mundo – temos ainda a questão da falta de uma abordagem mais profunda de temas locais importantes. Com isto não queremos dizer que a questão social não seja importante, mas esta é uma questão bastante global, ocorrendo em vários pontos do mundo, o que favorece a “desterritorialização” mencionada. A questão do mestiço também é importante, porém, embora aborde o tema, em vários contos, com muita sensibilidade e a partir do ponto de vista do sujeito mestiço, tal tratamento poderia ter sido mais aprofundado.

Este afastamento de uma literatura nacional que se mostrasse diferente da portuguesa, inaugurando uma série própria, já faz com que Mário António se colocasse em uma posição que não encontra lugar nas correntes literárias do momento. Apesar de sua preocupação com a situação social de seu país e da abordagem de temas importantes, Mário António peca por não trazer Angola para dentro de seus contos, faltando maior presença da cultura local em detrimento das questões sociais e existenciais que afligem o sujeito de sua narrativa. No entanto, a questão do mestiço aparece na literatura, o que é bastante importante para a construção da literatura nacional.

3.3.11. Geraldo Bessa-Victor

Geraldo Bessa-Victor nasceu em Luanda, em 20 de janeiro de 1917 e faleceu em Lisboa, em 22 de abril de 1985. Licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa, foi empregado bancário, advogado, poeta, contista e ensaísta. Sua produção é classificada dentro da literatura nacional⁹⁰⁶, uma vez que seus poemas foram precursores do nacionalismo buscado pela geração dos Novos intelectuais Angolanos. Em determinados momentos, apresenta certo matiz ideológico eurocêntrico no início de sua escrita, a qual se alinha com o pensamento intelectual da época após, principalmente, o livro de poesias *Monandengue* (1973), como coloca Manuel Ferreira⁹⁰⁷.

O poeta é considerado como escritor de um discurso proto-angolano por Salvato Trigo, que salienta a importância de sua poesia da década de 1940, a qual considera “autenticamente mestiça”⁹⁰⁸, ainda que ancorada no luso-tropicalismo⁹⁰⁹. Victor ainda contribuiu na *Mensagem* da CEI, tendo sido, de acordo com Trigo, “o primeiro poeta angolano a compreender a necessidade de

⁹⁰⁶ Como em, por exemplo, *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa* (1997), de Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas.

⁹⁰⁷ FERREIRA, 1987a, p. 115.

⁹⁰⁸ TRIGO, 1979, p. 29.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 28-29.

se estudar e amar a poesia afro-americana e afro-cubana, bem assim como a literatura brasileira⁹¹⁰. Afirmo o ensaísta português que:

[a] poesia de Bessa Vitor respira, como muitos já o disseram, um humanismo totalizante. É uma poesia dialogante quer quanto à expressão, em que o discurso popular africano comunica sem esforço com o discurso português erudito, quer quanto ao conteúdo, em que se visa a anulação das diferenças e dos conflitos latentes nos dois mundos afetivos que personalizam o poeta. É, em suma, uma poesia intervalar que preenche um espaço ético e estético entre a poética tipicamente colonial e aquela genuinamente angolana que nascerá com a geração da *Mensagem*.⁹¹¹

Assim, embora tenha sido um poeta importante para a formação de uma literatura nacional, Bessa Victor assume um posicionamento político-cultural que destoa do que sua geração busca: o integracionismo lusitano ancorado no luso-tropicalismo. Este, sendo uma ideologia defendida pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, é logo adotado pela política salazarista a fim de manter funcionando as engrenagens do sistema colonial, solidificando a imagem de uma unidade portuguesa e de uma visão benevolente do português colonizador, civilizador de culturas bárbaras. O integracionismo lusitano, de acordo com Salvato Trigo, era “a política do assimilacionismo que os teóricos do regime colonial procuravam imputar exclusivamente à França, ao mesmo tempo em que pretendiam distanciar-se e criticar veladamente o ‘*indirect rule*’ britânico”⁹¹². Afirmo Bessa Victor em um artigo publicado pela revista *Espiral*, reproduzido parcialmente por Trigo:

⁹¹⁰ TRIGO, 1979, p. 30

⁹¹¹ Ibidem, p. 30-31.

⁹¹² Ibidem, p. 132.

Acontece que, na África Portuguesa, alguns falsos poetas negros esboçaram há anos, em vão, uma corrente da negritude plagiada no movimento afro-francês. O problema, assim posto, era e é basilaramente perigoso, errado, incongruente. Sob a máscara artificial da poesia, a negritude era propaganda política.

O certo é que, em terras africanas de língua portuguesa, o modelo norte-americano não pode de modo nenhum reproduzir-se, com o clamor de Langston Hughes (porque o negro africano, seja angolano ou moçambicano, guineense, santomense ou cabo-verdiano, sente em sua alma e sabe em sua consciência que é verdadeiramente um cidadão português), ou com o lamento de Countee Cullen (porque o negro da África Portuguesa, por muito que lhe pese na alma este ou aquele ocasional choque de raças ou cores, tem essa mesma alma cheia de sensações e imagens, juízos e sentimentos da mestiçagem fisiológica, e sobretudo da mestiçagem espiritual e cultural, em que se funda, vive e permanece a própria África em corpo e espírito). [...] Portugal não praticou, nos seus domínios ultramarinos, uma política de **discriminação**, utilizada pela Inglaterra, nem uma política de mera **assimilação**, como fez a França, mas uma profunda política de **integração** dos povos africanos na nacionalidade portuguesa. Mas, ao operar-se a **integração**, dá-se uma verdadeira simbiose dos valores lusitanos com os valores africanos. Não é apenas o negro africano que se integra na alma lusíada, passando a ser a todos os títulos um homem português, sem deixar de ser intrinsecamente africano: é também o branco português que, através da vida do mato, adere aos sentimentos e pensamentos do homem negro de África e às realidades materiais e espirituais da terra, estudando um e outra, compreendendo-os, amando-os.^{913 914}

Como vemos na passagem acima, Victor define o que é integracionismo, posicionando-se a favor dessa “simbiose dos valores lusitanos com os valores africanos”, o que dialoga com a mestiçagem e o luso-tropicalismo, uma vez que fala de uma cultura que mescla os elementos de ambas. O tom final de seu texto propõe a ideia de que o processo é pacífico e não conflituoso, dando-lhe um cariz idealizado, uma vez que se conhece os absurdos impostos pelo sistema colonial ao lado mais fraco. Essa troca, cheia de perdas e ganhos, não é, de forma alguma, uma permutação balanceada, como pode sugerir o texto do poeta, e vai de encontro à corrente da época, que compreendia a impossibilidade de tal

⁹¹³ Cf. BESSA-VICTOR, Gerald. “A negritude em literatura”. In: *Espiral*, ano I, n.4/5, pp. 96-97, Lisboa, 1964-1965. [nota do autor]

⁹¹⁴ VICTOR apud TRIGO, 1979, p. 133-134. [grifo do autor]

integração – como ele mesmo coloca, ao afirmar que há uma “integração dos valores africanos **na** nacionalidade portuguesa”⁹¹⁵ – lusitana.

Da mesma forma, o autor salienta que o integracionismo torna o homem negro africano “a todos os títulos um homem português”, ainda que, em essência, também africano, o que corrobora para a interpretação de que a cultura africana ainda assume papel de menor significância, já que o angolano seria, por conseguinte, um português negro, visto que a nomenclatura “português negro” implica, necessariamente, em uma nacionalidade portuguesa e não local (angolana, moçambicana, cabo-verdiana, santomense, guineense), o que é, também, ressaltado pela menção do “branco português”. Assim, partindo das palavras do próprio Bessa Victor sobre o integracionismo, Trigo questiona essa política portuguesa:

Bessa-Victor parte de pressupostos de natureza sociológica para emitir juízos de valor sobre a poesia africana de expressão portuguesa. Não negamos que esses pressupostos sejam fundamentais, indispensáveis, para se poder compreender na sua totalidade essa poesia. O que não concordamos é com os pressupostos sociológicos e antropológicos que ele apresenta em termos de quase cientificidade. A **integração** por ele considerada como pedra de toque da política colonial portuguesa, em África, não passou de um **slogan** sofisticado do regime. Bastaria que se fizesse um bosquejo de toda a legislação colonial para se verificar que o integracionismo não é mais do que uma falácia. [...] ⁹¹⁶

Conforme Trigo coloca, realmente, o próprio Estatuto do Indígena (1954-1961) e a condição de assimilado, bastante diversa da condição do português, além dos Atos Coloniais e outras medidas que mantinham o sujeito nativo do território em situação subalterna e precária, legalizando, em várias ocasiões o trabalho forçado, colocam por terra essa relação calcada no amor recíproco. É comumente aceito, atualmente, que o choque entre culturas nunca é neutro nem

⁹¹⁵ VICTOR apud TRIGO, 1979, p. 133. [grifo nosso]

⁹¹⁶ TRIGO, 1979, p. 134. [grifo do autor]

amigável, como mencionado na passagem sobre o hibridismo: é, sim, um processo conflituoso, no qual existe um jogo de poder – especialmente no sistema colonial, o qual se sustenta exatamente através desse mesmo jogo, em que um dos lados o mantém e o outro verga-se à dominação do primeiro.

Em seu texto, Bessa Victor afirma que a Negritude, na poesia angolana, servia apenas para propaganda política⁹¹⁷. Vários estudiosos apontaram esse afastamento da ideologia negritudinista, como afirma Pires Laranjeira, após falar do poema “O menino negro não entrou na roda” (apontado por Venâncio como digno de nota) e “Kalundo” – os quais considera edificadores do “mérito e fama do autor” – ⁹¹⁸, que, após a publicação de poemas que lhe valeram mérito na literatura nacional, Victor afasta-se do Neorrealismo e da Negritude:

Recorde-se, por outro lado, que a Negritude assentava ideologicamente no Pan-africanismo, por sua vez já influenciado pelo marxismo-leninismo, desde a intervenção de Padmore no movimento. Perante perspectivas tão frontais de enfrentamento da ordem colonial, poetas como Bessa Victor e, mais tarde, Mário António, respectivamente, recuaram para além das suas primícias negristas e neorrealistas ou fugiram em frente, perseguindo poéticas universalizantes e cosmopolitas (o caso de Mário António é mais complexo e o seu valor não está em causa).⁹¹⁹

Laranjeira expõe de forma bastante direta a situação em que se encontrava Angola na década de 1950 (tomando proporções maiores na década seguinte), enfatizando que as novas correntes que inspiravam os intelectuais angolanos estavam atreladas a um pensamento anticolonial vinculado a uma corrente comunista, que ia, neste momento de Guerra Fria, contra a política portuguesa colonial. Como Victor – assim como Mário António, *mutatis mutandis*, mas produtor de uma escrita menos cosmopolita e universalizante, conforme já visto

⁹¹⁷ TRIGO, 1979, p. 132.

⁹¹⁸ LARANJEIRA, 1995, p. 63.

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

na seção dirigida a este autor– posicionava-se a favor de um pensamento lusotropicalista, o que impossibilitava seu alinhamento à corrente anticolonial, visto que o autor defendia a ideia de uma Angola mestiça, integrada ao Império Português. Ainda sobre o assunto, ao tratar da produção poética de Bessa Victor – na qual se destaca *Ao som das marimbas* (1943), por ser uma das obras que apresentam poemas inaugurais da literatura angolana, ainda que com limitações, afirma José Carlos Venâncio, fazendo eco a Margarido, Laranjeira, Francisco Soares e outros no que diz respeito às influências do autor em um momento primeiro, que o poeta e contista

iniciou a sua carreira literária, porque na verdade a sua condição sócio-biológica a isso o condicionava⁹²⁰, sob influência das ideias pan-africanistas, em especial da poesia do americano Langston Hughes. O poema “O menino negro não entrou na roda”, inserto no livro *Ao som das marimbas* (Lisboa, 1943) constituiu o poema talvez mais significativo desta fase [...].

Nele denuncia o poeta o racismo subjacente ao sistema colonial, veiculado sobretudo pelos adultos, defendendo implicitamente a ideia de que a discriminação racial é exterior à condição humana. Porém, ao contrário do que seria de esperar de um “pan-africanista”, o fim do poema é resignativo. Tal atitude está, de certa maneira, conforme com o rumo que Bessa Victor mais tarde tomará: o do lusotropicalismo “freyriano”.⁹²¹

Apesar de distanciar-se das correntes intelectuais, ideológicas e literárias que tomavam conta do panorama angolano e aproximar-se do discurso colonizador promulgado pelos portugueses, Victor, enquanto contista, não se isenta de apontar criticamente os problemas da colônia, especialmente no que diz respeito ao problema racial que é tratado em suas narrativas curtas, em maior ou

⁹²⁰ Geraldo Bessa Victor e mais outros três autores mestiços, Mário António, Arnaldo Santos e Manuel Rui, foram objeto de análise de Elke Vogt, que numa tese de licenciatura, apresentada na Universidade de Mogúncia – Instituto de Etnologia –, sob o título *Die Stellung des Mestiço in der angolanbischen Literatur vor der Unabhangigkeit*, procurou averiguar a relação entre a situação sócio-biológica dos autores na sociedade colonial angolana e o fundo social da sua ficção. [nota do autor]

⁹²¹ VENÂNCIO, 1987, p. 64-65.

menor grau, como veremos na abordagem de seu livro de contos. Além do problema racial, é interessante perceber como o autor trata da relação entre portugueses e angolanos e o integracionismo que defende. Diferentemente de Mário António, Bessa Victor parece mais consciente da necessidade de uma literatura nacional, que trate de temas locais e que se afaste da eurocêntrica.

Apesar do que aparece em suas narrativas curtas, ao optar por seguir a política portuguesa ancorada no luso-tropicalismo, Bessa Victor exclui-se do grupo de intelectuais nacionalistas que buscam uma identidade própria, e não aceita o elemento exógeno enquanto parte de sua angolanidade – o que, ainda que um tanto impossível na prática, visto o tempo de trocas culturais no território, era completamente compreensível, já que, para formular sua identidade, há muito apagada pelo outro, pelo colonizador, era necessário diferenciar-se do outro, e não, como defende o integracionismo, mesclar-se a ele. Assim, Bessa Victor acaba sendo duramente julgado por alguns de seus pares, como por Alfredo Margarido:

A prosa de Luandino está ainda atada à resistência, mas esta é a medida dos angolanos que só se podem reconhecer neste combate. Os angolanos que se excluem dessa mobilização geral, desta fraternidade do sacrifício, perdem a qualidade de angolanos, para adquirirem a cor viscosa dos desistentes ou dos traidores. Trata-se, sobretudo, daqueles que referiram renunciar e integrar-se no campo dos colonialistas, como foi, nomeadamente, o caso de Mário António, descobrindo-se europeu nos braços do prof. Adriano Moreira, ou de Geraldo Bessa Vítor, que combateu desde sempre as elaborações especialmente africanas, da negritude à angolanidade, para se afirmar luso-tropicalista. Trata-se de formas degeneradas produzidas por todos os colonialismos, mas convém salientá-lo, pois se trata dos elementos negativos que permitem a compreensão e a descrição dos processos colonialistas. Colonizados para além do que seria normal, estes intelectuais traíram não só o combate do seu povo mas estão hoje numa situação crítica em relação aos próprios colonizadores, que procuram eliminar as marcas negativas da prática colonial.⁹²²

⁹²² MARGARIDO, 1980, p. 371.

As colocações de Margarido, que salienta a falta de compromisso com as questões anticoloniais tanto de Victor quanto de Mário António, não deixam de ter validade – deixando de lado as contribuições na poesia, mas pensando aqui na narrativa curta dos autores –, já que ambos colocam-se em uma terceira via, incorporando o elemento português e o angolano em uma cultura híbrida, crioula, ou de cunho luso-tropicalista. Enquanto que o último realmente isenta-se de qualquer relação com uma literatura de cunho anticolonial ou de resistência, o primeiro, embora abertamente colocado a favor de políticas integracionistas e contra uma literatura negritudinista, não deixa de apontar alguns pontos negativos da relação colonial, como o racismo e o abandono de tradições angolanas, como veremos a seguir.

3.3.11.1. Sanzala sem batuque (1967)

Bessa Victor possui um único livro de contos, *Sanzala sem batuque* (1967), publicado após a importante data de 1948. Nele estão presentes os contos “A filha de ngana Chica”, “Duelo de gigantes”, “O pecúlio”, “É proibido brincar”, “Comboio e o navio”, “Domingas ou as duas faces da alma”, “Chiula Chitacumba, estudante” e “Carnaval”. No final do livro, deparamo-nos com um “Vocabulário”, ou seja, um adendo dedicado a explicar as palavras de origem angolana (quimbundo, em sua maioria). O livro é relativamente pouco conhecido, e podemos inferir que um dos motivos é por ter tido uma única impressão (ou por isso mesmo teve uma única publicação), publicada em Lisboa. Além disso, acrescenta Hamilton que

os contos de Bessa Victor têm tido pouca aceitação, tanto nos meios “oficiais” de Portugal antes do golpe como entre críticos estrangeiros. E certamente os termos de sua produção e publicação têm impossibilitado que o livro seja divulgado entre leitores conscientizados. Os adeptos do “espaço português” e do

luso-tropicalismo não veem possivelmente essas ideologias bem delineadas nas histórias, e talvez certos críticos estrangeiros não encontrem aquela dose de paganismo desejável. E os angolanos empenhados na tarefa de mudar o *status quo* – se se dessem ao trabalho de ler os contos – reconheceriam certas configurações próprias dum ângulo de visão conservador. Manuel Ferreira disse-o bem quando escreveu, com referência ao autor de *Sanzala sem batuque*, que “a sua visão é a da conciliação, com tendência para realçar o sentimento aristocratizante havido ao nível do mulato aos valores europeus, que o narrador dir-se-ia também partilhar” (*Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol. 2, p. 58).⁹²³

A questão de sua preferência ideológica é ressaltada por vários ensaístas, como o já mencionado Alfredo Margarido e Pires Laranjeira, que igualmente salienta seu afastamento das políticas de caráter negritudinista e pan-africanista. No entanto, o que mais se destaca em suas narrativas é a questão racial. A questão do mestiço é crucial nos oito contos que compõem o livro e é abordada de forma bastante diversa da de Mário António. Nas narrativas de Victor, o mestiço é mostrado como em situação superior ao do negro, possuindo privilégios e sendo mais bem-visto por ser mais próximo ao colono branco. O leitor já é apresentado à esta visão de uma Angola corroída pelo preconceito no conto “A filha de ngana Chica”, o qual traz a estória de Regina, filha de ngana Chica, que é forçada pela mãe a amigar-se com um português branco, engenheiro, chamado pela mãe de “o ‘dono’ dos Correios”⁹²⁴. O conto inicia com uma discussão entre a mãe e a filha de dezoito anos para em seguida voltar no tempo (duas semanas) e apresentar os fatos conforme ocorreram até chegar ao anoitecer de sábado, quando Castro, o engenheiro, iria buscar a moça. Quando os tempos encontram-se, a narrativa segue seu fluxo, dando vários saltos temporais, embarcando um período de pouco mais de nove meses.

Ngana Chica, luandense, tinha tornado-se, muito jovem, amante de um português e apenas muito mais tarde casara-se com um angolano, com quem tivera Regina. O leitor já consegue inferir que Regina é negra, porém, ao contrário de sua mãe, Regina domina a língua portuguesa, tendo estudado (havia

⁹²³ HAMILTON, 1981, p. 71.

⁹²⁴ VICTOR, 1967, p. 10.

concluído o exame de terceira classe), aprendido costura e, com a morte do pai, foi trabalhar como “costureira, na Baixa, numa das melhores modistas da cidade”⁹²⁵. Sua expressão em português dá-se em língua portuguesa padrão (como a utilizada pelo narrador), em contraste com a de sua mãe, que se expressa com vários desvios da norma, marcados tanto pela falta de domínio da língua portuguesa quanto pela influência do quimbundo. Podemos ver a dessemelhança no domínio da norma no fragmento seguinte:

– Não. Não posso ouvir isto, não quero ouvir isto – reagiu categoricamente às frases que acabara de escutar sobre a hipótese do concubinato.

– Tu não manda em nada, ouviu? – gritou, irada, a mãe. – Quem manda aqui na minha casa sou eu, ouviste?

– Mas não manda no meu coração.

– Qual coração! Se eu querer tu amantizar cum sô engenhero, você amantiza mesmo cum ele. Quê que você julgas quem eu sou?

– Mas eu namoro o Raul, amo-o, quero casar com o Raul. A mamã sabe que isto é verdade e, embora não consinta no namoro, até me disse que simpatizava com ele.

[...]

– Eu não quer saber desse Raul, esse Zuanguinza. Eu agora simpatiza só cum o engenhero. Olha, sabe que mais? O engenhero é branco rico, patrão do Raul que é preto pobre, não é mulato nem mesmo preto-fulo, mas negro retinto, buí! Eu quer o engenhero, você amiga mesmo cum o engenhero, pronto!⁹²⁶

A partir da passagem, podemos perceber a diferença na enunciação dos discursos pela mãe e pela filha: a primeira, expressando-se através de um português padrão, fruindo de certo nível escolar, profissão, emprego e um relacionamento estável, nega-se a repetir o destino da mãe. Esta, por sua vez,

⁹²⁵ VICTOR, 1967, p. 11.

⁹²⁶ Ibidem, p. 11-12.

expressando-se em fora da norma padrão, com indícios de influência do quimbundo, age primeiramente movida por interesses financeiros, pois, além de Castro pagar cinco mil angolares para Chica em troca de sua filha, que acreditavam virgem, Regina estaria amancebada com um engenheiro português, que afirmar ser “rico”, o que significa que a filha teria uma condição financeira decente, ou que, pelo menos, não passaria dificuldades – e nem ela, por ser sua mãe. Há, então, algo que fica entre o alembamento, tradição dos povos angolanos, e a prostituição, uma vez que Castro compra Regina. A situação, mediada pela alcoviteira Joaquina, é expressa da seguinte maneira:

[o engenheiro Castro] [e]ra o “dono” dos Correios, residia numa moradia do Estado, há poucos meses em Luanda, deixara na metrópole a esposa e filhos e precisava de uma rapariga nova, que ainda tivesse o cabaço, trabalhadora, asseada, agradável à vista, que soubesse falar e escrever português, tratar da cozinha e da roupa.⁹²⁷

Lê-se, nesse fragmento, quase que um anúncio de classificados, no qual um homem mais velho busca uma moça jovem, virgem, educada e bonita para trabalhar na sua casa. Infere-se desde o início do conto, quando Regina faz as malas e é mencionado o enxoval de casamento (com Raul) que deseja não levar consigo, passando pela presença da alcoviteira até a história de Chica, que a garota tornar-se-á amante do engenheiro, o que é confirmado com a discussão entre mãe e filha. Ainda que não deseje para si tal destino, Regina acaba fazendo o que a mãe deseja, uma vez que seus planos de fugir com Raul falharam, pois o rapaz não aparece para buscá-la.

Em segundo lugar, no discurso de ngana Chica há o preconceito racial, pareado com a questão financeira, expresso pela dicotomia “branco rico” versus “preto pobre”, e que é salientado pelas diferentes gradações de cor de pele que

⁹²⁷ VICTOR, 1967, p. 10.

um negro pode ter: mulato, preto fulo, preto retinto, “bui” (muito escuro, negro). O preconceito que surge já no musseque, na imagem construída de os próprios negros – não instruídos, já que tal classe é representada por Regina, mas os não-assimilados – desejarem um branqueamento racial através do casamento de seus filhos com alguém mais claro (de acordo com suas palavras, é possível que Chica aceitasse para sua filha um mulato ou um preto claro), amplia-se conforme o leitor é apresentado aos padrões de Castro, que proibira a mãe de visitar Regina em sua residência, assim como qualquer pessoa negra:

[Castro] [o]rdenara todavia que não queria ali em casa a negralhada, fosse quem fosse o visitante: ela poderia, se quisesse, mensalmente, ou de quinze em quinze dias, visitar a mãe, ou até as amigas, mas não recebesse ninguém, pois aquela moradia não era nem podia ser cubata de pretos.⁹²⁸

Morando em casa do Estado e ocupando um cargo importante nos Correios, além de ter esposa e filhos em Portugal, Castro nega-se a assumir publicamente sua relação com Regina, que não outra de patrão-empregada. O racismo pode ser visto como base da sociedade luandense, uma sociedade urbana, na qual surge a relação entre a hierarquia racial e a socioeconômica. Este vínculo, de acordo com o sociólogo e historiador das ideias francês Pierre-André Taguieff, baseado nas propostas do historiador caribenho Eric Williams, surge e é solidificado pelo sistema escravagista e seu peso no sistema econômico. Afirma Taguieff que

[o] racismo colonial dos séculos XVI e XVII precedeu, portanto, igualmente o período durante o qual o pensamento tipológico se instalou, os seus doutrinários não tiveram necessidade de recorrer à ciência para sacralizar as diferenças hierárquicas entre as

⁹²⁸ VICTOR, 1967, p. 19.

“raças”, com referência a heranças de grupo erguidas em tantos destinos.

A tese, de ora em diante clássica, de Eric Williams é de que a escravatura esteve na origem do racismo, tendo esta nascido das exigências económicas da plantação. O “preconceito de cor” é, nesta perspectiva, explicado de acordo com um modelo funcionalista: a sua função é legitimar um modo de exploração que supõe um sistema de domínio, que naturaliza o preconceito racial, tem por assim dizer acumulação da condição servil e da segregação ligada à cor. Mas este modelo interpretativo não equivale de modo nenhum a negar a existência de preconceitos europeus contra os africanos negros antes do aparecimento da escravatura no Novo Mundo, preconceitos antinegristas que foram depois reforçados, legitimados e tornados coerentes em ideologia pelo seu próprio funcionamento no quadro da super-exploração capitalista da “mão-de-obra de cor”. Eric Williams, antes de Oliver C. Cox (1948), formulou a hipótese simples de que a exploração racial, no sistema escravagista, é primeiramente uma exploração económica, e que a inferiorização dos negros é uma variante da proletarianização dos trabalhadores. A tônica põe-se sobre a procura de uma mão-de-obra pouco dispendiosa e dócil, totalmente submetida, no quadro da lógica do capitalismo. O resultado da interação do preconceito e da racionalidade económica foi o aparecimento de uma “ordem sócio-racial”, que articula a segmentação racial (brancos/negros) com a estratificação socioeconómica (patrões livres/trabalhadores escravos).⁹²⁹

Esta condição racista vinculada à estratificação socioeconómica que existe na Luanda de Bessa Victor pode ser vista tanto na fala de Chica quanto na de Castro, que tem condições de pagar por uma menina virgem para trabalhar em sua casa, realizando tarefas domésticas. Podemos ainda perceber que há uma crítica quanto à prática pelo discurso que subjaz à trama do conto. Quando Regina engravida, o que é anunciado na trama após um salto temporal de dois meses, Castro chama a mãe para levá-la a fim de que seja realizado um aborto, pois, além de não querer filhos, alegando que a menina não era mais virgem, Castro não teria como saber se o filho seria dele ou não. O descaso com que trata a criança que Regina carrega no ventre reforça a ideia de preconceito racial:

⁹²⁹ TAGUIEFF, 1997, p. 46-47.

Àquele cumprimento de efusivos umenequenos, o branco respondeu com um seco “bom dia” e, apontando para Regina, acrescentou sem ambages:

– Leve consigo a sua filha, porque ela tem de desfazer aquilo.

Regina, vexada, retirou-se prontamente, desaparecendo na primeira porta que se lhe deparou: cozinha, despensa, quarto de banho. E, antes de ngana Chica, boquiaberta, pudesse exprimir por vocábulos a sua ideia sobre o que percebera, ele tornou, decidido e implacável:

– Não quero filhos. Eu sempre disse que só desejava mulher e não filhos. Depois, sei lá se é meu ou não é meu! Se em vez de mulatinho nasce para aí um negralhão!...

[...]

– Leve-a consigo, já, já! Quando tiver despejado o que traz no ventre, pode regressar, pois gosto dela, porque é limpa, trabalhadora, meiga e não é desgraçada. Quero-a comigo; mas antes de desgravada não me apareça, e que desfaça isso depressa, porquanto não a aceito doutro modo.⁹³⁰

Vemos na passagem transcrita a reação de Castro frente à gravidez de Regina. O português exige que a mãe leve a menina para “despejar” o que há em seu ventre, já que, como mencionado, não queria filhos. O homem, branco, rico, português dá uma ordem que tem impacto sobre o corpo da jovem Regina, mulher, negra, pobre e angolana. O medo de que nasça um filho bastardo (no caso, de Raul) negro faz com que Castro não aprove a gravidez, condição esta que, afirma a personagem, ele até relevaria, caso tivesse certeza que o filho nasceria um mulato. Obviamente, estas são as palavras da personagem e não temos como saber até que ponto vai seu racismo – se realmente aceitaria um filho mulato ou não. Seu discurso marcadamente preconceituoso faz com que Castro simbolize a manutenção do sistema colonial, no qual as mulheres angolanas serviriam apenas como amantes e empregadas e que é regido por uma hierarquia duplamente facetada: a condição socioeconômica não se desvincula das várias

⁹³⁰ VICTOR, 1967, p. 20-21.

camadas hierárquicas que formam a condição racial, sendo que nesta o mulato ocupa o patamar superior.

Sobre a presença do racismo no sistema colonial, afirma o sociólogo e teórico político peruano Aníbal Quijano que naquilo designado por colonialismo, não há necessariamente o que chama de relações racistas de poder. Cotejando tal conceito com o de colonialidade, ele sumariza o primeiro como o mesmo referindo-se

estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. O colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a Colonialidade tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o colonialismo. Mas foi, sem dúvida, engendrada dentro daquele e, mais ainda, sem ele não poderia ser imposta na intersubjetividade do mundo tão enraizado e prolongado.⁹³¹

Assim, sua proposta de colonialidade de poder é mais abrangente do que a de colonialismo, uma vez que, de acordo com Quijano, este seria, em última instância, as relações de dominação entre identidades ou culturas diferentes, ao passo que a colonialidade é o sistema de relações (ou lutas) de poder produzido racialmente, ou seja, construídos a partir de aspectos biológicos (raça). É relevante salientar, nessa proposta, a ideia de raça enquanto ponto fulcral da constituição e organização de um sistema, o que significa dizer que as sociedades coloniais – colônias e metrópoles – passam a levar em consideração o vetor racial em sua (re)formulação, sua constituição. Afirma o sociólogo peruano que “[a]s diferenças fenotípicas entre vencedores e vencidos foram usadas como

⁹³¹ QUIJANO, 2013, p. 84.

justificação da produção da categoria ‘raça’, embora se trate, antes do mais, de uma elaboração das relações de dominação como tais”⁹³².

Assim, considerando os argumentos de Quijano, gostaríamos de lembrar aqui que sua teoria vai ao encontro das propostas de Williams, que defende a ideia de que a relação entre condição socioeconômica e condição racial passa a existir de forma mais organizada (e, desde então, duradoura) a datar da formação das colônias americanas e a utilização da mão-de-obra negra. Partindo do princípio de que a ideia de raça, como nós a conhecemos hoje, é formulada com base na diferença e que, no início da formulação e aplicação do sistema colonial, africanos e aborígenes americanos eram tomados como algo mais próximo ao animal do que ao sujeito europeu, “civilizado”, podemos compreender como essa hierarquia ainda se mantém em discursos como no da personagem Castro, que trata a gravidez da jovem no sentido estritamente biológico, desnudando este de qualquer caráter moral que pudesse ter. Isso se dá porque Regina é, ainda que assimilada, colonizada e negra enquanto ele ocupa, dentro das relações coloniais de poder, o patamar da classe mais alta, sendo colonizador e branco. Desta forma, Castro, estando no topo da hierarquia racial e socioeconômica, é o sujeito civilizado, enquanto que Regina, situada em um patamar baixo (porém, não o mais baixo de todos, já que era assimilada), diametralmente oposto ao de Castro, apesar de educada (na cultura portuguesa, que é, em tal sistema de dominação, o que importa), é tratada quase que como um ser não-humano, quase que um animal.

Além do racismo de Castro, a própria Chica, negra e pobre, apresenta semelhante comportamento. Primeiramente, vemos a personagem rejeitar o namoro da filha com Raul, por este ser negro, em uma fala anteriormente citada na qual se utiliza da cor de pele do rapaz para não apenas compará-lo com seu rival, mas também humilhá-lo, aceitando a convenção imposta pelo sistema colonial, na qual, quanto mais negro, mais abaixo na hierarquia social estaria o sujeito. Chica representa o lado mais fraco do sistema

⁹³² QUIJANO, 2013, p. 119.

colonial, ou colonialidade, se adotarmos a proposta de Quijano⁹³³, o lado que teve sua identidade reconstruída pelo outro, pelo colonizador. Mãe e filha, no conto de Bessa Victor, aceitam esse jogo que lhes é imposto e atuam conforme as regras impostas pelo colonialismo/colonialidade.

Quando o colonizado repete o discurso do colonizador, aceitando novas identidades, novos valores, e mesmo um processo de aculturação, verificamos que tal procedimento dá-se pelo processo de mímica (*mimicry*), definido por Bhabha enquanto “uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais”⁹³⁴ e pode ser entendida como

o desejo de um Outro reformado, reconhecível, **como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente**. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma **ambivalência**; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se “apropria” do Outro ao visualizar o poder. A mímica é também o signo do inapropriado, porém uma diferença ou recalcitrância que ordena a função estratégica dominante do poder colonial, intensifica a vigilância e coloca uma ameaça imanente tanto para os saberes “normalizados” quanto para os poderes disciplinares.⁹³⁵

A mímica é, por conseguinte, um processo de duas mãos calcado na imagem que o colonizador construiu de si e do subalterno. E, se na figura do colonizado, funciona como a imitação da imagem que tem do outro, no colonizador a mímica é a própria imagem construída, que funciona apenas naquele meio, naquele sistema, e que, fora dele, não tem correspondência a real

⁹³³ Embora aceitando a proposta de Quijano, continuaremos a utilizar o termo “colonial” e suas variantes por serem mais comumente usados por diversos especialistas. Tal preferência não significa, no entanto, que estamos descartando a presença do racismo nos diversos feixes de relações sociais, culturais e econômicas entre colônias e metrópole portuguesa, já que é inegável a existência do mesmo, mas apenas que se trata de uma escolha de âmbito didático.

⁹³⁴ BHABHA, 2007, p. 130. [grifo do autor]

⁹³⁵ Ibidem, p. 130.

imagem dele, sendo, portanto, uma máscara. Por parte do subalterno, a imitação daquele que detém o poder reflete-se na relação entre mãe e filha. Embora os pais estejam em uma posição hierárquica normalmente superior à dos filhos, Chica impõe-se à Regina, ignorando o que a menina deseja. Aqui poderíamos salientar questões culturais nas quais o desejo dos pais costuma ser imposto ou ainda que a mulher não tem voz na sociedade (seja de matriz africana, europeia, ou híbrida), porém nenhum dos casos torna irrelevante o reflexo das relações de poder coloniais, funcionando, pelo contrário, como um artifício através do qual as relações de dominação conseguem ser imitadas – ainda que, possivelmente e em certo nível, parodicamente.

Podemos ver como a mímica afeta não apenas o sujeito adulto no conto “É proibido brincar”, que gira em torno do racismo no universo infantil. Nele, dois meninos, um negro e um branco, são amigos inseparáveis até que, Carlitos, o menino branco, é proibido de brincar com Betucho, o menino negro. Embora a mãe de Carlitos tenha incentivado a amizade dos garotos, o pai, incentivado pelo namorado inglês da filha, recém-chegado da Europa, proíbe a amizade e as brincadeiras. O discurso do pai é refletido no do filho, que o imita logo na abertura da narrativa:

– Vamos jogar a bola, nós os dois, só nós os dois?

– Não quero, já disse.

– Então escolhe tu.

– Não escolho nada. Não quero brincar contigo.

– Porque é que não queres brincar comigo?

– Não quero brincar contigo, pronto! E não me trates por “tu”. Quando falares comigo, trata-me por “menino”, “menino Carlitos”, percebes?

O pequeno Gilberto, Betucho, ficou banzado, sentindo-se inesperadamente amolecado. Nunca o seu companheiro nas brincadeiras, o seu amigo Carlitos, lhe tinha falado com aqueles modos.

Ele ainda quis continuar o diálogo, porventura para se desculpar (perdão de não ter feito nenhum mal?), pois não queria perder a amizade que há muitos meses mantinham, que pelo menos ele conservava com orgulho e zelo. Mas o outro fora tão violento e cruel que, não o deixando recompor-se do traumatismo psíquico provocado por aquelas últimas palavras proferidas, imediatamente se retirou para dentro de casa.⁹³⁶

O menino português repete o discurso que ouvira do pai (“Não quero brincadeiras com negros. Por este andar, qualquer dia tínhamos cá em nossa casa a negralhada toda”⁹³⁷), e, obedecendo à hierarquia familiar, abandona Betucho. A questão de ter a presença de negros em casa repete-se em diferentes contos, ressaltando o caráter racista e segregatício da sociedade luandense: angolanos poderiam entrar em casas de portugueses, desde que enquanto seus empregados e em cumprimento de tal função. À vista disso, não podemos ignorar a forte crítica social presente nos contos de Bessa Victor, ainda que, como visto, o autor tenha-se colocado em posição contrária à dos negritudinistas e pan-africanistas em um segundo momento de sua produção poética e ensaística.

Assim, ponto forte nas narrativas de Victor, o racismo desdobra-se também no discurso de Betucho que, como vimos na passagem supracitada, orgulha-se da amizade com Carlitos. Quando sua mãe aconselha-o a brincar com outros meninos do bairro, a criança nega-se:

– Não te aborreças, meu filho. Há o Zeca, o Tata, o Nando, o Julinho, meninos bem comportados e com quem já brincaste muitas vezes. Porque não vais ter com eles?

– Não me importo de brincar com pretos, mas gostava mais de brincar com um menino branco como o Carlitos, que tem tantos brinquedos lindos e caros, e tem a mãe branca que me dá beijinhos, que me oferece rebuçados e chocolates à hora da merenda...

⁹³⁶ VICTOR, 1967, p. 47-48.

⁹³⁷ Ibidem, p. 48-49.

Interrompeu por breves segundos a narrativa, enquanto a mãe, fitando-o com ternura (“Meu filho, brancos e pretos são todos iguais, são todos filhos de Deus, o Pai Celeste!”), sugeriu:

– O Joãozinho...

– Só quero o Carlitos – embirrou Betucho.⁹³⁸

Nesta passagem, vemos que Gilberto prefere brincar com o menino branco, que tem melhores brinquedos e cuja mãe trata-o bem, oferecendo-lhe balas e chocolates. Impossibilitado, porém, pelo universo dos adultos, de seguir sua amizade com Carlitos, o menino volta-se, a princípio a contragosto, para Lili, uma menina branca que era repudiada pelos dois amigos por suas preferências lúdicas. Surge neste ponto o preconceito quanto ao gênero, como vemos na passagem em que a mãe sugere que o filho aproxime-se de Lili – apesar de seu discurso de que todos são iguais, negros e brancos – e o menino responde que “[a]s meninas – Betucho falou por falar, numa evasiva, repetindo como o eco a voz alheia – só sabem brincar com bonecas”⁹³⁹. Quando o narrador compara-o a um eco de voz alheia, podemos compreender que o menino estava repetindo as ideias de outrem, possivelmente de seu amigo Carlitos, que, por sua vez, repetia um discurso de cunho machista. Porém, considerando suas opções, o menino, já se mostrando inserido nas tramas de um sistema colonial racista, aproxima-se de Lili, do que podemos inferir que os preconceitos raciais sobrepõem-se aos preconceitos de gênero, mesmo no universo infantil.

Logo, ainda considerando o fragmento transposto acima, além das questões raciais, vemos também a situação da mulher, representada tanto na figura de Lili, excluída do mundo dos meninos, quanto na figura de Hortense. Quando o menino conta à mãe o ocorrido, ela passa a acreditar que o ocorrido foi devido a uma praga de Genoveva que tinha um filho paraplégico. Hortense acredita que Genoveva possuía uma “índole maléfica”⁹⁴⁰ e o conto dá espaço para recuperar as divergências entre as duas mulheres. A crença em pragas e

⁹³⁸ VICTOR, 1967, p. 55-56.

⁹³⁹ Ibidem, p. 56-57.

⁹⁴⁰ Ibidem, p. 51.

feitiços, já abordada por Óscar Ribas, é tratada de forma irônica pelo narrador, que informa ao leitor sobre a convicção de Hortense de que o motivo do afastamento de Carlitos é decorrente de praga, “[a] pesar da sua inteligência”⁹⁴¹ e da explicação do filho. Assim, vemos mais uma vez a imagem da mulher ligada ao ilógico, não-científico, irracional, mas, novamente, marcado pelo preconceito, já que não há ironia quando Hortense afirma que todas as pessoas são “filhos de Deus”, o que está invariavelmente relacionado à crença cristã católica, europeia, mas é criticada por acreditar em pragas e feitiços, parte de crenças africanas.

Mostrando-se conhecedora de religiões de ambas tradições (portuguesa e angolana), seu discurso é declamado em um português padrão, indicando o nível de conhecimento da língua da personagem, em contraste com as falas das personagens que não possuem um bom domínio da língua. A representação da oralidade na escrita é marca recorrente nos contos de Victor, como pudemos apreciar na fala de Ngana Chica e que também está presente, por exemplo, na fala de um cipaio, que tenta cobrar o imposto indígena:

– Civrizado, hem? Civrizado, negro de merda! Ó seu cabrão, você se atreve, seu negro, a intrujar a mim? Você és preto como eu, como é que és civrizado? Você ainda és pior que a mim, seu monangamba!⁹⁴²

A marca da oralidade encontra-se bastante presente nas falas, inclusive retratando o discurso oral daqueles que não dominam plenamente o idioma. Tal técnica já estava presente na literatura, desde o Neorrealismo, mas a proximidade entre o autor e a literatura brasileira pode ter alguma relação no emprego da técnica. Victor acreditava que a literatura angolana deveria ser escrita por angolanos que compreendessem a vida na colônia a fim de representá-la da melhor forma possível. Assim, ele traz para seus contos a fala popular, desde a

⁹⁴¹ VICTOR, 1967, p. 51.

⁹⁴² Ibidem, p. 53.

dos menos conhecedores da língua portuguesa até aqueles que a dominavam completamente, bem como expressões provenientes de outras línguas, locais, em uma tentativa de representar a variada e complexa realidade angolana com as incomensuráveis variações linguísticas e culturais, incluindo no rol de personagens-tipo desde os portugueses, brancos, passando pelo inglês estrangeiro⁹⁴³, pelo angolano assimilado, pelo indígena, até chegar no cipaio.

Os cipaio eram angolanos que trabalhavam para as autoridades da administração local como guardas, possuindo, desta forma, relativo poder dentro da sociedade colonial, já que eram autorizados a prender e punir (normalmente com chicotadas) os indígenas que desrespeitassem as regras ou não pagassem o imposto. No entanto, uma vez que eram o patamar mais baixo da força policial, não tinham, via de regra, escolaridade avançada, apenas obedecendo a ordens dadas. Estes cipaio orgulhavam-se do poder dado pelos brancos a eles: em uma hierarquia social de poder, estavam acima dos indígenas. Assim, reproduzem o sistema colonial em microescala: enquanto que os brancos tinham poder para humilhar e punir os negros, dentre os quais os próprios cipaio, estes, por sua vez, humilhavam e puniam outros negros, mas que estavam abaixo deles na escala social, muito embora ambos, cipaio e indígenas, fossem da mesma raça. Os negros civilizados ou assimilados participavam de outra classe e, no fragmento acima transcrito, o cipaio não aceita que um semelhante seu esteja em um patamar mais alto, já que ele – ou, talvez melhor seria dizer “seu chicote” ou “sua arma”, pois é no objeto que carrega, recebido de seu superior, branco, é onde jaz seu poder; um cipaio sem arma, seja de fogo ou de couro, perde seu poder – representa o poder dos brancos: ele perpetua esse sistema através de suas ações e de seu pensamento, ao invés de questioná-lo, tornando-se, portanto, um aculturado. Diferentemente de Hortense, que é instruída (possui conhecimento da cultura europeia), os cipaio são apenas o braço, a força bruta do sistema colonial, não tendo necessariamente conhecimento sobre a cultura do outro, senão o básico para exercer sua profissão.

⁹⁴³ Gostaríamos de comentar rapidamente sobre a presença irônica do namorado inglês de Linda, tão estrangeiro naquelas terras quanto os portugueses, chamando a atenção do pai da moça para a devida forma de como portar-se quando em África, remetendo, de certa forma – e, talvez, não intencionalmente –, ao *Ultimatum* Inglês

Também temos outro ponto que ilustra a aculturação de Hortense: Hortense era casada com um angolano, do que se orgulhava. Ao contrário de Genoveva, que era amancebada com Julião, ilustrando uma prática local, a mãe de Gilberto era casada, conforme a tradição europeia, com Bernardo. Outras passagens também fazem alusão à educação de Hortense, através de predicativos que lhe são atribuídos: a mulher é cordata, educada, serena, disciplinada – características estas que delimitam a imagem ideal de como a mulher deveria ser ou agir, europeia ou não.

Apesar da crítica à sua crença em tradições locais, Hortense é descrita como uma angolana assimilada, o que é defendido pela ideia luso-tropicalista de Victor. Partindo das narrativas ensaístas o autor, afirma Mário António sobre ele:

Posteriormente, Geraldo Bessa Victor publicaria um livro de ensaios, *Minha terra e minha dama*, onde inclui textos escritos de 1939 a 1951 e, registrando as suas ideias sobre as expressões literárias emergentes nas colônias portuguesas, propugnava uma “consciência literária imperial portuguesa”, finalidade que por si só evidencia o corpo do pensamento em que se movia, o do pan-africanismo português, a que já aludimos, Para isso achava importante a obra, que fosse realizada por um “filho da África Portuguesa tanto melhor se em suas veias (corresse) sangue negro”, que, tendo atingido uma consciente cultura europeia, a esta não subordinasse a sua pessoa de homem africano.⁹⁴⁴

Partindo do exposto, podemos perceber que Hortense é uma representação do indivíduo angolano (africano) imerso na cultura europeia, filho da África Portuguesa e em quem corre “sangue negro”. Não que ela represente o ideal do intelectual angolano, já que para tal função seriam necessários maiores conhecimentos (literários e políticos, por exemplo), mas ela traz em si características que a promovem enquanto angolana assimilada, fruto da mestiçagem cultural.

⁹⁴⁴ OLIVEIRA, 1997, p. 357.

Já a mestiçagem racial é outra questão e perpassa a obra, desde o filho bastardo de Regina, no conto tratado anteriormente, quanto neste. Quando Regina dá à luz, ngana Chica manifesta-se aliviada por saber que o neto é mulato, como podemos averiguar na passagem transcrita abaixo:

Regina, exausta, sem poder falar, esboçou um sorriso agridoce e ténue. Ngana Chica abriu desmesuradamente os olhos e a boca e arrancou das vísceras estas palavras bradadas, repetidas, em selvática aleluia:

– É mulato! É mulato! É mulato!

Regina teve um ligeiro estremeamento. A parteira, banzada, fitou ngana Chica:

– Então, minha senhora, se a Regina é preta e o “marido” dela é branco, o filho tinha de ser mulato, não podia ser preto, não acha?!

– É verdade... – aceitou ngana Chica, doida de alegria, em expressão de total e feliz estupidez.

[...] A avó Chica, alheia a tudo o que a rodeava, só olhava, embevecida, transfigurada, o netinho mulato, que ela erguia em triunfo diante dos olhos apartados de júbilo.

Perante aquele quadro, acentuando-se o amargor do sorriso que nos seus lábios se esbatia, o olhar de Regina era como luz mortífera de candeeiro onde a torcida sorvesse debilmente as últimas gotas de petróleo. E, nos recessos de sua alma bruxuleante, soava, de forma estranha, como fúnebres vozes de outro mundo, o eco vago do berro animalesco, brutalmente aleluítico:

“É mu-la-to... É mu-la-to... É mu-la-to...”⁹⁴⁵

A reação da avó é ironizada pelo narrador, que ridiculariza a felicidade de Chica quando sabe que o neto é mulato, erguendo-o em triunfo. A atitude que demonstra a preferência pelo mulato reflete a miscigenação de raças e, portanto, um vínculo de sangue com o elemento europeu. O mulato está, portanto, em um

⁹⁴⁵ VICTOR, 1967, p. 25-26. [grifo do autor]

patamar acima do negro naquela sociedade racialmente marcada, cuja segregação dá-se no âmbito das relações entre os indivíduos e os discursos que as sustentam – seja no discurso oficial, através do Ato Colonial e outros decretos, seja no particular e privado, que absorve o oficial. A personagem do conto ainda busca ignorar a possibilidade da filha ter engravidado do antigo namorado, uma vez que havia comunicado a várias pessoas que Regina era virgem, discurso que manteve mesmo após a filha ter confessado-lhe a verdade. Importa para Chica, como podemos atestar pela leitura do fragmento, sua posição dentro da comunidade à qual pertence, e ter um neto mulato aumentaria seu *status*, uma vez que cria um vínculo com Castro. Além disso, poderíamos ainda acrescentar o fato de que o próprio neto teria melhores condições e seria mais bem aceito na sociedade por sua tez, símbolo da hibridização cultural.

No conto “É proibido brincar” também observamos a condição do mulato enquanto portador de certo reconhecimento na sociedade luandense. Hortense, enquanto culpa a amiga relembra a desavença com Genoveva concernente à postura da última quanto ao fato de Julião ser mulato e Bernardo, negro:

Lembrava-se bem de certos fatos que lhe não deixavam dúvidas sobre a índole maléfica da comadre. Esta orgulhava-se ostensivamente de ter um “marido” mulato e de ser mãe de um filho de mulato (“O meu **marido** é mulato”. “Sim, como sabes, querida Hortense, o meu Julião é mulato”. “Existe muita diferença entre um garoto preto-fulo, que pode considerar-se mulato porque é filho de mulato, e outro preto retinto, filho de pai e mãe pretos, não é verdade?”. “Bem, minha querida, mulato não é o mesmo que negro, não achas?”. “Ah, filha, não tenhas a menor dúvida, o branco não fala para o mulato como fala para o preto!”).

Tantas vezes Hortense sentiu vontade de lhe dizer cara a cara: “O teu **marido**, não: o teu **amante**, o homem com quem vives. O Bernardo, meu marido, é terceiro oficial da Fazenda, ao passo que o teu amante, o Julião, é simples amanuense, inferior hierárquico do meu Bernardo”. Susteve-se, porém, dada a disciplina da sua educação: tinha medo da linguagem biliosa e desenfreada que a comadre desalojasse das vísceras.⁹⁴⁶

⁹⁴⁶ VICTOR, 1967, p. 51-52. [grifo do autor]

O marido de Genoveva é descrito, através da recuperação memorialística de Hortense, como motivo de orgulho, por ser mulato e, por conseguinte, serem pais de um menino “que pode considerar-se mulato”. Hortense, embora acreditando que todos são iguais perante Deus, compreende estar inserida em uma sociedade na qual as classificações ráticas são relevantes. Ainda que o recorte ínfimo de sua vida e sua personalidade que o conto encerra nos leve a compreender que estar casada com um homem negro e ter um filho negro não são motivos, em seu entendimento, para sentir-se menosprezada, não é isso o que ocorre: quando sua comadre compara os maridos e os filhos, alegando que Julião e o menino são mais bem aceitos socialmente, a mãe de Betucho não argumenta senão em pensamento, alegando o narrador que a mulher foi impedida por sua educação. Não obstante os argumentos que usa para si mesma – através do narrador onisciente –, Hortense não poderia discordar publicamente de Genoveva porque, em seu íntimo, sabe que é verdade em muitos casos.

Um destes é quando os dois maridos são abordados por um cipaio que cobra o imposto, não especificando a quem. Bernardo compreende que o cipaio dirige-se a ele ao sentir “uma voz muito funda a segredar-lhe dos recessos da alma violada: “aquilo é contigo”⁹⁴⁷. Ao responder ao cipaio que é “civilizado” e que, portanto, é isento de pagar o imposto indígena, o empregado da administração dá uma gargalhada e chicoteia-o duas vezes antes de humilhá-lo, afirmando que ambos são negros e, portanto, iguais, não sendo possível que Bernardo fosse assimilado⁹⁴⁸. O preconceito do cipaio para com o indivíduo de sua mesma raça não se estende a Julião, mulato, que não interfere na cena:.

Depois de lhe descarregar como remate uma formidável bofetada (“leva já esse muzumbo de mabeco!”), o sipaio agarrou-o e foi incorporá-lo, à esquina da rua, na muxinda de negros, alguns descalços e esfarrapados, que a rusga já caçara na sua ronda para seguir a caminho da esquadra. Aí apareceu meia hora depois

⁹⁴⁷ VICTOR, 1967, p. 53.

⁹⁴⁸ A fala do cipaio encontra-se transcrita na página 409.

o compadre Julião, que prudentemente não quisera interferir na operação policial e preferiu dirigir-se ao chefe, seu conhecido para quem uma noite arranjara uma mulata boa em baile de rebita e de quem obteve a ordem de libertação de Bernardo.

– Não está certo! Até me revolto toda! O Bernardo, o meu compadre... Ele não é um preto qualquer, mas, sim, terceiro oficial da Fazenda! Mas, creiam, quando o meu marido falou com o chefe da esquadra, seu amigo, este desfez-se em mil desculpas.⁹⁴⁹

Julião parece estar consciente de que ser mestiço não o isenta de estar, dentro das relações de poder existentes, abaixo do cipaio e, ao invés de discutir com ele, procura, mais tarde, seu chefe, um português, um branco. Aqui podemos observar de forma mais clara como a organização do poder está estabelecida de maior a menor grau: no topo estão os brancos, seguidos pelos mulatos (filhos dos brancos), depois os cipaios (que simbolizam o poder dos colonos) e, finalmente, os negros. Esta hierarquia rácico-social⁹⁵⁰ apresenta-se como mais importante do que a organização em torno da classe social, já que Bernardo ocupa um cargo superior ao de Julião. E é exatamente por a questão racial se sobrepôr à social que Hortense sente-se insultada: aprendera com o catolicismo, pregado por europeus, que as pessoas são iguais independentemente da cor de sua tez, ensinamento este que não é praticado por aqueles que o apresentaram aos angolanos – e, poderíamos acrescentar, que se dizem católicos. Estando, portanto, no patamar mais baixo da estrutura rácico-social, Hortense não aceita as premissas da organização pelo viés racial, já que isso a coloca (e sua família) no mesmo grupo dos indígenas, os negros não-assimilados. Ao negar a força do preconceito, a personagem tenta salientar a importância do *status* social, o que a separa dos indígenas e dos outros que se encontram em nível inferior ao de Bernardo, terceiro oficial da Fazenda.

Compreendendo que a hierarquia racial é, portanto, mais relevante naquela sociedade do que a social (ou, ainda, embasada no trabalho e, por extensão, no

⁹⁴⁹ VICTOR, 1967, p. 53-54.

⁹⁵⁰ Optamos por colocar o termo “rácico” (e seus derivantes) como primeiro elemento da expressão composta a fim de salientar a questão racial em detrimento da social.

conhecimento – mais uma vez, ressaltamos: conhecimento tomado no sentido de domínio dos saberes, de acordo com as premissas da cientificidade europeia), podemos ver o mulato no mesmo espaço entre dois mundos de que já falava Mário António. Laplatine e Nouss falam do lugar da identidade do sujeito mestiço:

A mestiçagem, que é uma espécie de bilinguismo da mesma língua e não a fusão de duas línguas, supõe o encontro e a troca entre dois termos, como é caso hoje em dia da cultura *beur*. Não um ou outro (ou árabe ou francês), mas um e outro, nem um tornando-se o outro, nem o outro reabsorvido pelo um. O pensamento da mestiçagem é um pensamento da mediação e da participação em pelo menos dois universos. É o que exprime o teólogo espanhol Baltasar Gracián quando escreve “estamos entre duas extremidades”. É também a tensão de Pascal entre os “dois infinitos”, “nem anjo, nem besta”. Acrescentamos: nem felicidade absoluta nem infelicidade total, nem apenas passado nem exclusivamente futuro.⁹⁵¹

Diferentemente de Mário António, Victor não mostra como o sujeito sente o preconceito no íntimo de seu ser, mas critica a situação existente, na qual o mestiço, não sendo branco, também não é considerado negro, mas fica em um entre-lugar. Assim, seu espaço é um espaço evanescente, cujas bases evaporam-se ou solidificam-se dependendo da situação e dos outros envolvidos: para os brancos, ele é negro, embora carregando sangue europeu; para os negros é um quase-branco, pelo mesmo motivo. O preconceito racial é gerado, portanto, nos dois universos, o do português e o do angolano, sendo, igualmente, perpetuado em ambos.

Obviamente, o racismo não é exclusividade do ambiente colonial e encontra-se também nas metrópoles, de onde se propagou. Foi a partir do olhar do europeu sobre o nativo que surge o racismo, como vimos, já que o primeiro, num momento primeiro, aproximava o segundo do animal irracional ou, ainda, negava-lhe o direito de possuir uma alma. Assim, lembrando que os contos foram

⁹⁵¹ LAPLANTINE, [s/d], p. 80.

publicados em 1967, durante a guerra colonial, e que Bessa Victor encontrava-se em Portugal no momento, é válido afirmarmos que a acusação do racismo praticado tanto por angolanos quanto por portugueses chega em um momento bastante tenso em terras lusitanas.

As várias críticas que perpassam os contos de Victor não são sutis, fornecendo a suas narrativas um grave teor de denúncia, aproximando-a da prosa neorrealista (tanto pelo caráter de crítica social quanto pela representação do povo) característica essa que pode ter colaborado para sua pouca aceitação do público leitor e intelectual. Vale recordarmos que, de acordo com Russell Hamilton, que salienta as condições de produção e publicação do livro, quanto à recepção de *Sanzala sem batuque*, também não houve boa aceitação da obra em Angola⁹⁵², o que, embora compreensível dada a situação de Victor no meio literário angolano, parece-nos um tanto injusta. Não que a obra de Victor seja um grande marco da literatura local, porém ele busca, em seus contos, dar voz ao seu povo, em um movimento, como afirmou Hamilton citando Manuel Ferreira, de conciliação com Angola⁹⁵³. Sobre o livro, fala o ensaísta estadunidense, ao relacionar sua produção narrativa com a poética:

O tom do discurso poético de Bessa Victor parece ser um apelo brando e amaneirado. Quando, porém, deixou a pose lírica para escrever *Sanzala sem batuque* (1967), uma coleção de contos, o seu discurso narrativo revelou outra faceta da sua percepção de Angola no chamado espaço português. Levando em conta que intrinsecamente a prosa de ficção é mais plástica e contemplativa do que a poesia lírica, compreendemos por que Bessa Victor adotaria um tom mais moderado no seu discurso narrativo. Aliás, é como se Bessa Victor se sentisse obrigado a adotar uma pose neorromântica e sentimentalista na sua poesia. Em compensação, é como se ele aceitasse que a prosa exigia a técnica da crônica literária e do neorrealismo. Além do mais, se na sua poesia ele salva o paganismo como seu olhar, em alguns dos seus contos, revela ironias sociais com o seu olhar. Em vez dos voos

⁹⁵² Hamilton afirma que os contos nem mesmo foram lidos pelos intelectuais e escritores contemporâneos de Victor, então já hostilizado por suas opções ideológicas e pela produção de uma poesia que deixava a desejar, diferentemente, como coloca Laranjeira, do caso de Mário António (LARANJEIRA, 1995, p. 63).

⁹⁵³ Ver citação na página 397.

altissonantes e luso-tropicalistas que caracterizam grande parte de sua poesia, Bessa Victor reproduziu situações de certo impacto social nesses contos. Não quero exagerar o valor estético e social dos contos, mas apenas apontar alguns fatores significativos com respeito à sua produção.⁹⁵⁴

Concordamos com as assertivas de Hamilton a respeito da produção narrativa de Victor. Realmente, ele parece mais afastado do discurso luso-tropicalista, dando maior ênfase a uma escrita que se aproxima da literatura neorrealista, retratando sua visão do povo angolano. Assim como várias imagens negativas dos portugueses aparecem nas narrativas (como a de Castro, a do chefe do cipaio, a do pai de Carlitos), Victor critica os próprios conterrâneos, não apenas pela aceitação do sistema colonial que lhes fora imposto, mas pelo abandono das raízes que tal atitude implica, como no conto “Domingas ou as duas faces da alma”, no qual Domingas, jovem, recebe oferta de amancebar-se com um comerciante em sua aldeia. No conto, os pais consultam os padrinhos portugueses sobre a proposta de alembamento, o que choca a madrinha, mas não seu esposo, que expressa seu ponto de vista através de uma interessante colocação, a qual reproduzimos abaixo:

Na sua clássica mentalidade europeia (passara a vida colonial quase sempre em Luanda e só há menos de quatro anos conhecia o mato), a esposa entendia que o alembamento era uma reprovável prática de “gente selvagem”, insulto à dignidade da pessoa; e o cúmulo da barbaridade – na sua opinião – estava no fato de também o homem branco, querendo amancebar-se com mulher negra, ter de se sujeitar a comprá-la como objeto de comércio. [...]

Casamento ou casação, o termo meramente vocabular não importa – doutrinava o sr. Silva. – O que interessa é que, no mundo da civilização europeia, a mulher branca demonstra a ideia da sua inutilidade econômica, ou se considera a si própria um ônus pecuniário para o marido, levando para a comunhão o dote com que julga enriquecer em compensação o patrimônio conjugal; ao passo que, nos quadros das sociedades retintamente

⁹⁵⁴ HAMILTON, 1981, p. 70-71.

africanas, a mulher negra afirma a sua valia econômica, mão de obra fundamental na economia agrária e, por isso, o seu lar familiar, empobrecido quando ela parte, deve ser compensado desse dano causado pelo homem que, passando a possuí-la, se locupleta.

[...]

D. Elvira, não obstante a sua inteligência didática, não se encontrava preparada para discutir e aprofundar típicas questões etnológicas dos povos angolenses.⁹⁵⁵

O padrinho de Domingas expõe a diferença da posição da mulher nas suas sociedades, portuguesa e angolana, compreendendo que cada uma das práticas que envolvem a situação matrimonial divergem quanto à valia econômica da figura feminina: enquanto que na primeira a mulher não tem papel participativo significativo e, portanto, traz dos pais uma quantia para colaborar no novo lar, na segunda é mão-de-obra fundamental e, desta forma, o noivo deve compensar os pais pela perda econômica. É uma visão bastante racional e isenta de preconceitos, os quais recaem sobre a mulher, que, assim como Hortense e, de certa forma, Regina, são mulheres cultas e inteligentes, mas sempre com uma característica negativa: Elvira não pode aprofundar-se em discussões sobre “típicas questões etnológicas dos povos angolenses”, por falta de conhecimento (embora resida em Angola por muitos anos) e é preconceituosa; Hortense é apegada a credices populares e irracionais (embora vinculadas às tradições locais); Regina aceita que o sistema colonial seja imposto sobre sua vontade, resignando-se a seu destino, como quase todas mulheres angolanas dos contos de Victor. Assim, ainda atrelada à cultura europeia e contrária aos costumes da região, D. Elvira critica as práticas “selvagens” adotadas por portugueses, processo este chamado de cafricanização e que é designado pelo o filósofo e sociólogo do direito português Boaventura de Sousa Santos da seguinte maneira:

⁹⁵⁵ VICTOR, 1967, p. 76-78.

“Cafrealização” é uma designação utilizada a partir do século XIX para caracterizar de maneira estigmatizante os portugueses que, sobretudo na África Oriental, se desvinculavam de sua cultura e seu estatuto civilizado para adotar os modos de viver dos ‘cafres’, os negros agora transformados em primitivos e selvagens.⁹⁵⁶

A cafrealização possui uma conotação negativa por tornar o “civilizado” em “selvagem”, e é refletida na postura de D. Elvira perante o tema. Além disso, há ainda a indignação da senhora quanto ao fato da menina ser tratada como mercadoria, sendo vendida, pela família, a um novo proprietário. Assim, a objetificação da mulher é tratada no conto, apesar de ser abordada por um viés etnologicamente errôneo. Llembramos o conto é da década de 1960, quando a imagem da mulher europeia estava recentemente sendo desvinculada da ideia de ser tratada como propriedade do marido. A maneira que D. Elvira encontra de, senão combater a prática, pelo menos evitar o caso específico de sua afilhada, é a imersão da jovem dentro da cultura portuguesa: Domingas, então, recebe educação em Luanda, muda-se com eles para Lisboa, forma-se no magistério, seguindo os passos da madrinha, trabalha como professora e casa-se com um taberneiro.

Conforme passa o tempo, Domingas, embora seguindo à risca os padrões da cultura europeia, ainda que sinta saudades da família e de Angola, questiona as decisões que tomou e que foram tomadas por ela, imaginando o que teria sido de sua vida caso não houvesse abandonado sua aldeia. A protagonista recebe, então, uma carta da mãe, informando-lhe sobre novidades relacionadas à família e o amancebamento da irmã mais nova, o que a faz comparar as trajetórias de ambas (de si e da irmã), deixando-a transtornada com a conclusão a que chega:

Perturbada, confusa, entre a convulsão de juízos e sensações que se chocavam nos penetrais de sua alma, Domingas sentia todo o seu ser desmoronar-se sob o peso irremittente desta verdade

⁹⁵⁶ SANTOS, 2003, p. 35.

matemática: ela, a negra **europeizada**, valia muito menos do que a irmã, a preta **indígena** de África. Com efeito, as fórmulas estavam exatas:

Maricota = administrador de circunscrição + 2 contos + 6 peças de pano + 3 sacas de fubá de bombó + 20 litros de vinho + 1 boi. Domingas + curso de professora + 10 contos = taberneiro.

Nunca mais esqueceria esta complexa realidade.⁹⁵⁷

A personagem avalia as práticas de casamento e amancebamento, chegando à conclusão de que a segunda é mais lucrativa, recuperando o tema levantado pelo padrinho no início do conto. No entanto, o que é salientado, inclusive pelo destaque tipográfico utilizado no texto, é a questão de ser uma “negra europeizada” versus uma “negra indígena”. Até o momento, Domingas via o assunto com olhos aculturados, pelo viés português, sempre rebatendo os próprios pensamentos sobre o assunto, alegando que sempre seria uma indígena, uma serva, com marido e filhos ilegítimos, caso tivesse optado por ficar na aldeia e seguir as tradições locais⁹⁵⁸. Com o casamento da irmã, a personagem arrepende-se de ter abandonado as tradições de seu povo e ter aceitado o processo de aculturação que a tornou uma angolana europeizada, revelando, através da ironia, uma crítica ao povo que se deixa aculturar e repudia suas raízes.

Tal censura pode parecer um tanto quanto estranha para um lusotropicalista a princípio, porém o autor afirmou a necessidade da colaboração da cultura angolana no processo de mestiçagem que defende em seus textos ensaísticos. Além disso, os contos destoam do resto da produção de Victor, apontando para, como já mencionado, um movimento de retorno à angolanidade. Esta ideia pode ser corroborada pelo próprio título do livro, ainda que Hamilton posicione-se de forma contrária. Afirma o ensaísta sobre tal ponto o seguinte:

⁹⁵⁷ VICTOR, 1967, p. 88. [grifo do autor]

⁹⁵⁸ Ibidem, p. 86.

E note-se de passagem que o título do volume nada tem a ver, nem direta nem metaforicamente, com o conteúdo e a temática dos contos. Ora, pode ser que a ideia de uma “sanzala (aldeia) sem batuque” espelhe as transformações sociais e culturais que caracterizam as histórias, mas a ligação metafórica é tênue.⁹⁵⁹

Discordando do especialista, gostaríamos de apontar que o título sintetiza as principais questões levantadas nos contos: a crítica quanto ao sistema colonial sustentado por uma hierarquia rácico-social, o que estimula o abandono das tradições angolanas durante o processo de aculturação do povo. O batuque remete às festas tradicionais e possui importância fulcral para as tradições africanas, o que significa interpretar a expressão “sanzala sem batuque” enquanto um aldeia sem alma, sem raízes. Além disso, poderíamos ainda fazer outra conexão que leva à mesma leitura: já que o batuque dos tambores, como vimos nos contos de Ribas, é a forma da comunicação das aldeias, ou seja, é através do som dos tambores que os indivíduos sabem o que está acontecendo em sua povoação. No momento em que os tambores calam-se, há o corte entre sujeito e comunidade, o que significa dizer que ele afasta-se de seu modo de vida, de sua cultura.

Considerando a extrema importância da mensagem expressa no título e em suas narrativas, podemos afirmar que a contribuição de Geraldo Bessa Victor, para a história do conto, é digna de menção, uma vez que o autor busca salienta a importância das tradições locais além de denunciar o sistema colonial e sua consequente manutenção do racismo, alinhando-se à literatura de cunho neorrealista produzida em Angola, ainda que uma produção um tanto tardia, visto que na década de 1960 já havia em curso uma proposta diferenciada, que tratava do momento histórico de então – a guerra colonial. Ainda assim, publicado em um momento de rígida censura, o livro de Bessa Victor busca dar voz ao angolano, denunciando os problemas de seus conterrâneos. Assim, embora defendendo as premissas do luso-tropicalismo, no qual as culturas deveriam mesclar-se e cada

⁹⁵⁹ HAMILTON, 1981, p. 70-71.

qual contribuir com elementos para a formação de uma cultura terceira, e o integracionismo, no qual Angola deveria integrar-se ao Império Português, Victor expõe em seus contos o despotismo de um sistema colonial não fundamentado no amor, como defendeu em um primeiro momento, mas na hostilidade calcada no abuso de poder e em premissas rácico-sociais, resultando na opressão cultural do povo angolano – e por essa sua tentativa de alinhamento e de denúncia social é que merece espaço dentro da história do conto angolano.

3.4. Nacionalismo

“Às vezes, alguém é um criminoso [...] não por ter cometido crimes, mas por saber que os mesmos foram cometidos⁹⁶⁰”.
Alexandre Dumas

O momento seguinte da literatura angolana dura dez anos a partir do início da guerra colonial, em 1961. É o período denominado Nacionalismo, durante o qual poucas obras conseguiram ser editadas e circular entre leitores, devido ao clima de repressão e censura instaurado nas colônias. Grande parte das narrativas produzidas na década de 1960 e princípio de 1970 foram publicadas (ou republicadas, pois muitas desapareceram ou foram confiscadas) apenas na década de 1970, após a independência de Angola.

Já em fins da década de 1950, havia nas terras coloniais uma busca a terroristas, assim chamados aqueles que se dispunham a lutar – seja com ações ou palavras – contra o sistema colonial. Em decorrência da ação de represália aos movimentos anticoloniais, que pode ser resumida por muitas prisões e execuções de angolanos (em sua maioria), o que se agravou na década seguinte, dá-se o Processo dos 50. As células clandestinas dos movimentos buscavam elucidar o povo e fazê-lo compreender a necessidade de uma ação anticolonial, porém ficaram mais ou menos abandonadas, de acordo com Wheeler e Pélissier, quando seus líderes foram presos. O momento era de insegurança e violência, no qual portugueses tentavam sufocar as manifestações nacionalistas, em uma caça aos “terroristas”. Tal situação agravou-se no início da década de 1960, após o massacre dos trabalhadores das plantações de algodão, em Malanje, no qual portugueses reprimiram com excessiva violência a revolta de camponeses miseráveis, explorados pela Cotonang.

⁹⁶⁰ Tradução livre da versão de *Le Vicomte de Bragelonne* (1850) em espanhol (“A veces es uno criminal à los ojos de los grandes de la tierra no solo por haber cometido crímenes, sino por saber que se han cometido”).

Assim, em 4 de fevereiro de 1961, há um ataque à prisão de São Paulo, à Casa de Reclusão Militar, aos barracões da polícia e à estação de rádio por parte de angolanos, resultando no início da guerra colonial. Estes ataques tinham como princípio liberar os presos políticos, muitos deles líderes de células anticoloniais. Há divergências quanto à organização das ações, que a princípio não tinham sido vinculadas a nenhum grupo, mas que, posteriormente, foram assumidas pelo MPLA. Alguns autores, como o professor português Rui de Azevedo Teixeira – que participou da guerra colonial como alferes e cooperante em Angola e Moçambique⁹⁶¹ – afirmam que a rebelião foi inspirada pelo cônego Joaquim Manuel Mendes das Neves (identificado como português por uns⁹⁶² e mestiço por outros), que instigava a população a rebelar-se contra os abusos e injustiças praticados pelo lado opressor. O historiador francês Pélissier afirma que

[o] MPLA aponta o início da chamada “revolução nacional” a 4 de fevereiro de 1961. Mas não é certo que o MPLA tenha sido a única organização envolvida nestes acontecimentos. Na realidade, a pressão sobre os musseques de Luanda intensificou-se no início de 1961. APIDE forçou muitos prisioneiros a falar, as células políticas viram os seus membros que se encontravam em liberdade desaparecerem e engrossarem o número de detidos na prisão de São Paulo, na Casa de Reclusão militar e noutros centros de detenção preparados à pressa. Os verdadeiros motivos e autores da rebelião ainda são controversos e mesmo polémicos. Tratou-se de uma tentativa de golpe de estado dirigido contra os centros de controlo (o palácio do governador) e de informação (a Rádio Angola) ou foi uma mera tentativa de libertação dos líderes que se encontravam presos? Ou será que existia um acordo entre a oposição branca a Salazar e os nacionalistas modernos? É provável que tenha sido uma mistura dos três com uma dose de insensatez por parte dos executantes. Fosse como fosse, assemelhou-se à ação de um comando suicida.⁹⁶³

⁹⁶¹ É interessante pontuarmos aqui que a visão de Teixeira é bastante marcada pelo lado em que lutou na guerra. A espeito de sua visão (na qual chama os guerrilheiros de terroristas, por exemplo), há algumas informações relevantes, respaldadas por outros autores, como no caso da autoria dos ataques de 4 de fevereiro de 1961.

⁹⁶² TEIXEIRA, 2010, p. 65

⁹⁶³ WHEELER; PÉLISSIER. 2013, p. 251-252.

Desta forma, de acordo com o historiador, várias questões acerca da rebelião ainda suscitam questionamentos. Independentemente disto, o que temos como resultado é esta data que foi eleita como princípio da luta armada anticolonial. Como o MPLA reivindicou responsabilidade sobre o ato, acabou por solidificar seu posicionamento, tornando célebre a visão dos intelectuais e poetas que largam a pena para pegar em armas. Dos três grupos, o MPLA era o único composto majoritariamente (nas cadeiras dirigentes) por intelectuais e escritores, embora a poesia tenha tido um relevo muito maior até então, seja por tendências pessoais, seja por influência dos movimentos como a negritude, o da Renascimento do Harlem e do *New Negro*, do pan-africanismo, etc. Não obstante a guerra que se inicia, escritores e poetas não abandonaram totalmente sua produção, mas passaram a abordar uma temática mais voltada para a nova realidade e a necessidade de independência e libertação do jugo colonial.

Na quase década e meia que segue, houve a instauração de uma época de terror, durante a qual vários portugueses e angolanos foram assassinados, levando a muitos a fugirem das zonas de conflito, migrando ou para o mato (normalmente os negros nativos que viviam em aldeias do interior), ou para Portugal. Neste caso, referimo-nos à migração dos brancos, muitos dos quais levando os filhos brancos e/ou mestiços e as mulheres – as brancas, sem dúvida, e negras, embora a literatura registre um grande número de abandono das últimas, ou de sua preferência por ficar em sua terra natal. Agravando o clima de instabilidade causado pela situação de guerra, temos ainda a forte repressão da PIDE, que coloca informantes em todo e qualquer lugar possível, a fim de acabar com as células clandestinas e, por conseguinte, as ações dos “terroristas” – aprisionando-os, torturando-os e/ou matando-os.

Foi um período, portanto, de complicada circulação da literatura produzida, uma vez que a preocupação do governo recaía sobre a apreensão de material “terrorista”, o que relegava muitas obras à clandestinidade, tendo, ainda, sido diversos manuscritos apreendidos pela PIDE. Um grande número de autores escreveram durante o período de encarceramento nas prisões portuguesas, como foi o caso de Luandino Vieira, António Jacinto, António Cardoso, Manuel Pedro

Pacavira, Uanhenga Xitu⁹⁶⁴, Aristides Van-Dúnem, e Jofre Rocha⁹⁶⁵. Estes e outros, que tiveram sua produção publicada a partir da década de 1970, são provenientes dos grupos que já publicavam nas revistas *Mensagem* e *Cultura* (II) e que continuaram seus trabalhos a despeito das interferências e do contínuo confisco da PIDE. Nesta época, além das obras que conseguiam passar pela censura, destacam-se as publicações da editora Imbondeiro, de Leonel Cosme e Garibaldino de Andrade, embora, como visto, não fosse alinhada ideologicamente e publicasse vários autores, nem todos angolanos (de outros países africanos, brasileiros e portugueses).

Laranjeira aponta algumas publicações feitas neste período, dentre as quais as, além de produções poéticas, são destacadas as narrativas de Mário António (tratadas extemporaneamente, visto que sua narrativa enquadrava-se mais dentro de uma estética neorrealista do que propriamente uma literatura de guerrilha ou anticolonial) e de Henrique Abranches⁹⁶⁶, além do ponto de ruptura mais marcante da literatura angolana com a produção narrativa de Luandino Vieira. As produções, ainda de acordo com Laranjeira⁹⁶⁷, são ligadas ao nacionalismo (implícita ou explicitamente trabalhadas), abordadas pelo viés da temática de guerrilha, “enquanto que no *ghetto* das cidades coloniais, nas prisões ou na diáspora os temas continuavam a ser os do sofrimento do colonizado, da falta de liberdade e da ânsia de tomar o destino nas próprias mãos”⁹⁶⁸, isto é, uma literatura de resistência, cujos moldes foram dados pela influência do Neorrealismo e do modernismo.

Este período é considerado, portanto, de certo silenciamento por alguns autores – tanto pela repressão da PIDE quanto pela maior produção de poesia, tanto na década de 1950 quanto nas de 1960 e 1970, já que era de mais fácil

⁹⁶⁴ LARANJEIRA, 1995, p. 120.

⁹⁶⁵ Ibidem, p. 40.

⁹⁶⁶ Ibidem, p. 40.

⁹⁶⁷ Além das três tendências (guerrilha, *ghetto* e diáspora), Laranjeira acrescenta em um outro ensaio, “Questões da formação das literaturas africanas” (incluso em *De letra em riste*), uma quarta temática trabalhada nos anos de 1960, a literatura colonialista, identificada como literatura ultramarina, a qual veiculava a proposta de compreender as colônias enquanto “províncias de Portugal” (Idem, 1992).

⁹⁶⁸ Idem, 1995, p.39.

produção, publicação e circulação (jornais e revistas), assim como o conto curto –, como comenta Manuel Ferreira na passagem seguinte:

Tempo de repressão, a década de sessenta ficará como um período muito duro para os problemas da criação literária, em particular, e dos da cultura, em geral. Basta dizer que é neste período que se regista um sem número de acontecimentos: extinção da Casa dos Estudantes do Império, em 1965, proibição da sua revista *Mensagem*, silenciadas as Edições Imbondeiro que, em 1963, publica a *Antologia poética angolana* (além do mais que adiante se refere), perseguidos, exilados, presos vários escritores e intelectuais angolanos (e não apenas, claro), encerrada a Secção Cultural da Associação dos Naturais de Angola. Na verdade, um vento agreste traz o desassossego.⁹⁶⁹

No entanto, apesar de vários periódicos e editoras serem fechados, na década seguinte surgem novas revistas e editoras (geralmente editadas por portugueses radicados em Angola, como coloca Ferreira⁹⁷⁰), como a coleção Cadernos Capricórnio, editadas por Orlando de Albuquerque (moçambicano radicado em Angola). Concorda com Ferreira sobre a década de 1960 ser mais silenciada do que a seguinte José Carlos Venâncio⁹⁷¹, e de ambos discorda Soares, que tenta quebrar com o mito do silenciamento dessa década. Afirma ele ainda que, embora não haja muita publicação em Luanda, há em outras partes do país, ocorrendo uma descentralização cultural⁹⁷² e fora de Angola e que, embora de vida breve, a Imbondeiro conseguiu realizar publicações relevantes para a literatura nacional, assim como as edições pela CEI, além da publicação de livros publicados por autores como Jorge Macedo, Manuel Rui, Arnaldo Santos e outros.

Carlos Ervedosa discorda da teoria do silenciamento se aplicada a toda década, afirmando que “nos primeiros anos da década de 60 registra-se em

⁹⁶⁹ FERREIRA, 1977a, p. 34-35.

⁹⁷⁰ Ibidem, p. 36.

⁹⁷¹ VENÂNCIO, 1992, p. 29.

⁹⁷² SOARES, 2001, p. 211.

Angola um intenso movimento literário, nunca até ali presenciado”⁹⁷³. No entanto, Ervedosa salienta a mudança que ocorre, principalmente após 1963 (de acordo com a temporalidade que registra em seu texto), quando a literatura ganha dimensão de guerrilha e de caráter anticolonial e, então, surge o silenciamento, ou, pior, uma literatura inexpressiva – aquela que conseguia passar tranquilamente pela censura, em oposição à literatura mais relevante que era confiscada ou destruída e que apenas com muito esforço dos escritores, os quais tinham que lançar mão de variada técnica para camuflar o real tema de suas criações, eram aceitas para publicação. Afirma ele sobre esse restante da década de 1960:

As medidas repressivas que se faziam sentir nas cidades de Angola, provocando um cerceamento da já então reduzida liberdade de expressão, não eram propícias ao desenvolvimento duma literatura vincadamente angolana, na forma e no tema. Alguns zelosos funcionários da censura prévia à imprensa evitavam que dela se escrevesse ou até se mencionasse. Livros apreendidos e todo um ambiente de temor desencorajavam os escritores angolanos. Por isso, em seu lugar proliferava uma literatura inexpressiva ou louvaminheira, de origem europeia, alheia aos ventos da história que há muito sopravam por sobre o território, literatura que continuaria a povoar as páginas dos jornais e revistas e a aparecer com frequência nos escaparates das livrarias. É uma literatura que se alimenta do exótico (quase sempre de má qualidade), ou se refugia num hermetismo, muito “universal”, muito fiel aos últimos figurinos.

A literatura revolucionária circula clandestinamente, à espera dos novos tempos que se aproximam a passos largos [...].

A literatura deste tipo [ele cita um fragmento de “Lutaremos”, de João-Maria Vilanova, para exemplificar a literatura de caráter revolucionário], poemas e contos, não tem possibilidade de publicação.⁹⁷⁴

⁹⁷³ ERVEDOSA, 1979, p. 133.

⁹⁷⁴ Ibidem, 146-148.

Assim, apesar das discordâncias, podemos pensar que houve, sim, um silenciamento em parte da década de 1960, prejudicando a produção literária do período que apenas se reestabelece mais para o fim da década, quando alguns escritores conseguem publicar até 1974, devido à uma discreta abertura no regime, como coloca Pires Laranjeira:

A chamada “Primavera marcelista” (1968), após a morte de Salazar, proporcionou alguma abertura política, ligeira, no regime, o que teve como consequência, em Luanda e, depois, noutras cidades angolanas, como Lobito, Nova Lisboa (Huambo) ou Malange (Negage), um leve florescimento das atividades culturais que, entretanto, tinham fenecido. Daí até Abril de 1974, surgiram algumas iniciativas resultantes da conjugação de esforços de portugueses residentes ou de passagem e de africanos (António Bellini Jara, Vergílio Alberto Vieira, Cândido da Velha, Carlos Ervedosa, Orlando de Albuquerque, etc.), todos inconformados com a estagnação e oficialização do panorama cultural.⁹⁷⁵

Laranjeira salienta a importância da Geração de 70, um grupo de poetas que surgem com novas propostas, além de outros que nem sempre são associados ao grupo, mas que vinham publicando em várias coleções e periódicos, nacionais e internacionais⁹⁷⁶. Dentre esses poetas, muitos publicaram também narrativa, e, como Manuel Rui e Ruy Duarte de Carvalho, acabaram por sobressaírem-se no campo da narrativa no período pós-independência. Alguns prosadores iniciaram sua carreira nas coleções e antologias da década de 1960 ou início de 1970 (como Pepetela, por exemplo), mas cujas publicações de relevo vêm em décadas tardias (1980 e 1990), abarcando temáticas e técnicas bastante variadas. Francisco Soares, falando dos poetas que, na época, também produziram narrativa, reparte os escritores da década de 1960 em três grupos:

⁹⁷⁵ LARANJEIRA, 1995, p.134.

⁹⁷⁶ Ibidem, p. 135.

o primeiro é constituído por aqueles que escreviam no país colonial (Arnaldo Santos, Jorge Macedo, o trãnsfuga futuro Cândido da Velha – e, na opinião de Venâncio, João Abel); o segundo é constituído por aqueles que compunham fora do país (e de que Manuel Rui, também ficcionista, constitui o principal exemplo, residindo em Portugal – sendo Lara Filho um meio-exemplo, porque escreveu em Portugal e em Angola); o terceiro é constituído por aqueles que viviam nas zonas de guerrilha e está praticamente só representado por Pepetela (outro escritor oriundo de Benguela [...]). No entanto, Pepetela (que se inicia na antologia *Contos d'África da Imbondeiro*) só publica nos anos 70, tal como João Abel, e os seus primeiros livros (os dos anos 60) foram escritos em Lisboa e Argel, deles apenas sobrevivendo *Muana Puó* e *Mayombe* (aquele escrito em Lisboa, este em Argel), pelo que a literatura de guerrilha se pode dizer que, praticada por autores revelados nos anos 60, foi pouco significativa (dela vieram, sobretudo, *As aventuras de Ngunga*).⁹⁷⁷

No trecho supracitado, vemos a proposta de Soares em se pensar os grupos de escritores (e poetas) a partir de sua localização espacial, uma vez que o historiador da literatura associa a mesma com a produção de uma temática de guerrilha. Ele ressalta, por outro lado, que a década de 1960 é marcada por um “regresso à narrativa dos seus escritores”⁹⁷⁸, que dão continuidade ao iniciado pela geração mensageira, ou seja, um projeto de narrativa nacional calcada no realismo, visando uma literatura preocupada socialmente, de denúncia, ou, como coloca o autor, de questionamento⁹⁷⁹. Esta literatura, cuja inspiração estaria no Neorrealismo português e no regionalismo brasileiro de 1930 é chamada por Soares de realismo socialista.

Já Venâncio salienta a importância de três nomes como responsáveis por uma mudança significativa nas letras angolanas nesse período (Luandino Vieira, Pepetela e Agostinho Neto), além da temática do messianismo – o qual pode ser visto como uma derivação do realismo socialista apontado por Soares – e a inovação nos meios estilísticos:

⁹⁷⁷ SOARES, 2001, p. 209.

⁹⁷⁸ Ibidem, p. 210.

⁹⁷⁹ Ibidem, p. 210.

Como denominador comum nessa evolução destaca-se o messianismo, a defesa duma utopia, pela qual tem de passar a reivindicação da angolanidade e por onde passa o que a literatura angolana tem de mais original, cumprindo o contexto do realismo africano.

O desvio ao padrão linguístico do português europeu como necessidade de dar expressão a um mundo semântico diferente, a uma dimensão cultural angolana, e a aproximação às formas tradicionais de narrar (com a «geração de 50», sobretudo com Luandino Vieira) constituem os meios estilísticos utilizados pelos intelectuais luandenses, e, de certa forma, pelos benguelenses também, para vencerem as «barreiras» urbanas, as «barreiras» da alfabetização.⁹⁸⁰

De acordo com o crítico angolano, o que caracteriza este período literário, portanto, é, além da temática de guerrilha ou anticolonialista, são as inovações no campo estilístico, como as novidades linguísticas, já introduzidas aos poucos anteriormente, mas que foram levadas a um novo nível neste momento e que podem ser exemplificadas pela utilização da linguagem dos musseques de Luandino; ou ainda o caráter mais informal de estórias, também inauguradas por Luandino e que se solidificaram enquanto um tipo diferenciado de conto, no qual a oralidade não se viabiliza apenas pela introdução de termos, expressões, palavras do cotidiano, mas pela própria estrutura frasal, típica da oralidade. O narrador aproxima-se, dessa forma, seja do contador de histórias tradicional africano (*griot*), seja de um contador de estórias. Em ambos os casos, as narrativas trazem um ensinamento, o qual, neste período, encontra-se relacionado com a situação imperialista e a necessidade de subvertê-la. Daí o messianismo referido por Venâncio, ou seja, a crença em um futuro no qual o povo estaria liberto da opressão colonial, tornando-se um estado independente.

Desta forma, deixando de lado aqueles que contribuíram com a história do conto de forma mais inexpressiva, apresentaremos a seguir autores que possuem obras significativas, com exceção daqueles que, mesmo trabalhando tais temas,

⁹⁸⁰ VENÂNCIO, 1992, p. 30.

alinham-se mais à literatura do pós-independência. Dentre eles, é válido apontar como sendo a principal produção deste período a de Luandino Vieira, que inova com sua literatura de musseque e propostas linguísticas, seguida pelas de outros autores que conseguiram, apesar das adversidades, contribuir para a literatura nacional com narrativas relevantes, seja quanto ao tema ou quanto à forma.

3.4.1. José Luandino Vieira

José Vieira Mateus da Graça nasceu em 4 de maio de 1935, em Vila Nova de Ourém (Portugal). Foi, aos três anos de idade, para Luanda, acompanhando os pais⁹⁸¹ e trabalhou como empregado comercial⁹⁸². Acrescentou “Luandino” ao seu nome, legalmente, uma semana após a independência de Angola⁹⁸³. Apesar de ter tentado poesia⁹⁸⁴ no início de sua carreira, torna-se ficcionista. Foi presidente da Radiotelevisão Popular de Angola e Secretário-Geral da União dos Escritores de Angola (UEA) por duas direções⁹⁸⁵, tendo sido membro fundador da mesma. Contribuiu em vários periódicos como em *O Estudante*, *Cultura* (II), *Mensagem* (CEI), *Boletim cultural do Huambo*, *Jornal de Luanda*, *Jornal de Angola*, *Jornal do Congo*, *Vértice*, *ABC*, *Dom Quixote*, *Vuelvo* e *África*. Além de romances e contos, também publicou literatura infanto-juvenil. Seus livros de contos são: *A cidade e a infância: contos* (1960), *Duas histórias de pequenos burgueses* (1961)⁹⁸⁶, *Luuanda* (1964), *Vidas novas* (1968)⁹⁸⁷, *Duas estórias* (1974)⁹⁸⁸, *No antigamente, na vida* (1974), *Velhas estórias* (1974), *Macandumba* (1978), *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu* (1981), *Estória da baciazinha de quitaba* (1986), *De rios velhos e guerrilheiros II. O livro dos guerrilheiros: narrativas* (2009), além de um conto (“1ª canção do mar”) publicado

⁹⁸¹ Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas afirmam ser aos dois anos de idade (GOMES; CAVACAS, 2007, p. 224) e Russell Hamilton fala em três anos de idade (HAMILTON, 1981, p. 130).

⁹⁸² TOPA, 2014b, p. 21.

⁹⁸³ LARANJEIRA, 1995, p. 120.

⁹⁸⁴ VENÂNCIO, 1992, p. 24.

⁹⁸⁵ GOMES; CAVACAS, 1997, p. 224.

⁹⁸⁶ Publicado na coleção Imbondeiro, volume 23.

⁹⁸⁷ Afirma Pires Laranjeira que a edição anterior à de 1975 foi publicada em Paris, sem data de publicação (LARANJEIRA, 1995, p. 120).

⁹⁸⁸ Publicado em coleção dos Cadernos Capricórnio, número 24.

com outros escritores no livro *Dumba e a bangala; Uíge; São Paulo; 1ª canção do mar* (1961)⁹⁸⁹ e outros em antologias.

Manuel Ferreira comenta o lado poeta do escritor, afirmando sobre este o seguinte:

Contista que preencheu algumas das páginas de *Cultura* (II), José Luandino Vieira (ilustrador de contos, poemas, capas) fez algumas incursões pela poesia, poucas, mas significativas. Sensível à captação do quotidiano social, em rimance ou epigramaticamente, procede ao registo alegórico numa visão dialética da vida:

Branca a buganvília explode

no odiado muro em frente

à volta a vida berra crente

e o negro sangue estanca

vermelha a buganvília

rompe o muro da frente^{990 991}

A partir da breve citação e da poesia transcritas, podemos observar que o escritor tem a mesma postura em qualquer gênero que utiliza, seja ele o romance, a narrativa curta (embora designados normalmente enquanto contos, Luandino redefine-os como estórias, ou simplesmente narrativas), a novela, a fábula ou a poesia: a crítica social e o relato do cotidiano descritos de forma poética. Mesmo na narrativa, sua escrita é matizada pela delicadeza da poesia, ainda que nas cenas mais sombrias que delatam a violência do sistema colonial ao mesmo

⁹⁸⁹ Publicado na coleção da Imbondeiro, volume 14.

⁹⁹⁰ José Luandino Vieira, «Bugunvília» in *Jornal de Angola*, «número especial dedicado a Luanda», s/d [fins de 1962]. [nota do autor]

⁹⁹¹ FERREIRA, 1977a, p. 26.

tempo em que urge a conscientização popular da necessidade de unificação e combate a tal organização social. Todavia, é reconhecido por – quase que exclusivamente – suas narrativas, curtas ou longas, sendo o prosador mais importante da história da literatura nacional, dadas as inovações profundas que apresenta em seus contos ainda na década de 1950 e primeiro lustro de 1960.

Desta maneira, é possível afirmar que, da geração que orbita em torno da *Cultura* (II), Luandino Vieira é o contista mais representativo na literatura angolana, além do nome de maior relevo na literatura nacional devido à ruptura que promove entre esta e a literatura colonial com sua literatura dos musseques e a inserção significativa da linguagem do povo na produção narrativa local. Tendo sido confiscada a primeira edição de *A cidade e a infância* antes mesmo de sair do prelo, em 1957, e toda a mítica que envolve a produção, premiação e publicações de *Luuanda* (1963), o nome de Luandino começa a ganhar destaque. É garantido ao autor um espaço consagrado na história literária nacional quando *Luuanda* é premiado em primeiro lugar um concurso, recebendo o Prêmio Literário D. Maria José Abrantes da Mota Veiga, em 1963; é publicado e distribuído apenas no ano seguinte (1964); e, mais adiante, ocorre “a campanha de maio de 1965 que se seguiu à atribuição do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Autores”⁹⁹² – tudo isso enquanto o autor estava cumprindo pena em Santiago de Cabo Verde (também chamada de Campo de Trabalho de Chão Bom), pois tinha sido condenado a quatorze anos de prisão⁹⁹³. Além da edição de 1964, surge outra, no ano seguinte, com os elementos da capa reorganizados, “apresentada como sendo de Belo Horizonte, da responsabilidade de uma editora chamada Eros, mas na verdade feita em Braga por dois agentes da P.I.D.E.”⁹⁹⁴.

Na década de 1950, era essencial construir uma identidade angolana própria a fim de que o sujeito compreendesse-se enquanto pertencente àquele território, e não um nativo ou assimilado em terras portuguesas. A terra era

⁹⁹² TOPA, 2014b, p. 5.

⁹⁹³ Preso desde 1961, Luandino é julgado em 1963 e condenado “a catorze anos de prisão, por crimes de terrorismo praticados na província de Angola e não por atividades subversivas” (Diário da Manhã apud RIBEIRO, 2015, p. 47).

⁹⁹⁴ TOPA, 2014a, p. 10.

Angola, ou seja, era, por direito, daquelas sociedades que já estavam enraizadas naquele espaço e cuja gênese e história remetiam a tempos e culturas pré-europeias. Após séculos vivendo sob as divisões geográficas impostas pelo imperialismo, tais sociedades reformularam-se, agrupando-se ou dividindo-se. Era necessário, por conseguinte, resgatar tais culturas ancestrais já esmaecidas pelo contato com o outro, a fim de que as etnias locais pudessem possuir uma identidade própria, angolana, não-assimilada – ainda que formada por diversos elementos de diferentes grupos étnicos. Podemos afirmar, portanto, que, no período de 1950, deu-se o que se chama de Nativismo, um movimento intelectual de valorização nacional.

O nativismo surge em diferentes momentos em Angola, sendo uma primeira manifestação aquela que se deu no âmbito jornalístico no século XIX. O sentimento nativista é revivido de forma significativa com o chamado do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, em 1948, tendo sido exercitado por escritores, poetas, ensaístas e estudiosos na década seguinte. É neste período (década de 1950) que a literatura ocupa-se em trazer para primeiro plano os temas telúricos e sua gente, estando os intelectuais ocupados em forjar uma identidade nacional, a égide sob a qual os angolanos uniriam-se e combateriam os abusos do colonizador. Esta tentativa de construção identitária dentro de uma sociedade que não tinha um Estado nacional consolidado era um trabalho árduo e bastante delicado. Várias complicações surgiram em decorrência das correntes nas quais os intelectuais acreditavam ou divergiam, como, por exemplo, a Negritude e o Pan-Africanismo. Sobre o assunto, afirma Carlos Venâncio:

O chamado nacionalismo africano, no que é acompanhado pelo asiático, não se ajusta a esta definição [a de Gellner]. Na sua esmagadora maioria os países que ascenderam, por ação dos nacionalistas, à independência, na década de 60, dispunham de uma unidade territorial (a herança colonial), mas, de modo algum, de uma unidade nacional. O mesmo será dizer que a nação, enquanto comunidade de sentimento, era inexistente. Os nacionalistas, em situação de franca minoria, ao falarem da nação, evocavam fundamentalmente o seu sentido prospectivo. A sua existência era, assim, meramente discursiva. De tal forma o era que muitas foram as hesitações quanto ao território às

populações a que a mesma haveria de corresponder aquando das independências e da formação dos novos Estados. [...]

Perante estes condicionalismos, poder-se-á dizer que o nacionalismo africano, protagonizado por minorias ocidentalizadas, também chamadas elites coloniais, acaba por ter, em relação às mesmas, uma forte função catártica, de procura de uma identidade. Nesta medida, o nacionalismo em África vale como um movimento emancipalista do gênero do nativismo, da negritude e do pan-africanismo, lado pelo qual esse mesmo nacionalismo assume a sua especificidade máxima, afastando-se do asiático.⁹⁹⁵

Conforme expõe Venâncio, esse nativismo (assim como o anterior) ocorria na esfera do teórico, uma vez que não havia nação. Os movimentos nativistas são, desta forma, normalmente anteriores à independência e, portanto, pré-nacionalistas, em determinadas realidades⁹⁹⁶. Entretanto, embora o sentimento nativista seja mais bem observado antes do momento nacionalista, visto que este prioriza uma literatura de denúncia e de guerrilha, podemos compreender que o nativismo não se desvincula deste tipo de literatura, mas, ao contrário, busca fortalecer a imagem do natural de Angola em contraponto ao estrangeiro europeu. Neste sentido, a questão telúrica problematiza a realidade do angolano contemporâneo, com sua cultura particular e sua língua étnica ou, especialmente na periferia da zona urbana, uma variante da língua portuguesa, já marcada consideravelmente pela presença das línguas locais (principalmente pelo quimbundo).

O historiador brasileiro Rogério Forastieri da Silva comenta que os eventos precursores da independência (no caso, ele fala sobre o Brasil) são considerados movimentos nativistas, porém mesmo eventos pós-coloniais podem ter caráter nativista⁹⁹⁷. O historiador afirma que o termo nativismo é associado aos seguintes

⁹⁹⁵ VENÂNCIO, 2008, p. 101-102.

⁹⁹⁶ Isto não significa dizer que não há movimentos nacionalistas antes da independência em si, porém, partindo do princípio que o nacionalismo forma-se a partir da compreensão da nação, poderíamos pensar, de acordo com alguns teóricos, que o que há é um pré-nacionalismo – o que não deixa de ser, em verdade, apenas uma discussão tautológica. No nosso caso, adotaremos a linha que leva em consideração não apenas a nação constituída, mas a nação em formação. Para mais informação sobre tal discussão, ver o livro *Colônia e nativismo: a História como "biografia da nação"* (1997), do historiador brasileiro Rogério Forastieri da Silva.

⁹⁹⁷ SILVA, 1997, p. 65-66.

contextos, normalmente: luta contra estrangeiros; movimento precursor da emancipação política; lusofobia; reivindicações populares; movimento precursor do nacionalismo ou sinônimo de nacionalismo; e sentimento autonomista⁹⁹⁸. Apesar dos vários usos, Silva coloca que o nativismo, ao ser utilizado em tão diferentes contextos, não é um conceito homogêneo, mas particular a cada contexto, necessitando abordagens e tratamentos diferenciados a fim de compreendermos seu sentido pleno dentro de sua especificidade⁹⁹⁹. No caso de Angola, quase todos os contextos em si colaboram com a manifestação de movimentos nativistas, uma vez que estes promoviam a consciência de grupo (angolanos), de situação (colonizados), de oposição ao colonizador e necessidade de emancipação política e econômica, etc.

O nativismo – em Angola, é escusado lembrar – colabora, portanto, com a identificação de pertença a um grupo comum pelos indivíduos, fazendo com que eles vejam-se enquanto parte de um grupo: agora não mais étnico, mas maior do que isso; um grupo que abrange a totalidade do território angolano. Isto significa dizer que o nativismo dentro de um espaço colonial é subversivo, pois ele constrói as bases sobre as quais está calcado o nacionalismo, esta compreendida, *grosso modo*, como uma ideologia que une o povo através do sentimento de pertença a uma nação. O historiador e cientista político irlandês Benedict Anderson define nação como sendo

uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.

Ela é **imaginada** porque mesmo os membros da mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.¹⁰⁰⁰ Era a essa imagem que Renan se referia quando escreveu, com seu jeito levemente irônico: “Or l’essence d’une

⁹⁹⁸ SILVA, 1997, p. 66.

⁹⁹⁹ Ibidem, p. 66.

¹⁰⁰⁰ Cf. Seton-Watson, *Nations and states*, p. 5: “A única coisa que posso dizer é que uma nação existe quando pessoas em número significativo de uma comunidade se consideram formando uma nação, ou se comportam como se formassem uma”. Podemos traduzir “se consideram” por “se imaginam”. [nota do autor]

nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses” [Ora a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecidos muitas coisas]¹⁰⁰¹ [...]. Gellner diz algo parecido quando decreta, com certa ferocidade, que “o nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele **inventa** nações onde elas não existem”.^{1002 1003}

A definição de nação acima transcrita tem pontos que Anderson levantou e que, no que tangem à nação angolana, são bastante interessantes, como o nacionalismo enquanto a criação de nações onde elas não existiam, unindo pessoas que compartilham lembranças e esquecimentos (o que é, em última instância, a memória coletiva). A literatura colaborou nesse processo de construção do nacionalismo – e, por conseguinte, da nação: então almejada e, posteriormente, consolidada. Afirma Rogério Forastieri da Silva, ao tratar do tema do nativismo na literatura brasileira, que Antônio Candido e Alfredo Bosi concordavam quanto ao seu uso:

[p]ara o primeiro, o nativismo, além de ser caracterizado como exaltação das coisas da terra, seria um precursor do nacionalismo literário presente no romantismo¹⁰⁰⁴. Para Alfredo Bosi, o citado Manuel Botelho de Oliveira, na poesia já referida, possui um “critério nativista” como uma “afirmação da nossa consciência literária em detrimento da metrópole”^{1005 1006}.

No caso da literatura angolana, além de o nativismo apresentar-se como um precursor do nacionalismo literário (chegando mesmo a fundir-se com ele em

¹⁰⁰¹ Tradução do autor.

¹⁰⁰² Ernest Gellner, *Thought and change*, p. 169. Grifo meu. [nota do autor; grifo do autor]

¹⁰⁰³ ANDERSON, 2008, p. 32.

¹⁰⁰⁴ Candido, A. *Formação da literatura brasileira*, 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia-São Paulo: Edusp, 1975, v. 1, p. 211. [...] [nota do autor]

¹⁰⁰⁵ Burns, E. B. *História concisa da literatura brasileira*, 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 44.

[nota do autor]

¹⁰⁰⁶ SILVA, 1997, p. 75.

determinados momentos), afirmando a consciência literária local e distanciando-se da produzida em Portugal, temos ainda a utilização da literatura enquanto arma ideológica de combate ao colonialismo e de denúncia dos males provenientes de tal sistema social. Assim, se uma primeira manifestação do nativismo no jornalismo do século XIX representa um tipo específico, a literatura da década de 1950 traz outro contexto social e histórico que faz com que os movimentos nativistas deste período tenha propósito diferenciado, de caráter emancipatório mais expressivo, cujo sentimento telúrico, diferentemente do que surge no momento anterior, nos jornais, é de cariz não apenas anti-imperialista, mas também contra o sistema social imposto pelo colonizador europeu¹⁰⁰⁷. Do mesmo modo, diferem destes o nativismo que surge na literatura publicada após a independência e que surge em outro contexto distinto.

A literatura de 1960 caracteriza-se enquanto uma literatura nacionalista abertamente alinhada à ideologia anticolonial e que visa à emancipação política de Portugal, além da construção de uma nação angolana consolidada, governada pelo povo em prol do povo – ou seja, sem a presença do colonizador. Neste caso, o nativismo corresponde ao nacionalismo, refletindo, por conseguinte, na produção literária local. Passa a ser produzida, portanto, uma literatura subversiva, de resistência, na qual os elementos nativos, dentre os quais a língua, têm valor inapreciável. Sendo a subversão da língua do colonizador uma forma de resistência, os intelectuais foram achando maneiras de representá-la em sua forma escrita – por vezes resultando em efeitos não muito elegantes ou mesmo falhos. Por outro lado, temos exemplos de autores que praticaram com esmero tal técnica, como Arnaldo Santos e Luandino Vieira. A produção narrativa de ambos os autores apresentam semelhanças, seja pelo trabalho com a língua, seja pela recuperação do passado (recente) de Luanda, em especial o Quinxixe, lugar o qual remete à infância – semelhanças essas que lhes valem a designação de prosa dos musseques.

¹⁰⁰⁷ Lembramos que o nativismo que se deu na imprensa angolana, apesar de defendido por angolanos, era muito mais clamado por colonos portugueses que não mais se viam como portugueses da metrópole, mas como de uma outra realidade (a colônia), exigindo emancipação daquela.

3.4.1.1. A prosa dos musseques

Luandino é o *griot* literário angolano por excelência, o contador de estórias que solidificou sua carreira como prosador, deixando de lado a poesia. Sua inovação foi trazer para a escrita marcas da oralidade, especificamente da fala da população dos musseques da periferia luandense. O nível de aprofundamento no tratamento da linguagem é o que diferencia dos demais escritores que também utilizavam esta técnica no intuito de realizar um retorno às raízes, conforme o grito de resistência do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Esta relação com a oralidade já inicia com a própria definição das narrativas enquanto estórias. Sobre o termo, constata Laranjeira que,

[t]al como Guimarães Rosa, começou a usar a designação de **estória** para as suas narrativas, mais longas que o conto e menos desenvolvidas do que a novela ou o romance. [...]

A estória é, portanto, diferente da história: misto de *mussosso* (plural: *missosso*), fábula ou narrativa moral africana, tradicional, e pequena epopeia popular à moda do grande mestre brasileiro de Minas [João Guimarães Rosa]. Esse texto Luandino caracteriza-se, na sua gênese, por surgir num espaço de criação de uma linguagem nova, que parte da apropriação da língua já codificada e estabilizada socialmente (isto é, normativizada pelo uso erudito do colonizador), para desconstruí-la, por vezes ao nível minucioso da fonologia, num trabalho de Sísifo contra a montanha intransponível. A língua literária luandina surge assim na intersecção da língua natural portuguesa com a língua natural quimbunda, fornecendo aquela sobretudo o espaço lexical e a estrutura básica, interferindo esta nalguns pontos da sintaxe, introduzindo-se vocábulos crioulizados, aquibundados, do quimbundo ou mesmo neologismos, além de certas **nuances** (circunlóquios, tautologias, etc.) prolongarem a oralidade gramatical e expressiva do português.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁸ LARANJEIRA, 1995, p. 121-122. [grifos do autor]

Ao representar uma variante oral em suas narrativas, Luandino recria a língua e reformula o tipo de narrativa curta formalmente categorizado enquanto conto, definindo-o, assim como o escritor brasileiro Guimarães Rosa, como estória: uma narrativa que se aproxima mais à oralidade do que o conto tradicional e que, como coloca Laranjeira, também traz traços do *musso*. Como Guimarães, Luandino dá um peso significativo à voz popular, expressa não apenas tematicamente como na representação fonética própria à variação linguística utilizada pelo povo – no caso, os angolanos periféricos dos musseques. Urbano Tavares Rodrigues, ao falar da linguagem utilizada por Luandino, afirma que:

A linguagem de Luandino é procura de beleza; porém, mais do que isso, é esforço de revelação de um mundo preexistente, sem dúvida, mas em mutação, mundo africano culturalmente misto que se transforma, continua a transformar-se. Daí a presença dos quimbundismos e do calão do musseque – e a invenção de uma linguagem, lexemas e lexias novos para dizer um mundo novo, ou olhado de uma outra amorosa maneira.

Os neologismos – termos acoplados, alterações semânticas, etc. – são o oposto da estagnação da língua, exprimem uma vida luxuriante. Depois, o discurso é sempre ideológico e é, em grande parte, pela instituição de palavras novas ou renovadas que a linguagem de Luandino adquire o poder semântico da revolução.¹⁰⁰⁹

Esta linguagem construída a partir da imagem do angolano urbano colabora não apenas com a identidade forjada por Luandino e outros intelectuais e escritores, mas com o próprio espaço em si – um espaço que está arraigado a tal identidade. Este espaço, o musseque, foi construído nas narrativas de Luandino e de Santos, bem como lugar privilegiado do imaginário de outros escritores, o que significa dizer que a periferia urbana tornou-se ambiente privilegiado na literatura nacional por simbolizar, nas zonas urbanas, o espaço do

¹⁰⁰⁹ RODRIGUES, 1994, p. 115.

angolano. Sobre as construções imagéticas de espaços na literatura, podemos pensar as mesmas enquanto heterotopias. Afirma Michel Foucault que

[h]á, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, em bora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias; e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.¹⁰¹⁰

Partindo da ideia de heterotopias de Foucault, podemos pensar a literatura enquanto um espaço heterotópico, uma heterotopia. O discurso literário ocorre em um plano real – seja o da escrita ou o da oralidade, embora o primeiro caso seja o que nos interesse no momento –, que existe, mas ao mesmo tempo não existe

¹⁰¹⁰ FOUCAULT, 2009, p. 415.

em um espaço que podemos identificar, mas que se encontra fora de todos os espaços; e no qual os elementos culturais de dada sociedade são transfigurados para essa realidade, sendo “representados, invertidos e contestados”. Esta é, por excelência, a definição do universo literário que, por um lado, embora exista fisicamente enquanto livro impresso, por outro o espaço heterotópico dá-se no âmbito do espaço/mundo criado e sustentado pelo discurso, no qual podemos identificar elementos sociais e culturais – o que possibilita a verossimilhança.

Uma outra possibilidade de se pensar a heterotopia é a própria construção e existência dos musseques nas prosas angolanas. Nós podemos identificar a vida e o espaço dos musseques, por exemplo, e tomá-los enquanto realidade dentro – e apenas dentro – da narrativa em que se apresentam (ou narrativas, em algumas ocorrências), ou seja, o espaço recriado pela literatura, ainda que remeta à realidade e faça uma denúncia do sistema colonial, da miséria do povo angolano e as arbitrariedades impostas a ele pelos colonizadores, não deixa de ser literatura. No entanto, especialmente na literatura de cunho neorrealista moderna e contemporânea, as críticas que são feitas remetem inevitavelmente ao mundo histórico real, extraliterário.

Nomeadamente no caso da literatura entendida enquanto metaficção historiográfica – *grosso modo*, aquela que é construída a partir do relato histórico, conforme o proposto pela ensaísta e crítica literária canadense Linda Hutcheon – e das literaturas de cunho realista e neorrealista, podemos afirmar que o vínculo entre espaço real e heterotópico estreita-se, já que os elementos que constituem o último ampliam o nível de realismo em contraposição a um conto de fadas, por exemplo (o qual também é heterotopia). Na literatura ocorre o mesmo efeito especular do espelho, em que o nosso olhar é retroativo: colocamo-nos neste espaço heterotópico e daí voltamo-nos a nós mesmos. Na literatura angolana, esse movimento especular e retroativo é o que possibilita a conscientização do leitor de sua condição histórica e da necessidade de engajamento contra o sistema colonial.

3.4.1.2. *A cidade e a infância: contos (1960)*

Embora já publicasse seus contos em jornais e revistas, o primeiro livro de livro de narrativas de Luandino é confiscado, o que gera informações confusas sobre o ocorrido, especialmente pelo ocorrido dar-se em um ambiente de repressão colonial. Ele é republicado três anos depois, contendo narrativas que foram escritas posteriormente àquelas publicadas pela Imbondeiro. Sobre esta primeira fase do autor, coloca o ensaísta José Carlos Venâncio:

Entre os colaboradores destas revistas [as duas *Mensagem* e *Cultura* (II)], quer das angolanas, quer da(s) lisboeta(s), é Luandino Vieira, depois de Agostinho Neto, quem leva mais longe a ruptura com o universo estético-cultural da metrópole. Iniciando-se no domínio da narrativa com dois pequenos contos ainda esteticamente indefinidos, *Duas Histórias de Pequenos Burgueses*, onde o niilismo queirosiano ainda se faz sentir, passa depois a uma coletânea de contos, já esteticamente amadurecidos, a que dá o título de *A Cidade e a Infância*, cuja 1.^a edição, datada de 1957, com a chancela dos Cadernos Nzamba, foi quase toda apreendida pela polícia política portuguesa, a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado).¹⁰¹¹

Comparando as narrativas de *Duas Histórias de Pequenos Burgueses* (1961) com as de *A cidade e a infância: contos* (1960), percebe-se, como aponta o ensaísta português, que as narrativas “inglês à hora” e “O sábado, as raparigas e o gato” apresentam um estilo bastante diferente, mais próximo à escrita portuguesa. Não há o trabalho com a linguagem que já se pode observar em *A cidade e a infância*, embora o autor explique em nota introdutória que os dois contos contidos em *Duas histórias...* tivessem sido escritos quando tinha apenas dezenove anos de idade. A maturidade do escritor – literária e etária – contribui para uma produção menos vinculada à literatura portuguesa e mais aos moldes

¹⁰¹¹ VENÂNCIO, 1992, p. 25.

da literatura angolana produzida então. Assim, a primeira versão de *A cidade e a infância*, embora publicada anteriormente aos contos da Imbondeiro, apresenta narrativas escritas posteriormente, o que justifica a mudança no estilo do autor.

A primeira edição do livro *A cidade e a infância* foi apreendida ainda no prelo e o autor acabou perdendo os contos que a constituíam – ou foram reescritos. Encontramos a seguinte informação (em nota) no livro *Luandino por (re)conhecer*: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia (2014), editado pelo especialista Francisco Topa, que também escreve a introdução:

Numa carta a Manuel Ferreira, incluída no prefácio referido na nota anterior [prefácio de 1977 de *A cidade e a infância*], Luandino Vieira informa que a edição foi feita na tipografia do ABC e que constava de 500 exemplares. Por denúncia do próprio dono da empresa, a edição seria apreendida pela polícia, juntamente com os originais e as provas. O argumento para o arresto não foi de tipo político, mas antes disciplinar: estando a cumprir o serviço militar, Luandino necessitava de autorização superior para publicar o que quer que fosse e não chegou a solicitá-la. O autor informa ainda que não conseguiu recuperar os exemplares confiscados nem voltou a ver nenhum dos três livros que retirara antes e que oferecera a amigos: o dono da Volvo, onde trabalhava; António Cardoso, seu companheiro literário; e António Simões Júnior, homem de letras que vivia em Buenos Aires [...]. Em papel de provas, por iniciativa de um tipógrafo, o livro chegou a circular por Luanda, mas não se conhece nenhum exemplar que tenha chegado até aos nossos dias.¹⁰¹²

A história acerca da apreensão é normalmente relatada como sendo de cunho político (como visto no fragmento do texto de Venâncio), ao que o fragmento acima se opõe, esclarecendo o motivo da apreensão do livro. Este livro perdido, de 1957, incluiria os seguintes contos: “Vidas”, sobre três tipos de prostitutas, perdido; “A menina tola”, “um caso em que colonos ignorantes não deixam a filha ir para a escola aprender a ler, para que ela não aprenda asneiras

¹⁰¹² TOPA, 2014b, p. 145. [nota de rodapé]

e sexo”¹⁰¹³, aparentemente também inédito; “A morte de um negro”, o qual seria a narrativa principal do caderno, consistindo na história de “um angolano que não se vende e que procura, sozinho, vencer a sociedade colonial, as suas barreiras de classe e casta e raça, e que cai numa emboscada de cipaio, se recusa a pagar o que pedem para o deixarem seguir e é morto”¹⁰¹⁴, também perdido; e “Encontro de acaso”, o único incluído na edição de 1960.

A edição de 1960, publicada pela Casa dos Estudantes do Império, traz um prefácio (“A abrir”, de Costa Andrade) e os seguintes contos: “Encontro de acaso”, “O despertar”, “O nascer do Sol”, “A fronteira de asfalto”, “A cidade e a infância”, “Bebiana”, “Marcelina”, “Faustino”, “Quinzinho” e “Companheiros”. Além dos contos e do prefácio escrito por Costa Andrade, a edição de 2007 publicada pela editora brasileira Companhia das Letras também conta com o prefácio à segunda edição (1977), “A libertação do espaço agredido através da linguagem”, de autoria de Manuel Ferreira, e um glossário. As duas dedicatórias, uma para Luanda e a segunda “para vocês, COMPANHEIROS DE INFÂNCIA”¹⁰¹⁵, já antecipam o conteúdo da totalidade das narrativas que se passam em uma Angola colonial, anterior à guerra colonial (os contos são assinalados com datas entre 1954 e 1957 e a própria publicação antecede o início formal da guerra), e cujas personagens são, na maioria – ou em alguma fase da vida –, crianças ou adolescentes. No conto que abre o livro, “Encontro de acaso”, a narrativa inicia com um encontro que promove uma recuperação memorialística do narrador. Este discorre sobre como conheceu o amigo de infância reencontrado no dia anterior, quem se tornara chefe do grupo infantil e cujo contato perdera ao longo dos anos:

– Olá, pá, não pagas nada?!

Um encontro de acaso. Um encontro cruel que me lembrou a meninice descuidada. Ele, eu e os outros. A Grande Floresta e o

¹⁰¹³ VIEIRA apud TOPA, 2014b, p. 145.

¹⁰¹⁴ Ibidem, p. 146.

¹⁰¹⁵ VIEIRA, 2007, p. 7. [grifo do autor]

Clube Kinaxixi refúgio de bandidos. Os sardões e os pássaros. As fugas da escola.

Por detrás da Agricultura existia a Grande Floresta. Grande Floresta para nós miúdos que fizemos dela o centro do mundo, a sede do nosso grupo de “cobóis”. Mafumeiras gigantes, cheias de picos, habitadas por sardões, plim-paus, picas, celestes, rabos-de-junco.

Um encontro de acaso!

Sempre fui amigo dele. Desde pequeno que era o chefe do bando. As pernas tortas, as feições duras, impusera-se pela força. Da sua pontaria com a fisga nasceu o respeito como chefe. Nós gostávamos dele porque tinha imaginação. Inventava as aventuras na água suja que se acumulava na floresta. Foi o inventor das jangadas que nos levariam à conquista do reduto dos Bandidos do Kinaxixi. Ah! O Kinaxixi dos bailes ao domingo.

Ele nos mandou despir a todos e meter na água, em direção ao clube e matar os bandidos. E os nossos corpos escuros, de brancos que brincavam todo o dia nas areias vermelhas, que jogavam a bola-de-meia com rede bem feita pelo Rocha, que comiam quicuerra e açúcar preto com jinguba, metiam-se na água vermelha e avançavam para o Kinaxixi.

Um encontro de acaso!

Como são dolorosas as recordações! Oh, quem me dera outra vez mergulhar o corpo na água suja e ter a alma limpa como nos tempos em que ele, eu, o Mimi, o Fernando Silva, o João Maluco, o Margaret e tantos outros, éramos os reis da Grande Floresta.

Mas tudo se modificou e só a ferida feita pela memória persiste ainda.¹⁰¹⁶

O encontro fortuito entre os dois amigos faz com que o narrador lembre-se da sua infância, registrada na narrativa através dos elementos que formam o espaço onde o universo infantil fora construído: as aves, as árvores, a floresta, as brincadeiras, a imaginação, os amigos, as rifas que faziam, as frutas, os doces, as comidas, enfim, tudo aquilo relevante no imaginário do grupo. Este retorno ao passado causa uma nostalgia no narrador, que compara o passado com o presente, privilegiando o primeiro, quando a personagem tinha “a alma limpa”, em contraste com a vida adulta, determinada pelo narrador-protagonista como uma

¹⁰¹⁶ VIEIRA, 2007, p. 11-12.

prisão. Tal ideia pode ser interpretada no sentido existencial de que a vida impõe-se ao sujeito de tal forma que este sucumbe às imposições sociais e essenciais de sobrevivência. Tal ideia inclui a própria realidade colonial que “aprisiona” cada indivíduo dentro de conceitos, classes e definições, forçando-o (ou tentando, pelo menos) a existir dentro dos limites impostos a ele – seja enquanto branco, negro, mulato, indígena, colono, homem, mulher, criança, velho, adulto, rico, pobre, contraventor, cipaio, policial, etc.: cada categoria possuindo deveres e direitos (esses mais raros em determinados casos) próprios e cujos comportamentos de seus membros são designados socialmente e esperados que sejam cumpridos. Isto significa dizer que a liberdade, em uma sociedade colonial, é para uns poucos privilegiados – o que a população, a massa formada pelos autóctones, tem é algo como um simulacro paródico de liberdade, visto que seus direitos são reduzidos e o tratamento recebido beira a desumanidade.

No entanto, tal prisão não é percebida pelos olhos infantis. As personagens (tanto as principais como as secundárias) que perpassam por essa Luanda são negros, brancos e mulatos, simbolizando a amálgama racial que constitui Angola. Porém, conforme a narrativa aproxima-se do presente, vemos o afastamento de uma Luanda antiga, observada sob o ponto de vista infantil na qual os líderes são escolhidos por suas habilidades, e o abeiramento a uma realidade em que a população nativa periférica, representada por negros e mulatos em sua maioria, trabalha em construções e outros empregos braçais, ao passo que os brancos, mesmo os mais pobres, são privilegiados naquela sociedade colonial. A fissura que separa os dois mundos é representada por diferentes índices no texto, como no momento em que o narrador fala de seu antigo chefe de bando:

Fomos crescendo.

A vida separou-nos. Cada um com a sua cela nesta imensa prisão. Não éramos mais os cavaleiros da Grande Floresta. Uns continuaram a estudar. Outros trabalham. Ele não continuou a estudar. Mais tarde soube que tinha tentado ir clandestinamente para a América, dentro de um barril, mas que fora descoberto perto de Matadi.

A vida fez dele um farrapo. As companhias que a vida lhe trouxe modificaram-no. O seu espírito de aventura compatibilizou-se com a rufiagem. E quando o via nas ruas, ao sol, as pernas cada vez mais arqueadas, a voz rouca, a pronúncia de negro, dirigindo os pretos na colocação de tubos para a conduta da água, ficava a olhar para ele.

Já não me conhecia. Era-lhe estranho. E eu quase chorava ao ver ali o meu chefe da Grande Floresta, que não me cumprimentava, farrapo da vida.

Muitas vezes tentei a aproximação, mas só o olhar de ódio dele me respondia.¹⁰¹⁷

Através do excerto acima, podemos observar a divergência entre os destinos daqueles que puderam estudar e os que tiveram que ingressar no mercado de trabalho ainda muito jovens. Há, portanto, na narrativa o contraste entre o adulto e a consciência do mundo em que vive e o universo infantil e a ignorância desde mundo, o que, por sua vez, colabora com a sustentação da inocência dos monandengues. Como lembra Tania Macêdo, esta visão luandina de uma Luanda do passado reflete “um primeiro momento da literatura em que um ‘antigamente’ remete a uma Luanda algo harmoniosa”¹⁰¹⁸.

Podemos ainda acrescentar que o ambiente construído na narrativa é claro quando trata da infância, representado pelas brincadeiras alegres e pelo dia; ao passo que o do passado é mais escuro no momento em que se aproxima do presente e da vida adulta, mencionando a noite, os bailes e as tabernas com seus bêbados. É ainda nesta distinção entre passado e presente, inocência e ajustamento às convenções sociais, que o narrador protagonista tenta, mais do que situar seu antigo amigo, situar-se a si mesmo:

Reconhecer-me-ia ele por detrás de meu disfarce feito de fazenda e *nylon*, de uma barba bem escanhoada, dos meus sapatos

¹⁰¹⁷ VIEIRA, 2007, p. 12-13.

¹⁰¹⁸ MACÊDO, 2008, p. 144.

engraxados? Não, ele não podia ver que eu era o mesmo menino do bando, que comia com ele jinguba e peixe frito na loja do velho Pitagρός. Ele não podia ver que eu era o sócio dele nas grandes rifas que fazíamos.

[...]

Ele não podia ver que eu era o mesmo. Mas eu, por detrás daqueles modos bruscos, daquela voz rouca, via o mesmo chefe, sedento de aventuras, que matava rabos-de-junco só com uma figada. O chefe que conseguiu subir a uma mafumeira.¹⁰¹⁹

Na passagem acima, o protagonista diz ser ainda o mesmo que era quando criança, apesar do “disfarce” de adulto – andar bem vestido e alinhado, e possivelmente bem-empregado pelo que se pode inferir de sua aparência –, o qual contrasta com a realidade do chefe do bando, definido como um “farrapo da vida”. Compreendemos, desta forma, que há uma tentativa sua de mostrar que, embora já adulto, ele tenta manter não a ingenuidade infantil, mas o olhar não maculado pelas diversas imposições sociais. Reconhecendo a diferença entre seu destino e o de seu amigo – antes, o chefe do bando; agora, um indivíduo que vive nas franjas da sociedade –, o narrador relembra o passado no qual as distinções socioeconômicas não pesavam demasiadamente – seja porque as alterações quanto à estrutura geográfica da cidade ocorreram após a ampliação do número de bairros destinados à população europeia, empurrando os angolanos ainda mais para a periferia e forjando a separação entre a cidade de asfalto (bairros dos brancos europeus) e a cidade de areia (os musseques, bairros dos angolanos, em sua maioria negros e mulatos).

Durante as alterações entre presente e passado, o nome do chefe do bando nunca é mencionado, assim como a identificação do próprio protagonista, o que simboliza a generalização dos indivíduos que as duas representam. Além disso, poderíamos acrescentar que a falta de nomes em uma narrativa que é construída através do método do fluxo de consciência, ou seja, que possui um caráter impressionista profundo, os nomes apenas têm importância para o

¹⁰¹⁹ VIEIRA, 2007, p. 13.

narrador e para “ele”, o chefe do bando – talvez, também, para os amigos de infância –, mas não para outros, seja para o leitor que desconhece o grupo e que lhe será indiferente saber o nome do chefe, seja para quem conviveu com a personagem, visto que o reconhecerá, ainda que seu nome não seja explicitado. Assim, a ausência de nomes serve para manter essa infância salvaguardada, como um relicário, ao qual apenas aqueles que a vivenciaram (e, em última instância, fabricaram essas memórias através das experiências vividas) teriam acesso.

Ainda sobre o tema da infância – e mesmo corroborando a ideia desta fase enquanto um momento privilegiado para o narrador –, é importante recordar que a ensaísta brasileira Tania Macêdo coloca que o papel das crianças na literatura angolana é fundamental, tendo diferentes simbologias dependendo da época que a narrativa retrata. Em uma literatura produzida ainda dentro do sistema colonial, as personagens infantis “passam de monandengues a pioneiros, para chegar às tristemente famosas prostitutas infantis, as “catorzinhas”¹⁰²⁰, ou aos “roboteiros”, crianças trabalhadoras dos mercados populares”¹⁰²¹. As mudanças ocorridas nas vidas das crianças representam as mudanças na sociedade e também na própria literatura nacional, em consolidação¹⁰²². Coloca Macêdo que tais personagens são

[...] meninos e meninas plenos de inocência em seus jogos, nos subúrbios da capital de Angola cuja ruralidade é notável. Em suas brincadeiras, pressentem a gestação da “noite grávida de punhais”, mas ainda percorrem as ruas de uma Luanda onde a “fronteira do asfalto”, isto é, os limites entre a cidade dos brancos, e o musseque (o “bairro dos pretos”), apenas começa a se esboçar e os devastadores conflitos engendrados pela situação colonial não estão ainda agudizados. Assim, a escrita retorna aos anos 40.

A questão de um tempo edênico de paz “à sombra das mulembas” externa a lembrança de um passado destruído pela mudança da cidade o que, em última instância, significa a

¹⁰²⁰ “Catorzinha” vem de quatorze, idade média das meninas prostituídas. [nota da autora]

¹⁰²¹ MACÊDO, 2008, p. 143-144.

¹⁰²² Ibidem, p. 144.

consciência da passagem para um outro momento da dominação colonial, assim como para uma urbanização plena (melhor diríamos, para uma “modernidade periférica” – para usar a expressão de Beatriz Sarlo) do espaço luandense. A essa luz, a escrita passa a funcionar como uma espécie de “memória coletiva”, na medida em que busca o passado o qual não pertence mais somente ao narrador, e sim a toda uma geração criada no bairro suburbano que mais tarde se tornaria “bairro de branco” ao expulsar os negros para as franjas da cidade. Com o escrever da memória há uma re-apropriação dos espaços e possibilidade de dizer “nós”.¹⁰²³

Assim, conforme a infância representa esse tempo de paz do qual fala Macêdo, ela torna-se ponto fulcral na literatura de alguns autores, em especial na de Luandino Vieira, cujo universo infantil é bastante amplo e recorrente em várias de suas narrativas – sejam elas estórias ou mesmo romances. Neste seu primeiro livro de contos, ainda que encontremos uma valorização dessa época me contraste com a década anterior ao início da deflagração da guerra colonial, na qual a estrutura da sociedade é ainda mais hierarquizada e excludente (quanto aos angolanos), há, inclusive através deste mesmo contraste, uma denúncia social e uma quebra com a literatura portuguesa, em um alinhamento com a – maior parte da – literatura nacional produzida então.

Outro conto emblemático deste livro e que ilustra essa separação entre os bairros (e, por conseguinte, entre as populações) de Luanda é “A fronteira de asfalto”, que conta a história de dois amigos jovens, Marina, “a menina das tranças loiras”¹⁰²⁴, e Ricardo, “o filho da lavadeira”¹⁰²⁵, que compreendem as mudanças nas estruturas sociais ocorridas juntamente com as mudanças geográficas. A narrativa inicia com os jovens caminhando pela rua coberta por flores violetas que caíam das árvores e relembrando a promessa de não discutirem questões raciais, quando Ricardo pergunta à amiga se ela ainda lembra da infância deles. O rapaz, após a questão racial vir à tona, começa a questionar a situação presente:

¹⁰²³ MACÊDO, 2008, p. 145.

¹⁰²⁴ VIEIRA, 2007, p. 39.

¹⁰²⁵ Ibidem, p. 41.

– Marina, lembras-te da nossa infância? – e voltou-se subitamente para ela. Olhou-a nos olhos. A menina baixou o olhar para a biqueira dos sapatos pretos e disse:

– Quando tu fazias carros com rodas de patins e me empurravas à volta do bairro? Sim, lembro-me...

A pergunta que o perseguia há meses saiu finalmente:

– E tu achas que está tudo como então? Como quando brincávamos à barra do lenço ou às escondidas? Quando eu era o teu amigo Ricardo, um pretinho muito limpo e educado, no dizer de tua mãe? Achas...

E com as próprias palavras ia-se excitando. Os olhos brilhavam e o cérebro ficava vazio porque tudo o que acumulara saía numa torrente de palavras.

– ... que eu posso continuar a ser teu amigo...

– Ricardo!

– Que a minha presença em tua casa... no quintal da tua casa, poucas vezes dentro dela!, não estragará os planos da tua família a respeito das tuas relações...¹⁰²⁶

Ricardo questiona Marina sobre a continuidade da amizade deles agora que cresceram e que, não sendo mais crianças, teriam que se adequar às imposições sociais que fixavam negros (e mulatos) em uma categoria inferior, de servidão, e brancos em uma classe superior, de dominação. Quando pequenos, Ricardo, o filho da lavadeira da doméstica que era “um pretinho muito limpo e educado”, como define-se a própria personagem a partir do discurso da mãe de Marina (e empregadora de sua mãe), era aceito no seio familiar, mas apenas em áreas delimitadas: do quintal para a rua, e – quase – nunca no trajeto inverso. O narrador onisciente anuncia que o discurso de Ricardo jorra de si, quase que em um fluxo, devido ao tempo em que tivera que mantê-lo sufocado, cercado de dúvidas, perguntas e críticas presas em sua mente – e assim vemos os

¹⁰²⁶ VIEIRA, 2007, p. 40.

questionamentos do autóctone tomar voz conforme sai de sua prisão mental, que, em uma imagem metafórica muito bela, esvazia-se conforme ele fala. O rapaz deixa de lado toda a conscientização sobre as imposições sociais, sobre o que cada classe (e raça) deve fazer e como portar-se, toda consciência de seus deveres (e direitos), e adquire voz para questionar o que é um drama de todo angolano – ainda que sua voz e argumentos sejam ouvidos apenas por Marina. A separação entre as realidades de ambos é apontada quando Ricardo, após desculpar-se por suas palavras, vira os olhos

[...] para o seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha, Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma tênue nuvem de poeira que o vento levantava cobria tudo. A casa dele ficava ao fundo. Via-se do sítio onde estava. Amarela. Duas portas, três janelas. Um cercado de aduelas e arcos de barril.¹⁰²⁷

Conforme nos é relatado na passagem acima, o mundo de Ricardo é o que fica do outro lado da rua asfaltada, um local onde as ruas não são asfaltadas, mas de areia, onde as árvores não são carregadas de flores violetas, mas mulembas, as árvores sagradas de alguns povos bantos, que dão sombra às casas de pau-a-pique, cercadas por barris reciclados. O vento sopra a areia do chão e cobre casas, objetos, plantas, enfim tudo o que se situa no bairro periférico, onde mora o rapaz: é retrato do bairro de areia, do musseque angolano. Nesta passagem, enxergamos, através dos olhos do jovem, a periferia luandense, ou, melhor dizendo, o início da distinção entre musseques e os bairros de brancos, já mencionada. O primeiro, símbolo do espaço angolano em Luanda, passa de lugar periférico na sociedade colonial a lugar consagrado na literatura nacional.

Em seguida à menção da separação entre o espaço do colonizado e o do colonizador e ao pedido de desculpas do jovem, há a argumentação de Marina,

¹⁰²⁷ VIEIRA, 2007, p. 40.

que insiste em reafirmar sua amizade com Ricardo, mesmo apesar das várias barreiras que se formam entre ambos: os comentários das amigas, “os conselhos velados dos professores”¹⁰²⁸ e a família que, de acordo com a garota, posicionara-se contra ela¹⁰²⁹. Todo o preconceito racial e social se revela neste discurso, no qual a garota cita várias pessoas que, a princípio, opõem-se à amizade de Marina e Ricardo. Vemos, na lista citada pela garota, que o preconceito perpassa todos círculos sociais pelos quais Marina tramita: a família, os amigos, a escola. Isto significa dizer que a jovem é, desde cedo, coagida psicologicamente a ingressar no sistema social vigente, que é ancorado no colonialismo, ou seja, para ser aceita naquela comunidade, Marina deve portar-se como esperam dela – de uma jovem mulher (que será mãe e esposa em breve) branca, europeia e, por conseguinte, pertencente a um grau hierárquico alto da sociedade colonial (a do colonizador).

Neste ponto, além da crítica ao próprio colonialismo, há ainda uma denúncia – talvez então sem grande peso – sobre a imagem feminina que, naquela época, também tinha um papel próprio determinado: casar, procriar, apoiar o esposo – seja a mulher branca, em casa, seja a mulher negra, no comércio. Observamos esta condição feminina através do comentário de Ricardo sobre a preocupação dos pais de Marina com “suas relações”, o que indica, além das amizades da moça, a apresentação a possíveis pretendentes. A fim de conseguir bons pretendentes, Marina deveria manter imaculada sua reputação, sendo, portanto, a amizade com um jovem angolano negro e periférico extremamente contraproducente, causando exatamente o efeito oposto àquele desejado por qualquer moça em idade casadoura que quisesse chamar a atenção de rapazes com pretensões a bons maridos – os chamados “bons partidos”. Assim, Marina tenta mostrar ao amigo que há uma pressão social sobre ela também e que ela decidira desafiá-la, apesar de sua condição limitada de mulher.

Sob tal ponto de vista, podemos afirmar que os mundos de ambas as personagens divergiam em muitos aspectos e que elas apenas tomaram consciência disso após o término da infância. Tal divergência e conscientização

¹⁰²⁸ VIEIRA, 2007, p. 41.

¹⁰²⁹ Ibidem, p. 41.

do funcionamento do sistema social (colonial, mais especificamente) implica, por conseguinte, na também tomada de consciência da alteração na amizade de ambos, desde a infância, assim como a própria ideia do conceito de amizade. Há um questionamento de Ricardo sobre a autenticidade de tal sentimento que é construído a partir da própria visão do passado individual dos jovens. Assim, embora se considerem amigos, tenham partilhado de brincadeiras e momentos juntos, e convivido durante a infância, a visão de ambos sobre o passado é bastante distinta, como podemos observar no fragmento transposto a seguir, quando Ricardo

[...] lembrava-se do tempo em que não havia perguntas, respostas, explicações. Quando ainda não havia a fronteira de asfalto.

– Bons tempos – encontrou-se a dizer. – A minha mãe era a tua lavadeira. Eu era o filho da lavadeira. Servia de palhaço à menina Nina. A menina Nina dos caracóis loiros. Não era assim que te chamavam? – gritou ele.¹⁰³⁰

A oposição entre as memórias do rapaz e as de Marina, que lembrava quando ele fazia carros a partir de rodas de patins e a empurrava pelo bairro é evidente: enquanto a menina ignorava que a presença de Ricardo em sua infância era aceita apenas porque o menino poderia distraí-la e fazer-lhe companhia, o garoto já havia compreendido que, naquela época, ele tinha tal função e era por este motivo apenas que era aceito pela família da moça. O início do processo de tomada de consciência da garota dá-se através da explosão magoada do amigo, como podemos verificar quando, após a discussão, Marina vê o amigo afastar-se e reflete sobre suas palavras. A garota, então, vai para seu quarto onde as paredes cor-de-rosa e os objetos continuam o mesmo. Conforme pensa no passado e em sua amizade com o jovem, há uma transformação dolorosa na

¹⁰³⁰ VIEIRA, 2007, p. 41.

garota, que aprofunda sua tomada de consciência sobre a fissura que separa ambos os mundos – seu e do amigo – através de perguntas:

E subitamente ficou a pensar no mundo para lá da rua asfaltada. E reviu as casas de pau-a-pique onde viviam famílias numerosas. Num quarto como o dela dormiam os quatro irmãos de Ricardo... por quê? Por que é que ela não podia continuar a ser amiga dele, como fora em criança? Por que é que agora era diferente?

– Marina, preciso falar-te.

A mãe entrara e acariciava os cabelos loiros da filha.

– Marina, já não és nenhuma criança para que não compreendas que a tua amizade por esse... teu amigo Ricardo não pode continuar. ;isso é muito bonito em criança. Duas crianças. Mas agora... um preto é um preto... As minhas amigas todas falam da minha negligência na tua educação. Que te deixei... Bem sabes que não é por mim!

– Está bem, eu faço o que tu quiseres. Mas agora deixa-me só.

O coração vazio. Ricardo não era mais que uma recordação longínqua. [...]

– Deixas de ir com ele para o liceu, de vires com ele do liceu, de estudares com ele...

– Está bem, mãe.¹⁰³¹

Quando a garota começava a questionar o porquê de a sociedade separá-los e refletir sobre a condição de ambos – um com posses, outro sem –, a mãe entra e pede para que Marina rompa sua amizade com Ricardo, porque “um preto é um preto”, ancorando-se, ainda, na desculpa de que é assim que o *status quo* é, sendo, portanto, inútil debater-se contra ele. A garota acata o pedido de sua progenitora, magoada com o amigo e com a situação, o que significa afirmar que Marina toma consciência de seu papel enquanto colonizadora naquela

¹⁰³¹ VIEIRA, 2007, p. 42.

comunidade e opta por comportar-se como tal. Entre lágrimas, a garota aceita seu destino e compreende que a amizade de ambos não é o suficiente para ultrapassar a fronteira de asfalto que separa a realidade dos dois.

Em uma segunda parte do conto, intitulada como “2”, Ricardo vai, à noite, à casa de Marina em busca de respostas, do que se infere que, passado algum tempo, Marina seguia à risca as ordens da mãe, evitando o amigo. Ricardo, entretanto, pede explicações à jovem, pois não entende o que se passa entre eles, ao que a jovem promete conversar com ele pessoalmente no dia seguinte. Perante a insistência do amigo em saber o que está acontecendo, a resposta de Marina é o silêncio acompanhado por soluços e o apagar da luz do quarto. O rapaz, sem saber o que fazer, afasta-se da casa de Marina e, neste momento, a luz da lanterna de um policial ilumina seu rosto enquanto é questionado sobre suas ações, o que gera pânico no garoto – “O medo do negro pelo polícia”¹⁰³² –, que corre pelo quintal, embalado pelos gritos do guarda que o ordena a parar.

Ricardo levantou-se e correu para o muro. O polícia correu também. Ricardo saltou.

– Para, para seu negro!

Ricardo não parou. Saltou o muro. Bateu no passeio com a violência abafada dos sapatos de borracha. Mas os pés escorregaram quando fazia o salto para atravessar a rua. Caiu e a cabeça bateu pesadamente de encontro à aresta do passeio.

Luzes acenderam-se em todas as janelas. O *Toni* ladrava. Na noite ficou o grito loiro da menina de tranças.

Estava um luar azul de aço. A lua cruel mostrava-se bem. De pé, o polícia caqui desnudava com a luz da lanterna o corpo caído. Ricardo, estendido do lado de cá da fronteira, sobre as flores violeta das árvores do passeio.

Ao fundo, cajueiros curvados sobre casas de pau-a-pique estendem a sombra retorcida na sua direção.¹⁰³³

¹⁰³² VIEIRA, 2007, p. 43.

¹⁰³³ *Ibidem*, p. 44.

O fim do conto dá-se com o fim da vida do jovem negro. Ricardo, como vemos no fragmento acima, morre ao fugir da polícia, tomado pelo terror que os negros têm dos policiais – o que indica a parcialidade da corporação policial naquela sociedade. A denúncia social realizada no conto respalda-se na simbólica cena final, na qual o garoto morre por causa do sistema colonial (representado pelo policial) no bairro dos brancos, do que se infere que é no mundo dos brancos, dos colonizadores, e por causa do sistema imposto por eles que os negros morrem. É a acusação de uma sociedade cuja cúpula dirigente impôs-se pela força, dominando a massa pelo medo. É, também, nesse mundo criado pelo colonizador europeu que o angolano sofre e onde morre, vítima da violência – seja ela física ou psicológica. Mesmo aqueles que morrem do lado de lá da fronteira de asfalto por falta de assistência, de alimentação, de condições, ou mesmo assassinados, ainda assim, morrem por causa dos colonizadores, visto que foram empurrados para a periferia e forçados a viver em situação, senão precária, muito inferior àquela que os elementos exógenos desfrutavam. Mas Ricardo não morreu doente, nem em uma rusga, nem por inanição: Ricardo morreu por causa da discriminação social e opressão colonial. Neste sentido, a imagem final é impactante e acusatória dos males provenientes de tal sistema.

Deste modo, podemos verificar que a importância de Luandino é de grande peso para a literatura nacional e para o próprio período de movimentação intelectual contra o colonialismo. Se, no último caso, o autor trabalha de forma poética as mudanças em Luanda e o crescimento da população europeia causando uma ampliação do fosso que separa esta da população local, com grande prejuízo para a última, no primeiro, o autor colabora com o estabelecimento da série literária angolana – ainda que, neste primeiro livro, não seja visível a ruptura no nível linguístico que ocorrerá mais tarde. Afirma o ensaísta Venâncio sobre *A cidade e a infância* que

[n]estes textos inicia o autor aquilo que nos anteriores apenas anunciara: a sua alienação como branco num mundo africano e a sua desalienação como escritor que se pretendia angolano em relação ao universo estético-cultural metropolitano. Não é só o

registro do falar dos habitantes dos musseques luandenses, como Viriato da Cruz tão bem registara e descrevera, que está em causa, mas também a adopção de formas de narrar da literatura oral tradicional. A aproximação a estas formas permitia ao escritor ultrapassar as «barreiras» urbanas, as «barreiras» da alfabetização, i. e., a leitura em voz alta duma obra sua por alguém que poderia substituir a função dos mais velhos nas sociedades tradicionais, despertaria o interesse mesmo daqueles que a não podiam ler por serem analfabetos.¹⁰³⁴

Venâncio salienta dois movimentos importantes na construção do escritor: a desalienação enquanto escritor, trazendo a oralidade para a escrita, registro das variantes linguísticas populares; e a alienação enquanto branco – e, acrescentamos, filho de portugueses. Estas mudanças no contista reforçam o que será característica crucial sua: contar estórias. A partir de seu aprofundamento na ruptura com a literatura colonial, produzindo uma literatura cujo espaço, tempo trama e personagens são angolanas, e que trabalha com a oralidade e a fala dos musseques, Luandino Vieira torna-se o *griot* literário angolano por excelência, especialmente depois deste primeiro livro de narrativas.

3.4.1.3. Luuanda (1964)

Luuanda é um dos livros de estórias mais conhecido de Luandino Vieira (senão o mais referido). Composto por três estórias que se passam no musseque Sambizanga, “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”, foi premiado e reconhecido por sua excelência literária no meio intelectual dentro e fora de Angola – o que, considerando a época e o fato de Luandino estar preso quando de sua publicação, causou bastante alarde na mídia, em especial a portuguesa. São contos longos, característica de estórias como as de *Macandumba* (1978) e *No antigamente, na vida* (1974), ambos livros também compostos por três narrativas;

¹⁰³⁴ VENÂNCIO, 1992, p. 25.

Velhas estórias (1974), contendo quatro contos; e *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu* (1981), que traz duas estórias.

Sobre *Luuanda* e suas estórias, afirma José Carlos Venâncio (que as categoriza como novelas por sua extensão e certo aprofundamento):

Em *Luuanda*, coletânea de três pequenas novelas escritas em 1963, talvez a obra mais acabada de Luandino Vieira, premiada em 1965 pela Sociedade Portuguesa de Escritores, assim como em trabalhos posteriores¹⁰³⁵, já não se infere, num primeiro plano, dos respectivos *récits* uma mensagem política. O autor deixa de realizar homologia com o «bom militante político», para passar a identificar-se ou, pelo menos, a nutrir simpatia por aqueles que, mesmo estando ao serviço das autoridades coloniais (como o já aqui referido auxiliar Zuzé¹⁰³⁶), o fazem inconscientemente e não deixam de ser angolanos no seu íntimo. A consolidação do sentimento de ser angolano, como já havia acontecido com *A Cidade e a Infância* e no fim acontece com muitos outros da «geração de 50» (António Jacinto, in «O grande desafio»; Tomás Jorge, in «Infância»), dá-se já não na militância política, mas sim na infância. Esta surge – ao contrário do que acontece com a representação da infância/adolescência na literatura moçambicana¹⁰³⁷ – como o tempo da igualdade, do anti-racismo. É na infância, por exemplo, que João Vêncio, herói da novela do mesmo nome, se apaixona por Mimi, um rapaz branco.

Esta utopia perde-se com o avanço da cidade de asfalto, com o avanço do capitalismo. Não é por acaso que Lourentino, in *Lourentino...*, não quer que deitem abaixo a mafumeira (*ceiba pentandra*) da sua infância. Esta concepção de infância torna-se inexplicável fora do contexto do colonialismo português em Angola e da capitalização por ele viabilizada, fazendo-se sentir esta mormente em Luanda, cidade que, durante a transformação dos «Novos Intelectuais...» de crianças em adultos, regista, se não o

¹⁰³⁵ Tais como: *No antigamente da vida, João Vêncio – Os Seus Amores, Lourentino, Dona Amónia de Sousa Neto e Eu, José Luandino Vieira, Macandumba – Estórias e Nós, os do Makulusu*. [nota do autor]

¹⁰³⁶ Personagem da «Estória do ladrão e do papagaio», do volume *Luuanda*. Ele foi, neste texto, comparado com o guarda Tói do conto «O galo cantou na baía», do escritor cabo-verdiano Manuel Lopes; conto publicado in *O Galo Cantou na Baía*. [nota do autor]

¹⁰³⁷ Cf. o conto de Luís B. Honwana «Nós matámos o cão tihoso», inserido no volume com o mesmo título. Embora os protagonistas deste conto convivessem assiduamente uns com os outros, cada um tinha consciência do que era somaticamente e do estatuto social que isso lhe atribuía na sociedade colonial. [nota do autor]

maior, pelo menos dos maiores surtos evolutivos da sua secular existência à custa da chegada de novas levas de imigrantes.¹⁰³⁸

Venâncio fala sobre as obras de Luandino percebendo as mudanças na escrita do autor: se, em um primeiro momento, Luandino fala da infância, observamos que ela se mantém presente, ainda que de forma diferenciada, em *Luuanda*, sendo imprescindível a presença infantil no conto *Estória do ovo e da galinha*. Já em “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos” temos também a criança representada na imagem do adolescente Zeca Santos, que, se por um lado deve crescer e sustentar a família (ele e sua avó), por outro ele ainda é monadengue – especialmente aos olhos dos mais velhos. No conto “Estória do ladrão e do papagaio, temos Garrido, um jovem que, embora não mais criança, ainda está vinculado à tal faixa etária por não ter perdido totalmente a inocência – até mesmo quando tenta vingar-se de toda a humilhação sofrida. Desta forma, as narrativas não giram em torno do universo infantil – que será eixo central de outras obras do autor –, mas, igualmente, não encontram-se totalmente desvinculadas dele.

As três estórias são igualmente importantes e temas de inúmeros ensaios e análises, portanto devemos fazer uma rápida abordagem de todas, a começar por “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”. Neste conto, a primeira imagem com a qual o leitor depara-se é a da seca que assolava Luanda por mais de dois meses, seguida pela vinda da chuva, conforme prenunciara vavó Xíxi. A chuva castiga a população do musseque, alagando ruas e cubatas, além de derrubar algumas das casas, fazendo com que os moradores saíssem o mais depressa possível, carregando consigo alguns pertences. É quando a chuva diminui e os moradores começam a escoar a água e a limpar as cubatas que chega Zeca à cubata onde mora com sua avó, nga Xíxi (ou vavó Xíxi), pedindo-lhe comida, pois estava faminto. Embora o neto alegue não comer nada desde o dia anterior, a avó rebate que já o havia avisado que eles não tinham mais dinheiro para comprar alimentos e que o rapaz deveria ter arrumado um emprego qualquer – mesmo de criado. O

¹⁰³⁸ VENÂNCIO, 1992, p. 26-27.

leitor, que aos poucos fora apresentado ao ambiente (e sua falta de infraestrutura e saneamento básico) e ao drama dos moradores do musseque perante o clima (devido exatamente à falta de estrutura e saneamento), compreende agora outro flagelo do angolano: a fome. Acompanhemos uma parte da conversa entre as personagens a partir da resposta da avó à reclamação do neto que sente fome:

– Sukua!¹⁰³⁹ 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?...

– Mas, vavó!... Vê ainda!... Trabalho estou procurar todos os dias. Na Baixa ando, ando, ando – nada! No musseque...

– Cala-te a boca! Você pensa que eu não lhe conheço, enh? Pensa? Está bom, está bom, mas quem lhe cozinhou fui eu, não é!?

Tinha levantado, parecia as palavras punham-lhe mais força e juventude e ficou parada na frente do neto. A cabeça grande do menino toda encolhida, via-se ele estava a procurar ainda uma desculpa melhor que todas desses dias, sempre que vavó adiantava xingar-lhe de mangonheiro ou suinguista¹⁰⁴⁰, só pensava em bailes e nem respeito mesmo no pai, longe, na prisão, ninguém mais que ganhava para a cubata, como é iam viver, agora que lhe despediram na bomba de gasolina porque você dormia tarde, menino?...

– Juro, vavó! Andei procurar trabalho...

– O menino foste no branco sô Souto, foste? Te avisei ainda para ir lá,s e você trabalha lá, ele vai nos fiar almoço!... Foste?¹⁰⁴¹

A contenda entre avó e neto dá-se, portanto, pelo fato de que o rapaz ignora os conselhos da idosa e o fato de que seria o único a obter renda (e, por conseguinte, alimentos) na família, visto que seu pai estava preso. A avó ferve

¹⁰³⁹ Sukua! – expressão que equivale aproximadamente a “bolas!”. [nota do autor]

¹⁰⁴⁰ suinguista – farrista; bailarino. [nota do autor]

¹⁰⁴¹ VIEIRA, 1982, p. 8-9.

uma lata com água, mas a pequena família não tem o que pôr lá dentro, o que desespera a mais-velha, que insiste em afirmar que o garoto deveria ter ido procurar emprego, assim como não devia ter gasto o salário anterior em uma camisa, mas em comida. Frente às acusações da avó, Zeca conta que fora procurar o “branco sô Souto”, porém este, após aceitar em tê-lo como empregado na bomba de gasolina, pois era filho de João Ferreira, um homem bom, desaparecera por instantes e retornara depois, empunhando um chicote de cavalo-marinho e chamando-o de ladrão como um outro rapaz que trabalhara lá e também insultando-o de filho de terrorista. A esta última, acrescenta sô Souto que iria dar queixa no Posto contra o jovem e que não haveria “mais comida para bandidos, não tinha mais fiado”¹⁰⁴². Aparece na trama, neste momento, a figura do terrorista, ou seja, todo angolano nacionalista que se colocava contra o colonialismo – seja no âmbito intelectual, seja no da práxis. Os revolucionários, acusados de terrorismo (como, por exemplo, o caso do Processo dos 50 e o caso do próprio autor, que fora preso acusado de terrorismo) eram preocupação constante do governo e, por conseguinte, da polícia, que tentavam diferentes formas de repressão e sufocamento das manifestações a fim de manter o sistema colonial e a hegemonia do Estado português – repressão esta grandemente ampliada após os incidentes de 1961 (o ataque às prisões portuguesas e o contra-ataque, consistindo na represália aos musseques) que levaram à eclosão da guerra colonial.

Nesta revisitação literária da realidade dos anos 1950, em que os ânimos já estavam acirrados, acompanhamos através de um discurso indireto livre Zeca contar à avó como fora punido com chibatadas por ser filho de um nacionalista e possível ladrão. A avó ainda insiste em questionar o neto, não querendo acreditar que o branco, antigo amigo da família, havia comportado-se de tal forma para com o rapa, porém, aos poucos, a idosa passa a acreditar no neto com as marcas nas costas e sofre com ele pela fome, pelas injustiças, pela falta de dinheiro e emprego. Nga Xíxi então retira de um embrulho de jornal e oferece ao menino laranjas podres e raízes de dália (mentindo serem mandiocas pequenas), um

¹⁰⁴² VIEIRA, 1982, p. 11.

mínimo de alimentos que conseguira ao revirar os caixotes de lixo na Baixa. Esta primeira parte do conto termina com a saída do indignado rapaz:

E foi nessa hora, com as coisas bem diante da cara, o sorriso da 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-sandes¹⁰⁴³, 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 ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais o corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e dos cacimbos, debaixo da chuva, remexendo com suas mãos secas e cheias de nós, os caixotes de lixo dos bairros da Baixa. As laranjas quase todas podres, só ainda um bocado é que se aproveitava em cada uma e o pior mesmo, aquelas mandiocas pequenas, encarnadas, vavó queria lhes cozer para acabar com a lombriga a roer no estômago...

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

– São dalias, vavó! São flores, vavó! É a raiz das flores, vavó!

A porta inchada com a chuva não entrou no caixilho dela. Bateu com força uma vez, duas vezes; ficou depois a ranger, a chorar baixinho essa saída de Zeca. Vavó Xíxi, no meio da cubata escura e cheia de fumo mal soprado, olhava a saída do neto, segurando nas mãos a tremer as raízes de dália e abanando a cabeça num lado e noutro, sem mesmo dar conta, parecia era um boneco de montra de lotaria.¹⁰⁴⁴

Nesta passagem, vemos Zeca perceber o sacrifício da avó, envelhecida pela idade e pelas dificuldades da vida, ter que procurar restos de comida no lixo para sobreviverem. O rapaz revolta-se não com a oferta da avó propriamente, mas com o fato de ela ter que ofertar raízes de flores por não ter condições de

¹⁰⁴³ meia-sandes – meio sanduíche. [nota do autor]

¹⁰⁴⁴ VIEIRA, 1982, p. 13-14.

arranjar alimentos mais nutritivos, enquanto que outros não passam fome; com o fato de a velha senhora ter que revirar lixo, enquanto que outras pessoas têm uma fonte de renda ou trabalho digno; com o fato de alguns terem acesso a condições – ao menos – básicas de vida, enquanto que outros viviam na miséria. A raiva, a revolta de Zeca Santos é contra a sociedade e suas injustiças – no caso a colonial, mas poderíamos ampliar a leitura para uma crítica também à sociedade capitalista, especialmente porque grande número dos intelectuais e escritores do período alinhavam a um pensamento de esquerda, especialmente aqueles vinculados ao MPLA, que seguia uma linha comunista marxista-leninista.

Esta revolta acompanha o rapaz ao longo da narrativa composta por cinco partes, durante as quais acompanhamos ora o drama da avó, ora o do neto, ambos famintos e desesperados, cada qual à sua maneira. A espera da idosa que tenta sorrir e manter a fé e a busca por trabalho do jovem, que aceita um subemprego a fim de sustentar a avó e de embalar seus sonhos de futuro com a namorada Delfina, representam a vida do angolano dos musseques que, desde muito cedo até muito tarde na vida, segue lutando pela sobrevivência. O passado de nga Xíxi revela que os tempos contemporâneos são ainda mais cruéis do que as décadas anteriores, nas quais as relações entre colonizados e colonizadores não estavam tão abaladas – o que ocorreu após a década de 1940 com o aumento de europeus na colônia. As lágrimas e o choro incontido do rapaz ao fim da narrativa revelam a aspereza da vida para o sujeito pobre, dos musseques:

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 monandengues, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram a correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁵ VIEIRA, 1982, p. 38.

O choro de Zeca é um extravasamento não apenas da fome, mas também do sentimento de impotência, de estar preso naquele ciclo de miséria sem uma real possibilidade de sair dela. A imagem final, quando o narrador retrata o rosto sulcado de uma criança, marcado pela pobreza, é extremamente forte, mesmo porque a figura infantil simboliza o futuro. Neste sentido, podemos compreender que a mensagem é bastante clara: grande parte da população angolana não vive, mas sobrevive, levando uma vida miserável, enquanto que a maioria dos colonizadores absorvem os melhores empregos e vivem em situação confortável. Assim, a imagem de Zeca mostra que, sendo a criança um símbolo do futuro e as crianças locais já acostumadas com a penúria e – normalmente – sem expectativa de ultrapassar os limites impostos pela estrutura social, a solução seria modificar este quadro ou acatá-lo e aprisionar-se ainda mais naquele ciclo de pobreza.

Tal quadro de imobilidade, impotência e miséria tem outro lado, representado pela avó, que, dentro da sociedade colonial, teve o padrão de vida rebaixado e de dona de negócio próprio passa à miséria – e, embora não haja imobilidade propriamente dita quando nga Xíxi passa à condição mendicante em que se encontra, há o estabelecimento de um patamar a partir do qual os autóctones não podem ultrapassar (excetuando, obviamente, as exceções), mantendo-os em uma camada social de subalternidade, da qual não conseguem escapar devido à natureza do colonialismo – o que gera, portanto, a imobilidade. Neste sentido, a avó de Zeca tem também papel fulcral no conto, representando uma geração que vivenciou outra realidade e que, ao contrário do neto que se revolta contra a situação vigente, aceita a situação, sem mais forças para esperar mudanças – apenas que o neto tome consciência da necessidade de trabalhar e lutar pela sobrevivência de ambos.

Assim, na segunda parte do conto, ficamos sabendo sobre o passado de nga Xíxi: a angolana negra dona Cecília de Bastos Ferreira morava no bairro dos Coqueiros (bairro popular tradicional de Luanda) e fora casada com o mulato Bastos Ferreira, negociante que tinha empregados, índice uma situação econômica boa. Além dos recursos provenientes dos negócios de Ferreira, nga

Xíxi tinha “discípulas de costura e comidas, com negócios de quitanda¹⁰⁴⁶ de panos”¹⁰⁴⁷, sendo o casal respeitado inclusive por colonos brancos. Sentada à porta de sua cubata, a consciência da idosa (com interferência de um narrador onisciente) ora relembra seu passado ora retorna ao presente, sentindo dores após ter comido as raízes de dália. A idosa é conhecida no musseque por nga Xíxi Hengele; com seu sorriso, suas risadas e piadas alegre a vida dos outros moradores, mesmo nas situações mais difíceis. É ela quem introduz a primeira frase inteira em quimbundo no conto, após a conversa com nga Tita, uma vizinha cujo marido fora preso acusado de terrorismo, sobre o nascimento de uma criança branca de pais supostamente negros ou mulatos:

Nga Tita chegou mais perto para contar: a menina nascera cassanda¹⁰⁴⁸, isso mesmo vavó, nasceu branca, branca, parecia era ainda filha de ngueta¹⁰⁴⁹, se ela não lhe conhecia bem na sua amiga Domingas, podia ficar pensar muitas vezes um branco tinha-se enganado na porta da cubata...

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 uaxikelela, mu tunda uakusuka...^{1050 1051}

A fala da idosa angolana em resposta à amiga remete a dois planos: um primeiro, óbvio e literal, que trata da figura feminina, que tem filhos de brancos, mulatos e negros (voluntaria ou involuntariamente) e sangra em decorrência do

¹⁰⁴⁶ quitanda – comércio ambulante; pequena loja. [nota do autor]

¹⁰⁴⁷ VIEIRA, 1982, p. 14.

¹⁰⁴⁸ cassanda – mulher branca de má educação. [nota do autor]

¹⁰⁴⁹ ngueta – branco. [nota do autor]

¹⁰⁵⁰ Mu muhatu mu ‘mbia! Mu tunda uazele, mu tunda uaxikelela, mu tunda uakusuka... – A mulher é como a panela: dela sai o que é branco, o que é preto, o que é vermelho... [nota do autor]

¹⁰⁵¹ VIEIRA, 1982, p. 19.

período menstrual quando não encontra-se em estado de gravidez ou, ainda, em decorrência de aborto (este igualmente nem sempre natural ou uma decisão sua). O segundo plano de interpretação das palavras de nga Xíxi diz respeito ao momento da escrita do conto: de luta dos nacionalistas pela independência e subsequente formação de Estado nacional. Deste Estado, aqui compreendido enquanto a pátria-mãe, nasceriam (ou tornar-se-iam cidadãos) angolanos de diferentes raças e etnias, assim como, durante tal processo, haveria muita dor e sofrimento, além de muitas perdas, representadas pelo sangue no dizer da mais-velha. A sutileza do exercício metafórico que perpassa todas as narrativas de *Luuanda*, além de um belo trabalho literário, serve também para fazer com que os contos passem pela censura.

Esta mesma imagem de nascimento de uma nação é eixo central de “Estória da galinha e do ovo”, cuja trama gira em torno da discussão entre duas vizinhas, Zefa e Bina, acerca de um ovo. A galinha de nga Zefa pôs um ovo no quintal de Bina, sua vizinha grávida, o que gera o desentendimento entre ambas, cada qual clamando para si o produto da ave. O caso é descoberto por Xico e seu irmão Beto, filhos de nga Zefa, que veem a galinha no quintal de Bina:

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

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

Miúdo Xico é que descobriu, andava na brincadeira com Beto, seu mais novo, fazendo essas partidas vavô Petelu tinha-lhes ensinado, de imitar as falas dos animais e baralhar-lhes e quando vieram no quintal de mamã Bina pararam admirados. A senhora não tinha criação, como é ouvia-se a voz dela, pi, pi, pi, chamar galinha, o barulho do milho a cair no chão varrido? Mas Beto lembrou os casos já antigos, as palavras da mãe queixando no pai quanto, sete horas, estava voltar do serviço:

– Rebento-lhe as fuças, João! Está ensinar a galinha a pôr lá!¹⁰⁵²

A situação em torno da qual gira o conto é resumida na passagem acima e já contém em si alguns índices importantes, como a tradição sendo repassada dos mais velhos aos mais novos, através do conhecimento dos autóctones sobre como imitar os sons dos animais; a cultura local representada no insulto “feiticeira”, utilizado por uma das personagens, remetendo à questão das crenças autóctones; o início da altercação (bem como o fim dela) ser de responsabilidade das crianças, indicando as novas gerações de angolanos. O acontecimento inicia às quatro horas da tarde, horário em que os homens do musseque estão fora do local, trabalhando, e apenas mulheres, crianças, idosos, doentes, desempregados e aqueles que trabalham no musseque – comerciantes locais, por exemplo – encontram-se na área. Desta forma, durante discussão acerca do ovo, observamos várias personagens-tipo envolverem-se na situação, representando a população do musseque.

Após a troca de agressões físicas e verbais, várias vizinhas separam Zefa e Bina, que continuam a trocar insultos: a primeira insultando a segunda de ladra (“ladrona”), pois, se a galinha era sua, conseqüentemente o ovo era seu também, além de que Bina estava chamando a galinha, dando-lhe milho e havia feito um ninho de capim para a ave colocar ovos para si; a segunda também blasfemando, alegando que, visto que a galinha comia seu milho e mandioca e pôs o ovo em seu quintal, o ovo era seu. Uma idosa, a velha Bebeca, chega para tentar pôr fim à situação e ouve – assim como as demais vizinhas – ambos os lados, pressionando Bina após esta confessar que estava dando milho todos os dias ao animal:

¹⁰⁵² VIEIRA, 1982, p. 100.

– Mas então, Bina, você queria mesmo a galinha ia te pôr um ovo?

A rapariga sorriu, olhou a dona da galinha, viu as caras, umas amigas e outras caladas com os pensamentos e desculpou:

– Pópilas! Muitas de vocês que tiveram vossas barrigas já. Vavó sabe mesmo, quando chega essa vontade de comer uma coisa, nada que a gente pode fazer. O mona na barriga anda reclamar ovo. Que é eu podia fazer, me digam só?

– Mas ovo não é teu! A galinha é minha, ovo é meu! Pedias! Se eu quero dou, se eu quero não dou!

Nga Zefa estava outra vez raivosa [...] Virou-se para vavó, a velha chupava sua cigarrilha dentro da boca, soprava o fumo e cuspia.

– Então, vavó?!... Fala então, a senhora que é nossa mais velha...

Toda a gente calada, os olhos parados na cara cheia de riscos e sabedoria da senhora. [...] Puxando o pano em cima do ombro, velha Bebeca começou:

– Minhas amigas, a cobra enrolou no moringue! Se pego o moringue, cobra morde; se mato a cobra, o moringue parte!... Você, Zefa, tem razão: galinha é sua, ovo da barriga dela é seu! Mas Bina também tem razão dela: ovo foi posto no quintal dela, galinha comia milho dela... O melhor perguntamos ainda no sô Zé... Ele é branco!...¹⁰⁵³

No fragmento transposto, observamos a senhora idosa ser consultada por sua sabedoria e pelo respeito aos mais velhos, ensinamento básico de grande parte das culturas angolanas. Nga Bebeca, no entanto, acredita que ambas as mulheres têm razão, o que a leva a proferir um ditado popular – mais uma manifestação na literatura do sujeito angolano, juntamente com sua língua portuguesa arranhada, ou seja, pelos quibundismos e várias expressões em língua local. O ditado fala na impossibilidade de resolver tal questão sem prejudicar ao menos uma das partes envolvidas. Por fim, a mais velha passa a decisão ao comerciante português sô Zé, porque “ele é branco”. Este ato simboliza a própria dinâmica da estrutura social, em que os autóctones eram

¹⁰⁵³ VIEIRA, 1982, p. 104-105.

obrigados a dirigir-se aos chefes de postos e outras autoridades portuguesas para buscar soluções para discórdias e problemas anteriormente resolvidos pelos sobas, a fim de que eles, que agora retinham os poderes econômico, policial, legal e judiciário, solucionassem os casos dos autóctones.

Assim, o comerciante, que já estava observando os acontecimentos à distância, é chamado e as mulheres apresentam-lhe o problema e seus pontos de vista sobre o mesmo. Sô Zé, após ouvir ambos os lados e vavó Bebeca, sorri para Bina e segura seu braço, enquanto confirma, pacientemente a lógica da mulher, perguntando se ela diz que o ovo pertence-lhe porque a galinha o pôs em seu quintal e porque ela forneceu o milho para que a ave pudesse produzi-lo. Bina sente-se confiante na vitória sobre Zefa após as palavras, o tom e o sorriso daquele que considera seu aliado, chegando a imaginar-se já saboreando o motivo da discórdia entre as vizinhas:

Com essas palavras assim amigas, de sô Zé, a mulher nova começou a rir; sentia já o ovo ia ser dela, era só furar-lhe, dois buracos pequenos, chupar, chupar e depois lambe os beiços mesmo na cara da derrotada. Mas quando olhou-lhe outra vez, sô Zé já estava sério, a cara dele era aquela máscara cheia de riscos e buracos feios onde só o olho azul bonito brilhava lá no fundo. Parecia estava atrás do balcão mirando com esse olho os pratos da balança quando pesava, as medidas quando media, para pesar menos, para medir menos.¹⁰⁵⁴

A imagem de sô Zé construída pelo narrador é aquela compartilhada pela população local e representa um tipo específico, em primeira instância: o comerciante português dos musseques que se aproveita de sua condição para tirar proveito sobre o povo, roubando-lhe durante a aferição dos produtos vendidos. Em uma segunda instância, ou seja, em uma leitura mais ampla, podemos pensar que a crítica faz referência à colonização portuguesa em si, se pensarmos que a forma como os portugueses e sua chegada são retratados em

¹⁰⁵⁴ VIEIRA, 1982, p. 106.

outras narrativas (como em narrativas de Castro Soromenho e Rebelo de Andrade, por exemplo): primeiramente, tentam negociar com os nativos, aproximando-se de forma mais ou menos civilizada, amigável, para depois imporem-se sobre eles e dominá-los. Seja verdade ou a forma como a ideia da dominação propagou-se, tal imagem é reiterada através das narrativas, inclusive “Estória da galinha e do ovo”, em que a imagem do comerciante representa uma classe específica dos dominadores, como podemos confirmar na passagem a seguir em que sô Zé mostra sua real natureza e interesses:

– Ouve lá! – falou em nga Bina, e a cara dela apagou logo logo o riso, ficou séria, só a mão continuava fazer festas na barriga. – Este milho que deste na Cabíri... é daquele que te vendi ontem?

– Isso mesmo, sô Zé! Ainda bem, o senhor sabe...

– Ah, sim!? O milho que te fiei ontem? E dizes que o ovo é teu? Não tens vergonha?...

Pôs a mão magra no ombro de vavó e, com riso mau, a fazer pouco, falou devagar:

– Dona Bebeca, o ovo é meu! Diga-lhes para me darem o ovo. O milho ainda não foi pago!...

Um grande barulho saiu nestas palavras, ameaças mesmo, as mulheres rodearam o dono da quitanda, insultando, pondo empurrões no corpo magro e torto, enxotando-lhe outra vez na casa dela.

– Vai ‘mbora, gueta da tuji!¹⁰⁵⁵

– Possa! Este homem é ladrão. Vejam só!¹⁰⁵⁶

Na passagem acima transposta, compreendemos que, ao ser chamado para ajudar a resolver a contenda entra as duas vizinhas, Sô Zé ambiciona o

¹⁰⁵⁵ gueta da tuji – branco de merda. [nota do autor]

¹⁰⁵⁶ VIEIRA, 1982, p. 106-107.

motivo da discórdia e tenta apropriar-se do ovo, não pensando nos interesses das mulheres, mas no seu próprio. Às ações (ou tentativas) usurpatórias do colonizador representadas na narrativa pelo discurso do comerciante, opõe-se o povo que o insulta e enxota, simbolizando o desejo da população angolana de ver-se livre dos grilhões colonialistas e daqueles que os infligiram tal dominação. Podemos pensar ainda que as agressões físicas – empurrões – remetem também às movimentações nacionalistas que passaram do plano do discurso para o plano da ação, o que será ampliado na década de 1960.

Retornando à narrativa, uma vez cientes que não obteriam ajuda de sô Zé, as mulheres recorrem a Azulinho – apelido de João Pedro Capita –, um jovem estudante de dezesseis anos que era tido por todos como muito inteligente, e que, portanto, poderia ajudá-las a resolver a questão do ovo. O rapaz, possuindo amplo conhecimento em latim, religião e matemática e vinculado ao Seminário católico local, representa o grupo religioso nesta narrativa, o que podemos conferir a partir de seu desconforto ao ser levado ao círculo de mulheres e de seu discurso, presente no excerto transposto a seguir. Após o rapaz pedir às mulheres que lhe “mostrem o ovo, como Ele pediu a moeda”¹⁰⁵⁷ e examiná-lo, “virando-lhe sobre a palma branca”¹⁰⁵⁸, a fim de que pudesse dar sua opinião (ou veredicto) sobre o caso:

– Nem a imagem de César, nem a imagem de Deus!

Levantou os olhos gastos atrás dos óculos, mirou cada vez Zefa e Bina, concluiu:

– Nem a marca da 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 padres Júlio é que vai falar a verdade. Assim... eu levo o ovo, vavó Bebeca!

Um murmúrio de aprovação saiu do grupo, mas nga Zefa não desistiu: o ovo não ia lhe deixar voar no fim de passar tanta discussão. Saltou na frente do rapaz, tirou-lhe o ovo da mão, muxoxou:

¹⁰⁵⁷ VIEIRA, 1982, p. 109.

¹⁰⁵⁸ Ibidem, p. 110.

– 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!¹⁰⁵⁹

A reação do jovem seminarista frente a um problema que não consegue resolver partindo das informações que recebera em sua educação é tomar o ovo e levar ao padre, quem certamente saberia como solucionar a questão. Zefa, no entanto, compreende o que ocorrerá com o ovo caso o jovem o leve para o padre, simbolizando que, além do colonizador, o grupo dos religiosos também se aproveitava da população (autóctone ou não), de uma forma ou de outra (seja pedindo colaboração, dizimo, seja através da imposição da cultura eurocêntrica e manutenção do sistema colonial). Contra a “sapiência” do rapaz impõe-se a do angolano, representada por Zefa, que, mesmo sem saber “ler nem escrever”, tem outro tipo de conhecimento e compreende que perderá o ovo caso Azulinho o leve. Este conhecimento é aquele adquirido pela prática, pela experiência que o sujeito passa a ter após ser continuamente explorado.

Após a tentativa – frustrada – de pedir ajuda ao seminarista, algumas mulheres abandonam o grupo, pois estava anoitecendo e elas deveriam voltar às suas casas e preparar o jantar para os maridos que logo retornariam do trabalho. Nesse ínterim, aparece sô Vitalino, o cobrador de aluguéis temido por todos moradores do musseque. Ao aproximar-se do grupo e cumprimentar as mulheres, sô Vitelino é chamado a dar sua opinião sobre o caso do ovo. Vitelino, assim como os anteriores a quem fora pedido auxílio, tenta usurpar o ovo para si, alegando que a cubata onde Bina morava era sua e que, portanto, o ovo posto em sua casa era também seu. Inicia-se uma discussão entre Bina, que pagara o aluguel e Vitalino, dono da cubata, até que, quando o homem ameaça chamar um polial amigo seu, as crianças Xico e Beto, vavó Bebeca e Bina conseguem retirá-lo do local, empurrando-lhe “na rua, metade na brincadeira, metade a sério”¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁹ VIEIRA, 1982, p. 110.

¹⁰⁶⁰ Ibidem, p. 114.

Achando que não mais iriam conseguir resolver a questão, pois já passava das cinco horas e começava a anoitecer, as personagens ouvem os gritos de Rosália que brigava com o marido, o velho Lemos, um antigo empregado de um notário, agora desempregado e doente. A esposa passara a sustentar a casa, prostituindo-se, o que passa a ser motivo para escárnio dos moradores. No entanto, todos respeitam o conhecimento de sô Artur Lemos, apelidado de vintecinco linhas, devido ao uso da expressão para referir-se aos documentos redigidos por Lemos. Assim, as mulheres o chamam quando o veem e expõem o caso para o antigo ajudante de notário. A situação, mais uma vez, torna-se cômica, a começar pela organização do espaço, separando as pessoas e colocando-as de um lado e de outro e pedindo silêncio, ao que segue sua interferência:

– Pelos vistos, e ouvida a relatora e as partes, trata-se de litígio de propriedade com bases consuetudinárias...

As mulheres olharam-se, espantadas, mas ninguém disse nada; Vintecinco linhas continuou, falando para nga Zefa:

– Diz a senhora que a galinha é sua?

– Sim, sô Lemos.

– Tem título de propriedade?

– Ih? Tem é o quê?

– Título, dona! Título de propriedade! Recibo que prova que a galinha é sua!

– Nga Zefa riu:

– Sukuama! Ninguém no musseque que não sabe a Cabíri é minha, sô Lemos. Recibo de quê então?

– De compra, mulher! Para provarmos primeiro que a galinha é tua!

– Possa! Esse homem... Compra? Então a galinha nasceu-me doutra galinha, no meu quintal, como é vou ter recibo?

Sem paciência, sô Lemos fez sinal para ela se calar e resmungou à toa:

– Pois é, como é que as pessoas querem fazer uso da justiça, se nem arranjam os documentos que precisam?

Coçando outra vez o nariz, olhou para a Bina que sorria, satisfeita com essas partes do velho, e perguntou:

– E a senhora, pode me mostrar o recibo do milho? Não? Então como é eu vou dizer quem tem razão? Como? Sem documentos, sem provas nem nada? Bem...¹⁰⁶¹

O ajudante de notário representa, por sua vez, o sistema judiciário europeu que exige documentos, taxas, etc. da população que, além de não entender o motivo dos requerimentos, não consegue ver a aplicação prática da burocracia, como, por exemplo, Zefa (e provavelmente o restante das mulheres) não compreendem a necessidade de um comprovante de compra ou aquisição da galinha, já que toda a vizinhança sabe que a galinha é sua. Tal metáfora também indica as falhas no sistema legal que não funciona de forma plena ou mesmo satisfatória para os cidadãos angolanos das camadas mais baixas daquela sociedade. No entanto, além de tal crítica, podemos ver que mesmo Lemos estava tentando aproveitar-se da situação, mostrando que nem mesmo o sistema judiciário tende a proteger os direitos dos mais pobres. Isto pode ser pensado no momento em que Sô Lemos, após verificar que nem Bina nem Zefa possuem documentos, propõe às duas vizinhas para uma dar queixa da outra (por motivos diferentes, obviamente), cobrando cinco escudos de cada, o que causa riso entre as mulheres. A situação é cômica para elas, pois ela não tinham intenção de pagar para ter o caso resolvido (mesmo porque mal tinham dinheiro para as necessidades básicas como moradia e alimentação, por exemplo), nem envolver a polícia ou o sistema jurídico dos portugueses – os quais raramente protegiam os interesses da população negra ou mestiça. Assim, ao compreender que não seria pago, Lemos oferece-se para levar o ovo a um juiz amigo seu, causando indignação em Zefa que não aceita que levem o ovo. Lemos parte e, mais uma vez, as mulheres ficam sem solução para seu problema.

¹⁰⁶¹ VIEIRA, 1982, p. 116-117.

A discussão sobre o assunto reinicia e as mulheres aconselham as vizinhas esperarem pelos maridos para que eles resolvam o caso, porém Bina opõe-se, visto que seu companheiro está na cadeia. A discussão torna-se outra vez agressão física e evolui para uma confusão entre as vizinhas e várias outras mulheres que passam a lutar entre si. Tal distúrbio chama a atenção de um sargento e dois soldados, sendo que o primeiro agride e ofende as mulheres antes mesmo de tomar conhecimento do que estava acontecendo. Aos poucos, sob ofensas e ameaças, a mais velha explica a situação. O sargento, desconfiando da veracidade da história da idosa, pergunta onde estão os companheiros das mulheres envolvidas, e diz acreditar que o marido de Bina possa ser terrorista, quando ela afirma que seu companheiro está preso. Assim que compreende que os homens não estão por perto, o sargento pergunta pela galinha, agarra-a e resolve a questão da seguinte maneira:

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

Riu, os olhos pequenos quase desapareceram no meio da gordura das bochechas dele e piscando-lhes para os ajudantes, arreganhou:

– 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 os vossos casos, tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes! A galinha vai comigo, apreendida, e vocês toca a dispersar! Vamos! Circulem, circulem para casa!¹⁰⁶²

Novamente, mais um símbolo de poder colonial tenta, ao invés de ajudar as mulheres, atuar em benefício próprio, embora os policiais não desejem, desta vez, o ovo, mas apoderar-se da galinha – o que possui maior valor. Com este intuito, o sargento, auxiliado pelos ajudantes, espanta várias mulheres após confiscar a galinha, causando indignação em Zefa, que ao tentar pegar a galinha

¹⁰⁶² VIEIRA, 1982, p. 120-121.

à força, é ameaçada de prisão. As crianças, ao presenciarem a cena, compreendem que devem fazer algo e planejam recuperar o que é seu. Desta forma, Beto sai disfarçadamente do local e, já longe, imita um galo. A imitação do som do animal é tão perfeita que nem mesmo as pessoas conseguem perceber a diferença – nem as pessoas, nem a galinha. Os sons de Beto causam surpresa aos moradores do musseque (que estranham um galo cantar às cinco e meia da tarde) e nervosismo da galinha, que ataca o sargento para libertar-se e poder ir atrás do galo. Com a perda do que seria um belo churrasco, os policiais partem e Zefa, a única que reconheceu a voz do filho, sente-se aliviada por não ter perdido a ave e concorda em deixar o ovo para Bina, alegando que compreende os desejos de mulheres grávidas.

Esta cena mostra, mais uma vez, como as mulheres conseguiram desvencilhar-se das tentativas de terem seus bens (ovo ou galinha) tomados por diferentes tipos associados às suas respectivas classes, cada qual representando um poder social diferente dentro da estrutura colonial forjada aos moldes eurocêntricos. Portanto, quando em um dos parágrafos iniciais do conto (supracitado) tomamos conhecimento de que as crianças aprenderam com um mais velho a imitar os sons dos animais, podemos afirmar que tal ideia aponta para uma possível leitura de que os angolanos, lançando mão do conhecimento adquirido a partir da tradição (repassada pelos mais velhos), poderiam tomar consciência da situação e promover mudanças quanto à sua situação dentro do sistema colonial. A mensagem final do conto remete, da mesma forma, à tradição – e, mais especificamente, à tradição oral e à prática da oratura, ou seja, dos contos que eram narrados oralmente, à noite, acompanhados de alguma performance –, quando o narrador encerra o conto da seguinte forma:

Minha estória.

Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda.

Luandino resgata a forma da oratura em seu conto – ou estória –, tanto na abertura, quando introduz a narrativa (“A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram na musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda”¹⁰⁶⁴), apresentando-a e quando a finaliza de através da utilização do desfecho próprio da forma, como coloca Óscar Ribas, que diz que, no conto angolano

[o] início e o fecho não se fazem abruptamente. Existem frases pragmáticas. Assim, na abertura: “Dêem-na.” E a assembleia determina: “Venha ela.” No encerramento, diz-se “Já expus a minha historiazinha. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem.”. Quando a história é pequena, finaliza-se: “Uma criança não põe uma história comprida, senão nasce-lhe um rabo!”

Os contos não se narram de dia. Ao contador – alegam – nasce-lhe um rabo. É ao serão, ao luar ou ao redor duma fogueira, que as contam. [...]

As repetições de episódios, postas na boca duma personagem, sucedem com frequência. Muitos lances, a par da fantasia, refletem acontecimentos reais, portanto inserindo costumes e ritos.¹⁰⁶⁵

Assim, partindo das palavras do contista e etnólogo angolano, podemos averiguar que, se a abertura do conto não segue à risca o modelo tradicional, ela infere a presença de um leitor (ou ouvinte) e serve como apresentação. O fechamento, por outro lado, funciona conforme a forma da oratura, repetindo a fórmula de conclusão do conto oral. Além disso, a própria estrutura, na qual encontramos a repetição de acontecimentos, pode ser observada no conto de Vieira no sentido que várias cenas repetem-se em essência: as mulheres buscam

¹⁰⁶³ VIEIRA, 1982, p. 123.

¹⁰⁶⁴ Ibidem, p. 99.

¹⁰⁶⁵ RIBAS, 2011a, p. 49.

uma solução para seu problema, consultam alguém que tenta aproveitar-se da situação e elas dispensam tal pessoa – e isso se repete com diferentes personagens ao longo do texto. Respalda ainda a proximidade entre ambas as formas a relação com a realidade, seja pela declaração do narrador de que os fatos ocorreram em Luanda (ainda que o narrador não seja uma fonte confiável, visto que pertence ao universo literário e não ao real, tendo, por conseguinte, uma relação com o primeiro, mas não necessariamente com o segundo) e pela denúncia social que a literatura angolana se propunha a realizar então.

Considerando a importância da tradição que se mescla à forma e à trama, apontando para sua relação intrínseca com a produção literária angolana – e a própria construção identitária do sujeito dos *musseques* –, podemos perceber, ao analisarmos o início juntamente com o final do conto, que são as crianças que, utilizando do conhecimento da tradição, salvam a galinha do sargento que queria confiscá-la. Desta forma, podemos recuperar aqui as palavras da ensaísta santomense Inocência Mata, que afirma o seguinte sobre a tradição e a imagem da infância:

Note-se, em princípio, que a passagem do sistema colonial a etapas de construção da identidade nacional, na maioria dos países africanos de língua portuguesa, marcou-se pela ênfase no resgate dos costumes típicos de cada povo, principalmente a tradição que reverencia a terra e os ancestrais. As diferentes expressões de terra e as figurações do espaço natural – a geografia, a paisagem, a flora e a fauna – compõem, assim, o referencial identitário das novas nações. A terra é o *topos* da identidade cultural, modelada pelos costumes preservados pela palavra dos antepassados, ensinada aos vivos desde a infância. É a ancestralidade que irmana as diferentes gerações. Nesse contexto, a literatura acentua uma feição celebrativa ou evocativa, em que a infância, como metáfora da origem, torna-se o lugar da possibilidade de igualdade, e a tradição ancestral é valorizada para recompor significados modelados pelos projetos de feição nacionalista (MATA, 1998).¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶⁶ MATA apud FONSECA, 2008, p.131.

Desta forma, partindo das palavras de Mata e das personagens infantis de Vieira, compreendemos que as crianças são um simbolismo dessa nova geração de angolanos nacionalistas que não aceitam mais o discurso colonial e que lançam mão de seu conhecimento (aquele adquirido pela tradição e também o adquirido através da experiência) para evitar os abusos do colonizador, sendo o sargento, portanto, uma metáfora do colonizador português que usurpa o território e aquilo que é produzido na colônia (produzido através da mão-de-obra autóctone). Destarte, o conto retorna ao início, fechando um círculo – como o próprio ovo e como a barriga de Bina:

De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizade, soprou-lhe o vestido gasto contro o corpo novo. Mergulhando no mar, o sol punha pequenas escamas vermelhas lá embaixo nas ondas mansas da Baía. Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo Xico, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande...¹⁰⁶⁷

O ovo, fio condutor e imagem final do conto, remete à ideia de nascimento – neste caso, de nascimento da nação angolana, uma imagem recorrente na literatura do período. As desavenças, os empecilhos postos pelo sistema colonial e pelos dominadores simbolizam aqueles contra quem a população deve lutar para que consiga ter sucesso na criação de um Estado nacional livre e independente. No caso da literatura, esta funciona, como vimos, como um meio através do qual os intelectuais, poetas e escritores buscam divulgar a ideia do nacionalismo – especialmente no período da década de 1960. A parca literatura (narrativa, neste caso) que consegue ser publicada neste período de repressão (guerra colonial e dura censura) volta-se para a manutenção do espírito de luta e elucidação sobre as ações dos nacionalistas contra os colonizadores – sejam elas ideológicas ou guerrilheiras.

¹⁰⁶⁷ VIEIRA, 1982, p. 123.

A literatura de Luandino Vieira colabora tanto neste ponto de preocupação social (e ideológica) quanto na solidificação de uma literatura angolana, própria, nacional – o que implica em uma dificuldade ainda maior, visto os obstáculos provenientes da consolidação de uma literatura nacional onde não havia, então, um Estado nacional. As personagens, o espaço, a linguagem (sintaxe, morfologia e vocabulário cujos usos partem da mistura de línguas locais como o quimbundo com a língua portuguesa), tudo, enfim, colabora para que as estórias de Vieira ganhem repercussão e que o catapultem para o – então em estabelecimento – cânone literário angolano, dando-lhe merecido destaque.

O forjamento da construção identitária, enquanto ato intelectual de resistência ao colonialismo, é essencial na literatura de Luandino deste primeiro momento, uma vez que é ao definir-se enquanto angolano que o sujeito conseguiria estabelecer-se enquanto indivíduo distinto do outro – o colonizador. Esta ideia, vinculada ao projeto de nação em construção encontra-se presente nas três narrativas que compõem *Luuanda* – nas duas que já foram mencionadas e também em “Estória do ladrão e do papagaio”, estória que, como já mencionado, também ocorre no musseque Sambizanga, ou, mais especificamente, ocorre inicialmente em um espaço indeterminado, uma área que limita os bairros Sambizanga e Lixeira, definida pelos moradores do primeiro como parte de seu território, e pela polícia como área do segundo.

A estória tem como protagonista um senhor caboverdiano já de idade avançada chamado Lomelino dos Reis, alcunhado Dosreis, é levado à cadeia por tentar roubar sete patos. Ocorre, então, uma desavença entre ele e o cipaio Zuzé que, mal-humorado por ter sido acordado após a meia-noite, empurra o idoso, fazendo com que este revide, incorrendo em confronto corporal. Neste ponto, entra em discussão a questão sobre abuso e desrespeito à autoridade, dividindo outros na esquadra:

– Não empurra, já disse. Cipaio, tens a mania...

– Ená, seu sacana! Você pensa poder abusar autoridade, pensa? Dou-te com o chicote, ouviste, se você não ganhas juízo! Já se viu, um velho todo velho e ainda quer pelejar...

– Velho é trapo! Não tenho medo de cipaio...

As palavras ainda não tinham acabado e já lhe arreganhara uma cabeçada, de repente, na zuna¹⁰⁶⁸, ninguém que podia pensar um corpo magro e pequeno, todo amarrado com os farrapos ia mesmo fazer aquela corrida parecia era pacassa¹⁰⁶⁹. Zuzé nem teve tempo de fugir, só pôs as mãos para aguentar a cabeça do homem quando bateu na barriga dele. Aí é que apareceu o Futa, para desapartar e salvou o Lomelino mesmo na hora.

– Elá, Dosreis! Calma então!

[...] Os outros queriam apaziguar o Zuzé, ele estava raivoso, então concordavam ele tinha razão, ninguém que podia dar-lhe cabeçada assim no serviço, era um polícia para lhe respeitarem e ele jurara se iam lhe largar punha chicotes nesse cap'verde¹⁰⁷⁰ ...¹⁰⁷¹

Com a confusão, as pessoas que acordam tentam acalmar o cipaio e dão razão a seus argumentos de que merecia respeito – especialmente por estar em serviço –, porém os motivos que têm para concordar com Zuzé podem ser interpretados de forma diferente. Podemos inferir que os demais policiais estavam acalmar o colega por solidariedade, mas que os detentos, ao contrário, temiam que o humor do cipaio refletisse no tratamento recebido, visto que o policial era conhecido por querer mandar nos presos e dar ordens. No entanto, Zuzé permitia certas ações dentro da esquadra, como a possibilidade de os presos que trabalham no refeitório comerem o que sobrasse das refeições ou mesmo que levassem para suas celas para consumir mais tarde – mínimos privilégios que outros policiais não permitiam, o que induz o leitor a inferir que a perda dessas ínfimas vantagens, naquele ambiente, era significativa e que, ao concordarem com Zuzé, não o enfureceriam ainda mais e, assim, o tratamento recebido não sofreria alterações. Em contraste com o comportamento do cipaio, tomamos

¹⁰⁶⁸ zuna – corrida com velocidade; que passa em velocidade; zunido. [nota do autor]

¹⁰⁶⁹ pacassa – boi selvagem, semelhante ao búfalo. [nota do autor]

¹⁰⁷⁰ cap'verde – caboverde; no texto, cabo-verdiano. [nota do autor]

¹⁰⁷¹ VIEIRA, 1982, p. 41.

conhecimento de outros momentos em que Lomelino esteve preso e que havia sofrido agressões físicas mais profundas do que o tapa recebido de Zuzé:

Na última vez – contou –, tinham-lhe posto socos e chicote mesmo, mas o caso era outro, mais complicado, ele ficou sofrer também seis meses por causa o Kabulu. Esse branco tinha feitiço dele, ninguém que lhe agarrava, mesmo que lhe queixavam o nome.

– Ih!? Feitiço, tuji! É mas o primo dele...

Pois é. Mas mesmo com primo na polícia podiam lhe agarrar para adiantar pagar a multa, e nada disso que sucedia nunca. E depois o azar conta no negócio das pessoas, e o azar com Kabulu não pelejava. [...] ¹⁰⁷²

A violência no tratamento aos presos é denunciada no conto de forma sutil: embora Zuzé tivesse sido agarrado antes de usar o chicote e Xico Futa tivesse explicado que o auxiliar apenas açoitava os presos quando seus superiores ordenavam-no a fazer a fim de fazer-se respeitar, o policial lança mão de violência física em resposta à atitude desafiadora do preso. Além de Zuzé, podemos confirmar no excerto acima que Dosreis sofrera abuso de poder anteriormente (socos e chicotadas). Em contraste com o acolhimento recebido por Dosreis, há o de Kabulu – por ser branco e primo de um policial, a personagem recebia tratamento diferenciado, denunciando não apenas corrupção e favoritismo, mas também racismo, o que aparece de forma mais explícita na passagem a seguir:

– Naquele mês, depois desse caso do quimbombo, até procurei trabalho de vender gasolina e arranjei. Mas o gajo foi-me intrigar, arreganhou ia falar no patrão eu era um gatuno, falar os meus casos...

¹⁰⁷² VIEIRA, 1982, p. 48-49.

– Pois é, Dosreis! Você com essa pele de branco, não vão saber você é cap'verde...

– E depois, isso tem nada?

– Tem, mano Dosreis, tem! Assim podem dizer você mesmo fabrica você é que é o dono. Se é preto e tem muitos barris, não podem lhe aceitar, mas assim até que é bom...¹⁰⁷³

Ocorre, neste ponto da narrativa, uma denúncia grave de que a maior parte da população, composta por negros e mestiços, sofre preconceito racial, o qual é, por sua vez, aliado ao preconceito social, visto que as camadas superiores da hierarquia daquela sociedade são compostas majoritariamente por indivíduos brancos europeus – ou de ascendência europeia. Percebe-se por esta passagem que mesmo os negros (e os mestiços, ainda que tal categoria receba tratamento diferenciado até certo grau, por serem desentendes de portugueses) que possuam condições econômicas favoráveis e ocupem cargos distintos na comunidade (ou mesmo cargos cujos rendimentos sejam razoáveis) não recebem o mesmo tratamento do que um branco em mesmas condições – nem mesmo em condições inferiores –, sendo observado que a denúncia que perpassa a escrita dos anos 1950, 1960 e 1970 é de que, independentemente do grau de instrução, do grau econômico e do grau social¹⁰⁷⁴, um branco sempre recebia tratamento diferenciado por causa de sua tez – o que indica, portanto, que pertencia ao grupo dos dominadores, sendo a cor da pele um indicativo visível do *status* do indivíduo dentro do sistema colonial.

A partir de tal lógica, Futa aconselha a Dosreis a tirar proveito de sua compleição, visto que, por ser cabo-verdiano e ter “pele de branco”, o amigo poderia evitar complicações com a polícia – seja por realizar ações lícitas, seja por atuar ilícitamente – caso se apresentasse como branco. Enquanto os amigos conversam, Lomelino Dos Reis resolve contar o que havia acontecido a Futa e

¹⁰⁷³ VIEIRA, 1982, p. 49.

¹⁰⁷⁴ Gostaríamos de lembrar que, com o aumento da população europeia após 1920, alcançando um aumento significativo na década de 1940, a elite negra e mestiça é substituída pela branca, o que implica em compreender que, nas décadas de 1940 e 1950 não havia uma porcentagem significativa de angolanos negros ocupando cargos de poder na então colônia portuguesa.

confessar que, ao ser preso, denunciara falsamente Garrido “Kam’tuta” Fernandes, afirmando que o rapaz estava envolvido no caso do roubo dos sete patos. O peso na consciência do mais velho aparece neste momento em que Dosreis inicia sua confissão a Futa e é interrompido por seus pensamentos e sentimentos a cerca de seu comportamento e sua falsa delação do rapaz aleijado:

– Ouve então, Xico...

Parecia o vento sacudia-lhe na voz e batia as folhas na garganta, tão tremida estava sair embora. Os olhos agora eram os velhos olhos de Lomelino, mas cheios de água de vergonha no meio do escuro do refeitório. Só que não lhes aguentou assim, baixou outra vez para começar a sorrir. Porque era essa a verdade: também era para rir o caso, estava mesmo a pensar a cara de banzado do rapaz quando lhe agarrassem e lhe trouxessem na esquadra para falar, aqueles casos dos sete patos, ele nem que sabia nada, não tinham-lhe deixado ir porque era aleijado. O Garrido ia adivinhar a queixa era dele, Lomelino dos Reis, o homem ele chamava de seu mais amigo, o único que podia ler e lhe percebia ainda as confissões do coração feito pouco pelas pequenas, as maneiras delicadas de falar, gozo de todos; apostava ele ia chorar talvez, porque tinha coração bom de monandengues.

– Estás a rir de quê então, compadre Dosreis?

– De vergonha, mano, de vergonha!

E falou.¹⁰⁷⁵

Dosreis, ao refletir sobre o assunto, já mais calmo, envergonha-se de ter culpado o jovem Garrido por ter sido apanhado com o saco de patos, o que, confessa ao amigo, foi apenas uma questão de acaso – ou azar, como coloca a personagem. O diálogo é interrompido quando o carcereiro chama Dosreis e o conto passa à segunda parte, que trata da prisão de Garrido, que fora preso por roubar um papagaio. O leitor acompanha, então, os motivos que levaram o rapaz aleijado a roubar o papagaio Jacó, animal de estimação da jovem Inácia, por

¹⁰⁷⁵ VIEIRA, 1982, p. 50.

quem era apaixonado – sentimento este de conhecimento de todos os moradores da região. Inácia alimentava os sentimentos que Garrido nutria por si, para depois, logo após ouvir promessas de amor e de futuro, a garota humilhava-o:

Ali, na quitanda, era assim sem lhe ligar; mas na hora do fim da tarde, quando o sol quente está para esconder e o escuro vem com os passos manhosos dele, Inácia gostava ir embaixo da mandioqueira e ficar pôr conversas, deixar ele dizer muitas coisas nunca que tinha-lhes ouvido falar noutros, palavras que lhe descobriam o que não podia ser mas ia ser bom se pudesse ser, viver uma vida como Garrido prometia com ela ele arranjava, nem que se matava num trabalho qualquer, não fazia mal. Mas, depois, já com a tristeza da mentira dessas palavras, el agostava ouvir, pareciam vinho abafado, doce e quente, Inácia começava a gozar, xingava-lhe a perna coxa, o medo de ele deitar com as mulheres e, nessa hora, adiantava pôr todas as manias, todas as palavras e ideias a senhora estava lhe ensinar ou ela costumava ouvir, e jurava, parecia ela queria se convencer mesmo, ia se casar mas era com um branco, não ia assim atrasar a raça com mulato qualquer, não pensasse.¹⁰⁷⁶

A garota oscila em suas atitudes para com o rapaz, ora aceitando suas demonstrações de carinho, ora repelindo-o, o que pode ser inferido, de acordo com a passagem acima, com a influência de sua patroa que buscava fazer com que Inácia agisse conforme os preceitos da sociedade colonial – preceitos esses carregados de racismo, como observamos na ideia de “atrasar a raça”, a qual é denunciada em diferentes narrativas angolanas que retratam o período de dominação estrangeira. Assim, Inácia divide-se entre a postura que deve adotar e seus sentimentos,, o que se reflete em suas gentilezas e ofensas. Em um momento em que age de forma negativa, Inácia insulta Garrido, gritando-lhe “O Kam’tuta, sung’o pé!” (“O Kam’tuta, puxa o pé!”¹⁰⁷⁷), o que é repetido pelas crianças, que também atiram-lhe pedras, e também pelo papagaio Jacó, que aprende rapidamente o mantra de humilhação do jovem coxo. Garrido ainda

¹⁰⁷⁶ VIEIRA, 1982, p. 56.

¹⁰⁷⁷ Ibidem, p. 56.

revela à garota que sente ciúmes do animal por ele receber carinho e atenção da moça, além de o animal ter acesso ao corpo da garota, quando esta colocava jinguba (amendoim) entre seus lábios para a ave pegar, ou mesmo no decote do vestido, entre os seios. Nestas situações, realizadas propositalmente pela garota para provocar o rapaz, Garrido sentia raiva de Jacó e humilhação por um animal poder aproximar-se de áreas do corpo da jovem que ele não ousava olhar por pudor.

O ódio pelo animal, no entanto, apenas reflete o ódio às atitudes desdenhosas e trocistas de Inácia, que fora, em primeira instância, quem ensinou as falas e comportamento à ave. Garrido perde a paciência com ambos após um incidente específico, quando Inácia pede para que o rapaz fique com ela até a hora da patroa chegar. Em resposta, ele pede que Inácia enxote o papagaio e que lhe dê um beijo, ao que a garota concorda e afirma que ele poderá tocar em suas pernas desde que ele faça algo em troca: para que ele dê uma volta pelo quintal apoiado nas mãos. A princípio Garrido rejeita a ideia com veemência, porém, frente à insistência da garota, ele cede, humilhado:

[...] Com as lágrimas quase a chover, baixou a cabeça, estendeu os braços magros e pôs as largas mãos no chão. Nem precisou dar balanço nem nada, o corpo ficou pendurado para baixo, uma perna no ar e a outra, fina e aleijada, enrolou logo no pescoço.

[...]

– Pronto, já ‘cabei Naxa...

Estava triste, triste, a voz. Azuis, os olhos quase cacimbados¹⁰⁷⁸. [...]

[...] A chapada de Inácia, os gritos da pequena no meio das lágrimas, depois as gargalhadas de mentira, só lhe fizeram ficar mais banzado, de boca aberta, nem a chapada na cara que lhe doeu, os olhos azuis grandes e fundos ficaram a mirar espantados, tudo parecia estava suceder no meio do fumo da

¹⁰⁷⁸ cacimbado – molhado, enevoado pelas lágrimas. [nota do autor]

diamba, a Inácia a gritar, xalada¹⁰⁷⁹, a insultar-lhe correndo para dentro da quitanda:

– Sungaribengo de merda! Filho da mãe aleijado! Sem-
pernas da tuji! Pensas podes-me comprar com brincadeiras de
macaco, pensa? Tunda! Tunda! Vai 'mbora saguim mulato, seu
palhaço!...¹⁰⁸⁰

O jovem humilha-se a fim de que pudesse dar um abraço carinhoso em Inácia. Toda o sentimento de vergonha desaparece por um instante, em que tudo o que deseja é um momento de ternura. A ilusão da promessa desse carinho esvanece-se, substituída pelo choque face à bofetada e às palavras de desprezo da garota. A mágoa que acompanha o choque é transformada, após tal episódio, em raiva, esta ampliada pelo mantra cantado pelo papagaio. O garoto busca refúgio com o grupo de amigos e vizinhos que costumavam planejar “serviços” – um eufemismo utilizado para golpes e roubos. A quadrilha era formada por João Miguel (conhecido por Via-Rápida), Lomelino dos Reis (Dosreis) e Garrido Fernandes (Kam'tuta). Ocorre um desentendimento entre João Miguel e Garrido, este enfurecido por ter ouvido o amigo desdenhar de sua condição, rejeitando a ideia de que o garoto acompanhasse-os em um golpe e chamando-o de meio-homem. Sozinho, novamente, o rapaz aleijado chora e reflete sobre os acontecimentos do dia, tentando encontrar um culpado, um inimigo – aquele a quem deve confrontar a fim de libertar-se.

Sobre essa questão de confronto do outro em busca da cessão da opressão, da resistência à humilhação e violência, afirma Manuel Ferreira na abertura do capítulo “Contextualização da língua portuguesa” de seu *O discurso no percurso africano I*, que

[o] sistema colonial é de sua natureza antropofágico. Ao instalar-se em território alheio, o colonialismo alimenta-se de uma

¹⁰⁷⁹ xalada – maluca; doida. [nota do autor]

¹⁰⁸⁰ VIEIRA, 1982, p. 69-71.

necessidade: a devoração do Outro. Em todos os sentidos: político, cultural, ideológico, econômico, religioso, linguístico. Só que os povos que se pretendem dominar têm a sua estrutura política, cultural, ideológica, econômica, religiosa, linguística tão sólida e coesa quanto a do colonizador. Estão armados da sua história, da sua origem comum, da sua identidade cultural e da sua consciência nacional. Perante a agressão do colonizador, o colonizado resiste, por todos os meios, individual e coletivamente. Resiste por anos, por décadas, por séculos. Ninguém aceita ser espoliado. Ninguém aceita ser violentado. Jamais alguém acolhe a humilhação, a opressão e muito menos a destruição da sua própria personalidade coletiva. E nenhuma força, por mais repressiva ou violenta que seja, logra impedir que os povos pautem as suas ações pela fidelidade ou busca da sua identidade étnica e cultural. Ciosamente constroem e partilham da sua consciência nacional: que sendo um inesgotável rio é também o ponto de encontro da comunidade, radicados que permanecem os seus membros a uma origem comum.¹⁰⁸¹

Considerando as palavras de Ferreira, observamos essa luta contra a agressão do outro representada em Garrido e as humilhações sofridas pelo rapaz – muitas das quais tendo como motivo as ações de Inácia que imita as do colonizador, promovendo um ciclo de abuso e despotismo que não se restringe apenas nas relações entre colonizador e colonizado, mas também – o que é o mais preocupante – entre colonizados, sendo alguns subjugados por outros que adquirem um mínimo de poder – seja por apadrinhamento, por emprego público (especialmente policiais), ou ainda por terem ascendência portuguesa. Desta maneira, ao acompanhar o drama de Garrido, percebemos que o comportamento mimético de Inácia (a repetição do comportamento dos dominadores) e o desprezo do amigo são as causas principais do ato de revolta do jovem, que, não desejando culpar Inácia nem João Miguel, encontra um inimigo em quem pode colocar a culpa de sua vergonha e humilhação: o papagaio 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

¹⁰⁸¹ FERREIRA, 1989, p. 311.

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. Não, não podia ser, não era. Verdade que os monas lhe xingavam “kam’tuta, sung’ó pé” de ouvir o papagaio, mas quem ensinou foi a Inácia, ela é quem inventou. Papagaio não pensa, só fala o que ouve, o que estão lhe dizer. E se os monandengues chamavam não era mais maldade, ouviam os mais velhos, ouviam o papagaio gritar assim dessa maneira. O melhor era perdoar o bicho.

Mas aquela confiança de andar embaixo do vestido de Inácia, aí onde Garrido nem olhava, também não é inimigo um bicho assim? Um pássaro saliente que recebe mais carinhos que pessoa? Então o inimigo era o Jacó? Não pode. Um pobre bicho, só é mau porque lhe ensinaram, sô Ruas é que fez ele assim malcriado com as asneiras de quimbundo, um coitado que nem lhe limpavam no rabo, as penas sempre sujas, cheio de piolhos de galinhas, não tinha poleiro, dormia na mandioqueira, ninguém lhe ensinava coisas bonitas, verdade mesmo, ele sozinho assobiava bem, não podia ser ele o inimigo duma pessoa.¹⁰⁸²

O rapaz reflete sobre a quem culpar por sua humilhação constante, tentando culpar o papagaio. Entretanto, Garrido conscientiza-se de que a ave não tem culpa, assim como também não a tem as crianças que o perseguem com insultos e pedradas – ambos apenas mimetizam o comportamento de outros: seja o de Inácia (também mimético), seja o dos mais velhos. O jovem compreende que, na verdade, a ave era “má” porque a ensinaram a ser “má”, embora fosse, na verdade, digna de pena, visto que era um animal velho, sujo e malcuidado. Ainda que compreenda a natureza do papagaio, Garrido chega à conclusão de que precisa considerá-lo seu inimigo, pois através de ele, o rapaz conseguiria vingar-se daqueles que o desprezavam.

Mas no escuro do quarto o papagaio Jacó, velho e sujo, apareceu-lhe como a salvação. ele é que ia lhe livrar de muitas coisas, ia-lhe servir ainda para lutar com todos. Era isso Jacó era a sua arma. Ia acabar com ele, custava torcer o pescoço, mas também já estava

¹⁰⁸² VIEIRA, 1982, p. 85-86.

velho, coitado, não servia para mais nada. A melhor vingança era essa mesmo.¹⁰⁸³

A partir da leitura do fragmento acima transposto, compreendemos que Jacó tornava-se, portanto, um símbolo de vingança, mas, mais do que isto, de conquista. O roubo e conseqüente morte do animal implicaria em mostrar para os amigos que ele era capaz de praticar roubos, mesmo sendo aleijado; faria com que as crianças parassem de insultá-lo, pois não ouviriam mais a ave a instigá-las; e, por fim, o motivo mais importante: a ave não receberia mais a atenção de Inácia. Assim, o mulato de olhos azuis coloca seu plano em prática, invade o quintal onde fica a mandioqueira em que dorme a ave e consegue roubar o animal sonolento. Neste momento, pronto a fugir com Jacó, a cena, então, torna-se cômica, apesar da seriedade da intenção do rapaz: Garrido pisa em algo, ouve um grito e grita, assustado, despertando os animais do quintal, inclusive o papagaio até então adormecido e que começa a machucá-lo, tentando livrar-se do jovem enquanto este foge para a saída do quintal:

E foi perto já da cancela da saída, o coração de Garrido gelou, ficou frio, frio mais que o cacimbo da noite, nem vontade de fugir corria no sangue, só as pernas eram sozinhas e continuaram. É que embaixo da mandioqueira ele ouviu bem a voz saliente da Inácia a rir, a falar no homem que estava lá deitado com ela, a dizer: não corre, não tem importância, eu conheço-lhe, é uma brincadeira, amanhã eu recebo o que ele veio tirar... Cheio de raiva, Kam'tuta bateu a cancela, meteu no cacimbo que estava cobrir outra vez a lua, mais grosso. No escuro, a voz de Inácia era o único sopro quente que chegava nas orelhas dele, fugindo:

– Kam'tuta, Kam'tut'é! Dorme com o Jacó... Faz-lhe um filho!

E o bicho, bem acordado e bem agarrado na mão zangada do Garrido, ainda arreganhava os insultos ele sabia só de ouvir a voz da dona:

*Kam'tuta... tuta... sung'ó pé... pé... pé...*¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸³ VIEIRA, 1982, p. 86.

O garoto acaba sendo humilhado novamente, durante seu ato de vingança, porém leva o animal para casa e o mantém preso em um cesto. Mais tarde, a polícia vai à casa de sua madrinha buscá-lo, pois havia sido denunciado por participar do roubo dos patos. Com a ave em sua posse, Garrido conta sobre o roubo do papagaio e, embora alegue para a polícia que a própria dona do papagaio tenha assentido que ele o levasse, é levado preso. Na cadeia, conhece Xico Futa e reencontra-se com Dosreis. Após algum tempo, Lomelino e Garrido deixam as mágoas para trás, continuando amigos como sempre o foram. O conto traz um final feliz: não por os homens encontrarem-se na esquadra, porém por terem a união proveniente da amizade daqueles que compartilham a mesma vida e sofrimentos: Lomelino, Garrido e Futa são personagens que simbolizam o povo tentando sobreviver à fome (Lomelino tem esposa e filhos e precisa sustentá-los por isso busca formas ilícitas de conseguir dinheiro) e às constantes humilhações (representadas por Garrido). O encerramento do conto recupera essa ideia através do uso da fórmula do conto oral, recuperada pela literatura e subvertendo a estética do conto escrito. No entanto, este final recupera as personagens, transformando-as em personagens-tipo:

Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. Mas juro me contaram assim e não admito ninguém que duvida de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado; de Garrido Kam'tuta, aleijado de paralisia, feito pouco até por papagaio; de Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco – “m'bika a mundele, mundele uê”¹⁰⁸⁵, de Zuzé, auxiliar, que não tem ordem de ser bom; de João Via-Rápida, fumador de diamba para esquecer o que sempre está lembrar; de Jacó, coitado papagaio de musseque, só lhe ensinam as asneiras e nem tem poleiro nem nada...

¹⁰⁸⁴ VIEIRA, 1982, p. 90.

¹⁰⁸⁵ m'bika a mundele, mundele uê – “escravo de branco, branco é” [nota do autor]

E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado.¹⁰⁸⁶

Ao fim do conto, ao utilizar o fechamento tradicional do conto oral mesclado com um resumo que funciona como denúncia social a partir de personagens que ilustram algumas situações presentes na realidade dos angolanos da periferia urbana: Dosreis simboliza aqueles que não conseguem “trabalho honrado”, especialmente os indivíduos de idade avançada; Garrido representa o sujeito que é vítima de constantes humilhações e exclusão social (chegando ao ponto de, em determinado momento da narrativa, pensar em suicídio); Zuzé, que reproduz a figura do auxiliar que deve obedecer ao policial branco e imitá-lo em suas ações; João Miguel, que busca nas drogas uma fuga da realidade; e, por fim, Inácia que retrata o angolano que, como a expressão em quimbundo explicita, acredita-se branco, ou seja, o angolano alienado, sem consciência de classe – e, no caso específico das colônias africanas, esta alienação implica em ignorar todas as diferenças sociais resultantes do sistema colonial, dentre as quais a de classe, que nunca aparece sozinha, porém alicerçada em outras diferenças como a racial e a própria estrutura que divide os indivíduos em dominados e dominadores, eixo central do colonialismo.

A denúncia ainda tenta ultrapassar as páginas da ficção no momento em que o narrador anuncia que “isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado”. Através da metaficção, o leitor é lembrado de que o texto não passa de ficção, porém tal mecanismo literário serve ainda para apontar para a questão da literatura à serviço da sociedade, realçando seu caráter ideológico. Este, embora sempre presente nas histórias de Luandino Vieira, não prejudica o valor estético da obra: as narrativas conseguem trabalhar ambos os níveis sem que o autor perca de vista os propósitos artísticos de sua ficção – como ocorre em determinadas narrativas em que a literatura dá lugar ao caráter ideológico,

¹⁰⁸⁶ VIEIRA, 1982, p. 96-97.

produzindo uma literatura panfletária, didática¹⁰⁸⁷. A escrita em língua portuguesa recheada de quimbundismos, da falta de conectores, da sintaxe própria daqueles que não dominam o idioma estrangeiro (sejam eles angolanos ou mesmo portugueses do musseque) e outras subversões da língua portuguesa tanto colaboram no processo de forjamento da identidade angolana – e subsequente identificação do povo com as estórias e suas personagens –, quanto inovam a produção local, desvinculada da literatura colonial.

Além do exposto devemos mencionar a figura de Xito Futa, que, embora não mencionado no desfecho, funciona como um elemento congregante dentro da cadeira, amenizando as raivas e sentimentos negativos, fazendo com que a convivência seja menos penosa para todos ali. A personagem faz interferências durante a narrativa, as quais lembram *Assim falou Zaratustra*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Futa filosofa sobre diferentes questões como a verdade e a vida, por exemplo. Na passagem a seguir, o filósofo angolano de Luandino questiona a veracidade da verdade e sua característica prismática, relativa:

Pode mesmo a gente saber, com a certeza, como é um caso começou, aonde começou, por quê, pra quê, quem? Saber mesmo o que estava se passar no coração da pessoa que faz, que procura, desfaz ou estraga as conversas, as macas? Ou tudo que passa na vida não pode-se-lhe agarrar no princípio, quando chega nesse princípio vê afinal esse mesmo princípio era também o fim doutro princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para a frente, vê que não pode se partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre se emenda noutra sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, para, esconde, aparece... E digo isto, tenho minha razão. As pessoas falam, as gentes que estão nas conversas, que sofrem os casos e as macas contam, e logo ali, ali mesmo, nessa hora em que passa qualquer confusão, cada qual fala a sua verdade e se continuam a falar e discutir, a verdade começa a dar fruta, no fim é uma quinda de verdades e uma quinda de mentiras, que a mentira é já uma hora da verdade ou o contrário mesmo.¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁷ Como no caso da maioria dos contos de Benúdia, como pode ser averiguado na análise da obra do autor.

¹⁰⁸⁸ VIEIRA, 1982, p. 52.

O monólogo via fluxo de consciência de Futa vai mais adiante e introduz a estória do velho e doente papagaio José, discorrendo sobre a questão do princípio e do fim, da verdade e da mentira, da própria vida, enfim. No excerto acima, observamos que Futa traz à tona a ideia de uma teia de relações, de que nenhuma ação é independente de outras ações e reações e de que tal tessitura é o resultado da própria vida humana. Assim como Zaratustra fala sobre o devir e sobre os seres humanos não serem sua forma acabada, mas um processo intermédio natural até o Super-Homem (*Übermensch*), buscando aliados nesse decurso de preparação do caminho para o homem que virá, também o intelectual angolano, representado por Futa, busca aliados para forjar o caminho que levará ao novo homem angolano – não mais um colonizado. Desta forma, levando em consideração que Nietzsche é extremamente elitista, vemos que Luandino subverte os ensinamentos da personagem europeia nos da personagem angolana: o novo homem angolano é melhor porque é livre e agente em seu próprio devir. Os aliados a que buscam os intelectuais de Angola devem colaborar para abrir caminho para esse homem livre que virá com a libertação nacional, o que significa dizer que há um incitamento para a luta independentista contra o colonialismo. A subversão das ideias do filósofo alemão é apenas mais um ato de insubmissão à cultura europeia, que, partindo das manifestações intelectuais, culmina na própria luta de desmantelamento do sistema colonial e emancipação do povo agrilhado a ele.

Desta forma, podemos afirmar que, com este livro, Luandino Vieira dá um salto ao representar na escrita as marcas da oralidade da população do musseque – considerando o livro publicado anteriormente¹⁰⁸⁹ –, intensificando a representação da realidade do local e seus habitantes em uma literatura que estava se estabelecendo enquanto produção independente da metrópole. Assim, suas personagens não são mais europeias, ou mesmo os colonizadores, mas os

¹⁰⁸⁹ Embora *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1971) já apresente um aprofundamento maior do que o exercício visto em *A cidade e a infância* (1961), ainda que tenha circulado primeiramente no mesmo ano de publicação desde, é apenas em 1971 que o livro será publicado. Mesmo que se leve em consideração as inovações e o adensamento do posicionamento ideológico do autor ainda na década de 1960, vale ressaltar que as estórias de *Luuanda*, por terem tido maior público leitor e também pelos trabalhos artístico e linguístico merecem o destaque que obtiveram.

colonizados. O espaço é composto pelos bairros que compõem Luanda, capital angolana – então parte do território português – por onde circula a população, porém, dentre os bairros que compõem a Luanda heterotópica luandina, os bairros periféricos – os musseques – formam o espaço principal das narrativas do autor. Vemos, então, o angolano vivenciando suas experiências em seu território, com seus dramas próprios – uma realidade muito diferente da realidade do grupo social dominante. Esta visão de Angola e seu povo (constituído por indivíduos de diferentes raças e etnias) é uma representação do sentimento nativista no nacionalismo literário, uma vez que simboliza a nação que desejavam conseguir através da libertação colonial, como lembra a ensaísta brasileira Rita Chaves. No fragmento a seguir, em que discorre sobre o assunto, parte ela da comparação entre o nacionalismo na literatura brasileira e angolana:

Cumpre ressaltar que, sofrendo o impulso da modernidade, a formação do nacionalismo no projeto literário angolano exprime a opção por um sentimento nativista que, na base, difere daquele que subjaz, por exemplo, às nossas [brasileiras] obras românticas, produzidas na fase em que os nossos escritores mostravam-se mais enfaticamente preocupados com a ideia de fundar a nacionalidade brasileira. O apreço pelo localismo como força moduladora se imprime dinamicamente, apoiando-se não nos rincões distantes dos efeitos da colonização, mas no burburinho dos lugares, onde marcas do estrangeiro somam-se aos chamados valores de raiz. Em lugar da homenagem às idílicas e/ou misteriosas paisagens da terra, o processo enquadra a turbulenta cidade. Diluem-se as noções de pureza racial, de retorno a uma África imaculada, de regresso a uma cultura original, anterior à invasão. À hipotética magia da natureza africana, tão aclamada pelos autores da literatura colonial, sobrepõe-se a importância das gentes que se podem tornar atores da mudança.

Palco de situações expressivas da atmosfera predominante naquele momento histórico, a cidade de Luanda funciona estrategicamente como uma alegoria do projeto de nação imaginado e perseguido pelos militantes. Em seus bairros mesclavam-se representantes da pluralidade de raças, etnias, línguas de que se compunha a população oprimida pelo sistema colonial. A coexistência desses grupos e indivíduos procedentes dos mais diversos lugares apontava metaforicamente para a diversidade a ser considerada na construção do estado nacional e na definição da identidade cultural de um povo que precisava ser

conquistado para a sua própria libertação. Neste sentido, a escolha particular do escritor supera a dimensão individual e insere-se na direção de um projeto coletivo. O espaço urbano ergue-se como a configuração potencial da práxis atualizada na mata, onde a luta armadas e desenvolvia. Compõe-se, assim, um contexto caracterizado fundamentalmente pela busca da angolanidade, expressão com que os angolanos procuravam definir a necessidade de conhecer a terra e reconhecer os seus valores.¹⁰⁹⁰

Como coloca Chaves, Luandino faz uma representação de Luanda a partir dos musseques que, mais do que os bairros dos brancos, é o *locus* do angolano. Assim, observamos em suas narrativas a importância da identificação do leitor com as personagens, visto que elas colaboram para esse processo de construção e manutenção da identidade do angolano em oposição à identidade do outro – do colonizador, elemento exógeno. Chaves, ao falar da literatura angolana em seu *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários* (2005), levanta outros pontos relevantes que são trabalhados nas narrativas, como o resgate do passado enquanto luta contra o apagamento do espaço africano em prol da imposição do espaço português que é visto na manutenção da ideia de que Angola era um território de Portugal – ideia esta realçada pelo ensino da geografia de Portugal em detrimento da local, incorrendo em desterritorialização e alienação do sujeito angolano.

Outro ponto importante é que a colonização portuguesa foi uma assimilação fala, visto que Portugal era economicamente frágil e não havia acesso ao “mundo civilizado”. Assim, ambos os motivos corroboram a ideia que regressar ao passado seria uma forma de “apostar numa identidade tecida na diferença”¹⁰⁹¹. Ao falar na língua local, sobre a geografia local, a biologia local e os habitantes do local, Luandino colabora no reforço da construção desse indivíduo que deve desalienar-se e tomar consciência de si e de seu lugar a fim de que possa reivindicar não apenas sua identidade como também seu espaço.

¹⁰⁹⁰ CHAVES, 2005, p. 25-26.

¹⁰⁹¹ Ibidem, p. 48.

Desta forma, *Luuanda* assume um lugar de destaque na literatura nacional, como expõem Alfredo Margarido na passagem a seguir:

É preciso esperar as gerações nascidas depois de 1930 para encontrar criadores de ficção, o mais importante dos quais é Luandino Vieira, o qual sabe aproveitar a experiência poética para construir uma obra cuja temática se inscreve ao mesmo tempo na memória duma cidade donde desapareceu a igualdade (e é então a mesma temática da infância igualitária que regressa como único modelo possível da sociedade global), bem como no combate de libertação. Aliás, a parte mais importante desta obra (“Luanda”) foi escrita depois do início da guerra de libertação e a cidade onde se desloca o escritor é a cidade dos combatentes da sombra, submetidos à opressão da população branca, que cerra fileiras para resistir à força dos angolanos bem como às dúvidas que ameaçam a presença multissecular dos colonialistas.¹⁰⁹²

Este livro de Luandino Vieira é, como já mencionamos no início de sua análise, uma das obras fulcrais da literatura angolana tanto por seu trabalho literário como por suas características ideológicas. Como coloca Pires Laranjeira acerca do período, este é de movimentação de luta, de uso da literatura para divulgar a movimentação dos angolanos em busca da construção nacional e todas as implicações que tal assertiva acarreta – destruição do sistema colonial, expulsão do elemento dominador, construção da identidade, etc. Este caráter da literatura de guerrilha é bastante sutil, subjacente ao caráter literário, porém é inegável sua presença na obra. O historiador da literatura Carlos Venâncio aponta que esta faceta do autor – seu cometimento com a causa da libertação nacional – é visto de forma mais aprofundada nos contos que compõem *Vidas novas*, como podemos averiguar no fragmento a seguir:

¹⁰⁹² MARGARIDO, 1980, p. 344.

Se em *A Cidade e a Infância* Luandino Vieira descreve a sua própria consciencialização, a partir de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* e *Vidas Novas* procura, voltando-se agora para fora, a consciencialização política de seus conterrâneos. São textos dum discurso muito direto, pouco metafórico, não deixando, contudo, de ser esteticamente conseguidos. Deles ressalta uma moral política a ser seguida por aqueles que se predispusessem a lutar contra o colonialismo, havendo mesmo referências a um movimento, a uma organização política clandestina, que integrava (ou deveria integrar) essa luta. Esta organização poderia muito bem ser o MPLA, movimento formado em 1956 (Barros, 1977: 61 e segs.) a partir da unificação de dois partidos: do PLUA (Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola) e do PCA (Partido Comunista de Angola), ao qual Luandino, assim como António Cardoso e António Jacinto, terá estado ligado.

Em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, referindo um caso verídico passado durante a construção da barragem de Cambambe (localizada cerca de 200 km a sudeste de Luanda, ainda na sociedade crioula), Domingos Xavier, tractorista nessas obras de construção, prefere a morte a denunciar o seu contacto político mais próximo, o engenheiro Silvestre, como o autor, um branco que se reivindicava angolano.

Em *Vidas Novas* são vidas que renascem com o comprometimento político por uma Angola a ser libertada, são angolanos que nascem do sacrifício da luta. Uma leitura global dos contos permite-nos extrair as seguintes normas de conduta política, da conduta do «bom angolano» ou mesmo de todo o angolano, já que este se torna praticamente impensável fora duma dimensão política prescrita por essas normas. São elas (cf. Venâncio, 1987: 92-3): 1) a militância política acima de qualquer solicitação de ordem material; 2) a lealdade política acima de qualquer divisão rácica ou étnica.¹⁰⁹³

Como coloca o crítico angolano, as primeiras obras de Luandino pertencem a uma primeira fase do escritor, uma fase que Salvato Trigo considera como sendo aquela em que

Luandino escreve com a finalidade de **narrar**; na segunda, narrar é um pretexto para escrever. Assim, o **texto** Luandino da primeira etapa é sobretudo **representação**, enquanto que o da segunda

¹⁰⁹³ VENÂNCIO, 1992, p. 25-26.

etapa é, especialmente, **produção**. Do texto como **representação** ao texto como **produção** acontece a **escrita** de José Luandino Vieira, um caso **diferente** no panorama das literaturas africanas modernas, ainda que não único, como renovador de estruturas linguísticas e literárias [...]. E, nesse **trajeto**, *Luuanda* aparece-nos, de fato, como o momento de transição da **representatividade** para a **produtividade**, isto é, o momento em que a **escrita** se apodera do texto, submetendo ao seu **movimento** a função narrativa que deixa de ser primordial, quer dizer, condicionante da atualização do sentido. Noutros termos, a partir de *Luuanda* percebe-se que Luandino concebe a Literatura no sentido em que Valéry a considerava – “extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem”, ou, como diria Aragon¹⁰⁹⁴, *Luuanda* é o indício de que Luandino passará a pensar a partir do que escreve e não a escrever a partir do que pensa, o que acontecia na sua primeira fase literária. Na verdade, a primeira fase literária de José Luandino Vieira foi toda ela planificada, isto é, pensada, no sentido aragoniano. [...] Todavia, o escritor libertar-se-ia das amarras canônicas e das estruturas herdadas, deixando de ser um **imitador** do mundo servindo-se das palavras que a língua portuguesa lhe fornecia. Abandona, portanto, a planificação, recusa-se a ser mais um desses “técnicos que trabalham com base em planos e que ajustam elementos pré-fabricados”.¹⁰⁹⁵ Decide-se por entregar a iniciativa à **escrita**, que usará a linguagem não para mediadora dum mundo real que espera ser texto, mas, principalmente, como um espaço **graáfico** onde se empreende uma **demanda** de si própria, que visa restituir-lhe a pureza pré-babélica, isto é, a liberdade de movimentos e de compromissos significantes pré-determinados, de modo a porde ser **possuída** sem constrangimentos que evitariam a sua **colaboração** na **poiética**, quer dizer, “no texto do fazer do texto”.¹⁰⁹⁶

Embora a citação seja longa, a mesma justifica-se por resumir a diferença entre as duas fases da escrita luandina, propostas por Trigo. Assim, teríamos *Luuanda* como divisor de águas, sendo, desta forma, uma obra em que as narrativas ainda apresentam-se vinculadas a um comprometimento do autor para com a representação da realidade – ou seja, esta literatura preocupada com seu caráter ideológico de construção da identidade e de elucidação quanto à alienação população, assim como com a denúncia social –, mas também já aponta para a preocupação com uma escrita que represente o *locus* do autor,

¹⁰⁹⁴ Cf. PREVÓST, Claude. – “Literatura, política, ideologia”, p. 54, Moraes Editores, Lisboa, 1976.

[nota do autor]

¹⁰⁹⁵ Cf. LABAN, Michel et alii – op. cit., p. 34. [nota do autor]

¹⁰⁹⁶ TRIGO, 1981, p. 206-207. [grifos do autor]

uma escrita nacional com características próprias. Este aspecto duplo de *Luuanda* confere-lhe lugar de primazia no cânone nacional, sendo seu autor o nome de maior relevo nesta série literária que já se encontra, neste momento, desvinculada da série portuguesa, posto que, na época, houvesse ainda um elo entre ambas – conexão esta forçada, imposta pela metrópole e sua literatura, que, abandonando a nomenclatura “literatura colonial” – visto que, em primeiro lugar, já não eram mais colônias, mas territórios ultramarinos, e, em segundo, a literatura produzida até mesmo pelos “escritores coloniais” já dava sinais de algo diferenciado, voltado para Angola –, passaram a adotar “literatura ultramarina”, o que, em última instância, mantém a situação de dependência dos territórios, o que se reflete na conservação da subjugação da cultura angolana à portuguesa.

3.4.1.4. O universo Luandino em *Nosso Musseque* (2003)¹⁰⁹⁷

Esta proposta de leitura consiste em compreender os capítulos do romance *Nosso Musseque* (2003), de Luandino Vieira, enquanto contos. Por um lado, havemos de considerar todo o trabalho que o escritor dispendeu ao trabalhar os contos de forma a integrá-los ao projeto do romance, nas pequenas e talvez significativas mudanças necessárias para a transformação de um conto em um capítulo, em uma parte de um texto maior, mais complexo. Também consideramos o que Mário de Andrade, escritor brasileiro (poeta, ensaísta, romancista, contista, músico, crítico literário e folclorista), afirmou em seu texto “Contos e contistas” (1938): “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. Acrescenta Andrade que duvida que algum leitor se engane quanto ao gênero de uma obra que está lendo, assim como afirma desconhecer autor que tenha cometido um engano na classificação de um conto, romance ou peça de sua autoria. Por outro lado, no entanto, temos o discurso que contraria este possível livre-arbítrio do autor: de acordo com a teoria da literatura,

¹⁰⁹⁷ Esta proposta de leitura foi publicada em quase sua totalidade no livro *De Luuanda a Luandino: veredas* (organizado e coordenado por Francisco Topa e Elsa Pereira) sob o título “*Nosso musseque: uma abordagem pelo viés das estórias*”. O livro é resultado das apresentações do colóquio homônimo, ocorrido na Faculdade de Letras do Porto (Porto, Portugal), em 2014.

um conto, para cumprir sua função enquanto tal, deve observar certas regras básicas, tomadas quase que por lei – deve, a princípio, ser breve, possuir unidade e criar uma tensão ao longo do texto, visando atingir um ápice. Tais elementos poderiam, quase todos, ser encontrados no conto/capítulo em questão, como se perceberá adiante.

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

Vale ainda lembrar que o narrador ressalta a importância de seu amigo Zéca Bunéu enquanto excelente contador de estórias, que muda o que ouve ou o que vê, criando sua própria maneira de recontar as estórias, através da escolha de palavras e elementos de sua realidade e sua tradição¹⁰⁹⁸. Assim, de acordo com o que é colocado pelo próprio narrador, podemos pensar as partes que compõem os capítulos do romance enquanto estórias, essas narrativas curtas marcadas pela oralidade, que encontram parentesco nos casos brasileiros de Guimarães Rosa e de João Simões Lopes Neto, por exemplo. Desta forma, as estórias (designação assumida pelo autor para certas obras, como, por exemplo *Velhas estórias* (1974), além de *Luuanda* (1964), *No antigamente, na vida* (1974) e *Macandumba* (1978), por exemplo) entram na literatura através da porta aberta pelo conto.

Pensando ainda na estória enquanto herdeira dos missossos (contos populares, lendas angolanas) e do conto literário, é interessante lembrar, distorcendo um pouco o sentido dado por Borges quando diz que “cada idioma

¹⁰⁹⁸ Além de Zéca, o narrador também observa o valor de Don’Ana, que sabe tanto histórias antigas como novas, sendo excelente contadora de casos.

produz o que necessita”¹⁰⁹⁹, que tal construção narrativa é significativa para a literatura nacional angolana, bem como para o momento histórico e social em que aparece de forma expressiva (e aqui podemos pensar na brasileira também, e em outras), abrindo espaço, através da reconstrução, linguística e poeticamente, da fala cotidiana, subvertendo o registro artístico escrito pela oralidade e dando voz a minorias, que até então eram pouco favorecidas.

Retomando o objetivo desta breve análise, a fim de dar início ao processo de desmembramento, ou, ainda, de caminhada em sentido inverso àquele realizado pelo autor, será necessário apontar de que forma encontra-se estruturado *Nosso musseque*. Dividido em três capítulos (“Zeca Bunéu e outros”, “A verdade acerca de Zito” e “Carmindinha e eu”), o romance ainda desdobra-se em oito partes menores, numeradas sequencialmente em algarismos romanos: o primeiro capítulo é dividido em quatro partes (I, II, III e IV), o segundo em três (V, VI e VII) e o último é composto de uma única parte (VIII). Cada uma destas partes desdobram-se, ainda, em partes menores¹¹⁰⁰, normalmente iniciadas por um preâmbulo, no qual o narrador expõe o assunto sobre a estória que contará, seguido pela estória em si, dividida em partes numeradas (de 2 a 4, dependendo do conto) e geralmente terminando com um breve epílogo, no qual o narrador fecha sua narrativa. Este procedimento que se dá ao longo das oito partes cria uma atmosfera de autonomia entre os capítulos, fazendo com que possam ser lidos independentemente (ainda que tal prática possa modificar a leitura de *Nosso musseque*).

¹⁰⁹⁹ Jorge Luis Borges, sobre palavras em línguas de raiz germânica que designam o sentimento de horror, de sobrenatural, de fantástico no prólogo de *O livro dos sonhos* (1976; 2005) – aqui parafraseado e empregado não em relação ao terror, mas apenas fazendo menção à necessidade de uma língua produzir palavras novas para expressar o que faz parte da realidade de seus usuários.

¹¹⁰⁰ A respeito dos desdobramentos internos do romance, iniciando por “Zéca Bunéu e outros”, vê-se que este capítulo, além das quatro partes anteriormente mencionadas, desdobra-se ainda mais: as três primeiras (intituladas I, II e III) dividem-se em outras quatro partes (uma ligeira introdução, “1.”, “2.” e um breve epílogo), enquanto que a última (IV) divide-se em cinco partes: uma rápida introdução, “Biquinho”, “Nga Xica”, “Sô Augusto” e “Os casos”. O segundo capítulo, “A verdade acerca de Zito”, desdobra-se em três subdivisões, sendo que a primeira (V) apresenta outras cinco partes (uma breve introdução, “1”, “2”, “3” e “4”); a segunda (VI) desdobra-se em duas, sendo que na primeira o narrador empresta a voz à Carmindinha (seria uma reprodução da estória ouvida pelo narrador e marcada por fonte em itálico) e a parte seguinte consiste em um ligeiro parágrafo explicando a mudança de voz narrativa e o motivo de o relato da menina estar ali; e na terceira subdivisão (VII) encontramos cinco partes (introdução, “1”, “2”, “3” e um breve epílogo). Em “Carmindinha e eu”, o último capítulo, marcado como a oitava parte do romance (VIII), encontra-se seis subdivisões (introdução, “1”, “2”, “3”, “4” e epílogo).

Foi dito que cada uma das oito partes pode ser lida como um conto por sua estrutura, esta sendo considerada a partir das observações propostas por Edgar Allan Poe em sua *A Filosofia da Composição* (1846), e ao dissertar sobre Nathaniel Hawthorne¹¹⁰¹: o conto é uma narrativa curta (a brevidade é sua característica fundamental), com enredo definido, gerando tensão, que se desenrola em direção ao clímax e, por fim, ao desfecho¹¹⁰². O conto é para ser lido em aproximadamente uma hora, de acordo com Poe, e sem interrupções, de forma que “as interferências do mundo” não comprometam o efeito catártico – pois se for muito longo, não apresentará uma unidade de efeito, em decorrência da pausa na leitura e, por conseguinte, não emocionará intensamente o leitor. O conto ainda deve ter o “tom” certo, ou seja, fazer com que as personagens, a trama e o próprio arranjo narrativo (entenda-se construção narrativa realizada pelo autor) funcionem de forma equilibrada, em um ritmo balanceado que faça funcionar o texto, sempre tendo em mente criá-lo de forma original.

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

¹¹⁰¹ Cf. POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: The Library of America, 1984.

¹¹⁰² O desfecho nem sempre trará uma solução para o problema desenvolvido pela trama (ou fábula, ou seja, a estória em si) ao longo da construção da tensão narrativa, mas pode ser a própria colocação do problema.

Acrescenta-se ainda o ponto levantado pelo poeta, crítico e contista americano sobre o a necessidade de se elaborar o exercício da construção narrativa, ponto o qual Luandino consegue dominar, através das figuras de linguagens ou mesmo da poesia na prosa, como na introdução da parte III, em que o narrador reproduz um texto escrito por Xoxombo:

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

Mais ou menos assim é a lembrança daquele caderno do Xoxombo e, nalgumas folhas, na sua letra redonda, ele tinha escrito conversas e confusões lá do musseque. Mas não continuou contar as histórias; adiantou fazer desenhos de asneiras e um dia sá Domingas encontrou, deu-lhe com o pau de funji, rasgou e queimou o caderno Só que o Zeca, com seu espírito curioso, estava espreitar a surra no Xoxombo, foi ainda apagar o fogareiro e salvou uns bocados. Alguns deitei fora, só tinha desenhos de malandro; o resto eu guardei porque o Xoxombo escrevia coisas que ele pensava e que, sempre que eu leio, fico também a pensar.¹¹⁰³

A beleza com que o menino expõe uma situação ocorrida no espaço escolar e como sua narrativa causa impacto no narrador é o início de uma estória

¹¹⁰³ VIEIRA, 2003, p. 47-48.

que se passa na época de Natal, quando brinquedos são distribuídos para as crianças. Os meninos preparam-se para o evento e, no momento da distribuição, tentam desesperadamente ganhar algo específico ou apenas um brinquedo bom, mas acabam frustrados. A estória termina, ao fim do epílogo, com o retorno ao início da narrativa – um ciclo que se encerra –, quando o narrador, ao relatar sobre o ocorrido, realiza uma reprodução de outra parte do caderno de Xoxombo: “Eu e Zeca fomos nos brinquedos. Nos meninos brancos deram camioneta de corda e a mim não porque sou muito preto. Mas no Zeca também não deram e ele é branco. O filho do sô Laureano da Câmara recebeu. Não percebo^{1104,1105}”.

A partir dos exemplos citados, pode-se perceber que a estrutura de *Nosso musseque* é composta por capítulos ou partes construídas com maestria dentro dos limites e estruturas do conto, apresentando um início, meio e fim, com personagens consistentes, efeitos epílogos que, se não “solucionam” a narrativa, oferecem, entretanto, um fechamento próprio às intrigas elaboradas ao longo das narrativas. Outro fator que realça a possibilidade de leitura das partes enquanto contos, além de responder às necessidades colocadas por Poe, é o fato de três das partes terem sido publicadas anteriormente ao romance: a parte I do primeiro capítulo fora publicada em *Novos Contos d’África*: antologia de contos angolanos (1962), sob o título “Os miúdos do capitão Bento Abano”; a parte II do primeiro capítulo fora publicada no *Jornal de Angola* (01-07-1962), como “Meninos de musseque: do romance inédito”¹¹⁰⁶, com algumas variantes; e “Meninos do musseque: fragmento de romance inédito”¹¹⁰⁷, publicado na revista *Mensagem*, de Lisboa, em junho de 1963 traz, também com certas variações, o último

¹¹⁰⁴ Apenas para fazer uma alusão às adivinhas populares e salientar a presença de elementos culturais na trama: de acordo com Américo Oliveira, no primeiro volume de seu livro *Da literatura tradicional angolana de transmissão oral, impressa em português* (2000), “Não percebo” ou “não compreendo, estou vencido” são respostas dadas quando alguém não sabe a resposta a uma adivinha, que normalmente obedece à fórmula: “Tira-o”, diz o narrador que irá perguntar, ao que respondem os ouvintes: “que venha [o tal enigma]”. Desta forma, além da leitura de que o menino realmente não consegue compreender o preconceito de que é vítima, juntamente com seus amigos, pode-se inclusive ver sua resposta como a de uma criança que, perante uma adivinha de um adulto ou um mais velho, vê-se vencido.

¹¹⁰⁵ VIEIRA, 2003, p. 62.

¹¹⁰⁶ *Jornal de Angola*. Luanda. 1-VII-1962, p. 6. (A reprodução do texto encontra-se no livro *Luandino por (re)conhecer*, organizado por Francisco Topa, 2014).

¹¹⁰⁷ *Mensagem*: boletim. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império. XV, 2 (jun. 1963), pp. 21-28 e 36. (A reprodução do texto encontra-se no livro *Luandino por (re)conhecer*, organizado por Francisco Topa, 2014).

desdobramento da parte IV do primeiro capítulo, intitulada “Os casos”¹¹⁰⁸. Deve-se notar, no entanto, os subtítulos dos últimos dois textos mencionados: ambos são assinalados pelo autor como parte de um todo ainda por vir.

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

[...] a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento de esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica.¹¹⁰⁹

Esta “perfeição da forma esférica” é encontrada nas oito partes do romance, que iniciam e terminam (à exceção da parte V, mas que também pode ser vista como conto e que também apresenta a estrutura de narrativa curta) com o narrador criando a metanarrativa que sustenta o romance, e fechando, como que em um círculo, a estória que conta¹¹¹⁰. Pensando na passagem mencionada

¹¹⁰⁸ É interessante notar que a parte IV gira em torno da família nuclear composta por Nga Xica, seu esposo Sô Augusto e o filho do casal, Biquinho. Primeiro, o narrador conta, na introdução, que vai falar sobre um episódio ocorrido com a família de Biquinho: uma situação que os levou a saírem do musseque. Ele ainda adianta que cada parte apresentará uma das personagens (“pessoas”) envolvidas na situação e que, depois, passará a contar o episódio em si (“os casos”). A parte intitulada “Os casos” pode ser pensada enquanto o foco em outra personagem: a casa, cuja “morte”, descrita de forma poética (VIEIRA, 2003, p.81), marca uma profunda mudança para o núcleo familiar. Assim como ocorre com a família de Carmindinha após a morte de Capitão Bento Abano, também a família de Biquinho sai do musseque. No caso de Biquinho, Nga Xica e sô Augusto, eles mudam-se para o Bairro Operário, que fora planejado e construído enquanto bairro, e não musseque. O que ocorre, no entanto, é que, na prática, o local não deixa de ser um musseque, levando à leitura que, por trás de uma promessa de mudança, esta não ocorre, e a situação continua a mesma.

¹¹⁰⁹ CORTÁZAR, 2006, p. 228.

¹¹¹⁰ Pode-se perceber ainda que tal metanarrativa brinca, inclusive, com a noção de metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon: assim como as narrativas ficcionais recuperam a história para reescrevê-la, o narrador apodera-se da sua história, daquilo que ele chama de verdade dos fatos que ocorreram no musseque, para reescrevê-la enquanto contador de histórias, construindo-se enquanto narrador.

anteriormente, pode-se também compreender a exposição da situação (quando o narrador fala sobre os pensamentos de Xoxombo registrado em seu caderno) e seu fechamento (momento no qual o narrador retoma o assunto e termina o conto, ou, melhor, estória, com outro pensamento de Xoxombo) como esse movimento que existe na esfera cortaziana, já que o conto expande-se a partir de um núcleo, e move-se dentro dos limites marcados pela voz do narrador. Neste ponto, é válido salientar a possibilidade de ler a metanarrativa presente na estória enquanto uma recuperação da estrutura do *missosso* imbricada à narrativa literária curta: os contos populares são introduzidos pelo narrador através de fórmulas para começar, ao avisar que vai contar uma estória no início e, ao fim, outra fórmula fecha o círculo (algo como “já expus minha estória”, “[s]e é bonita minha estória, se é feia, vocês que sabem...”¹¹¹¹).

Gostaríamos de retomar as palavras de Mário de Andrade que um conto é aquilo que o autor chama de conto. Tendo tal ideia em consideração e não sendo tão subversiva a ponto de negar a real classificação que o autor deu para essas oito estórias, gostaria de lembrar aqui algumas palavras de Poe, que afirma acerca de seus contos: “ao escrever estes contos, um por um, a longos intervalos, sempre tive em mente a unidade de um livro, isto é, cada um deles foi composto com referência ao seu efeito como parte de um todo.”¹¹¹². Poe ainda ressalta que sua preocupação ao escrever seus contos foi com a “máxima diversidade de temas, pensamento e, sobretudo *tom* e apresentação”¹¹¹³. Desta forma, relacionando a ideia de Poe – de que seus contos façam parte de algo maior – à construção de Luandino, podemos ler *Nosso Musseque* enquanto um universo onde estórias se entrecruzam, possuindo algo em comum, mas que podem ser lidas individualmente – lançando mão da própria vida no *musseque* a fim de criar uma analogia simples, é possível pensar que cada núcleo familiar está para os contos, assim como o *musseque* (talvez protagonista da obra) está para o romance.

Este universo onde circulam as personagens pode ainda ser ampliado e outras estórias poderiam ser adicionadas ao fio condutor da obra, que é a vida no

¹¹¹¹ VIEIRA, 2006, p. 185

¹¹¹² POE apud CORTÁZAR, 1999, p. 313.

¹¹¹³ *Ibidem*, p. 313.

musseque, vivida por um determinado grupo de pessoas que conviveram lá e compartilharam experiências. Dentre estas, poderíamos citar o episódio de Silva Xalado, que é mencionado nas primeiras páginas de *Nosso Musseque*¹¹¹⁴, foi publicado enquanto conto no *Jornal de Angola* (Luanda. 30-IX-1961, p. 3.) e traz as seguintes personagens do romance Zéca Bunéu, seu pai Jacinto João (sapateiro), dona Branca, Capitão Abano, sá Domingas, Carmindinha, Tunica, Xoxombo; vó Xica, Maneco, Xico Xalado e seu pai (“Negrão da Maianga”). A estória é relatada por um narrador que não se identifica, mas que afirma no fim do conto que o próprio Zéca lhe contara o episódio para que ele, agora, dez anos após o ocorrido, a escrevesse.

No conto “A cidade e a infância”¹¹¹⁵, do livro homônimo (1961), podemos encontrar novamente as personagens mais recorrentes em *Nosso musseque* na passagem: “Morava também o senhor Abano, velho marinheiro de barcos de cabotagem com a família e a branca Albertina que dava farra todas as noites”¹¹¹⁶. Nesta mesma obra, no conto “Bebiana”¹¹¹⁷ encontramos também uma Don’Ana, contadora de estórias (“que conhece os segredos das gentes novas e as histórias das gentes velhas”¹¹¹⁸), viúva de Floriano Pinheiro, mãe de duas filhas, com história semelhante à de Don’Ana do romance, mas suas filhas são Bebiana e Joana, enquanto que no romance as meninas são Bebiana e Tereza, o que impossibilita a leitura das duas Bebianas e as duas Don’Ana enquanto a mesma. Já no conto “1ª canção do mar”¹¹¹⁹, que conta a estória de Tubarão, aparece uma Don’Ana (“A mim quem me contou foi a Don’Ana do Bairro Operário. Ela já me contou tanta história!”), que pode ser entendida com a mesma personagem do romance. Em “O último quizar do Makulussu”¹¹²⁰, de *Velhas estórias* (2006), aparecem Antoninho (filho de dono de quitanda Sô Américo, enquanto que em *Nosso musseque* o pai é Sô Antunes); Nga Andreza; miúdo Zito, Xoxombo,

¹¹¹⁴ VIEIRA, 2003, p.18.

¹¹¹⁵ Idem, 2007, p. 45-58.

¹¹¹⁶ Ibidem, p. 48.

¹¹¹⁷ Ibidem, p. 59-65.

¹¹¹⁸ Ibidem, p. 61.

¹¹¹⁹ VIEIRA, Luandino. 1ª canção do mar. Benúdia – Dumba e a bangala; Arnaldo Santos – Uíge; António Cardoso – São Paulo; Luandino Vieira – 1.ª canção do mar. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1961. (Col. Imbondeiro; 14). (A reprodução do texto encontra-se no livro *Luandino por (re)conhecer*, organizado por Francisco Topa, 2014).

¹¹²⁰ VIEIRA, 2006, pp. 165-193.

Carmindinha, Tunica e os pais. Na passagem seguinte, Miúdo Kazuze convence o avô de Catita deixar a neta brincar com Tunica e oferece-se para levar o idoso até a quitanda e retorna: “Hora que cheguei nas corridas, sá Domingas já estava cá fora com todos seus filhos dela. Capitão Abano, seu homem, arrumava a cadeira-de-mangonha para cachimbanço bebido na paz das brincadeiras que iam sair e nga Ndreza, junto com Zito, menino nosso mais velho, estava vir também”¹¹²¹.

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

3.4.2. Arnaldo Santos

Outro autor importante que surgiu em torno da revista *Cultura (II)* e, portanto, considerado um dos nomes da Geração de 50 é Arnaldo Moreira dos Santos. Nascido em Luanda, em 14 de março de 1935, também utilizou o pseudônimo Ingo Santos, de acordo com estudiosos como Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas¹¹²². Foi funcionário público e jornalista, além de poeta, cronista e consagrado contista, tendo participado de inúmeras antologias e contribuído em

¹¹²¹ VIEIRA, 2006, p. 175.

¹¹²² GOMES; CAVACAS, 1997, p. 68.

periódicos como *O brado africano*, *Cultura* (II), *Jornal de Angola*, *ABC*, *Mensagem* (CEI)¹¹²³. Também publicou romance e literatura infanto-juvenil. Arnaldo Santos ocupou vários cargos de destaque, dentre os quais diretor do *Jornal de Angola*, diretor do Instituto Angolano do Cinema e dirigente da Editora do MPLA¹¹²⁴. Foi membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA).

Publicou os seguintes livros de contos: *Quinaxixe*¹¹²⁵ (1965), *Tempo de Munhungo* (1968), *Prosas* (1977), *Kinaxixe e outras prosas* (1981), *Na nbanza do Miranda* (1984), *O cesto de katandu e outros contos* (1987) e *O brinde seguido de A palavra e a máscara* (2004). Os contos “A força de viver” e “Na nbanza do Miranda”, publicados no livro homônimo, são incluídos em *O cesto de katandu e outros contos*. Já o livro *Kinaxixe e outras prosas* (1981) contém os mesmos contos de *Prosas*, com exceção de “O guarda das obras”. Estes contos (incluindo “O guarda das obras”) mais “Sombras vegetais” e “Uma rosa vermelha no Dia dos Finados” estão presentes em *Tempo de Munhungo*, o que significa dizer que este livro foi quase inteiramente reproduzido em *Prosas* e em *Quinaxixe*.

Arnaldo Santos é um dos grandes nomes da literatura angolana, principalmente pelo seu trabalho com a palavra. Como Luandino Vieira, fala da população dos musseques e da infância, com um universo infanto-juvenil regular, composto por mais ou menos as mesmas personagens¹¹²⁶. Além de Santos e Luandino, vários autores da Geração de 50 trabalham com o tema dos musseques e seus habitantes ao longo de suas carreiras literárias, tratando especialmente do desaparecimento de bairros da periferia que iam sendo invadidos pela ampliação da “cidade do outro lado do limite de asfalto”, simbolizando, desta forma, a perda da infância e da utopia, como coloca Carlos Venâncio. O ensaísta ainda acrescenta que

¹¹²³ GOMES; CAVACAS, 1997, p. 68.

¹¹²⁴ *Ibidem*, p. 68.

¹¹²⁵ “Quinaxixe” encontra-se grafado como “Kinaxixe” em diversas ocasiões, como na edição da *Ática* de 1981. Em *Prosas*, encontramos a primeira grafia (com “qu”). Também aparecem as grafias “kinaxixi” e “quinaxixi” em textos variados. Optaremos pela grafia original de “Quinaxixe”, salvo quando citação da obra editada pela *Ática*.

¹¹²⁶ Orlando de Albuquerque também constrói um universo infanto-juvenil recorrente em vários de seus contos.

[p]or esta altura [segunda metade do século XX] os musseques de Burity, Cayatte (cantado por A. Neto: “as chapas quentes do Cayatte), Pedrosa, Sambizanga (cenário da morte de Domingos Xavier da novela de Luandino Vieira) e Mota eram, tendo em conta a informação de Castro Lopo¹¹²⁷, os mais importantes. Marçal, Cabeça, Caldeira, Viúva Leal, Rangel, Cassequele, Camana, Macúlu, Callemba e Mulênvu seriam os musseques menos importantes.

O musseque Braga havia sido invadido por uma zona residencial europeia, na altura em que Castro Lopo terá escrito o seu livro. Luandino também foi testemunha do desaparecimento deste musseque.¹¹²⁸

Dessa forma, ao falar do sujeito da periferia luandense, aparece na literatura o angolano negro, branco ou mestiço, em sua maioria de origem do grupo linguístico quimbundo. Venâncio afirma que, assim como seus autores, este indivíduo também confronta o sistema colonial, o que gera duas atitudes complementares sobre a questão da conscientização política do angolano: a alienação e sua evolução: a “revolta e empenhamento político”¹¹²⁹. Para o ensaísta e sociólogo angolano,

[n]ão é por mero acaso que a “geração de 50”, aquela que lutou por uma angolanidade de raiz cultural, teve (ou escolheu?) como palco as suas atividades a cidade de Luanda. Duas razões de ordem sociológica poderão explicar tal fato: por um lado, a situação de Luanda como centro da secular sociedade crioula ou sociedade central, como Heimer¹¹³⁰ a entende, em por outro, o fato de Luanda ter sido desde o início da colonização o centro administrativo-político da colônia, o que obedece à estrutura de decisão centralizada importada da metrópole. Se os destinos da Angolana colonizada eram decididos em Luanda, só aí poderia ter lugar qualquer ação capaz de se contrapor a eles. Este fato fez da

¹¹²⁷ J. de Castro Lopo, *Alguns aspectos dos musseques de Luanda*. Luanda: Editorial Angola, pp. 5-6. [nota do autor]

¹¹²⁸ VENÂNCIO, 1987, p. 126.

¹¹²⁹ *Ibidem*, p. 128.

¹¹³⁰ Franz-Wilhelm Heimer. *O processo de descolonização em Angola, 1974-1976. Ensaio de sociologia política*. Lisboa: A regra do jogo, 1980. [nota do autor]

“geração de 50” e do MPLA, movimento de libertação a que os elementos daquele grupo libertário se encontravam ligados ou passaram a está-lo, os sucessores da estrutura de poder instaurada pelo sistema colonial português^{1131, 1132}.

Através do exposto por Venâncio, compreendemos por que a geração de 50 – que escreve nas décadas seguintes, a semi-silenciada década de 1960 que se estende ao início de 70 e a segunda metade desta, marcada pela independência e uma maior abertura que esta proporciona, à qual poderíamos incluir enquanto incentivo a fundação da União dos Escritores Angolanos – dá ênfase ao sujeito de Luanda, em especial ao angolano da periferia que passa a adquirir consciência política da situação de seu povo. Foi a partir de Luanda que surgiram as manifestações contra o sistema colonial e essa importância é, portanto, retratada na literatura nacional e relacionada ao sujeito do povo, o verdadeiro angolano que, naquele ambiente, mais do que qualquer outro, era o sujeito periférico, do musseque. Veremos, então, nos contos de Arnaldo Santos, como é trabalhada essa faceta dupla do musseque, enquanto passado, representado pelo mundo infantil, e enquanto *locus* do angolano que se insurge contra o jugo colonial.

3.4.2.1. *Kinaxixe e outras prosas (1981)*

Dividido em três partes, o livro traz as seguintes narrativas: em *Kinaxixe*, temos o conto homônimo, “O velho Pedro”, “Exames da 1ª classe”, “A menina Vitória”, “Almas do outro mundo”, “Quarta-feira de Cinzas”, “A mulher do padeiro”, “Morte do velho Noronha” e “Despertar”; *Tempo de Munhungo* traz os contos “Bairro operário não tem luz”, “Um encontro qualquer”, “A mulata e a serpente”,

¹¹³¹ A posse de Luanda, a capital econômica e administrativa, já tinha permitido ao colonialismo português um domínio quase inabalável do território angolano. Esta situação repetiu-se em 1975 em favor do M.P.L.A. e tem constituído desde então uma vantagem deste movimento/partido político para domínio de Angola, evitando qualquer tentativa de secessão. [nota do autor]

¹¹³² VENÂNCIO, 1987, p. 128.

“Os calundus da Joana”, “Jingondo para mulata”, “Sombras Vegetais”, “Bessanganas de mentira”, “Quicumbi assanhada”, “O último sonho da bessangana”, “Almoço de confraternização”, “... e um negro-púrpura de jinjimo”, “A kindumba da Minguinha”, “Mutamba” e “Maximbombo do Munhungo”; a terceira parte intitula-se “Outras Crônicas” e contém “Núpcias adiadas”, “No rasto das bengalinhas”, “Na terra dos catumbes” e “Muzongue”.

A primeira parte, “Kinaxixe”, apresenta contos da obra homônima publicada em 1965, a qual é mencionada por Hamilton em seu *Literatura africana, literatura necessária I* e caracterizadas como relatos do cotidiano do mulato luandense:

Quinaxixe (1965), a primeira coleção de contos ou crônicas literárias de Arnaldo Santos, foi o derradeiro livro editado pela Casa dos Estudantes do Império antes de ser dissolvida pela PIDE. Aliás, com a dissolução da CEI, o livro não chegou a ser distribuído. Sem o virtuosismo linguístico de José Luandino Vieira e o existencialismo por vezes esotérico de Mário António, as histórias de Arnaldo Santos são pequenos quadros elaborados numa linguagem direta, nos moldes da ficção neorrealista, destinados a despertar a consciência coletiva em relação àquelas incongruências fomentadas pela sociedade colonial dos anos 50 e 60.

Os temas de preconceito racial, da consciência de cor e a da sociedade multirracial sujeita às tensões provocadas pelo colonialismo dominam as histórias de *Quinaxixe* (o título da coleção é o nome de um bairro médio de Luanda). E mais do que no caso de Mário António, os contos de Arnaldo Santos são mais autenticamente crônicas na sua apresentação do dia-a-dia da vida do mulato luandense da classe média.¹¹³³

Como percebemos pelo exposto, o ensaísta estadunidense coloca a narrativa curta de Santos abaixo da de Luandino Vieira e a de Mário António, em termos qualitativos. No entanto, os contos de Santos, ainda que não apresentem uma ruptura linguística da alçada da de Luandino, introduzem de forma bastante natural termos e expressões da língua local (do grupo linguístico quimbundo, mais

¹¹³³ HAMILTON, 1981, p. 136-137.

especificamente) na narrativa de língua portuguesa e de marcas da oralidade, subvertendo a língua do colonizador através desta inserção dupla. No entanto, as marcas de oralidade, como a maioria dos autores da época, atêm-se às falas de determinadas personagens, em sua maioria angolanos mulatos e negros de baixa condição econômica e/ou social. Hamilton salienta ainda uma característica extremamente relevante para os contos em questão: o fato de retratarem cenas do cotidiano Luandino em uma linguagem direta, tematizando temas como o preconceito racial, a questão rática e a colonial, através de uma abordagem neorrealista – estilo empregado durante a década anterior.

Desta forma, através de uma linguagem direta, clara, Arnaldo Santos lança mão de momentos e eventos diários para problematizar a situação do angolano no sistema colonial. Embora não avance pelo existencialismo ao modo de Mário António (mesmo porque sua meta não é a mesma do poeta), o contista critica muito lucidamente o cenário, pregando a necessidade do povo de conscientizar-se da sua situação de classe oprimida e, conseqüentemente, de engajar-se em uma atitude de mudança social. Para a época, meados da década de 1960, a temática era considerada de viés terrorista, o que acrescenta um valor incontestável às narrativas de Santos, não apenas por contestar a opressão portuguesa, mas também por fomentar uma literatura preocupada em desalienar a população.

A seção “Kinaxixe”, portanto, gira em torno de um grupo de crianças (Gigi, Mário, Zeca, Dino, Neco, Nito, Rui, Pica, Carlos, Miranda, Bula, Choa, João Maluco, Arlindo, Matoso) do bairro homônimo, acompanhando seu crescimento ao longo das primeiras classes (ensino primário) e no liceu (ensino secundário). Seus pais também aparecem, assim como outros adultos, normalmente ocupando mundos distintos: o das crianças e o dos adultos. Nem sempre as regras deste último aplicam-se ao primeiro, principalmente no que diz respeito às convenções sociais e ao preconceito, basicamente inexistentes no universo infantil e, quando presentes, são provenientes dos adultos (regras e ordens impostas pelos pais) ou convenções próprias, intrínsecas ao grupo das crianças. É pelo contraste entre estes dois universos que são construídas as críticas sobre estas mesmas regras sociais e culturais e sobre o preconceito – por exemplo, vemos nas atitudes e

discursos dos adultos a questão do preconceito racial, o qual se introduz no mundo infantil pelo viés dos pais.

Assim, vários contos poderiam ser selecionados para ilustrar a abordagem da questão racial que se encontra, na maioria das vezes, vinculada à econômica, como os muito comentados “Exames da 1ª classe” e “A menina Vitória”. Ambos são excelentes narrativas de Santos, nos quais encontramos denúncia sobre o preconceito racial praticado não apenas por brancos, mas por mulatos, que desejam aproximar-se da cultura europeia, chegando ao ponto de querer serem vistos como brancos (ou quase brancos), afastando-se de suas raízes africanas – ou ainda, rejeitando-as. Neste processo de “embranquecimento” racial (que já havíamos visto em alguns contos de Bessa Victor), são utilizados maquiagem, trejeitos e maneiras, discurso, vocabulário e entonação (prosódia), vestimenta, além da seleção de relações pessoais, sendo o negro apenas servente e nunca como alguém com quem o mulato devesse manter relações, o que reflete na proibição dos pais de que seus filhos brinquem com crianças negras. Mesmo na escola, as professoras desprezam os alunos negros e mulatos (especialmente os mais escuros), independentemente de sua situação financeira, como em “A menina Vitória”, o que acaba por fazer surgir o questionamento em um dos alunos (Gigi) sobre o porquê de alguém mulato como ele depreciá-lo, castigá-lo. Além disso, no ambiente escolar, a criança aprende a cultura do outro, a história do outro, a geografia do outro, a biologia do outro, etc., causando, por conseguinte, um estranhamento primeiro quando o aluno não reconhece as informações que lhe são fornecidas, mas que depois passam – forçosamente – a incorporar em seu imaginário, sendo a escola, conseqüentemente, um aparato de promoção da aculturação.

A questão da aculturação, trabalhada na literatura angolana por vários autores e representada mais claramente pela classe dos mulatos, pode ser analisada pelo viés proposto pelo psicólogo e filósofo da Martinica Franz Fanon, que afirma que a família, na Europa, é uma forma de o mundo se apresentar à criança¹¹³⁴, ou seja, é através das experiências e do aprendizado no seio familiar que a criança constrói a sua visão de mundo, seus valores e eixos de referência.

¹¹³⁴ FANON, 2008, p. 127.

O psiquiatra percebe a semelhança entre a constituição da família europeia e a do Estado, os quais mantêm relações estreitas¹¹³⁵, sendo a primeira uma instituição parte de uma outra mais vasta (Estado) e, por conseguinte, seguindo os mesmos eixos de referência da instituição mais ampla¹¹³⁶. Da mesma forma que as crianças antilhanas observadas por Fanon, as angolanas também crescem aculturadas dentro de uma família forjada ao molde europeu e de cunho autoritário (no Estado temos um representante do poder que se desdobra, no ambiente familiar, na figura paterna).

Assim, guiadas pelo modelo do grupo opressor, assimilam, conseqüentemente, vários outros aspectos da cultura exógena, agora incorporada à local – o que significa dizer que a cultura na colônia, por mais eurocêntrica que se queira ser, não é exatamente a mesma da metrópole, visto que, como já mencionamos, tornou-se híbrida com as trocas ocorridas ao longo dos séculos – como, por exemplo, brincadeiras, histórias, livros, filmes, etc. Surge ainda através deste trajeto a figura do herói, o qual, de acordo ainda com o psicólogo antilhano, faz com que a criança espelhe-se nele, identificando-se, desta forma, com o vencedor¹¹³⁷ e passando a rejeitar o grupo negativo (mau), sem perceber que é no último que verdadeiramente se encaixam (não pelas histórias, mas culturalmente).

É, portanto, por este viés que a criança é apresentada à dicotomia branco/bom versus negro/mau, estereótipos forçados à cultura local e que acabam por serem aceitos, causando o desejo de embranquecimento e o sentimento de inferioridade. Podemos compreender, então, que, pouco a pouco, cristaliza-se na criança o pensamento de ela é branca – ou, no caso de Angola e, em especial o dos mestiços, de que não são negros –, uma vez que ela passa a ter referências europeias. Para ilustrar esta situação, gostaríamos de falar um pouco sobre o conto “A mulher do padeiro”, no qual Dona Apolônia, a esposa do padeiro Brandão, é registrada na narrativa enquanto uma portuguesa alta e corpulenta que se impunha por seu porte e maneiras, além do boato de que estivera presa na Fortaleza de São Miguel. Esta personagem é extremamente

¹¹³⁵ FANON, 2008, p. 127.

¹¹³⁶ Ibidem, p.132-133.

¹¹³⁷ Ibidem, p. 130-131.

racista e acredita situar-se em um patamar superior na hierarquia social apenas pelo fato de ser branca e europeia, muito embora more em um musseque (Kinaxixe) juntamente com angolanos que se encontram na mesma – ou melhor – situação econômica. Mãe de duas crianças, Joaquina e João José, proíbe os filhos de brincar com mulatos e negros, “o que ela considerava um mau costume”¹¹³⁸ – regra esta nem sempre observada por seu filho. Chamada de “cavalona” pelos demais moradores (em especial as mulheres) do Kinaxixe, o comportamento de Apolônia modifica-se, passando a personagem a embelezar-se (passa a usar batom) e suavizar suas maneiras, o que leva os vizinhos a pensar que a portuguesa arranjava um amante, ideia esta reforçada pela provocação das alunas do curso de costura que, em retaliação às grosserias de Apolônia, cantavam, de forma adaptada, uma marchinha brasileira. Esta marchinha é o que dá nome ao conto de Santos e é a forma através da qual as garotas angolanas enfrentam a imigrante portuguesa:

– Ená¹¹³⁹! tenho que ir com depressa... – murmurou o criado de D. Apolônia ao descobrir à saída o bando das alunas de costura, que gostavam de fazer pouco da sua senhora. A patroa poderia bater-lhe, julgando que ele as ajudava na troça. No íntimo ficava contente quando a senhora se irritava e descompunha as raparigas. “Não se pode mostrar os dentes a esta gente. Abusam logo...!” – dizia furiosa, batendo com as janelas. As raparigas gargalhavam e já longe ainda se ouviam os seus dichotes em quimbundo. O pior mesmo foi quando veio uma marchinha brasileira da *Mulher do padeiro*. No regresso para os musseques, elas cantavam-na bem perto da casa, deturpando intencionalmente a letra da canção. E ele ouvia da cozinha as suas vozes esbatendo-se ao longe...

A mulher do padeiro

Corneava noite e dia

Ooooooooooh!

.....

¹¹³⁸ SANTOS, 1981, p. 52.

¹¹³⁹ interjeição de admiração, equivalente a “eta”; exclamação de espanto. [nota do autor]

Podemos perceber pelo trecho acima que o confronto entre portuguesa e angolanas metaforiza o posicionamento do povo (simbolizado pelas alunas) que passa a enfrentar o elemento exógeno (sendo a figura de Apolônia, por conseguinte, uma metonímia de Portugal). Outro detalhe que chama a atenção no fragmento do conto é o fato de o criado de Apolônia tomar o lado da patroa, em certo grau, ao demonstrar contentamento quando Apolônia “irritava[-se] e descompunha as raparigas”. Sua relação com a portuguesa baseia-se no poder que ela possui e é este poder que ele reverencia ou teme, ora amedrontado que Apolônia puna-lhe – inclusive fisicamente –, ora deslumbrado com sua atitude para com as alunas do curso de costura. Tanto o criado quanto as alunas não apresentam nome próprio, sendo, portanto, compreendidos enquanto a massa. Assim, se, por um lado, participam de um mesmo grupo mais amplo (o povo), ele simboliza o grupo que ainda se encontram alienados, os que aceitam o poder europeu em território angolano, ao passo que as jovens representam a classe dos desalienados, os que desafiam a autoridade portuguesa.

Apolônia (e aqui, lembramos, a personagem representa o grupo lusitano) não possui nenhum poder real além daquele proveniente de sua nacionalidade, ou seja, estando os portugueses no controle da colônia, as leis e regras impostas são-lhes favoráveis em detrimento do povo local. No musseque, sua condição não difere muito da dos outros moradores, senão por esses privilégios que o sistema colonial lhe provém. Podemos compreender, portanto, que o criado mantém uma atitude passiva de subalterno – uma atitude cristalizada em sua identidade ao longo dos séculos –, enquanto que as jovens representam a mudança, o angolano desalienado que não se vê mais deslumbrado e temeroso de um poder que existe apenas porque o sistema o sustenta, compreendendo que o próprio povo colabora em sua manutenção ao manter a já caduca estrutura colonial basicamente inalterada. Elas são, portanto, o novo angolano que não passará mais a aceitar sua condição de vencido e que desafia o poder colonial.

¹¹⁴⁰ SANTOS, 1981, p. 53-54.

Aculturado, o criado não consegue compreender que ele apoia o lado errado dessa sociedade, colaborando com sua manutenção.

Vemos, então, que a crítica elaborada por Arnaldo Santos é bastante profunda, embora superficialmente simples e que carrega em si uma função didática que é construída a partir do momento em que um angolano regozija-se ao ver seus conterrâneos serem atacados. O conto é riquíssimo e poderíamos ainda ampliar a leitura para a influência da marchinha brasileira no ato subversivo das alunas, pensando na influência da cultura (ou, mais propriamente, da literatura) brasileira na angolana, em especial o modernismo brasileiro que, juntamente com influências outras, como já comentado, colaborou para uma guinada na literatura local com as propostas da Geração de 1948.

Apesar da importância da cena que tratamos, há outra que é o nó do conto, o momento em que o criado, questionado por Apolônia sobre o paradeiro do filho, informa-lhe que João está brincando com Zeca, protagonista já apresentado ao leitor em contos anteriores. Decidida a pôr fim à brincadeira e afastar seu filho do garoto mulato, a personagem portuguesa ameaça bater no filho e confronta Zeca:

– E tu também... Andas pr'aí todo sujo... e cada vez mais escuro – voltara-se finalmente para ele e olhava-o intensamente.

– É que a minha mãe... disse que eu apanho muito sol – titubeou enfiado.

– O que a tua mãe disse... com que então andas muito ao sol... – ela tinha a voz rouca e abanava a cabeça. O buço parecia mais negro e sob as sobrancelhas espessas e ruças os olhos tinham um brilho afiado.

– O que a tua mãe disse... Pois fica sabendo... Tu és escuro porque és mulato. Descendes dos negros! – estas últimas palavras foram batidas com violência, atiradas como pedras.

Amorrinhado pelo sol, o Zeca ouviu-a passivamente, baixando a cabeça. [...] Fora para ele que ela tinha dito aquilo? Por quê? Mirou com atenção os braços sem compreender. Tinham um tom castanho, pardo, que escurecia na articulação do cotovelo quando os dobrava. Que tinha aquilo de mal? Salvo ligeiras gradações eram quase da mesma cor que os da maior

parte dos seus companheiros. O Zito até era mais escuro que ele e tinha o cabelo liso e brilhante. Mas a minha mãe tem o cabelo crespo e a sua cor é também igual à minha, refletiu melhor o Zeca. Mas mesmo assim parecia-lhe igual às outras mããs do Kinaxixe. Mas as palavras da mãe do João José continham uma intenção desconhecida que o deixava perturbado. Olhou à volta. Tudo continuava impiedosamente iluminado por um sol ardente.¹¹⁴¹

A primeira reação da personagem quando recebe a nova informação, carregada de teor negativo, é a passividade e submissão. Após Apolônia deixá-lo, o menino desperta do torpor causado pela situação e começa a questionar-se sobre as palavras da portuguesa, buscando em seu corpo indícios do que a mãe do amigo falara a verdade. Zeca conclui que sua cor não distingue muito da dos amigos e é a mesma de sua mãe, que não difere das outras mães, ainda que tenha cabelo crespo, ou seja, compara a si próprio e sua mãe (progenitora) a outros de sua convivência a fim de averiguar se a afirmação (ou acusação) feita por Apolônia era verídica. Se o menino já era familiar ao preconceito racial contra negros, a portuguesa o reintroduz a este mundo pelo viés do vencido, do negro, causando um grande choque em Zeca, que não compreendia-se enquanto um.

Zeca demonstra as características citadas por Fanon, anteriormente mencionadas, que dizem respeito ao processo de aculturação do sujeito colonial, ou, em outras palavras, a tendência a identificar-se com os vencidos. No caso de Angola, esta identificação com o grupo vencedor resulta em embranquecimento, ou seja, o desejo de ser branco ou aproximar-se o mais possível a este grupo racial, uma vez que é ele quem detém o poder. O menino não consegue enxergar-se enquanto negro porque são esses os valores que lhe foram passados: os negros detentores de uma carga negativa, enquanto que os brancos, positivas. Mulato como sua mãe, fora ensinado a aproximar-se do grupo de seu pai, branco, e afastar-se dos negros, podendo relacionar-se com outros mulatos – grupo ao qual pertence. Sua experiência de vida faz com que enxergue seus amigos do musseque e respectivas famílias como parecidas com a sua,

¹¹⁴¹ SANTOS, 1981, p. 56.

compreendendo-os seja como “brancos escuros” (ou queimados de sol) – mesmo aqueles com tez mais escura não são vistos como “negros” pelo menino, que compreende, devido à essa mesma experiência de vida, o teor negativo imputado em tal característica biológica lançada enquanto insulto pela vizinha portuguesa. No entanto, apesar de não fazer distinção entre seus amigos mais claros e outros mais escuros e não achar estranho que alguns tenham cabelos crespos ao invés de lisos, Zeca não aceita, a princípio, descender de negros, questionando-se se sua mãe, porventura, teria conhecimento de tal fato, como vemos na passagem a seguir:

De repente o Zeca sofreu o impacto de uma suspeita e enrubesceu. Descendes dos negros! A frase emergiu com ímpeto e ficou a boiar em frente dos seus olhos atônitos, cegos de luz. Forcejou por levantar-se e correr para casa. Era preciso perguntar se aquela suspeita era verdade e por que é que era assim. Sim, porque a mãe devia sabê-lo, podia sabê-lo. Não. Ela não devia saber. Ela também lhe proibiu a companhia dos meninos negros... Ela não queria saber.¹¹⁴²

Compreendemos, pelo fragmento destacado do conto, que ocorre um momento de *insight* na consciência de Zeca, ou seja, o menino primeiramente sofre o impacto da notícia, questionando-se sobre como poderia descender dos negros se sua mãe o proíbe de envolver-se com pessoas dessa raça. Logo, a fim de solucionar a dúvida, tende a recorrer à mãe, uma decisão bastante comum às crianças, que recorrem aos pais a fim de encontrar respostas. Zeca chega à conclusão de que a mãe “não devia saber. [...] Ela não queria saber”. A mudança na escolha lexical dos verbos, passando de “dever”, indicando possibilidade, para “querer”, indicando escolha, implica nesse momento de *insight*, quando o protagonista apreende – pelo menos parcialmente – a realidade em que está inserido, ideia que é realçada pela imagem de que seus olhos tornam-se “cegos de luz”. A iluminação, a claridade que recai sobre o menino ocorre com a

¹¹⁴² SANTOS, 1981, p. 57.

revelação de uma verdade que, até então, desconhecia – além de descender de negros, Zeca passa a compreender que sua mãe renega sua raça, o que, lembra Fanon, que era prática (a rejeição da família negra, selvagem) por aqueles aculturados que desejavam ascender socialmente¹¹⁴³. Toda a crença cristalizada na criança sobre a identidade do mulato é posta em cheque e ele passa a identificar-se com o grupo dos angolanos, negros, mulatos e brancos, a partir da diferença. A alteridade era, até então, constituída em nós, os brancos e mulatos, versus os outros, os negros. Tal dicotomia modifica-se fulcralmente, invertendo-se, passando Zeca a enxergar os outros a partir da imagem de Apolônia e aceitando-se enquanto negro:

Hesitava, pensativo, quando lhe chegaram aos ouvidos as risadas das alunas de costura. Batucavam nas caixas o ritmo da Cidrália e cantavam a marchinha brasileira. O Zeca olhou-as e sorriu. Elas eram negras também mas não tinham medo, nem pareciam importar-se. Cantavam com alegria, com uma confiança que os seus pulmões expeliam com força. E uma simpatia imensa por aquelas jovens cresceu tanto que o deixou ofegante quando começou a cantar. E, enquanto fugia desabaladamente, a sua voz uniu-se àquele coro uníssono que parecia desafiar a vida, gritando e berrando:

A mulher do padeiro

*Corneava noite e dia...*¹¹⁴⁴

Aqui vemos a questão da identidade infantil colonial, já mencionada, que fora construída a partir de parâmetros eurocêntricos e sustentada por uma ideologia de embranquecimento que o grupo dos mulatos defendia ao aproximar-se do elemento branco e recusar suas raízes negras. É interessante que esta identidade é desconstruída exatamente pelo sujeito que primeiramente a propôs: o português, branco. O processo de desalienação que retira Zeca do obscurantismo preconceituoso em que vivia parte primeiramente do momento de

¹¹⁴³ FANON, 2008, p. 133.

¹¹⁴⁴ SANTOS, 1981, p. 57.

elucidação que surge a partir de dados fornecidos pela portuguesa, assim como o conhecimento europeu fornecido aos angolanos possibilitou a emergência de uma classe intelectual politizada capaz de perceber os mecanismos do sistema colonial e movimentar-se em uma tentativa de subvertê-lo. Bem como tais intelectuais buscaram, desde 1948, propor uma cultura nacional fundamentada nas raízes angolanas, Zeca, em seu universo heterotópico, encontra apoio no grupo de garotas que desafiam a portuguesa, unindo-se “àquele coro uníssono que parecia desafiar a vida, gritando e berrando”. Temos, desta forma, uma imagem forte da resistência que se forma em território colonial, o que é bastante trabalhada na literatura do período. A denúncia literária é considerada como a primeira fase do combate político, como coloca o ensaísta Alfredo Margarido¹¹⁴⁵, e é extensamente trabalhada na literatura angolana, seja a partir de 1948 (embora pudéssemos apontar a data de 1951 como mais emblemática, com o surgimento da *Mensagem*), seja nas décadas de 1960 e 1970, ou ainda no período pós-independência, quando não há mais censura colonial e as obras de resistência podem ser publicadas – além de toda essa literatura de combate sustentar e validar o novo Estado e governo.

Assim, conforme observado, bem como Katherine Mansfield e Anton Tchekhov, Arnaldo Santos trabalha o conto moderno em Angola, com personagens e cenas do cotidiano luandense. Embora não se incline para a exploração do fluxo de consciência, preferindo uma narrativa urbana, Santos explora o interior de algumas personagens apenas para ilustrar o processo de conscientização da mesma sobre a sua condição histórica, como no caso de Zeca. A população-alvo dessa literatura de denúncia não é o leitor da baixa, da cidade do outro lado da fronteira de asfalto, mas a população angolana urbana, residente nos musseques. Além disso, a questão de nostalgia do passado representado pelos musseques que foram sendo invadidos pela urbanização até desaparecerem e pela própria infância é trabalhada não apenas por Santos, mas também por Luandino. Ambos autores aproximam-se tematicamente e na própria organização do universo da periferia luandense ao construir uma heterotopia mais ou menos fixa no imaginário de seu autor, na qual perambulam o mesmo grupo

¹¹⁴⁵ MARGARIDO, 1980, p. 355.

de personagens. Manuel Ferreira ainda salienta que “[e]m alguns aspectos, embora através de uma linguagem diferente, a ficção de Luandino Vieira é complementar à de Arnaldo Santos”¹¹⁴⁶, afirmação esta bastante precisa e que sintetiza a produção de contos neste período identificado como Nacionalismo, em que a identidade angolana proposta no momento anterior é representada, na área urbana de Luanda, pelo musseque, trabalhado também por Bessa Victor. Manuel Ferreira sintetiza a colaboração de Arnaldo Santos da seguinte forma:

Também o quadro social de Arnaldo Santos (Quinaxixe, 1965; Tempo de munhungo, 1968) é o da cidade de Luanda, mas muito colado, não ao desencanto, ao jogo ineficaz de um certo absurdo, antes ultrapassando o jogo das aparências, aviva criticamente o círculo das contradições sociais e raciais. As suas narrativas, de um modo geral, evidenciam uma estrutura adulta e, embora sem procuradas violências transgressivas, o tecido linguístico enriquece-se ao nível da angolanização.¹¹⁴⁷

Concordando com o escritor português, ressaltamos a importância da ficcionalização do discurso histórico nas narrativas de Santos. Ao realizar denúncias sociais e problematizar questões do cotidiano que parecem cristalizadas na identidade do angolano, o contista promove uma literatura de resistência e desalienadora, construindo com bastante naturalidade situações que provoquem questionamentos no leitor sobre a ordem social na qual está inserido. Mesmo sem introduzir a língua local em um nível como o de Luandino, Arnaldo Santos mantém a ruptura já introduzida em autores anteriores ao subverter linguisticamente a narrativa angolana, através da inserção de marcas da oralidade (sintaxe destoante do português padrão e ortografia representando ortoépia e prosódia diferentes das impostas pela norma) e de palavras do grupo linguístico quimbundo, sendo que um glossário fornece sinônimos e/ou explica o significado dos termos que não estão em língua portuguesa, favorecendo uma leitura clara,

¹¹⁴⁶ MARGARIDO, 1980, p. 355.

¹¹⁴⁷ FERREIRA, 1987a, p. 152.

onde tanto o trabalho do contista (estética) quanto o do intelectual engajado (denúncia) imbricam-se de forma uníssona resultando em contos muito bem elaborados, com uma unidade precisa e bastante profundidade.

3.4.2.2. O cesto de katandu e outros contos (1987)

Este livro comporta os seguintes contos: “A força de viver”, “A viagem”, “Os Cao-Bois”, “O morro de Salalé”, “Na Mbanza do Miranda” e “O Cesto de Katandu”, além de um “Glossário” final. O primeiro fala do imigrante cabo-verdiano, também trabalhado por outros contistas, como, por exemplo, Orlando de Albuquerque que lhes dedica um livro inteiro (*São Nicolau* (1995)) e passa no tempo colonial, trazendo, ao fim, o ano de 1972 como o de sua produção. A segunda narrativa fala sobre um caminho percorrido por dois colegas de trabalho, uma portuguesa e um angolano, e discorre sobre as diferenças culturais e o sistema colonial principalmente; também se passa no mesmo período do anterior, igualmente assinada como tendo sido escrita em 1972. A trama do terceiro conto transcorre no momento pós-independência, durante a guerra civil, mostrando os conflitos entre MPLA e FNLA, sendo datado de dezembro de 1982. “O morro de Salalé”, por sua vez, gira em torno de uma célula do MPLA também no período da guerra civil, igualmente datado de dezembro de 1982. “Na Mbanza do Miranda”, publicado com o primeiro conto anteriormente, apresenta a tentativa de um angolano de vencer os empecilhos burocráticos a fim de conseguir um cartão de abastecimento, método através do qual o governo fornecia (de forma controlada) alimento à população. Este conto também é datado de dezembro de 1982. Já no último conto, que dá nome ao livro, as mudanças ocorridas no país desde antes até após a independência são relatadas enquanto o leitor acompanha as memórias do senhor Samuel João enquanto ele vai ao mercado da praça Ajuda Marido, com pouco dinheiro, comprar alimentos das feirantes. Este último conto é datado de agosto de 1985 e, além de tratar da situação de fome e miséria que assolou grande parte da população durante a guerra civil, também menciona, ainda que rapidamente, o período colonial.

Embora todos os contos deste livro sejam dignos de receber atenção detalhada, gostaríamos de olhar mais minuciosamente “A viagem” que, escrito dentro do período do Nacionalismo, apresenta características semelhantes às de *Quinaxixe*, *Tempo de Munhungo* e *Prosas*, ainda que tanto estes quanto a literatura do pós-independência sejam de denúncia, esta é de teor bastante diverso nos dois casos: enquanto que nos contos escritos durante a guerra colonial há uma preocupação nacional de desenvolver na literatura um processo de desalienação, de esclarecimento da população quanto à necessidade de manifestar-se contra o sistema colonial, compreendendo sua situação de vencido em seu próprio território, já na literatura que é escrita após a Dipanda (independência) a denúncia social é sobre a situação de miséria do povo, sobre o conflito que divide o país colocando angolanos contra angolanos, enfim, sobre a instabilidade causada pela luta pelo poder e todos outros problemas próprios dessa época e que não correspondem ao momento histórico anterior – o qual nos interessa aqui.

Apresentando uma imersão mais profunda na língua quimbundo, o que pode ser visto como uma provocação aos colonizadores acostumados com uma literatura de fácil leitura, como nos lembra Laranjeira¹¹⁴⁸, a narrativa “A viagem” gira em torno de dois colegas de uma repartição que se encontram na fila do maximbombo e resolvem ir à pé, realizando juntos o mesmo trajeto. Assim, os dois conhecidos deslocam-se pelas ruas de Luanda, tendo o Kinaxixe como fundo, enquanto passado e presente são confrontados através de uma ótica que desvela o sistema colonial. Narrado em terceira pessoa, o conto desenrola-se em uma Luanda modernizada, na qual o antigo bairro Kinaxixe já havia dado lugar à urbanização – os limites marcados pela fronteira separavam as cidades de asfalto dos areais dos musseques haviam mudado, tendo o primeiro expandido-se sobre o segundo. O leitor é introduzido a esse ambiente através do entorno de onde se encontra Laurindo, o Largo do (ou “de”) Kinaxixe, conhecido, na época colonial, primeiramente por Largo da Maria da Fonte e, depois, por Largo dos Lusíadas, junto ao qual se situava o mercado:

¹¹⁴⁸ LARANJEIRA, 1985, p. 12.

Mesmo atualmente o largo já não é da Maria da Fonte. Cedeu o nome à gesta dos Lusíadas carecidos de famas e de praças, embora a antiga dona ainda lá mantenha o seu lugar na estátua, erguendo uma espada comprida, com os seus cipaios e empacaceiros lado a lado lhe protegendo as mamas rijas de pedra. Antigamente os monas pequenos tinham que lhe olhar sem malandro, não ligar as mamas nuas, os pais ralhavam, era estátua de respeito.

O nome mudou para Largo dos Lusíadas, porque há quem já não lhe estime como personagem histórica de primeira e porque também figura de antiga padeira não combina com as montras das lojas de elegância, os cafés de luxo Apolo XI e os arranha-céus que desviam a atenção. Os carros passam na zona e os peões não têm tempo para lhe admirar, ou vergonha, vão-lhes julgar matumbos na cidade a olhar aboamados.

Laurindo essa ameaça não temia embora. Ele era um kinaxixe de raiz. Não receava olhar. No entanto ele sabia que o seu Kinaxixe de monandengues era um outro mundo. O que restava, os tratores estavam a empurrar as últimas pedras do prédio da Agricultura que demoliram.¹¹⁴⁹

Pelo trecho acima transcrito, percebemos que o leitor já desembarca no Largo do Kinaxixe, sendo introduzido às variações de nomenclatura que o lugar recebera durante a época colonial – de Largo da Maria da Fonte passa a chamar-se Largo dos Lusíadas, em uma homenagem aos colonizadores, os quais, como aponta o narrador, necessitam de “famas e praças”. Tal afirmação irônica critica a cultura europeia, ávida em criar monumentos históricos que perpetuem seus feitos através de gerações. Um monumento sustenta em si a ideia básica de que é, como lembra Paul Zumthor e vários historiadores, como Jacques Le Goff, o registro do passado, das memórias de uma dada sociedade. No entanto, o historiador francês, partindo de alguns levantamentos pontuados por Foucault (vistos na introdução deste trabalho), salienta que os elementos que compõem os monumentos devem ser estudados, isolados, agrupados, postos em relação, colocados em conjunto a fim de que se possa questioná-los, visto que são vestígios do passado.

¹¹⁴⁹ SANTOS, 1987, p. 33.

Por este viés, compreendemos que, ainda que não um monumento propriamente dito, porém um patrimônio cultural, o largo mencionado no conto deixa de fazer referência à Maria da Fonte, denominação dada a uma revolta popular no Minho, em 1846, e que trazia à frente várias figuras femininas, passando a simbolizar o espírito de liderança, força e determinação das mulheres do norte de Portugal e, como tal revolta popular instigara outras pelo país, o evento também simboliza o espírito de luta e insurreição do povo português contra o governo de Costa Cabral¹¹⁵⁰. Além do nome, temos ainda a estátua que corrobora a edificação dos valores e qualidades do povo colonizador, não apenas servindo como memória de seu passado para os colonos que lá vivem poderem relembra-lo e exaltá-lo, mas também como imposição de um passado guerreiro em uma terra onde o povo local tradicional tem um passado carregado de registros de histórias também de guerreiros. Há, portanto, uma imposição do passado português através da imagem da camponesa e o nome da insurreição, o qual apresenta uma história em que mesmo as mulheres camponesas, taberneiras, etc. seriam tão valentes e capazes quanto os homens, estes historicamente adaptados à experiência bélica (em praticamente todas as culturas)¹¹⁵¹.

Logo em seguida, temos a renomeação para Largo dos Lusíadas. Se havia qualquer dúvida sobre a importância histórica da revolta do Minho ou revolta da Maria da Fonte, agora o Largo especificava bastante claramente a quem fazia referência: o colonizador. Assim, temos não um, mas dois monumentos que registram a história de Portugal em terras angolanas: a estátua e o largo. Lembrando que o monumento está vinculado à memória coletiva e tem como função ser um marco de perpetuação de uma sociedade, podemos concluir que estes dois monumentos, eleitos pelo poder colonial como marcas da história portuguesa (passada e em construção) preenchem o que o narrador sintetizou por “carência de fama e de praças”, ou seja, necessidade de escrever sua história.

¹¹⁵⁰ O escritor português Camilo Castelo Branco redigiu um romance intitulado *Maria da Fonte* (1885), o qual retrata esta revolta e a personagem minhota.

¹¹⁵¹ A interpretação da relevância da revolta e da personagem feminina Maria da Fonte, cuja identidade até hoje não foi desvendada (alguns afirmam ter sido várias Marias, ou várias mulheres, ou, ainda Ana Maria Esteves, de acordo com o jornal *O comércio de Portugal*) não é explorada aqui mais profundamente, visto que um adentramento mais complexo não é relevante para a leitura do conto, além de não dispormos de espaço para tanto.

Sobre este ponto, lembra-nos Albert Memmi, ao falar do caráter usurpador do colonizador que “[o] usurpador, é claro, reivindica seu lugar e, quando necessário, o defenderá por todos os meios. Ele reivindica, porém, como admite, um lugar usurpado”¹¹⁵². É exatamente esta situação que vemos no Largo do Kinaxixe, local de um mercado utilizado por angolanos. Tal mercado encontra-se consolidado na memória coletiva de Angola como parte de uma cultura do povo, tanto que Laurindo, “kinaxixe de raiz” não temia ser tomado por um tolo interiorano, já que estava acostumado com aquele ambiente – ele crescera no Kinaxixe e conhecia o espaço local, sua cultura, seu povo. Além disso, Laurindo não receava encarar a estátua, o que significa que o protagonista não temia confrontar o poder lusitano, olhá-lo sem desviar o olhar, ainda que de uma posição inferior, tanto literalmente (lembremos que a estátua encontrava-se em uma posição mais alta) quanto metaforicamente (colonizado versus colonizador).

No entanto, há uma tentativa de apagamento dessa característica popular, da terra, quando sua identificação (nome) é vinculada à cultura exógena opressora. Sobre esse tipo de apagamento, ou reescritura, fala-nos Memmi o seguinte:

Sua vitória [do usurpador] *de fato* jamais o preencherá: resta-lhe inscrevê-la nas leis e na moral. Seria necessário para isso que convencesse os outros, se não a si próprio. Ele precisa, em suma, lavar-se de sua vitória, e das condições em que ela foi obtida. Daí sua obstinação, espantosa em um vencedor, em relação a aparentes futilidades: ele se esforça para falsificar a história, faz com que os textos sejam reescritos, apagaria memórias se necessário. Qualquer coisa, para conseguir transformar sua usurpação em legitimidade.

Como? Como é que a usurpação pode tentar passar por legitimidade? Dois procedimentos parecem possíveis: demonstrar os méritos eminentes do usurpador, tão eminentes que pedem uma recompensa como essa; ou insistir nos deméritos do usurpado, tão profundos que só podem suscitar uma desgraça como essa. E esses dois esforços são de fato inseparáveis. A inquietação do usurpador, sua sede de justificação exigem dele,

¹¹⁵² MEMMI, 2007, p. 90.

ao mesmo tempo, que se auto-eleve às nuvens, e que afunde o usurpado para baixo da terra.¹¹⁵³

Memmi aponta que há duas formas de legitimar a usurpação colonial, sendo a primeira mencionada, a vanglória de sua superioridade, registrada através de seus feitos – feitos esses representados pela imagem da estátua e dos nomes dados ao Largo, em uma tentativa de perpetuar a condição da sociedade portuguesa e justificar o sistema colonial (metonimizado pelo ato de usurpação). É interessante notar que, apesar da imposição portuguesa, o local é mais conhecido hoje por Largo do Kinaxixe, demonstrando uma vitória da cultura popular angolana (que, obviamente, recebeu maior impulso desde a independência). Voltando ao que Memmi coloca sobre os procedimentos utilizados pelo colonizador e relacionando o exposto com o fragmento do conto transposto anteriormente, ainda podemos verificar esta atitude de rebaixar o colonizado enquanto se auto-eleva no comportamento do elemento colonial português na maioria de suas representações na literatura angolana ou mesmo na própria história e que pode ser ilustrado pelo comportamento de Noémia, a colega portuguesa de trabalho de Laurindo que o acompanha no trajeto para casa. A fim de ilustrar essa atitude do colonizador através do comportamento da personagem de Santos, vejamos o diálogo que se desenrola quando Laurindo e Noémia observam o trabalho dos tratores no largo, logo após o exame que Noémia faz de Laurindo:

Tinha maneiras. Limpo. A calça bem vincada terilene caía no espelho dos sapatos engraxados.

Laurindo sentiu o exame e a aprovação no sorriso dela. Mas era aprovação que dispensava, não carecia. Fechou a cara e disfarçou a atenção nos tratores.

– Então estava a ver a demolição do pardeeiro... já não era sem tempo! – disse Noémia que começou a andar ao seu lado.

¹¹⁵³ MEMMI, 2007, p. 90.

– Sim... realmente. O largo fica assim mais amplo...

– as palavras pelejaram em Laurindo para sair naturais. Mentia para esconder o sentimento do seu tempo de monandengues. As recordações desenterradas no pensamento estavam-lhe a atraçoar a voz. Falava só na boca mas a muxima sempre fiel não aguentou de deixar de dizer baixinho: – Mas quem viu isto noutros tempos...

– Oh! sim faço ideia... Devia ser um capinzal... – a moça comentou desrespeitosamente.

Um capinzal... A lisboeta já começava a arreganhar. Nem era de estranhar. O tom ele reconhecia facilmente, sem engano nenhum. Os colonos inventaram-no logo-logo que pisavam no porto de Luanda, como se fosse uma segunda pele. Vinham avisados pelas famas dos africanistas conhecedores do gentio e das coisas e, sem hesitação, dos costumes da terra desmereciam. Como é que nessa mundele lisboeta ainda meio recém-chegada, ele sem mais nem menos lhe podia fazer nascer simpatia pelo Kinaxixe antigo?¹¹⁵⁴

O fragmento de cena que destacamos acima começa pelo olhar de Noémia avaliando seu colega. O tom que incide sobre sua apreciação é de que um “apesar” sobrepõe-se ao pensamento: educado, limpo, bem vestido, possui bom gosto apesar de angolano. Laurindo é descrito como um europeu, indicando sua aculturação, pelo menos no nível mais superficial, o que é justificada, no âmbito da aparência física e comportamento, por trabalhar em uma repartição pública, localizada no centro da cidade, na região mais central e urbanizada de Luanda, ou seja, no meio (*locus*) do colonizador. Não obstante, há um contraste profundo entre seu exterior (representado por seu modo reservado e polido, sua gramática em um português impecável – as palavras em quimbundo e a subversão da gramática em alguns casos aparecem apenas no discurso do narrador em terceira pessoa ou quando ocorre narração em discurso indireto livre, indicando que apenas em sua intimidade Laurindo permitia-se ser quem ele era em seu interior, permitindo-se imergir na cultura angolana dos musseques, comportar-se e falar como seus vizinhos e amigos – e sua aparência primorosa) e seu interior (julgamentos, pensamentos, valores e sentimentos). É através da manutenção de

¹¹⁵⁴ SANTOS, 1987, p. 36.

uma aparência exterior oposta à sua essência interior que o protagonista mantém sua posição e emprego na instituição pública, relacionando-se com a camada dos colonizadores e com angolanos em sua mesma situação, ainda que muitos sejam verdadeiramente aculturados.

No diálogo entre a portuguesa e o angolano vemos que a primeira despreza o largo e o mercado do Kinaxixe, parte do passado memorial do grupo social luandense periférico. A forma como Noémia critica o local, chamando-o de pardieiro já no início e, depois, de capinzal, faz referência não apenas ao lugar físico, mas, principalmente ao grupo social que frequentava o lugar, indicando que sua ideia de nativos – e, em especial os indígenas, em oposição aos assimilados – é de que são inferiores, sujos, sem educação (europeia, evidentemente), não-urbanizados, ou seja, o contraste daquilo que observa em Laurindo. Nesta passagem, conseguimos observar o que Memmi pontua enquanto a necessidade de justificar sua usurpação tanto em desmerecer o angolano e sua cultura quanto, pelo tom depreciativo, enaltecer a sua, colonizadora, o que é realçado em uma passagem mais adiante, que fala de Lisboa:

– Este trecho da avenida faz-me lembrar a Avenida de Roma, em Lisboa... – Noémia dirigiu-se-lhe desta vez de uma forma frontal.

Laurindo desconfiou. Ele não conhecia Lisboa e às vezes essas comparações não eram com bom fim. Quem sabe...? Talvez para lhe fazer confusão, o seu orgulho luandino diminuir. Lisboa tinha fama. Cidade de monumentos, os Jerónimos, a Torre de Belém, a Avenida da Liberdade, as seletas das escolas gabavam. Lisboa era cidade de farra, ele ouvia das pessoas que lhe visitavam seja homem ou seja mulher [...]. O próprio cangundo que só tinha parado em Lisboa antes de virar colono em Luanda, já sabia arreganhar as diferenças, aquilo é que são terras...! Lisboa tinha fama e Noémia descrevia visivelmente orgulhosa.¹¹⁵⁵

¹¹⁵⁵ SANTOS, 1981, p. 39.

Vemos, então a descrição de Lisboa, terra lusitana, ser descrita como um contraponto de Luanda. Assim, temos a modernidade, a urbanização, a “civilização” enquanto marcas da sociedade portuguesa, como se agissem enquanto uma justificativa para o colonialismo. Gostaríamos ainda de lembrar que uma dessas justificativas bastante explícitas e defendidas foi o colonialismo moral, ou seja, a ideia defendida pelos opressores de levar a civilização e a modernidade aos bárbaros africanos. No entanto, Laurindo percebe que o enaltecimento da cultura portuguesa serve apenas para depreciar ainda mais a angolana, como visto nas colocações de Memmi. Tal fato nos leva a compreender que, apesar de tudo, Laurindo não é completamente alienado, embora tenha aceitado as regras do jogo social e porta-se como a sociedade – colonial – espera de si. O rapaz ainda pensa que não é justo que a moça possa julgar sua terra, depreciando-a, e ele não pode opinar sobre a dela, visto que ele nunca estivera em Lisboa. Esta reflexão remete à questão de que o europeu tem acesso a mais informações, do que o angolano, sendo, por conseguinte, injusto querer equiparar níveis de conhecimentos diferentes e o mais justo seria ambos terem as mesmas oportunidades e o mesmo grau de conhecimento para que ambos pudessem discutir assuntos de igual para igual. Aqui vemos outra crítica ao colonialismo, já que o elemento exógeno encontra-se em posição privilegiada ao passo que o nativo encontra-se restringido aos limites impostos pela classe dos dominantes, estando ambos em patamares bastante desiguais e, portanto, sendo impossível uma coexistência justa e pacífica.

Apesar de compreender que as relações sociais entre ambos só podem ocorrer no plano ditado pelas convenções sociais impostas pelo sistema colonial, quando a moça despreza o Largo do Kinaxixe, Laurindo, a princípio, utiliza-se de sua máscara social e concorda com a colega, para depois deixar transparecer o que realmente pensa, o que, por sua vez, é interpretado por Noémia de forma oposta ao que significava. A interpretação da portuguesa é feita a partir de seu olhar, exógeno e preconceituoso, o qual acredita compartilhar com Laurindo. No entanto, este, embora não concorde com a colega, não tenta dissuadi-la de tal pensamento, pois sabe que não existe possibilidade de Noémia, uma “mundele lisboeta ainda meio recém-chegada”, simpatizar com o lugar e o povo, já que é

uma cultura completamente diferente da sua, além do fato de que os estrangeiros já chegam em Angola impregnados com preconceito social e racial. A companheira de percurso não viveu o que ele viveu, não compartilha das experiências locais, não tem acesso a uma memória coletiva à qual Laurindo tem, visto que os dois pertencem a sociedades bastante diversas: ela, do grupo opressor e ele, do oprimido. Neste conto, a relação dicotômica (ou antagônica, melhor dizendo) entre os grupos que sustentam o sistema colonial é construída a partir da memória de Laurindo.

Sobre a memória, gostaríamos de mencionar o que o antropólogo francês Joël Candau que, em sua obra *Memória e identidade* (2012), distingue três tipos de memória: a protomemória, “uma memória ‘imperceptível’, que ocorre sem tomada de consciência”¹¹⁵⁶; a memória de alto nível (ou memória propriamente dita), “que é essencialmente uma memória de recordação ou reconhecimento, evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos, etc.)”¹¹⁵⁷; e a metamemória,

que é a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao ‘modo de afiliação de um indivíduo a seu passado’¹¹⁵⁸ e igualmente [...] a construção explícita da identidade.¹¹⁵⁹

Candau acrescenta, sobre a memória de alto nível, que a mesma, “feita igualmente de esquecimento, pode beneficiar-se de extensões artificiais que derivam do fenômeno geral de expansão da memória”¹¹⁶⁰ – o que significa manter a memória através da seleção e registros de informações fora do limite corporal

¹¹⁵⁶ CANDAU, 2012, p. 23.

¹¹⁵⁷ Ibidem, p. 23.

¹¹⁵⁸ MUXEL, 1996, p. 13. [nota do autor]

¹¹⁵⁹ CANDAU, 2012, p. 23.

¹¹⁶⁰ Ibidem, p. 23.

do indivíduo, por meio de fotos, documentos, objetos, etc. Assim como Candau, o sociólogo austríaco Michael Pollak também considera a memória um construto ao afirmar que:

[a] memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. [...] [A] memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem ser tanto conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.¹¹⁶¹

Assim, de acordo com os teóricos Candau e Pollak, podemos pensar a manipulação da memória pelo protagonista e a seleção das lembranças que este faz enquanto um construto emotivo, ou seja, suas lembranças possuem uma carga afetiva bastante alta, associada à sua infância, um período que considera traumático, porém que é resgatado com carinho. Ainda sobre a questão das representações, o antropólogo francês afirma que sua taxonomia é aplicável apenas no âmbito da memória pessoal, uma vez que a protomemória não existe no plano social (grupos ou sociedades) e que a concepção de metamemória muda de status quando aplicada em nível coletivo, deixando de ser uma faculdade (individual) para ser a expressão memorialística de uma parcela maior ou menor do grupo total¹¹⁶². Dessa forma, compreende-se que a memória coletiva “é uma *representação*, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo”¹¹⁶³. É possível, portanto, vincular a memória pessoal do protagonista à memória coletiva da sociedade em que está inserido – neste caso, a população do Kinaxixe. O bairro – uma

¹¹⁶¹ POLLAK, 1992, 203-204. [grifo do autor]

¹¹⁶² É impraticável que fenômenos coletivos ocorram a todo e qualquer indivíduo de um grupo, sendo apenas relativos a grupos expressivos. Assim, quando se refere à dada sociedade como tendo determinadas características, compreende-se que as mesmas são aplicáveis somente à parcela expressiva de tal comunidade e que sempre haverá exceções.

¹¹⁶³ CANDAU, 2012, p. 24.

representação da memória coletiva – é resgatado pelo autor em diversas ocasiões, tendo sido louvado, juntamente com a infância – que, por sua vez, representa a memória pessoal – no livro *Quinaxixe* (1965), cujos contos foram reeditados em *Kinaxixe e outras prosas* (1981). Vejamos a seguinte passagem do conto:

Mas as recordações são imbamba da alma. As imagens conservam o relevo que o sentimento lhes empresta. Se ele quisesse esse prédio mesmo ali em frente, um arranha-céus de muitos andares, ia desaparecer num instante. Era só ele querer. Bastava chamar a imagem da lagoa antiga, com um fechar de olhos, simples. Ela ia logo aparecer com os seus paus-de-mafuma de altura igual no porte a esse prédio alto, sardão que conseguisse trepar até em cima de seus ramos, ninguém mais poderia lhe acertar com a fisga. Àquelas árvores estavam ligadas a fama da kianda, gozavam da proteção.

No lusco fusco da tardinha não se acendiam os anúncios de neon, os candeeiros da rua. Nasciam só luzinhas pirilampos no seio das águas escuras da lagoa, inventando novas vidas ocultas, kiandas que emergiam com os seus cantos e que em fala mansaas suas kijilas decretavam. E a noite entrava assim naqueles tempos com as suas estórias e as suas lendas.¹¹⁶⁴

Esta imagem da topografia local anterior à urbanização, embora seja uma lembrança do protagonista, também é uma memória compartilhada por aqueles que a viveram. Como a memória coletiva é formulada a partir de informações e fontes diversas e não no sujeito (porque não há “um sujeito”, uma entidade na qual a memória se forma), podemos compreender que, quando as imagens de um *Kinaxixe* antigo são recuperadas memorialisticamente por Laurindo, essas imagens constroem uma parte dessa memória coletiva que também é acessível a outros angolanos. Assim, vemos a reconstrução não apenas do bairro pelas lembranças do protagonista ao longo do conto, mas de todo um modo de viver

¹¹⁶⁴ SANTOS, 1981, p. 33-34.

característico de uma época passada como, por exemplo, pode ser verificado no fragmento abaixo:

Laurindo ouvia e a lembrança de cicatrizes enterradas começaram a assanhar-se. Ouvia também as mães de seus companheiros monamundeles, na hora do lanche, antigamente, a chamarem os seus filhos, e eles com a vergonha dos kisendes, faz favor faz favor me espera junto do muxixe, mas os churrascos das picas e dos pardais era no seu quintal que eles mesmos assavam, o seu fogareiro de carvão, com o seu sal e o seu jindungo. A conversa estava-lhe a agitar sentimentos velhos. [...]

Ali mesmo estavam a passar em frente do Hotel Invicta já velho de muitos anos, mas que nos tempos de antigamente, só como monangaba é que lhe deixariam entrar. Era um território privado que não lhe deixavam conhecer. Mas nesses tempo não precisavam ainda de reclamar. Sobrava demais o espaço para eles crianças. Kinaxixe inteiro era uma casa com telhado de céu largo na sua amplidão azul e eles eram pombos verdes de voo alto, ninguém lhes podia atingir a esperança que levavam no peito, o orgulho de filhos da terra. Podiam desprezar ainda as distinções.¹¹⁶⁵

O contraste entre interior e exterior do protagonista é a base que fundamenta o texto. Esta relação dicotômica na qual temos a subjetividade versus a objetividade, desdobra-se na própria relação colonial: se exteriormente Laurindo agia como um aculturado, aceitando e adotando as convenções que tal sistema impunha, internamente ele mantinha suas raízes e memórias, a linguagem do musseque, “o orgulho de [filho] da terra”. Tudo no conto parte de uma dicotomia: o Largo do Kinaxixe real não é o mesmo da memória, assim como o que o protagonista representa não corresponde ao que ele é (ou como se sente). Também no próprio interior da personagem ocorre uma mudança a partir de um choque de oposições: uma parte de seu passado fora sepultada, pelo menos durante determinado tempo, e é resgatada quando seus sentimentos telúricos confrontam as colocações negativas de Noémia sobre sua terra. Assim, podemos

¹¹⁶⁵ SANTOS, 1981, p. 39-40.

afirmar que Laurindo recupera suas raízes pelo confronto com o elemento europeu, sendo, por conseguinte, “confronto” a palavra chave para toda essa relação dicotômica que perpassa o conto. O confronto entre culturas pode ser visto através da diferença do olhar de ambas as personagens, antecipada pelo protagonista:

O mundo dessas estórias [sobrenaturais, de espíritos e feitiços] que lhe estavam a surgir, se ele lhe contasse de certeza que ela ia pensar em costumes bárbaros, crenças selvagens, empoleirada no morro da sua cultura, sorrir na condescendência. Ele ainda se lembrava dos cangungos, antigamente perto da lagoa, os seus sorrisos de kitaba nos dentes a troça, desprezando, “são muito parvos... isto não faz mal a ninguém” e o dinheiro dos tratamentos, moedas de quinhentos réis pintadas de pemba e ususso, oferecidos nas kitutas aproveitavam. Não valia a pena pensar em falar no Kinaxixe antigo. Disfarçou então.¹¹⁶⁶

Mais do que um simples maniqueísmo, aquilo que resgata as lembranças do protagonista confrontando-as com a realidade, que colocam seu exterior em oposição ao seu interior, que diferenciam a linguagem utilizada no espaço do branco da utilizada no espaço do angolano (no caso, nos pensamentos da personagem, no discurso indireto livre), que diferem o olhar do angolano/colonizado e da portuguesa/colonizador sobre a mesma paisagem (Kinaxixe e, por conseguinte, Angola e a cultura local), este fio condutor é o confronto, o choque entre posições contrárias no sistema colonial.

Há ainda uma outra relação de contraste que deve ser mencionada e que vimos no trecho supracitado de “A viagem”, que é a questão das diferenças entre as duas classes no período da infância. Quando o protagonista rememora sua infância e os amigos monamundeles (ou seja, filhos de brancos, o que significa que as crianças são mulatas ou brancas), ele aponta para as diferenças na hora do lanche: chateados por não poder convidar o amigo para acompanhá-los –

¹¹⁶⁶ SANTOS, 1981, p. 37.

possivelmente por regras familiares –, os filhos de portugueses podem, por outro lado, caçar pássaros e assá-los na casa de Laurindo, o que indica uma maior liberdade, uma infância mais rica, uma troca cultural, mas também que o angolano não se negava a dividir o que era seu (seu quintal, seu fogareiro, seu sal e seu jindungo), enquanto que os portugueses e mulatos, seguindo os padrões europeus, não agiam da mesma forma, mantendo a hierarquia, ainda que inconscientemente, por convenção e/ou temor.

Assim, é no conflito entre interior e exterior que o leitor apreende o Kinaxixe e a vida da comunidade: o do presente, em ruínas, e o do passado, resgatado pelas memórias de Laurindo. Essas lembranças são vinculadas a uma memória coletiva – a da comunidade do Kinaxixe, ou, se quisermos ampliar um pouco mais, a comunidade periférica luandense, como pudemos observar a partir da passagem supracitada. Essas lembranças que Laurindo resgata fazem parte não apenas de sua memória pessoal, mas vai ampliando-se e torna-se memória coletiva tanto ao falar de sua relação com os monamundeles – o que não é memória exclusiva sua, mas que retrata as regras e hábitos nas relações interraciais e sociais no Kinaxixe – quanto quando se recorda do Hotel Invicta. Michael Pollak, concordando com Maurice Halbwachs, afirma que a memória é um fenômeno coletivo e social, “construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”¹¹⁶⁷, mas “se destacarmos essa característica flutuante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias, existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis”¹¹⁶⁸. No conto em questão, um desses marcos é o Kinaxixe, sua lagoa, seu largo, seu mercado, as histórias de quem viveu lá ou que teve experiências no local e, por fim, suas ruínas.

Assim, ao perpetuar a memória do Kinaxixe em muitos de seus contos, Arnaldo Santos ilustra a questão da memória coletiva como representação¹¹⁶⁹ formulada no âmbito discursivo, cujos papéis social e cultural são extremamente

¹¹⁶⁷ POLLAK, 1992, p. 201.

¹¹⁶⁸ Ibidem, p. 201.

¹¹⁶⁹ CANDAU, 2012, p. 25.

relevantes¹¹⁷⁰. Tal construção parte, portanto, de uma relação dialética e intrínseca entre a memória coletiva e a memória individual. De acordo com o filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs, “nunca estamos sós”¹¹⁷¹ – a memória individual é formada não apenas pelas lembranças pessoais do indivíduo, mas também pelas dos outros: depoimentos, diários, livros e documentários históricos, construções, etc. A memória individual apropria-se das lembranças alheias a fim de construir uma teia de informações que possam remeter a um passado coletivo: mesmo que o indivíduo não tenha presenciado um determinado fato, ele poderá lembrá-lo, por meio do conhecimento adquirido em outras fontes. Ao mesmo tempo, o sujeito também contribui para a memória coletiva, fazendo com que a relação dialética (e um tanto paradoxal) exista: ele participa da construção e manutenção da memória coletiva¹¹⁷², e esta influencia sua memória pessoal. Tal processo de construção e manutenção da memória social é visto no conto, por exemplo, quando o narrador dá voz ao protagonista no momento do comentário sobre o tom de desdém de Noémia, quando as personagens conversam sobre o Kinaxixe. Nesta passagem (citada anteriormente), o leitor é informado de que portugueses já desembarcam em Luanda tendo sido informados sobre o povo e cultura angolanos e um preconceito prévio sobre ambos (“gentio e [...] coisas”).

Também é importante salientar que, ainda que Halbwachs enxergue a construção da memória coletiva a partir de uma negociação construída por uma “comunidade afetiva”, Pollak aponta que a visão dos excluídos e marginalizados, ao contrário, “acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da história coletiva nacional”¹¹⁷³, enquanto que Candau aponta tanto o caráter negociativo da memória coletiva quanto sua característica excludente, afirmando que, quando se fala em memória e identidade de uma sociedade, leva-se em conta apenas a parcela mais significativa de tal sociedade, o que remete, inextricavelmente, para

¹¹⁷⁰ A importância da memória coletiva também é mencionada por Michael Pollak quando ele retoma a concepção durkheimiana a respeito de tal conceito, “ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (POLLAK, 1989, p. 3).

¹¹⁷¹ HALBWACHS, 1990, p. 26.

¹¹⁷² Cabe realçar que a memória coletiva se dá em diferentes graus: há o grupo familiar, o escolar, a sociedade que forma o bairro onde o indivíduo vive, a cidade, a região, etc.

¹¹⁷³ POLLAK, 1989, p. 4.

uma situação de exclusão de grupos menores, visto a impossibilidade, como já fora afirmado previamente, de unificar todo um grupo social. Neste conto, quando as memórias são referentes a um bairro periférico luandense, resgatadas por um angolano durante a época colonial, podemos afirmar que há, por consequência, uma subversão da história, já que o passado não é o do grupo que retém o poder, mas o do oprimido, o que é, por si só, um ato de resistência e, de certa forma, de militância, já que significa uma busca, um retorno às raízes.

Ainda pensando na memória e no passado, importantes para portugueses a ponto de construir monumentos em seu nome e na memória coletiva dos angolanos representada pelo mercado do Kinaxixe e do Largo, há ainda a lembrança obliterada. Recordamos que Laurindo começa a revisitar o passado que, até então, estava enterrado – “[a]s recordações desenterradas no pensamento”¹¹⁷⁴, “as lembranças de cicatrizes enterradas”¹¹⁷⁵ e “[a] conversa estava-lhe a agitar sentimentos velhos”¹¹⁷⁶. Existe uma dor na recuperação desse passado do Kinaxixe, agora enterrado não apenas pelo protagonista, mas morto na topografia luandense. Essa tentativa de Laurindo de lembrar o passado e toda sua carga traumática – que pode ser inferida enquanto a destruição do bairro onde crescera, mas também, neste caso, todo um passado de dura opressão colonial que se estende ao presente – pode ser compreendida a partir do conceito de perlaboração¹¹⁷⁷, elaborado por Sigmund Freud no texto “Recordar, repetir e elaborar”¹¹⁷⁸. A forma de tratar tal neurose seria lembrar o passado a fim de conhecer a causa da doença e, então, superar a resistência que surge durante a recuperação do que fora reprimido (o que causa a compulsão à repetição) através de um trabalho contínuo de conscientização das causas da neurose e de autoconhecimento¹¹⁷⁹. A perlaboração, portanto, seria esse processo de mergulho dentro de si mesmo a fim de conhecer as causas mais íntimas das neuroses e a reconciliação com as mesmas. No caso do conto, conforme vai recuperando suas

¹¹⁷⁴ SANTOS, 1981, p. 36.

¹¹⁷⁵ Ibidem, p. 39-40.

¹¹⁷⁶ Ibidem, p. 40.

¹¹⁷⁷ O termo *durcharbeiten* é traduzido tanto por “elaboração” como “perlaboração”. Devido ao prefixo *durch*, que significa “através (de)” e, portanto, expressa melhor a ideia de Freud e Adorno, dar-se-á, no presente ensaio, preferência ao termo “perlaboração”.

¹¹⁷⁸ No ensaio, o psicanalista estuda a manifestação de acontecimentos ou situações traumáticas através de atos de repetições.

¹¹⁷⁹ FREUD, 2010, p. 146-158.

lembranças e defendendo-as mentalmente do olhar discriminador de Noémia, Laurindo acaba por voltar-se a suas origens, a suas raízes, cada vez mais identificando-se enquanto um “kinaxixe de raiz”.

Theodor Adorno, por sua vez, em seu ensaio “O que significa elaborar o passado” adota o termo psicanalítico e o utiliza de forma histórica, afirmando que, atualmente, “a elaboração do passado não significa elaborá-lo a sério, rompendo seu encanto por meio de uma consciência clara”¹¹⁸⁰, mas, ao contrário, riscar o passado da memória a fim de livrar-se do mesmo. Essa tentativa de enterrar o passado a fim de evitar ser assombrado por ele pode ser ilustrada pela negação em *Fausto*, “é tal como se não tivesse ocorrido”¹¹⁸¹. A frase de Goethe utilizada por Adorno refere-se à destruição da memória, ao apagamento da lembrança. Ainda que o filósofo e sociólogo alemão estivesse referindo-se ao nazismo, podemos fazer referência ao sistema colonial. No entanto, essa é uma atitude tomada pelos sujeitos aculturados, em especial os que se embrenham na via do embranquecimento (racial e/ou social), ao passo que, quanto mais Laurindo recupera o passado e reflete sobre ele, mais ele conscientiza-se das consequências do colonialismo, resultando em um aprofundamento do processo de desalienação – o que implica em dizer que a memória está intrinsecamente relacionada à identidade. Candau, ao citar a socióloga francesa Anne Muxel, dirá que, para ela, “o trabalho da memória atua na construção da identidade do sujeito, é ‘o trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar a sua própria individualidade’”¹¹⁸². Assim como Muxel, Halbwachs e outros, Candau igualmente menciona a relação entre memória e identidade, salientando que

[a] memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma

¹¹⁸⁰ ADORNO, 2010, p. 29.

¹¹⁸¹ GOETHE apud Adorno, 2010, p. 32.

¹¹⁸² CANDAU, 2012, p. 16.

história um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento.¹¹⁸³

Pode-se então afirmar que a memória é mutável, flutuante, por constituir-se de um processo contínuo de trocas (memória pessoal, de outros e coletiva) e de negociação entre as próprias lembranças que são armazenadas ou apagadas. Conseqüentemente, por a memória influenciar a identidade naturalmente esta também sofre alterações ao longo da vida do sujeito. Para o teórico jamaicano Stuart Hall, a identidade foi sendo repensada ao longo dos séculos, refletindo a forma como o sujeito se vê em relação ao mundo e a si mesmo. Com o descentramento decorrente do período pós-Iluminismo – que toma proporções maiores com a queda das grandes narrativas e as decorrentes alterações advindas especialmente do processo de globalização –, o indivíduo, inserido no mundo onde os parâmetros não são mais estáveis, torna-se igualmente descentrado, consciente de que sua identidade não é algo uno, mas múltiplo, fragmentado. De acordo com Hall, a identidade deixa de ser vista como

fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.¹¹⁸⁴

Assim, sendo a identidade fragmentada, não-fixa e em constante reformulação, pode-se pensar na perlaboração do passado enquanto fator

¹¹⁸³ CANDAU, 2012, p. 16.

¹¹⁸⁴ HALL, 2006, p. 12-13.

relevante para a identidade, pois “a elaboração do passado como esclarecimento é essencialmente uma tal inflexão em direção ao sujeito, reforçando a sua autoconsciência e, por esta via, também o seu eu”¹¹⁸⁵. Assim, se o retorno às lembranças (por mais traumáticas que possam vir a ser) promove a autoconsciência, a memória falha ou apagada promove – em maior ou menor grau – o contrário do conhecimento de si, ou seja, a perda da identidade. Nesse sentido, Candau salientará que “restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade”¹¹⁸⁶. Neste sentido, compreendemos que a recuperação das lembranças colabora para que Laurindo passe a compreender cada vez mais sua situação de oprimido, assim como o movimento intelectual iniciado em 1948, com seu lema “Vamos redescobrir Angola”, buscou, através do resgate do passado e das raízes, construir uma identidade nacional – o que se estendeu por toda década seguinte.

Ainda sobre a assunto, Michael Pollak faz outro comentário interessante sobre a memória coletiva, afirmando que, por mais que esta seja importante para “a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade”¹¹⁸⁷, “nenhum grupo social, nenhuma instituição, por mais estáveis e sólidos que possam parecer, têm sua perenidade assegurada”¹¹⁸⁸. De acordo com o autor, portanto, pode ocorrer o desaparecimento de um grupo ao longo dos tempos, mas, “[s]ua memória, contudo, pode sobreviver a seu desaparecimento, assumindo em geral a forma de um mito que, por não poder se ancorar na realidade política do momento, alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas”¹¹⁸⁹. Podemos pensar, por tal viés, na própria situação do Kinaxixe, que desaparece fisicamente, mas fica no imaginário popular. A literatura colabora com esse processo de fixação do passado de uma parcela da população angolana na memória coletiva.

Além de manter na história de Angola fragmentos de um passado que não fazia parte da realidade do grupo que mantinha o poder e registrar as alterações

¹¹⁸⁵ ADORNO, 2010, p. 48.

¹¹⁸⁶ CANDAU, 2012, p. 16.

¹¹⁸⁷ POLLAK, 1989, p. 11.

¹¹⁸⁸ Ibidem, p. 11.

¹¹⁸⁹ Ibidem, p. 11.

de Luanda ao longo de seu processo de modernização, a literatura cristaliza a cultura e o modo de vida dos moradores do local antes deste desaparecer enquanto tal. Salientamos ainda que a fixação desse passado é a escrita histórica por parte dos vencidos – e não, como de praxe, pelos vencedores, para usar uma figura metafórica bastante comum no âmbito da história. Ao reescrever o passado (imaginado, já que este é o objeto da literatura, porém com referências no real) pelo viés do colonizado, Santos subverte, em determinado grau, a estrutura de poder do sistema colonial, não apenas inserindo a parcela periférica de angolanos em Luanda na memória coletiva e, por conseguinte na história da cidade (e, por ampliação, do país), mas também por dar voz a um grupo que não tem acesso à história oficial escrita por portugueses.

Há no conto, ainda, outros pontos relevantes que merecem atenção, porém que serão omitidos devido ao espaço, com exceção dos seguintes. Primeiramente, o espaço do conto, embora comece em uma parada de ônibus, próximo ao Largo dos Lusíadas (ou Largo do Kinaxixe, como é conhecido), torna-se, com a chegada de Noémia, um espaço em trânsito, ou seja, o espaço do conto são as ruas de Luanda, o caminho percorrido pelos dois colegas da Repartição em direção a suas respectivas casas. É percorrendo as ruas da capital em direção ao bairro da CAOP (“o bairro de asfalto imediatamente antes do musseque”¹¹⁹⁰) e ao musseque Marçal que a trama desenvolve-se, sendo, na maior parte, uma narrativa psicológica, que traz para primeiro plano os pensamentos e convicções do protagonista. É durante este deslocamento que o leitor tem acesso ao desfile de personagens do povo (os rapazes que esperam as garotas saírem do serviço, os trabalhadores na fila do ônibus, o taxista, os meninos engraxates, as pessoas animadas em bares e cafés, etc.) representando o povo angolano – ou, melhor dizendo, os trabalhadores de Luanda. Como o tempo da narrativa é duplo, psicológico e cronológico, este último pode ser compreendido como não muito longo, abarcando uma breve espera na fila do ônibus e o trajeto até o bairro da CAOP. Este recorte temporal, no entanto, inicia no final do dia, quando os trabalhadores estão saindo de seus empregos e retornando para suas casas – quando avistam o edifício da Força Aérea ao

¹¹⁹⁰ SANTOS, 1981, p. 38.

caminharem, já são seis horas. Mais do que trabalhadores, são moradores de musseques:

Na rua também parece que já lhe estavam a olhar de um modo diferente. Na bicha do maximbombo do munhungo naquela hora a gente era muita. Gente de musseques longes, de seus kimbundos diferentes, cada um não reconhecendo os outros do Cazenga ou do Palanca, sozinhos nos seus pensamentos. Mas a atenção que lhe estavam a prestar todos, era igual.¹¹⁹¹

No fragmento acima, os trabalhadores, moradores de musseques distantes, encontram-se isolados uns dos outros, perdidos em seus pensamentos. Tal imagem reflete a desunião do povo angolano, cada qual focado em suas vidas e preocupações singulares, sem socializarem uns com os outros. Essa pode ser compreendida enquanto uma crítica à atitude individualista, à preocupação consigo mesmo, ao invés de para com o povo, a comunidade dos oprimidos, uma vez que havia uma grande necessidade de união a fim de que o povo lutasse por sua independência e expulsasse o colonizador do território. Havia, naquele momento, uma preocupação com tal questão – a desalienação do povo e seu engajamento na causa contra o colonialismo.

Um último ponto a ser mencionado pode ser visto na passagem acima mencionado, quando as personagens observam Laurindo e Noémia: ele negro (ou mulato) e ela branca. O protagonista sente – ou acredita sentir – o julgamento sobre si, visto que os colegas, por estarem socializando publicamente, podem ser interpretados enquanto um casal. Quanto a tal questão, acompanhamos a consciência do rapaz ao longo do texto, como na passagem seguinte:

¹¹⁹¹ SANTOS, 1981, p. 37-38.

No entanto mesmo esse barulho todo não derrotava o silêncio que no peito dele tinha alagado uma clareira onde se sentia debaixo da catana dos olhares que lhe estavam a dirigir da bicha do maximbombo do munhungo. Ele conhecia os argumentos que lhe estavam a condenar ou a perdoar cada um diferentemente no julgamento daqueles olhares. Ouvia a pelejarem uns contra os outros, “se os cangundos aproveitam as nossa patrícias, porque que ele também não pode aproveitar...?”. “Unh! esses são os piores. Quando começam a ganhar bem esquecem as pessoas da cor deles, procuram adiantar a raça...”, em cada cabeça as sentenças diferiam. Muambule...! ninguém pode segurar o pensamento de cada um.¹¹⁹²

Vemos, portanto, que Laurindo tem consciência das questões que um casal inter-racial levanta na sociedade colonial, principalmente quando a mulher é branca e não negra (o que era mais comum desde a chegada dos portugueses em Angola). Há, desta maneira, uma proposta de inversão dos parâmetros impostos pelo sistema colonial no momento em que observadores afirmam que, assim como os homens portugueses relacionam-se com as mulheres angolanas, também podem os homens angolanos relacionar-se com as mulheres portuguesas. Outros, porém, acreditam na recorrente ideia de “adiantar a raça”, ou seja, naquilo que temos chamado até agora de embranquecimento – o que não se limita à cor da pele, sendo um processo – alienado – de âmbito cultural. Os pensamentos imaginados por Laurindo que refletem a crítica àqueles que, passando a ter um melhor padrão financeiro, “esquecem as pessoas da cor deles”, são, todavia, menos aculturados, uma vez que priorizam sua cultura em detrimento da prática aculturada do embranquecimento – a tentativa de subir na hierarquia rácico-social através de casamento e filhos com portugueses (sejam estes homens ou mulheres).

Se, por um lado, Laurindo compreende várias questões que subjazem ao relacionamento – seja ele de qual nível for – entre si e Noémia, ou seja, entre angolanos e portugueses, considerando suas culturas e seus papéis dentro daquela sociedade colonial, a garota apresenta-se, a princípio, livre de qualquer

¹¹⁹² SANTOS, 1981, p. 38.

preconceito, aproximando-se de Laurindo na parada de ônibus e iniciando a conversa como percebemos no fragmento abaixo:

– Então... está a sonhar a esta hora?

Laurindo estremeceu da surpresa. Noémia, colega da Repartição, menina de elegância estava-lhe a sorrir ali ao lado. Essas meninas na rua não gostam de cumprimentar para não dar confiança, quanto mais começar conversa. Não conseguiu esconder a atrapalhão e na cerimônia tímida do seu feitio experimentou dizer apenas então por estes lados, enquanto lhe apertava a mão pequena. Pena de rola que apertasse não podia ter mais leveza sentiu na sua mão calosa e o macio dos dedos desafiava a sumaúma Sumaúma igual a dos paus-de-mafuma da lagoa que as lendas falavam.¹¹⁹³

O narrador explica a surpresa do protagonista ao ouvir a voz da colega dirigindo-lhe a palavra e sorrindo-lhe. Mais adiante compreendemos que Noémia é relativa nova em Luanda, o que pode explicar sua atitude amigável e fora dos padrões sociais urbanos. No entanto, se, em um primeiro momento, ela mostra-se livre de preconceitos ao aproximar-se do colega de trabalho na rua, ao conversarem ela deixa transparecer o caráter de colonizador que se encontra arraigado em seu íntimo: Noémia despreza Kinaxixe (e, por conseguinte o sujeito angolano periférico) e enaltece Lisboa, como vimos, em uma atitude condizente com a colocada por Memmi quanto ao colonizador usurpador. O que percebemos através da atitude de Noémia é uma alienação tanto do sistema em que está inserida quanto de seu próprio posicionamento, visto que ela, ao aproximar-se do colega, não repara nos olhares dos observadores e não considera as convenções sociais não-ditas – o que se explica por sua condição de recém-chegada e, portanto, não totalmente familiar ao sistema colonial. Conforme deslocam-se pela cidade e recebem olhares, a portuguesa passa a compreender o peso das convenções sociais:

¹¹⁹³ SANTOS, 1981, p. 34.

Noémia também estava a ouvir com atenção as palavras de Laurindo. Começava a sentir a presença do colega como alguma coisa que estava a carregar consigo, que começava-lhe a pesar, adereço que não era próprio para a sua toalete, não é que me importe, mas há pessoas muito bisbilhoteiras e olhava com irritação duas mulheres já muito idosas que tinham parado de propósito para lhe fitarem com Laurindo, nas caras não escondendo uma reprovação. Que necessidade tinha aquela gente de fazer juízos precipitados, já não se pode ter nenhuma liberdade, mas oh! que sorte... o Mário está ali à minha espera e Noémia acelerou repentinamente o passo.¹¹⁹⁴

Quanto mais personagem caminha com Laurindo, expondo-se ao julgamento dos outros, mais passa a sentir a pressão do sistema e mais adentra na situação de colonizador, uma vez que gradualmente compreende que as regras que se aplicam ao convívio na repartição onde trabalha não se aplicam aos lugares restantes da zona urbana central – coração de Luanda, a capital e, portanto, centro do sistema administrativo em Angola (ou seja, local onde os brancos europeus transitam e onde as regras são observadas mais de perto, visto sua relação mais próxima com a metrópole, em oposição ao interior angolano). Ao refletir sobre os olhares de desaprovação, Noémia pensa que “já não se pode ter nenhuma liberdade”, o que demonstra sua conscientização sobre o julgamento que recebe por passear com um angolano negro. Por este motivo, ao correr para o amigo (namorado, possivelmente), que lhe espera com uma expressão zombeteira no rosto, Noémia enrubesce, sentindo-se envergonhada por ter acompanhado Laurindo até o início do bairro CAOP, já que compreende que sua atitude não condiz com o espaço onde se encontra. A vergonha que sente, o peso da presença do colega é realçado pela atitude de Mário, que ignora Laurindo a princípio para apenas examiná-lo, como havia feito Noémia, porém de forma escarnecedora. Preocupado que o tomem por um matumbo¹¹⁹⁵, Laurindo faz questão de mostrar-se conhecedor das normas ditas civilizadas e aproxima-se do

¹¹⁹⁴ SANTOS, 1981, p. 43-44.

¹¹⁹⁵ Matumbo significa “jeca”, “caipira”, “matuto”, no Brasil.

amigo de Noémia durante tal exame, acreditando que Noémia iria apresentá-los, mas a moça sucumbe ao peso do colonialismo e suas regras:

Noémia vagou o olhar pelos dois homens e o movimento de cada um então deu indícios de se aperceber. Laurindo pensou enfim que já ia ouvir as habituais expressões da boa educação obrigatória, oh! desculpe que distração, esquecia-me, uma dissimulação qualquer, mas Noémia falou pouco: – Um colega da Repartição... – disse embora para o amigo que lhe acenou com a cabeça, os braços sempre cruzados no peito.¹¹⁹⁶

Como podemos observar no fragmento acima, Noémia justifica para Mário a presença de Laurindo apenas expressando o básico e calando-se em seguida, sem mesmo despedir-se do colega – atitude esta reflexo da de Mário. Laurindo, no entanto, despede-se de ambos e segue seu caminho, envergonhado por ter-se deixado cair levar pela situação e ter sido humilhado – ainda que de forma silenciosa – por ambos. Se, ao fim, Noémia acata as convenções e une-se a Mário, desprezando o colega e imitando seu sorriso, Laurindo, por sua vez, sente um sentimento de revolta em seu íntimo por ter acompanhado a colega, por seu atrevimento a desrespeitar as convenções. O conto retrata a mesma imagem que Albert Memmi retrata em sua obra, na qual não há colonizador que não assuma seu papel enquanto tal após desembarcar em terras coloniais – pode levar mais ou menos tempo, como no caso de Noémia que, junto a seu igual, assume uma postura de superioridade, mas todos passam a colaborar com a engrenagem do sistema colonial e é essa a denúncia que Santos faz em sua narrativa.

Afirma Memmi o seguinte sobre a revolta:

¹¹⁹⁶ SANTOS, 1981, p. 45.

Mas a revolta é a única saída para a situação colonial que não representa uma ilusão, e o colonizado descobre isso cedo ou tarde. Sua condição é absoluta e exige uma solução absoluta, uma ruptura e não um compromisso. Ele foi arrancado de seu passado e bloqueado em seu futuro, suas tradições agonizam e ele perde a esperança de adquirir uma nova cultura, não tem língua, bandeira, técnica, existência nacional ou internacional, direitos ou deveres: **não possui nada, não é mais nada e não espera mais nada**. Além disso, a solução é cada dia mais urgente, cada dia necessariamente mais radical. O mecanismo de aniquilação do colonizado, posto em andamento pelo colonizador, só pode se agravar a cada dia. Quanto mais a opressão aumenta, mais o colonizador precisa de justificação, mais tem que envilecer o colonizado, mais se sente culpado, mais tem que se justificar etc. Como sair disso a não ser pelo meio da **ruptura**, da explosão, cada dia mais violenta, desse **círculo** infernal? A situação colonial, por sua própria fatalidade interna, chama a revolta. Pois a condição colonial não pode ser **organizada**; como uma algaema, só pode ser quebrada.¹¹⁹⁷

Partindo das palavras de Memmi, podemos afirmar que da mesma forma operam os contos de Santos que apontam para esse círculo infernal e denunciam os métodos do colonizador, a subserviência do alienado aculturado, a falta de unidade do povo, o apagamento de seu passado, de suas raízes. Arnaldo Santos, através de seu trabalho linguístico que representa a fala do angolano do musseque, mostra a dor e o sentimento de revolta de seu povo e deixa para seus leitores a interpretação daquelas cenas que poderiam ser presenciadas em qualquer lugar de seu país – e, por este motivo, foram consideradas por Hamilton como crônicas – possibilitando uma identificação entre o histórico de seus leitores (seu *background* não só literário, mas de vida) e a denúncia realizada em seus contos com a esperança de que se desalienem e quebrem, juntos, as algemas coloniais.

¹¹⁹⁷ MEMMI, 2007, p. 169-170. [grifos do autor]

3.4.3. Henrique Abranches

Nascido em Lisboa, em 29 de setembro de 1932, e falecido na África do Sul, em 8 de agosto de 2004, Henrique Mário de Carvalho Moutinho Abranches foi um contista, romancista, dramaturgo, poeta, ensaísta e antropólogo angolano. Radicado no país desde os quinze anos de idade, Abranches foi também agrimensor, artista plástico e militante nacionalista, além de fundador do Centro de Estudos Angolanos, em Argel.¹¹⁹⁸ Após a independência, atuou em cargos diretivos, como na Direção dos Museus de Angola, por exemplo, e abriu uma escola de histórias em quadrinhos¹¹⁹⁹. Publicou em periódicos como *Cultura* (II), *Mensagem* (CEI), *Jornal de Angola*, *O estudante*, *África* (revista), *Jornal do Mankiko* (quadrinhos).

Publicou um primeiro livro de contos *Diálogo* (1962), que fora reeditado como conto dramatizado em 1987 e, reeditado novamente juntamente com os demais publicados pela Casa dos Estudantes do Império, em 2015; e um segundo livro intitulado *Gente que anda por aí* (2004). Anteriormente ao livro lançado pela CEI, havia publicado um conto intitulado “Cigarros sujos”, no livreto *As calças, Cartas do capataz da entrada e Cigarros sujos* (1960), publicado pela Imbondeiro e de autoria de Carlos Sanches, Orlando Mendes e Henrique Abranches, respectivamente.

A coletânea de contos *Diálogo* traz as seguintes narrativas: “Diálogo no tempo morto”, “Diálogo em torno da fogueira”, “Diálogo dos bem casados”, “Diálogo dos homens na praia”, “Diálogo dos pastores em transumância”, “Diálogo dos emigrantes” e “Diálogo na rua escura”. Os contos são narrativas curtas e, como o próprio título do livro (e das prosas) sugere, baseiam-se em diálogos. Ainda que alinhado à proposta dos intelectuais (principalmente os vinculados à CEI) angolanos, Abranches não inova muito na exploração de uma linguagem representativa do povo, atendo-se mais à norma padrão portuguesa, como na passagem abaixo, parte de um diálogo entre dois homens velhos sobre a seca, em “Diálogo no tempo morto”:

¹¹⁹⁸ GOMES; CAVACAS, 1997, p. 165.

¹¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 165.

– Ah! Quando a chuva cai corajosamente nas minhas lavras empapando a terra, escorrendo audaciosa pelo colmo das minhas cubatas, enlameando os caminhos de lama vermelha que pinta de encarnado os pés das criaturas, ensopando a pele esticadinha das jovens e pondo-lhes um brilho semelhante ao da manteiga que usam as mulheres de além-Cunene, encharcando as covas ressequidas e pondo as grandes rãs a coaxar interminavelmente; quando o boi macho da minha manada muge, de cabeça erguida, enquanto que as vaquinhas trincam o capim ainda verde sob a pressão amável da chuva, ah! Então eu esqueço-me que sou apenas um velho!¹²⁰⁰

Tal utilização da língua (seguindo a norma culta) falada por um velho angolano acaba por gerar um efeito inverossímil, pois retrata a fala europeia e não a angolana, embora a técnica tenha sido utilizada por bastante tempo, em contraste com a reprodução da fala popular utilizada por diversos autores – e que, por sua vez, também recebeu críticas, especialmente decorrido algum tempo após sua inauguração na literatura. Apesar dos temas abordados no conto (estações da seca/cacimbo e das chuvas, sabedoria dos mais-velhos, tradição, adivinhas, mitos) serem próprios das culturas locais e de haver algumas raras palavras angolanas (culinária e danças), as vozes das personagens falham drasticamente ao reproduzir seu discurso na língua do estrangeiro. Por um lado, as palavras que denominam bebidas, comidas e danças angolanas causam um efeito de aproximação à literatura exótica, porém, por outro, por não serem explicadas em glossário, provocam desconforto no leitor europeu – objetivo do grupo de intelectuais daquele momento.

Devemos lembrar, neste ponto, que a publicação das narrativas foi feita pela Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, o que significa dizer que vários leitores (ou leitores presumíveis) não eram angolanos, mas de outras nacionalidades, o que pode justificar a hesitação do autor em explorar a língua angolana. Apesar de tal possível interpretação para a escrita de Abranches, a imersão em uma língua local, a esta altura, já estava presente, cada vez mais,

¹²⁰⁰ ABRANCHES, 2015, p. 9.

nas narrativas nacionais, como a escrita de Luandino Vieira e de Cochat Osório comprovam. A falta de um mergulho mais profundo na angolanização da língua portuguesa vai de encontro ao que defendem escritores e intelectuais, como Manuel Ferreira, que sugere a Aristides Van-Dúnem que trabalhe mais a língua local em seus contos. O problema que o escritor português encontrou nas narrativas do colega são semelhantes aos presentes nas de Abranches, porém Van-Dúnem trabalha a língua falada em um nível um pouco mais profundo em alguns de seus contos, como “Resignação” e “A mãe”. Abranches, por sua vez, atém-se a palavras específicas que nomeiam pratos, bebidas, rituais, nomes próprios e divindades. Expõe sobre o assunto Ferreira:

Os responsáveis desses cinco países [Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe] partiram do princípio, aliás já proposto pelo antropólogo e linguista Edwar Sapir, que a língua é um fato cultural. E os dados culturais, os traços ou padrões de cultura, em determinadas circunstância, não são deste ou daquele, e podem ser de todos. Mercê do contato de culturas, ainda que esse contato tenha assumido caráter conflitual, em circunstâncias históricas específicas podem ser (e são) reapropriados. A língua, nesse caso, não escapa a essa dinâmica. Sendo inicialmente língua de empréstimo, língua de dominação, é absorvida por um espaço cultural, que a vai adotar. Que a vai adotar, não é bem assim. Que a vai **integrar**, diremos melhor. Será nesse sentido que Costa Andrade afirma: “O uso do português [...] não é um problema de **justaposição**” (sublinhado nosso). Quer isto dizer, e pondo-nos agora do lado dos africanos, a língua do colonizador é passível de **transformar-se** na língua não já do **outro**, mas do **Nós**, ex-colonizados. A língua de Próspero é recuperada por Caliban. E como língua do **nós** vai ser, dia a dia, modificada de modo a poder responder às íntimas exigências nacionais, de comunicação e expressão. Diz-se, nesse caso, que a língua vai ser **readaptada**. E é o que vem fazendo, de há muito, nesses países. Mas agora reapropriada conscientemente, sofrerá todos os efeitos necessários à sua funcionalidade dentro de cada espaço nacional. De instrumento de opressão transita a instrumento libertador. A língua portuguesa, é bom que se tenha essa meridiana noção de mudança tão significativa, deixa (deixou) de ser apenas a língua dos portugueses (e dos brasileiros) para ser também moçambicana, cabo-verdiana, angolana, guineense, são-tomense. De modo ininterrupto e criadoramente vai sujeitar-se aos mais imprevistos **desvios, interferências, empréstimos**, fenômenos de prosódia, como variações de acento, de entoação, de ritmo, sabe-se lá. “O rio da língua corre sem interrupção”, diria Ferdinand Saussure. Vai

autonomizar-se e autonomizando-se ela tem , por apetência, de refletir o modo e o pensar de cada nação. A tendência será (ou pode ser) para a criação de tantas **normas** quantos os países, não coincidentes e distintas do **português normativo**. Vai angolanizar-se, moçambicanizar-se, caboverdianizar-se, etc., como já de há muito vem brasilizando-se. E cumprindo-se em cada espaço próprio, **re-nacionaliza-se**. Ao nível da oralidade e, conseqüentemente, ao nível da escrita.¹²⁰¹

A citação corrobora a importância, desde a década de 1950, mas principalmente no momento em que está ocorrendo a guerra colonial (e depois, com a independência), do trabalho com a língua, mostrando a reapropriação da mesma, resultado de séculos de trocas culturais intensas (ou séculos, se pensarmos desde as primeiras trocas no século XV). Para o processo de formulação identitária que estava ocorrendo, a representação da língua da população angolana na literatura e sua aproximação com a fala do povo – em especial o angolano dos musseques – é essencial ao promover uma identificação do leitor com os universos criados nas narrativas e, por conseguinte, a identificação de características próprias do sujeito angolano, colaborando, dessa forma, com a construção de uma identidade nacional ou consciência pré-nacional. Tal identidade era extremamente necessária a fim de que o indivíduo angolano pudesse desalienar-se e unir-se enquanto grupo e, desta forma, mobilizar o colonizador estrangeiro para fora do território, readquirindo sua posse. Enquanto que a reapropriação da língua é peça fundamental pra essa ação, a ideia de recuperar as raízes é igualmente importante.

De acordo com o intelectual e revolucionário guineense (e cabo-verdiano¹²⁰²) Amílcar Cabral, este retorno não funciona com as massas, já que essas são a fonte da própria tradição. Cabral afirma que a importância da cultura

¹²⁰¹ FERREIRA, 1989, p. 315-316.

¹²⁰² Filho de pai cabo-verdiano e mãe guineense de ascendência cabo-verdiana, Amílcar Cabral nasceu em Guiné-Bissau e, aos oito anos de idade, mudou-se para Cabo Verde, retornando à Guiné-Bissau em 1952. Três anos mais tarde, funda o Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), juntamente com seu irmão e outros intelectuais. Esta nacionalidade dupla, em que não há relevante identificação com os grupos étnicos da Guiné-Bissau, como coloca o historiador guineense Julião Soares Sousa (SOUSA, 2008, p. 162) possui grande peso em sua identidade e a opção por uma neutralidade identitária, como pode ser observado através da leitura de seus textos.

no processo de resistência colonial é menosprezada na literatura que trata do assunto, visto que é considerada seja arma de combate, seja renascença cultural, o que reduz em muito, sua importância: de acordo com o escritor guineense, a manutenção da tradição pelos autóctones, apesar da política de assimilação do colonizador, é uma forma de resistência em si mesma (resistência cultural). Partindo deste princípio, Cabral salienta que é inútil tentar uma retomada das raízes para a massa, já que esta é quem mantém tais raízes, ou seja, é “a única entidade verdadeiramente capaz de preservar e de criar a cultura – **de fazer a história**”¹²⁰³.

Desta forma, o retorno às raízes promovido pelos intelectuais, se, por um lado, não é um real “retorno” para as massas populares, por outro faz com que as camadas da população autóctone – seja a popular, seja a da pequena burguesia assimilada (total ou parcialmente) – contribuam para a resistência, preservando a tradição e a identidade autóctone. Afirma Cabral sobre esse fenômeno promovido pelos intelectuais africanos:

Quando o “retorno às fontes” ultrapassa o caso individual para se exprimir através de “grupos” ou de “movimentos”, os fatores que condicionam, tanto interna como externamente, a evolução político-econômica da sociedade, atingiram já o nível em que esta contradição se transforma em conflito (velado ou aberto), prelúdio do movimento de pré-independência ou da luta pela libertação do jugo estrangeiro. Assim, o “retorno às fontes” só é historicamente consequente se implicar não apenas um comprometimento real na luta pela independência, mas também uma identificação total e definitiva com as aspirações das massas populares, que não contestam somente a cultura do estrangeiro mas ainda, globalmente, o domínio estrangeiro. Doutro modo, o “retorno às fontes” não é mais do que uma solução que pretende obter vantagens temporárias, uma forma, consciente ou inconsciente, de oportunismo político da parte da pequena burguesia.

É preciso notar que o fenômeno do “retorno às fontes”, quer seja aparente ou real, não se produz de maneira global, simultânea e uniforme, no seio da pequena burguesia autóctone. É um processo lento, descontínuo e desigual, cujo desenvolvimento, ao nível de cada indivíduo, depende do grau de

¹²⁰³ CABRAL, 2008, p. 213. [grifo do autor]

aculturação, das condições materiais de existência, da formação ideológica e da própria história enquanto ser social.¹²⁰⁴

Cabral reforça a ideia de uma pequena burguesia local aculturada, à qual são dirigidos os esforços de re-culturação. Levando em consideração o público alvo, que era majoritariamente iletrado em contraste com imigrantes portugueses (moradores das periferias ou não) e a pequena burguesia nativa local, devemos levar em consideração que os textos eram divulgados pela leitura daqueles que dominavam a língua para aqueles que não liam. Lembra José Carlos Venâncio que tal prática de leitura era bastante significativa:

Para além destas diferenças [diversidade étnica e cultural do povo angolano e, por conseguinte, à diversidade política do governo do país], é de concluir que a estética do Homem “angolano”, no que concerne à literatura, cabe dentro dum estilo baseado em empréstimos lexicais e gramaticais, por necessidades de adaptação ao elemento semântico da língua, o que simultaneamente permite um ritmo que se diferencia formalmente do da poesia portuguesa, assim como, no que se refere à prosa, assiste-se ao aproveitamento dum estilo muito aproximado do da narrativa oral tradicional. A este fato corresponderá talvez a necessidade dum público mais vasto, mesmo que analfabeto, bastando para isso que um alfabetizado, substituindo os “mais-velhos”, leia o texto em voz alta.¹²⁰⁵

Ao ser lida em voz alta, a narrativa assume semelhança à oratura tradicional, aproximando o leitor ao papel de *griot*, porém o estilo utilizado, como salienta Venâncio, é relevante, uma vez que facilita a compreensão do léxico e semântica utilizados nas narrativas. No caso de Abranches, não há, em seus contos, esse empréstimo das línguas locais, o que acaba por gerar certo entrave para aqueles que pouco dominam o idioma estrangeiro. Ocorre, por conseguinte, que as narrativas curtas de *Diálogo* não funcionam enquanto resistência cultural e

¹²⁰⁴ CABRAL, 2008, p. 217.

¹²⁰⁵ VENÂNCIO, 1987, p. 130.

são voltadas para uma elite letrada (portuguesa ou angolana, principalmente), já que não há aproximação com a cultura e com o cotidiano da população para além das cenas retratadas. A utilização da língua do outro enquanto entrave também é pensada por Amílcar Cabral, como observamos na seguinte passagem:

É importante observar ainda que, mesmo no seio da parte da pequena burguesia que reafirma uma identidade distinta da da potência colonial e, portanto, idêntica à das massas populares, essa reafirmação nem sempre se realiza da mesma forma. Parte desta minoria, integrada no movimento de pré-independência, utiliza dados culturais estrangeiros para exprimir, recorrendo principalmente à literatura e às artes, mais a descoberta da sua identidade do que as aspirações e os sofrimentos das massas populares que lhe servem de tema. E como utiliza precisamente para essa expressão a linguagem e a língua da potência colonial, só excepcionalmente consegue influenciar as massas populares, em geral iletradas e familiarizadas com outras formas de expressão artística. Esse fato, todavia, não diminui o valor da contribuição dessa minoria pequeno-burguesa no processo de desenvolvimento da luta, pois consegue influenciar, com a sua reafirmação de identidade, tanto parte dos indecisos e retardatários da sua própria categoria social como um importante setor da opinião pública da metrópole colonial, principalmente intelectuais.¹²⁰⁶

Apesar de afirmar a importância da contribuição dos intelectuais da pequena burguesia local, que lançam mão da língua do colonizador, Cabral ressalta a que a mesma – do mesmo modo que coloca Venâncio – pode ser um empecilho para as massas. Desde a década de 1950, vemos cada vez mais, nos contos, ser aprofundada a proposta de utilização de termos e expressões das línguas locais, bem como a sintaxe, aproximando a escritura da oratura, subvertendo a língua do outro e tornando as narrativas mais acessíveis à compreensão das camadas populares. Esta é a imagem da literatura produzida no período, à qual foge Abranches. No entanto, compreendendo que seus contos são escritos e publicados durante um momento incipiente de sua carreira, além do fato de ter sido expulso para a metrópole em 1961 e, algum tempo depois, para

¹²⁰⁶ CABRAL, 2008, p. 224-225.

Argel, aceitamos que o autor ainda não estava maduro o suficiente para promover uma prosa mais próxima da realidade angolana, apesar de produzir uma literatura já angolana, desvinculada da portuguesa ao representar o povo dentro de suas limitações narrativas.

Dito isso – e deixando de lado a escolha do autor, ainda que inapropriada, quanto à língua e linguagem utilizadas –, podemos afirmar que, dentro da história do conto, as narrativas de *Diálogo* colaboram com temáticas e personagens próprias do mundo do colonizado angolano. A figura do mais-velho é recorrente, recuperando a importância dos idosos na sociedade tradicional angolana e a prática de contar histórias. A questão da passagem de conhecimentos entre gerações pode ser observada no conto “Diálogo em torno da fogueira”. Nesta narrativa, as crianças da aldeia pedem para que o avô conte uma história, porém o mais-velho quer jogar “Hole”, uma espécie de ritual encenado em dança folclórica, na qual as crianças aprendem práticas de cortesia. A fim de convencer o avô, as crianças insistem:

– Avô, avozinho, os teus netos não querem ir dormir ainda. Falta-lhes a coragem das tuas palavras. Nós sabemos como foste um grande guerreiro, e como trucidavas de um só golpe de adaga, uma centena de inimigos da outra tribo. Nós sabemos isso, mas como podemos imitar-te, se tu não nos revelas os teus segredos? Vê, avô, os adultos estão deitados porque desejam erguer-se de madrugada para irem ao trabalho, as mulheres cabeceiam e querem apenas que as deixem descansar, os mais velhos não aguentaram o adiantado da hora, e os jovens adolescentes estão entretidos na dança do Kambangula. Ninguém quer saber da ciência nobre que tu guardas no côncavo do cérebro. Só nós, NÓS, os miúdos da aldeia, estamos em torno de ti ansiosos por nos encontrarmos nas tuas belas histórias.¹²⁰⁷

Outro discurso inapropriado para a personagem que o anuncia é o transcrito, em que uma das crianças argumenta muito lucidamente – tornando-se, mesmo, inverossímil – a importância dos mais velhos na manutenção da tradição

¹²⁰⁷ ABRANCHES, 2015, p. 13-14.

e da história da tribo. A mensagem é bastante pertinente ao recuperar as raízes angolanas. O avô, no entanto, querendo ensinar-lhes mais do que histórias, convence as crianças a jogar o “Hole”, porém, ao explicá-lo, as crianças rejeitam a encenação ritual, pedindo por narrativas com aventuras e ação. O avô, então, após certa insistência das duas partes, afirma desistir do jogo e aceita contar uma breve história que é ouvida com atenção pelas crianças. A narrativa trata de crianças que se importavam com caça de pássaros, brincadeiras, lutas, mas que se esqueceram da higiene, da beleza e das tradições, o que fez com que os meninos tornassem-se feios, sujos e desgrenhados. Conta o mais velho que

[u]m dia os meninos feios pegaram nas suas armas de guerra e invadiram a tribo dos meninos belos que a floresta reverenciava. Lutaram facilmente, pois os outros não esperavam aquele ataque e puderam trucidar todos os meninos belos. Então Kalunga, que ficou muito triste, mandou Kuko perguntar aos vencedores se eles sabiam nadar sobre as águas do rio e eles disseram que não. Depois o Kuko perguntou se eles sabiam cantar, eles disseram que não. Em seguida perguntou se eles se importavam com a beleza da sua pele e eles disseram que não. Finalmente, perguntou-lhes se eles sabiam cozinhar a carne, construir as suas casas, inclinar a cabeça ou bater as palmas no ato de cumprimentar e a tudo eles disseram que não. Então Kalunga, enraivecido, mandou ao grande rio que transbordasse as suas águas turbulentas pelo que os meninos tiveram que trepar, e para sempre, às árvores mais compridas; mandou a todos animais que se negassem a morrer às suas mãos, ao que os meninos tiveram que comer, e para sempre, os frutos silvestres; porque não sabiam cantar, proibiu-os também de falar, porque não faziam caso do seu corpo encheu-os de asquerosos pelos.

– Oh! Então ficaram macacos! Os travessos macacos que abundam nas copas altas!

– Sim, meus netos, ficaram macacos.

– ...

– Medonhos macacos, comendo frutos e guinchando todo o dia.

– Avô, oh! Avô! Talvez possamos agora jogar o “Hole”. Talvez que o “Hole” não seja uma maçada tão grande como pensávamos.¹²⁰⁸

¹²⁰⁸ ABRANCHES, 2015, p. 18.

Na passagem supracitada, o mais-velho usa sua argúcia para convencer as crianças de que devem aprender os ritos tradicionais, o que representa a importância da tradição na formação do sujeito angolano o que alinha o autor ao pensamento do momento, mas de maneira incompleta, uma vez que falta uma maior representação da tradição no conto – na subversão da língua portuguesa que promoveria uma cena e personagens retratadas de forma mais realista ou mais tradicional, recuperando elementos culturais.

Já em outro conto, Abranches faz uma denúncia bastante interessante ao abordar a questão do tribalismo que dividia a população em um momento em que deviam unir-se contra o inimigo comum, em “Diálogo dos homens na praia”. Novamente em uma língua que não se adequava aos propósitos de sua geração, a narrativa parte da discussão entre dois pescadores, Haileka e Linguêmbwe, o primeiro ressaltando o valor dos cuanhamas e desmerecendo os ganguelas, grupo ao qual acredita pertencer o segundo:

— Qual é, Haileka? Como se chama a traineira do teu patrão?

— É a «Nicete».

— Ah! Conheço muita bem.

— Claro que tinhas de conhecer Linguêmbwe. E a tua qual é?

— Oh... a minha é apenas uma enviada. Para ocupar os meus braços chega. Dá-me chatice de sobra.

— Uma enviada, então? Sim, é natural, tu não és nenhum Cuanhama. Certamente és um Ganguela.

— E o que tem uma coisa a ver com a outra...

— Sabes bem que os patrões preferem os Cuanhamas, Linguêmbwe. Nós temos melhor corpo para estes trabalhos do que vós. Nós atraímos mais peixe, talvez. Há qualquer coisa, enfim... bom, nós somos Cuanhamas, é tudo.

— Hi! Ó gente! Olhai a vaidade do Cuanhama! Amigo Haileka, se és dos Ambós deves conhecer, melhor ainda do que eu, aquele belo canto que a tua gente costuma cantar em lembrança do soba morto:

«Vós Cuanhamas, sois estúpidos

Abandonastes cobardemente o chefe...»¹²⁰⁹

Após o discurso de Haileka, Linguêmbwe tenta argumentar com o colega sobre ambas etnias serem valorosas, cada qual defendendo seu suposto povo: feitos, sobas e linhagens. A discussão segue, até que Linguêmbwe conta uma fábula sobre cuanhamas e gangelas, representados por uma vespa e uma abelha, respectivamente. A superficialidade e egoísmo da primeira sobrepõem-se à primeira impressão que a vespa causa, quando seus atos para com os demais mostram sua verdadeira natureza. As abelhas, por sua vez, foram bondosas e solidárias. Haikela não desmente a fábula, nem mesmo quando o colega aponta que a breve narrativa tem fundo de verdade:

— Os brancos costumam corar quando ficam envergonhados, os pretos baixam a cabeça, só os Cuanhamas olham para o lado como tu estás a fazer.

— Sabes muito sobre os Cuanhamas.

— Não admira, Haileka. É que eu também sou Cuanhama e não Ganguela, como supuseste.

— Sim, com certeza que é isso. Se fosses ainda Ganguela, acho que te pediria desculpa. Tenho pena que não sejas Ganguela, irmão.

— Pede-me desculpa do mesmo modo. Sou teu mais velho e acho que te portaste como um mau Cuanhama.

— Portei-me como todos os Cuanhamas. Todos menos tu, está claro.

— Mesmo assim, deves reparar a tua falta para a poderes ensinar a todos os Cuanhamas, a todos menos a mim, é evidente.

¹²⁰⁹ ABRANCHES, 2015, p.23-24.

- Bom, achas que eu disse mentiras?
- Não, possivelmente não.
- Nesse caso por que me acusas?
- Pergunta à vespa.¹²¹⁰

No fragmento, presenciamos a revelação de Linguêmbwe a Haileka de que ambos são cuanhamas, mas que o comportamento do último, aparentemente padrão do grupo étnico, é vergonhoso. A estória de Linguêmbwe mostra que, enquanto que as abelhas eram solidárias entre si, a vespa agiu de forma egocêntrica e acabou sozinha, punida por sua postura superficial e individualista.

Tal fábula ilustra, em um primeiro nível, a falta de unidade entre as etnias locais que disputam entre si qual é superior a qual, porém, em um nível mais profundo, possibilita duas leituras: em uma, fala sobre a necessidade imperativa de união dos grupos angolanos a fim de expulsarem o colonizador e organizarem-se em forma de nação, de um só povo, pois todos são angolanos. Não cabe uma discussão sobre qual grupo é mais nobre do que outro, quais linhagens são superiores a outras, quais são as etnias melhores. Tal discurso de superioridade é um discurso que fragmenta o povo angolano e que não colabora com a resistência colonial, sendo, portanto, algo que deve ser abandonado, especialmente na década de 1960.

Uma segunda leitura é também possível, na qual a crítica de superioridade entre povos é voltada para o colonialismo. Neste sentido, a denúncia do autor recai sobre a prática colonial, que subjuga um povo a outro com base na premissa de superioridade – no caso, os portugueses seriam superiores, dispondo de melhor tecnologia, mais amplo conhecimento científico, estando, portanto, em um patamar superior na escala das civilizações e, de acordo com o próprio discurso colonial, estariam dispostos a “civilizar” os grupos mais atrasados. Obviamente, sabemos ser tal discurso inválido e servir apenas como apara de um sistema de servidão e opressão.

¹²¹⁰ ABRANCHES, 2015, p. 28.

O autor é um dos primeiros a abordar o tema do tribalismo em sua literatura e tal fato possui caráter primordial na literatura nacional. Angola foi um dos muitos territórios que teve suas terras repartidas conforme os interesses de Portugal e acordos com outras potências coloniais, oficialmente registrados na Conferência de Berlim (1884-1885). Conseqüentemente, o estabelecimento das fronteiras dos territórios coloniais não levou em consideração os povos que lá habitavam, incorrendo em separações de grupos étnicos semelhantes e aproximação de grupos diferentes, como no caso dos bacongos que habitam tanto em Angola, quanto no enclave de Cabinda, na República do Congo, na República Democrática do Congo e no Gabão.

Por sua etnia espalhar-se pelo território mais ao norte (mas não se resume apenas a tal localização) e congolês, há uma maior afiliação de bacongos ao movimento de Holden Roberto, UPA e, posteriormente, FNLA. Os ambundos, localizados em Luanda e leste angolano, juntamente com mestiços e alguns brancos reuniram-se em torno do MPLA de Agostinho Neto e dos intelectuais urbanos. A UNITA, liderada por Jonas Savimbi, por sua vez, teve forte adesão dos ovimbundos, grupo localizado principalmente no planalto central (Huambo, Bié e Benguela). Indivíduos de outros grupos aliaram-se a esses grupos, sendo o MPLA o mais aberto aos mestiços e brancos. A UPA, em um primeiro momento, durante os ataques conhecidos como Insurreição do Congo (março de 1961), não distinguiu colonos de colonizados, sendo punidos aqueles que não se aliavam aos grupos guerrilheiros, como expõe René Pélissier no fragmento reproduzido abaixo:

Desde o início da revolta que houve massacres não apenas de brancos, mas também de mestiços, assimilados e de trabalhadores contratados ovimbundo, nas plantações de café. A propaganda portuguesa apropriou-se imediatamente deste erro, que só pode ser explicado através do tribalismo básico, do ressentimento de grupo contra a elite africana e do ódio pelas instituições coloniais. A rebelião não somente rejeitou o suserano branco, mas também a herança da colonização: o mestiço e o “assimilado” (logo, instruído).

Embora a influência de seitas messiânicas no desenrolar da revolta seja duvidosa, os portugueses eram garantidamente identificados com o mal. [...] É claro que nem todos os trabalhadores contratados, assimilados e mestiços que foram apanhados no norte foram mortos, mas o número dos que foram assassinados foi suficiente para mostrar a Angola, sobretudo às pessoas da cidade, que, apesar de se terem sublevado a favor da independência – um objetivo que muitos africanos aprovavam –, os bacongo encaravam a possibilidade de a UPA eliminar outros angolanos. E isso poderia abranger cerca de 80 por cento da população.

A UPA usou táticas terroristas dentro dos grupos bacongo e quimbundo contra aqueles que não queriam tomar parte na revolta armada. Várias senzalas que tinham relutância em revoltar-se foram queimadas e, por vezes, seguiu-se o massacre de uma parte de seus habitantes.¹²¹¹

As informações fornecidas pelo historiador francês corroboram a questão do tribalismo africano que, em uma época em que grupos estavam movimentando-se (ideológica e fisicamente) para combater o colonizador, acabavam por prestar um desserviço à causa nacional, fraccionando a população nacional ao invés de unificá-la. Embora não possuindo a organização e as armas de fogo dos portugueses (além do discurso de superioridade imperialista e todo o aparato político-judiciário), os angolanos estavam em maior número e conheciam melhor a geografia local (além do desejo de mudança apenas refreado pelo medo incutido pelos colonizadores), o que lhes era favorável durante a guerra. No entanto, devido à rivalidade entre grupos étnicos e ideologias, os autóctones perdiam tempo, munição, homens e força ao guerrearem entre si, enfraquecendo-se mutuamente, o que favorecia o inimigo em comum, que conseguiu arrastar a guerra de libertação por quase uma década e meia. As desavenças entre UPA/FNLA, UNITA e MPLA que ocorriam durante a guerra colonial apenas se agravaram com a Revolução dos Cravos e o governo de transição em Angola, culminando em uma guerra civil que durou de 1975 a 2002 – mais do que o dobro do que a guerra de descolonização.

¹²¹¹ WHELLER, PÉLISSIER, 2013, p. 257.

As dissensões entre os movimentos (depois solidificados enquanto partidos políticos) marcaram a história nacional e, por conseguinte, a literatura angolana, em que aparecem principalmente na literatura pós-1975. No entanto, alguns autores mencionam o problema das guerras entre movimentos e sua repercussão na vida daqueles que, mesmo não estando diretamente envolvidos, sofriam seus efeitos. Devido à censura e à seriedade da situação, muitos contos retratando este prisma da realidade local foram apenas publicados após a independência do país, como Orlando de Albuquerque e Benúdia, por exemplo, sendo poucos os que conseguem abordar o assunto na década de 1960, como Henrique Abranches, ainda que este não tenha tratado o assunto de maneira explícita.

Concluimos sobre Henrique Abranches, no que tange especificamente sua produção de contos¹²¹², deixa muito a desejar quanto a uma produção que se encaixe nas propostas das décadas de 1950 e, especialmente, na de 1960. Publicado em 1962, *Diálogo* não traz nada de uma literatura de guerrilha, assim como falha ao tentar alinhar-se à literatura produzida pela Geração de 50, ao não ousar no campo da língua. Ao fazer com que personagens do povo reproduzam falas que seriam próprias ao colonizador, Abranches não apenas peca quanto à verossimilhança da narrativa, em determinados momentos, mas também prejudica uma melhor absorção de suas narrativas pelas classes populares. Assim, seus contos aqui analisados não produzem uma cultura de resistência, destoando o autor de seus pares, bem como não possuem força o suficiente para alçá-lo a um lugar de destaque na história do conto angolano. No entanto, Abranches merece um espaço neste trabalho, visto que é um dos primeiros a falar sobre a questão do tribalismo e a importância do tema para uma união do povo.

¹²¹² Embora desnecessário, gostaríamos de ressaltar que estamos apenas nos referindo aos contos do autor, não estendendo nossas críticas aos demais gêneros literários trabalhados por ele. Henrique Abranches destaca-se na história da literatura angolana enquanto romancista e na área de quadrinhos (banda desenhada), sendo um dos principais nomes dentro do campo de HQ angolana.

3.4.4. Uanhenga Xitu

Agostinho André Mendes de Carvalho nasceu em Calomboloca/Ícolo e Bengo, em 29 de agosto de 1924 e faleceu em Luanda, em 14 de fevereiro de 2014. O escritor fez os cursos de enfermagem e de ciências sociais e políticas. Atuou como enfermeiro e em diversos cargos políticos e diplomáticos, após a independência, como Comissário provincial, embaixador e Ministro da Saúde. Foi preso pela PIDE em 1959, no Processo dos 50, e desterrado para a prisão de Tarrafal no ano seguinte, ficando no campo cabo-verdiano até 1972. Publicou os seguintes livros de contos: *“Mestre” Tamoda* (1974), *Bola com feitiço* (1974) e *“Mestre” Tamoda e outros contos* (1977). Destes, *“Mestre’ Tamoda”* e *“Bola com feitiço”* são contos recorrentes em vários dos livros publicados, bem como a narrativa *“Vozes na sanzala”*¹²¹³: Kahitu”.

Um dos grandes nomes na prosa curta angolana, Uanhenga Xitu deu seus primeiros passos quando preso, ainda em Luanda, sob o incentivo de outros presos como Helder Neto, Higinio Aires e Calazans Duarte¹²¹⁴. Mais tarde, escrevera muitos dos contos durante sua pena em Tarrafal, como outros escritores do período, dentre os quais Luandino Vieira e António Jacinto, com os quais convivera e, de acordo com Russell Hamilton, “com que pôde discutir problemas de ordem técnica referentes à arte de escrever”¹²¹⁵. O ensaísta estadunidense, ao falar sobre a produção literária de Uanhenga Xitu, salienta que “[a]s dicotomias cidade/campo e tradicional/moderno têm prestado uma tensão à sua obra que se traduz numa arte que reflete as contradições que diversos países africanos têm enfrentado [...] na área da autenticidade cultural”¹²¹⁶. O historiador literário ainda lembra o peso que Xitu tem na literatura angolana:

Dessa maneira [as contradições expressas através dos dualismos em suas obras] e apesar de a ação de todos os livros de Xitu se

¹²¹³ Vocábulo também grafado como “senzala”, em algumas versões.

¹²¹⁴ HAMILTON, 1981, p. 220.

¹²¹⁵ Ibidem, p. 220.

¹²¹⁶ Ibidem, p. 220.

localizar no período colonial, ele é inequivocamente um dos principais modernizadores da literatura angolana – Uanhenga Xitu levou a prosa de ficção angolana para a corrente que já passou por países como a Nigéria. O seu tratamento dos valores tradicionais e do choque de culturas cumpre-se segundo a perspectiva de um escritor que filosófica e temperamentalmente se coloca bem dentro do mundo africano, especificamente dentro da cultura kimbundu rural. Simultaneamente, Xitu, intelectualmente e em relação a certos modos de comportamento, vive na cultura ocidental elaborada primeiro pela sua experiência colonial e depois pelo prisma da sua militância e da sua consciência política.¹²¹⁷

Esse conhecimento de ambas as culturas faz com que tanto suas personagens como o espaço em que transitam representem a realidade angolana colonial de forma bastante realística, possibilitando uma denúncia social profunda e, poderíamos acrescentar, subversiva, principalmente dada a época de repressão em que foram publicadas as primeiras narrativas – durante a guerra colonial. O confronto das culturas e as tensões provocadas pelas dicotomias mencionadas refletem-se na própria escrita de Xitu que, ainda que de fácil entendimento – mesmo com os desvios linguísticos e palavras em kimbundo –, apresenta um grau significativo de subversão da língua portuguesa e, de acordo com Manuel Ferreira, também a estrutura do romance. Afirma o escritor e crítico que o contista,

[...] como outros escritores angolanos, escreveu grande parte de sua obra na prisão. Pessoal e publicamente ele faz questão de se assumir como escritor de origem popular e cremos até ostentando certa perversão na estrutura da narrativa. De fato, Uanhenga Xitu subverte por vezes as formas canônicas do romance, o que em si mesmo não é um mal. Mas nos fica a dúvida se essa subversão resulta literariamente. Em arte, o caos só é esteticamente significativo se for “organizado”, princípio que nos parece não ter sido levado na devida conta no seu último livro [*Os sobreviventes da máquina colonial depõem...* (1980)]. Seja como for, a obra de Uanhenga Xitu, embora com altos e baixos, vem-se impondo e preenche um lugar específico, exatamente porque o autor possui experiência que vai além da cidade ou das camadas da burguesia.

¹²¹⁷ HAMILTON, 1981, p. 220-221.

Paralelamente, entendemos que o tratamento aplicado na história “*Mestre Tamoda*” seria o grande e produtivo filão a explorar pelo autor.¹²¹⁸

Enquanto Ferreira questiona até que ponto a subversão da forma pode colaborar com a arte literária, o crítico salienta a importância dessa mesma atitude para com a língua, ressaltando que, ao explorar a língua dos povos africanos, mesclando-a com a do colonizador (seja através da introdução de vocábulos e expressões em quimbundo, seja através de aportuguesamentos, além de inversões sintáticas), o escritor estará fortalecendo a literatura local. Uanhenga Xitu colabora com tal movimento de subversão da língua do outro ao recriar a fala popular angolana através de personagens do povo, como, por exemplo, trabalhadores, cipaio e crianças. O contista também problematiza questões como a do angolano aculturado, representado principalmente na figura de Mestre Tamoda, também protagonista do romance *Os discursos de Mestre Tamoda* (1984).

Vozes na sanzala: Kahitu (1976) é uma narrativa frequentemente considerada como conto, publicada também em antologias como “*Mestre Tamoda e outros contos*” (1985). No entanto, tal classificação é errônea uma vez que, embora traga em seu introito a apresentação das personagens principais como nos dramas (lista de nomes e uma identificação, como, por exemplo “Kualende – a mulher que viu a sereia”¹²¹⁹), trata-se de uma novela, acompanhando vários momentos do aleijado protagonista da narrativa, Kahitu, desde seu nascimento até sua morte¹²²⁰. Pensando nos contos de Uanhenga Xitu, talvez esta narrativa seja a mais emblemática no que tange as questões de dualidade cultural e recuperação da tradição.

Alinhada a um eixo que vem desde Castro Soromenho, a trama passa-se no interior de Angola, significando um descentramento na própria literatura

¹²¹⁸ FERREIRA, 1987a, p. 157.

¹²¹⁹ XITU, 1985, p. 85.

¹²²⁰ Separados por capítulos, alguns desses momentos poderiam ser lidos como contos individuais, tal como o capítulo “Baleia”, do romance *Vidas secas* (1938), do escritor brasileiro Graciliano Ramos.

angolana, em relação à literatura dos musseques e dos centros urbanos. A vida na sanzala de Kahitu é marcada pela importância dos costumes, lendas e tradições locais (sobas, feiticeiros, presságios, feitiços, oferendas, deuses e seres mágicos, ou seja, um mundo com marcante presença de elementos sobrenaturais) que convivem com elementos da cultura portuguesa (escolas, chefes de posto, religião católica). Na trama, vemos a importância de dois dos mais significativos pilares do colonialismo, a fé (associada ao conhecimento) e a lei (representadas, respectivamente pelas crenças locais versus a religião católica/escola missionária e o soba versus o chefe de posto e cipaios), disputarem, lado a lado, a opção dos moradores da aldeia – opção esta que se modifica dependendo da situação e do peso que cada cultura impinge a cada indivíduo. Não há uma escolha final e que exclua totalmente os elementos de uma cultura e adoção da outra: o que há é um dualismo (ou até mesmo um hibridismo) cultural, em que ambos elementos coexistem e sobrepõem-se alternadamente, com maior favoritismo da tradição local.

Neste sentido, podemos verificar que a narrativa recupera a tradição nacional, encaixando-se na proposta iniciada por Soromenho (e, mais tarde, pelos intelectuais de 1948), mostrando seu peso dentro da cultura angolana – uma cultura híbrida, marcada pelo conhecimento adquirido da cultura do outro, representada principalmente pela importância do domínio da língua do colonizador (questão que será central no conto “‘Mestre’ Tamoda”) e, mais do que isso, pelo domínio da sua forma escrita (em contraste com a cultura de base oral tradicional angolana). Ainda nesta linha de dualismo cultural e a importância da tradição temos o emblemático “‘Mestre’ Tamoda”, que será visto a seguir.

3.4.4.1. “Mestre” Tamoda e outros contos (1985)

O livro conta com os contos “‘Mestre’ Tamoda” e “Bola com feitiço” e a novela “Vozes na sanzala (Kahitu)”. O conto mencionado no título fora publicado em vários momentos, sendo, talvez, o mais conhecido de Uanhenga Xitu e cujo protagonista é recuperado em romance *Os discursos de Mestre Tamoda* (1984).

A narrativa conta a história de Tamoda, que, tendo ido para Luanda muito jovem, trabalhara durante anos para os colonizadores. Na cidade, aprendeu a língua portuguesa em todas suas habilidades (ler, ouvir, escrever, falar), fato de que se orgulhava. Ainda jovem, porém “na idade de casar”¹²²¹, Tamoda retorna a sua aldeia, levando consigo alguns livros (romances, manuais e livros de leis), folhas soltas de dicionário, um dicionário carcomido e vários cadernos com anotações que havia feito durante seu último trabalho, na casa de um “Doutor”. No vilarejo, Tamoda, por seu domínio da língua portuguesa, destoava dos demais:

O novo intelectual, no meio de uma sanzala em que quase todos os seus habitantes falavam quimbundo e só em casos especiais usavam o português, achou-se uma sumidade da língua de Camões. Ao dicionário apelidava: o ndunda – aliás, termo também aplicado, em quimbundo, a qualquer livro volumoso e de consulta.¹²²²

Tamoda diferencia-se dos demais de sua sanzala por seu conhecimento da língua do outro, símbolo da cultura do colonizador e, portanto, senão de poder, pelo menos de *status* – especialmente porque na aldeia a língua utilizada era uma local (umbundo). Devemos neste ponto lembrar que Uanhenga Xitu tira o foco dos musseques luandenses e outros centros urbanos para, como Soromenho, focar-se no interior de Angola, salientando a diferença de ambas as realidades a começar pela língua. Sendo o umbundo (e poderia ser outra língua angola qualquer, caso fosse em outra região não-urbana) a língua falada massivamente pela população e a língua portuguesa utilizada em ocasiões especiais ou pelos representantes do sistema colonial (por exemplo, administrador e cipaios, sendo que os últimos trabalhavam como tradutores), podemos perceber que tal fenômeno ocorre nas áreas rurais, em que a população europeia é escassa, enquanto que nas áreas urbanas, locais em que a maioria dos portugueses e os órgãos de poder encontravam-se, fala-se, normalmente, na maior parte do tempo,

¹²²¹ XITU, 1985, p. 9.

¹²²² Ibidem, p. 10.

português (e suas variações linguísticas, ou bilinguismo). Tal descentramento linguístico desdobra-se também em um descentramento literário, como já mencionado, embora, neste conto especificamente, o foco não recaia sobre a população em si, mas no tema da aculturação.

Desta forma, no conto, Tamoda aprende a língua portuguesa quando passa a residir em um centro urbano (Luanda) e quando retorna, perante a uma população que desconhece ou não domina muito bem a língua estrangeira, assume-se enquanto mestre, enquanto um professor, ensinando novos vocábulos a crianças e jovens. O protagonista gaba-se pelo conhecimento adquirido – conhecimento este que, como pudemos observar no fragmento transcrito anteriormente, nem sempre reflete exatamente o que deveria: por vezes, Tamoda utiliza palavras fora de seu campo semântico ou com um significado adulterado, ou mesmo aportuguesando palavras. Afirma o narrador heterodiegético:

Nas reuniões em que estivesse com os seus contemporâneos *bundava*¹²²³, sem regra, palavras caras e difíceis de serem compreendidas, mesmo por aqueles que sabiam mais do que ele e que eram portadores de algumas habilitações literárias.

Quando em conversa com moças analfabetas e que mal pronunciavam uma palavra em português, o “literato”, de quando em vez, *lozava*¹²²⁴ os seus putos. Porém, alguns deles nem constavam nos dicionários da época.

Era um “etimologista”, um “dicionarista”, que tinha descido na sanzala!¹²²⁵

Dominando a língua culta do colonizador em um nível acima do comum para o local e época, ainda que com palavras inventadas, Tamoda interessa-se por palavras menos corriqueiras, ou seja, as que faziam parte do léxico utilizado por advogados, juristas, etc., ou mesmo nem por estes: quanto mais difícil a palavra, mais era exclusiva a uma elite formada majoritariamente por

¹²²³ Intercalava, interpunha. [nota do autor]

¹²²⁴ Intercalava, interpunha. [nota do autor]

¹²²⁵ XITU, 1985, p. 10-11.

portugueses. Ocorre, desta maneira, uma apropriação da língua do outro – mas não apenas da língua, porém do campo semântico de um grupo específico, que ocupa as mais altas camadas sociais na comunidade urbana angolana, além de outras palavras que, sendo raramente usadas pelas camadas mais populares (e por este mesmo motivo) são consideradas pelo protagonista como símbolo de uma classe social alta. Tal atitude e adoção de um vocabulário culto fazem com que Tamoda aculture-se, deixando de lado, na maior parte do tempo, o quimbundo, o que raramente utiliza para se comunicar, e lance mão de uma linguagem prolixa, o que o diferencia dos outros, dando-lhe prestígio.

Essa apropriação e completa subversão da língua do outro, dando-lhe novos significados é uma metáfora importantíssima tanto na literatura que se firmava quanto no próprio momento, em que a literatura servia de arma ideológica. No caso de Tamoda, no entanto, tudo ocorre com uma intenção inversa daquela do autor e dos intelectuais angolanos, visto que Tamoda é um indivíduo aculturado: ao invés de Tamoda utilizar essa apropriação para trabalhar a questão da identidade do angolano, mesclando-a com os idiomas e a cultura locais, a personagem tenta apoiar-se nesse conhecimento para alçar-se ao patamar do outro. Tamoda valoriza o prestígio que a língua portuguesa lhe dá, aproximando-se, senão do português, do angolano assimilado, de classe superior à da classe dos indígenas. Sobre essa classe, afirma José Carlos Venâncio que uma das preocupações do autor é retratar o pequeno-burguês angolano aculturado:

O aculturado é apresentado envolto nos problemas culturais próprios daqueles que repartem sua existência entre duas culturas, quer no que se refere aos finais do século XIX (Troni), quer ao período imediatamente posterior ao da “geração de 50” (Carvalho). Enquanto a contradição cultural é dominante no psíquico deste “angolano”, já não o parece ser a econômica ou a rática, o que encontra explicação no já descrito [...] colonialismo português, mais acentuado nesta região que nas outras.¹²²⁶

¹²²⁶ VENÂNCIO, 1987, p. 123-124.

Desta maneira, Tamoda representa esse angolano contraditório culturalmente, que valoriza a língua estrangeira por ser um símbolo de *status* do colonizador. O protagonista, acreditando-se melhor que seus pares por falar a mesma língua do dominador, despreza outros angolanos e mesmo práticas recorrentes na aldeia, como observamos na cena transcrita a seguir, em que temos acesso tanto à subjetividade de Tamoda, através de uma exploração intimista em discurso direto, como ao olhar de outros angolanos presentes no local:

– *Mona ngan’ô*, bom dia – cumprimentou uma velha.

– Bom dia – respondeu Tamoda sem olhar para quem o saudou, e continuou nos seus passeios: “ié-ié, ié-ié” – faziam os seus sapatos.

A velha não gostou do Tamoda e pôs-se a murmurar com as outras.

– Vamos-lhe perguntar ainda, cada veji é nosso filho que andam lá nas terras de longi e já não nos conhece mais.

– Para qué perguntar. Ele mesmo quando passa na gente parece já é branco...

– Ah! Vou perguntar. São filho da gente e saber um outro não é mal. Se é pessoa de respeito não vai disparatar um velho que pode ficar como pai dele.

Tamoda sempre que passava pelo grupo ouvia os comentários que faziam à volta de si, mas não queria nada com eles.

“Pessoa que vai falar com o Senhor Administrador, não vai dar conversa com estes cavalgadas, aqueles “verdugos”, “fintilhos”. Mesmo aquele velho que está a falar parece-me um “panaça” e querem confiança comigo. Bom dia e já chega. Veja lá se chegar agora o Administrador ou Secretário e encontra Tamoda em “croniquizamento” com esta “gentalha”!... Vai pensar o Administrador que Tamoda é da “igualhagem” dos mucamas; e ainda vai pensar que Tamoda é pessoa de lupanar, carambas!!! Eu não tenho empáfia, mas aqui a confiança é pouca. Porque se um cair tem de levantar o outro, agora se todos nós cairmos na mesma corda, por sermos da “igualhagem”, ninguém se salva. Por isso Tamoda tem de ficar longe dos “analfabeteiros”. Lá na sanzala está bem: mano aqui, tio ali, primo lá e todos os

cavalgaduras podem comer, dormir, dançar com Tamoda...”, de si para si Tamoda comentava.¹²²⁷

O protagonista mantém-se distante dos outros naturais, não querendo ser tomado por um indígena pelas autoridades portuguesas, desculpando-se (para si mesmo) de tal ação com base na ideia de que, por possuir conhecimento linguístico superior aos demais nativos, Tamoda poderia interceder por eles, caso fosse necessário. Apesar de tal justificativa, Tamoda deixa claro sua visão de si mesmo (inclusive pela forma utilizada para referir-se aos angolanos menos versados na língua do colonizador), acreditando estar mais próximo da classe do dominador do que do grupo dominado. Entretanto, esta visão bastante dicotômica da relação entre ambas as classes não se sustenta na prática, uma vez que há uma ampla classe intermediária à qual Tamoda pertence: o entre-lugar, o espaço híbrido.

Desta forma, o protagonista inclui-se na categoria dos assimilados, ainda que, para sustentar-se neste grupo, tenha que pagar a outros para realizar seu “trabalho de obrigação [...] nas lavras dos sobas e de outras autoridades”¹²²⁸, passando a dedicar seu tempo a exibir seu conhecimento, assumindo o papel de mestre. Quando o protagonista terceiriza as obrigações que de fato deveria realizar, dedicando-se à tarefa de ensinar a língua portuguesa aos indígenas (ainda que nem todas as palavras utilizadas pelo “mestre” sejam, realmente, parte do vocabulário estrangeiro, mas adaptações feitas pela personagem), ele acaba por lançar-se na classe dos angolanos assimilados, os quais normalmente atuam em profissões relacionadas a empregos públicos. Recém-chegado da cidade e sem realizar serviços braçais, Tamoda é tomado pela população nativa da aldeia como um “calcinhas”, um angolano aculturado assimilado, como podemos observar na passagem em que naturais de Angola comentam suas impressões sobre Tamoda enquanto o protagonista aguarda uma audiência com o administrador:

¹²²⁷ XITU, 1985, p. 27-28.

¹²²⁸ Ibidem, p. 11.

– Senhor desculpa. A gente está a ver só pessoa-que-passa, pessoa-vai, pessoa-que-passa, pessoa-que-vai, mas cada veji pode ser nosso filho que não conhece mais a gente. O senhor favor dizer só, se você é de onde é?

– Sou cidadão Tamoda que veio atender petição de Excelência Administrador e Juiz Instrutor, por causa das “facultagem” imponente da craveira sapiencial do Tamoda...

O velho que perguntara ficara na mesma. Apenas “abanava” a cabeça, admirado, pela fluência com que o homem falava o português. Os cipaio e outra gente que estavam enchendo a varanda aproximaram-se do homem-culto. Mas Tamoda, mal respondeu, deu costas e voltou ao seu passeio, cheio de importâncias.

– Estes rapazes, quando saem na cidade, pensa já não é pessoa da terra – cochichou um dos cipaio para os outros.

– Mas o gajo põe puto tudo de dicionário. Deve ser funcionário.

– Quem?! *Aka mukuá tuhaa maié!... kingilé, o jiboto ojo nhi capacet’oko tuondo musumbe eko um makoka...*¹²²⁹

– Não diga assim, como o rapaz está a falar não é pessoa que vai ficar na enxada ou na estrada!¹²³⁰

Na passagem, uma personagem idosa decide abordar Tamoda a fim de ter certeza de que o protagonista não é filho seu ou de algum conhecido, porém Tamoda responde com uma linguagem impregnada de vocábulos não usuais naquele meio, além de “facultagem”, vocábulo de criação pessoal da personagem. Gostaríamos de ressaltar ainda que o artigo e o adjetivo que deveriam referir-se à nova palavra não concordam em número com o substantivo criado, o que não passa despercebido pelos falantes de língua portuguesa de níveis mais avançados, porém tal desvio não é registrado pelos falantes que apenas dominam o idioma em nível básico ou mesmo em intermediário (com falhas), cujos representantes, respectivamente, são o velho e Tamoda. Ao lançar mão de vocábulos desconhecidos e recusando-se a expressar-se em uma

¹²²⁹ ... alguns são pelintras, uns zés-ninguéns... espere, não tarda muito que fique sem esses sapatos e o capacete em troca de mandioca. [nota do autor]

¹²³⁰ XITU, 1985, p. 28-29.

variação linguística familiar, preferindo aquela mais próxima à norma culta, o protagonista faz com que a personagem idosa não compreenda sua resposta – o que apenas contribui para consolidar seu desejo de diferenciação dos demais moradores da aldeia.

A atitude do protagonista – além de remeter àqueles professores que buscam aproximar-se da elite, baseando-se no fato de que são trabalhadores intelectuais e não braçais, afastando-se da classe operária – aparenta ser comum aos angolanos que retornam (ou vêm) da zona urbana, de acordo com a fala de um dos cipaios, que critica a forma como alguns angolanos assimilados passam a agir em relação aos não-assimilados, acreditando-se superiores aos últimos, embora, por vezes, excetuando o domínio da língua e adoção de determinados elementos e hábitos culturais, não se diferenciam dos indígenas. No momento em que um dos cipaios afirma que todos angolanos são iguais, uma vez desprovidos dos elementos culturais portugueses adotados, há ainda uma crítica subjacente em sua fala que denuncia a pobreza em que vivia grande parte da população da aldeia: “não tarda muito que fique sem esses sapatos e o capacete a troca de mandioca”¹²³¹. Tal assertiva remete à ideia de que bens de consumo acessórios ou não-essenciais são trocados por artigos e produtos de primeira necessidade (no caso, alimentos) ou mesmo serviços, dada a necessidade do sujeito e a falta de recursos pecuniários para o pagamento destes – situação em que se encontrava uma considerável parcela da população angolana. Desta forma, inserido na mesma situação que outros moradores da aldeia e uma vez retirados os bens que o distinguiam fisicamente dos demais, Tamoda encontra-se, em última instância, na mesma situação do restante da população – ou seja, faz parte do grupo dos colonizados.

A apropriação da língua do outro por Tamoda ainda possui um caráter cômico quando ocorre de maneira falha, como a utilização de palavras fora de seu campo semântico, o que ocorre em quase todas as falas de Tamoda, como, por exemplo “sumo”, utilizado de forma inapropriada no fragmento a seguir, ou quando ele cria palavras novas (gabinéfilo, ensembleia, facultagem). Em alguns momentos, a discrepância entre as variantes linguísticas de Tamoda e dos outros

¹²³¹ XITU, 1985, p. 29. [nota de rodapé]

angolanos chega a causar problemas no diálogo, também resultando em efeito cômico:

– O senhor é o senhor Domingos João Adão?

– É o sumo Tamoda, criado de você...

– Você não, não admito. Eu está a chamar o senhor como é senhor, porque está me dizer você!?! – disse o cabo, muito ofendido.

– Espera, você não é disparatar, quer dizer Vossa Excelência. Ouvi dizer muitas vezes, nas casas dos Doutores que trabalhei, você, vossemecê, vossa senhoria, portanto...

– Aqui em Catete é quente, o português tem de ficar ainda na trás, vamos o senhor Administrador chamou; mas esses livros não pode entrar com ele.

– Porquê? Desejo desassombrar, croniqizar, elucidar e esclarecer o senhor Administrador nestes livros (batia neles com os dedos, ao de leve).

– Não pode, lá no Luanda está bem, aqui em Catete a gente costuma ficar os livros aqui no banco. Aqui não tem roubador.

Quando Tamoda utiliza o pronome de tratamento “você” em sua antiga forma, não reduzida, empregado enquanto forma de tratamento destinada a membros de classes superiores da hierarquia social ao invés de sua concepção moderna e informal, ocorre um choque entre si e o cabo que, tomando o pronome em seu uso cotidiano, sente-se ofendido pela falta de respeito do protagonista¹²³². O protagonista ainda insiste em sua linguagem própria, justificando o uso do vocábulo com base em seu conhecimento filológico, o que basta para o cabo, embora este explique para Tamoda que aquele lugar não é propício para uma fala pomposa. Mais adiante, no texto, o cabo fará nova referência sobre o lugar ser

¹²³² Tal caso remete a uma situação mencionada pelo escritor português Camilo Castelo Branco, em que este critica o fato de um lojista ofender-se quando o escritor utiliza “você” ao invés de “vossa senhoria” ou “senhoria” como forma de tratamento. Tal anedota é divulgada pelo website wikipedia.com e outras páginas que a utilizam como fonte, como no verbete “você” apresentado no website Sensagent.com (<http://dicionario.sensagent.com/voce/pt-pt/>).

quente, o que pode ser compreendido como uma área pouco habitada por portugueses, já que estes não estão acostumados com o calor tropical. No entanto, Tamoda não abre mão de seu conhecimento – seu bem mais precioso e que fora o motivo de ter sido chamado na administração – nem mesmo quando o cabo insiste que o protagonista deve utilizar uma linguagem mais popular:

Na pequena sala de espera o cabo abriu a porta do gabinete e disse para o Tamoda entrar:

– Ilustre e excelência, autoriza o cidadão avançar no seu “gabinéfilo”?

– Entra só, aqui dentro o português para, e o português fica ainda fora, vamos! – respondeu cipaio no lugar do Mixia que assinava um montão de papéis que se levantava da secretária.

Desde que entrara o Administrador não ligara ao homem, continuava a ler e a assinar notas e ofícios. [...]

– Você está na frente do siô Administrador e começa fazer dançar a perna? – acusou o cabo, cortando o mutismo que reinava no gabinete, onde só o farfalhar dos papéis e os sons tênues deixados pela caneta davam sinais de vida.

O Dimixi olhou seriamente o acusado [...]. Reconheceu que era calúnia do cipaio, e continuou o seu labor. [...]

– Estes “carcinhas” quando sai no Luanda não fica mais com respeito de autoridade... Hum!... então você no gabinete e com o siô Administrador fica com as mãos no *kimokoto*? – mais uma insinuação do cipaio.¹²³³

O cipaio aproveita-se da situação para criticar o protagonista e mostrar sua autoridade naquele ambiente, sabendo que Tamoda não argumentará em frente ao administrador, visto que, naquele ambiente, as relações de poder são impostas de forma absoluta pelo português, que deixa claro sua posição de dominador. Assim, Tamoda sente-se frustrado por perceber que o domínio linguístico que possui não tem nenhuma relevância no posto, uma vez que ali ele não passa de um natural da terra, nivelado aos indígenas da região e que mesmo os cipaio

¹²³³ XITU, 1985, p. 34-35.

estão em um patamar acima do seu, já que a autoridade deles não provém da adoção da cultura exógena, mas do poder policial designado pelo europeu. Humilhado pelo cipaio, que insiste em requisitar cigarros como propina, Tamoda também é ignorado pelo administrador, que se diverte com a cena, ainda que não demonstre nenhuma emoção. Quando o administrador atende o “mestre”, é, além de irônico, bastante seco e dispensa a fala pomposa (e inventada) do protagonista:

– Bem, bem, vamos ver o assunto deste excelência. Mostra-me os teus documentos, identifica-te...

– V. Ex.^a, V.S.^a, Sumo e Ilustre, exige a cooptidão de um recipiendário?

– Identifica-te e deixa-te de cooptidão. Foste acusado de vadio, sem documentos e além disso esteve cá o Sr. Dr. a queixar-se de que estás a provocar queimaduras nos garotos com quiquema – aquela casca de mubanga e o fixador de mubanga, além de outros ingredientes e o ferro de engomar que andas a meter na cabeça das crianças. Também o professor se veio queixar de que andas a ensinar português de disparate na sua escola. Como vês, quero saber de quem se trata, Lá da cidade trazem vícios e querem passa-los à juventude da área...

– Eu, V. Ex.^a, V.S.^a...

– Apenas quero os documentos e o resto fica para mais tarde, já disse...

– Mas V. Ex.^a Ilustre....

– Documentos, rapaz! – bradou o Mixia, que estava a perder a paciência. Deixou de assinar e olhava ameaçadoramente para o “mestre” de português. Abandonou de novo a sala para o gabinete do secretário.

– Ó senhor, eu não disse que aqui em Catete é quente? Aqui o Senhor Administrador só quer os documentos, *jiputu pal’anhi, uondo temexe ngó o mundele!*¹²³⁴ – interveio o cabo na ausência da autoridade.

– Mas eu quero explicar.

– Mas explicar mais quê? Você está pensar que está na Mbanza do soba ó que? O branco disse que é documento, é documento e pronto, para que mais explicar? Vocês rapazes

¹²³⁴ ... muito português para quê?, só vais irritar o branco! [nota do autor]

quando fica já na cidade parece já Administrador também! – disse o cabo palmeando numa atitude de admiração.¹²³⁵

No fragmento, observamos o administrador (Mixia) apresentar as queixas feitas ao protagonista e não aceitar a explicação que este insiste em tentar fornecer. Durante uma breve ausência do superior, o cipaio insiste com Tamoda para que ele abandone o uso da norma culta, já que a demonstração de conhecimento de jovem angolano poderia enfurecer o administrador, o que nos lembra as palavras de José Carlos Venâncio sobre o conto, quando o sociólogo afirma que “[s]ão as próprias instituições coloniais, cientes da arma de domínio que têm na mão – o idioma –, que reagirão primeiramente contra Tamoda, ao que se segue a sua própria gente”¹²³⁶.

Como coloca o sociólogo, quem primeiramente queixa-se dos ensinamentos aculturados de Tamoda (e do português inventado ou parte de um grupo semântico não condizente com os aldeões) é o grupo que representa a elite local: médico, professor (negro), chefe de posto, além de toda autoridade que não simpatizava com Tamoda por ele desprezá-los, chamando “os cipaio de verdugos ou fintilhos, e aos quimbares (regedores) de panaças, de pacaio”¹²³⁷. Ao grupo, junta-se o administrador, que o destrata, enxovalhando-o da sala ao término da conferência e os cipaio do posto. Enquanto que o grupo constituído pelos nativos angolanos não simpatizava com o protagonista por sua arrogância e desprezo pelos costumes do povo da aldeia, os outros também não se agradavam de Tamoda por este utilizar algo próprio de sua cultura (a portuguesa) contra eles próprios, como, por exemplo, no fragmento em que o administrador exige que Tamoda deixe de lado um vocabulário mais pomposo – utilizado por uma elite – e expresse-se conforme os demais colonizados. Tal atitude pode ser compreendida enquanto uma demonstração – ainda que, talvez, inconsciente – da tentativa do administrador de manter Tamoda no mesmo nível dos demais nativos, rechaçando o conhecimento da língua do colonizador, o que o destacava

¹²³⁵ XITU, 1985, p. 37-38.

¹²³⁶ VENÂNCIO, 1987, p. 124.

¹²³⁷ XITU, 1985, p. 25.

dos demais. Ao negar-lhe sua autoridade proveniente da posse do instrumento linguístico do grupo que detém o poder (e, por consequência, o poder que ela transmite àquele que o domina), o administrador mantém sua posição inabalada dentro da hierarquia social colonial. Sobre essa representação do europeu, afirma o historiador literário Russell Hamilton que

[...] Uanhenga Xitu demonstra o seu entendimento da mentalidade do colonizador e dos fundos históricos e socioculturais que estão por detrás da macroetnia e do supranacionalismo da antiga Metrópole imperial. Por meio de um ziguezague de discursos e dos níveis de fala de administradores portugueses e de “indígenas”, falando ora o umbundu ora o “seu” português, o autor implícito vai subvertendo as regras convencionais do gênero romance até chegar a uma conclusão que foge definitivamente do realismo para entrar numa transfiguração mítica.¹²³⁸

Ainda que Hamilton esteja referindo-se à produção de narrativas longas, o mesmo se aplica às narrativas curtas do autor, nas quais podemos observar a fala dos nativos retratada em contraste com a do colonizador. Desta maneira, podemos afirmar que a questão da língua é essencial na literatura angolana e, por isso mesmo, é tratada por Uanhenga Xitu em seu conto mais popularizado. Além disso, o ensaísta Russell Hamilton ainda menciona a existência de cinco níveis distintos de linguagem, os quais variam conforme a voz no texto:

Em toda a sua obra, em maior ou menor grau, o discurso de Uanhenga Xitu pode ser dividido em cinco níveis de linguagem. A voz do narrador na terceira pessoa exprime-se num português padrão, mas com o forte toque do idioleto do próprio autor – querendo dizer que o padrão ganha um sabor nitidamente angolano. Segundo, o uso do kimbundu – na medida em que podemos julgá-lo – revela conhecimentos profundos da língua que permitem que o autor perfilhe um discurso ora coloquial ora analítico. A análise, reveladora dos valores africanos, conduz ao terceiro nível de discurso, sendo este um português técnico e algo

¹²³⁸ HAMILTON, 1981, p. 226.

pesado. Aliás, esta linguagem, sai fora do texto propriamente dito, posto que é usada em notas de rodapé e glossários. O quarto nível do discurso, expresso em diálogos, trata do português falado pelo africano como segunda língua; e este português “mal falado” varia da linguagem altissonante do “Mestre” Tamoda ao “pequeno português”, dominado pela sintaxe e modificado pela fonologia do kimbundu, do camponês “semiassimilado”. As personagens europeias na obra de Uanhenga Xitu são colonos e administradores que se expressam com o discurso do poder num português ríspido e autoritário [...].

Vê-se que a questão sociolinguística não pode ser separada da dicotomia cidade/campo e tradicional/moderno. [...] ¹²³⁹

Ao elencar os diferentes níveis de variação linguística que aparecem na obra de Xitu, Hamilton associa cada uma dessas variantes a um momento ou voz da narrativa: a língua portuguesa usada pelo narrador; sua variante utilizada pelos angolanos (como segunda língua); quando é registro da língua-mãe falada pelos nativos imigrados em Angola (portugueses); quando é utilizada em seu caráter metalinguístico; e quando não é língua portuguesa, mas kimbundu. Cada um desses usos também está associado às dicotomias que provocam tensão no texto, estando eles próprios em choque, em vários momentos, como, por exemplo, no momento em que Tamoda repele os nativos ou ainda quando o Administrador repele Tamoda – cada nível ou cada variante, quanto mais próxima da norma culta, simbolizando mais o poder e Tamoda, apropriando-se desse poder e possuindo maior conhecimento a seu respeito, não apenas reproduz a fala do colonizador, mas também seu comportamento. O ensaísta ainda acrescenta que, além das dicotomias mencionadas (campo/cidade e moderno/tradicional), devemos pensar em outra dicotomia que também provoca tensões nas narrativas: regional/nacional/internacional. Esta tensão, mais do que vista na linguagem, pode ser observada claramente no conto “Bola com feitiço”, no qual dois times rivais preparam-se para disputar uma partida de futebol.

A importância do domínio do idioma é trabalhada não apenas quanto à língua portuguesa, mas também no que diz respeito às línguas locais. O contista subverte a língua do outro ao inserir línguas locais (no caso, quimbundo) em suas

¹²³⁹ XITU, 1981, p. 221-222.

narrativas, trazendo um símbolo angolano, normalmente associado à oralidade, para dentro do espaço da grafia que é próprio da cultura europeia, assim como a própria literatura, em oposição à oratura, esta, sim, tradicionalmente africana e símbolo de culturas ágrafas, tomando este espaço e apropriando-se da grafia (que é do outro) para representar a sua voz – como também o faz outros escritores, dentre os quais, o já mencionado Luandino Vieira. Esta introdução do quimbundo também acompanha verbetes forjados a partir da mistura das línguas e da sintaxe proveniente desta amálgama linguística. Vimos nos fragmentos transpostos anteriormente que o autor coloca uma fala em língua local acompanhada pela tradução em nota de rodapé.

Pires Laranjeira, ao dissertar sobre o bilinguismo e a literatura angolana, expõe o seguinte:

[a] literatura angolana luta primeiro pela acentuação do seu regionalismo, numa intenção declaradamente política, talvez restringindo o seu universalismo, mas consciente da opção: tratava-se de erguer uma literatura onde não havia um país. A literatura angolana torna-se independente, ou, pelo menos, menos independente linguisticamente, quando rejeita os arquétipos culturais luso-europeus e passa a incluir traços ou a basear-se em esquemas de culturas africanas. Torna-se africana para só depois ascender ao convívio com os povos de todo o mundo, remetendo à literatura colonialista, que se pretende africana, para aquilo que efetivamente nunca deixará de ser: não-literatura, pelo menos do ponto de vista africano. A literatura constrói-se a partir da língua vulgar, admite o bilinguismo e despreza, ou ridiculariza, a **perfeição culta** europeia, ainda que muitas vezes à custa da estilização de arquétipos europeus, admitida que foi a sua **influência** (precisamente por ser já **influência**, a partir da independência literária, e não dominância colonialista).¹²⁴⁰

Partindo das palavras de Laranjeira, compreendemos a importância da questão linguística que é introduzida na literatura e que está em relação direta à cultura dos povos angolanos. Tal questão foi exaustivamente trabalhada pela

¹²⁴⁰ LARANJEIRA, 1985, p. 45-46. [grifos do autor]

crítica e é um dos motivos pelos quais Xitu ocupa lugar de destaque na literatura nacional. Vários hábitos, costumes e crenças são mencionados nos contos de Xitu, dentre os quais gostaríamos de elencar “Bola com feitiço” para ilustrar o tratamento da cultura local.

Neste conto, a trama gira em torno de uma partida de futebol entre duas equipes importantes de dois bairros rivais, sendo que alguns integrantes de um deles, a fim de garantir a vitória, procuram um quimbanda (feiticeiro) para pedir aos deuses que lhe favoreçam durante a partida vindoura. O leitor acompanha as práticas rituais e os desafios que se apresentam, como os jogadores cristãos, que não aceitariam submeter-se às práticas ditas pagãs e que, a fim de que tudo ocorra conforme o esperado, devem ser ludibriados para consagrarem (terem os unguentos aplicados em si) sem saber o que estava de fato acontecendo. Toda essa apresentação das crenças dos povos locais – que entra em choque com a europeia – aponta para a identidade cultural angolana, solidificando a literatura nacional em um espaço onde havia uma produção estrangeira. Temos uma literatura de Angola que fala do povo de Angola, com sua língua, seus costumes, enfim, sua cultura representada em um espaço proclamado e restituído pelos intelectuais, significando um significativo passo em direção à descolonização.

3.4.5. Raul David

Contista prolífico, Raul Mateus David nasceu em 23 de abril de 1918, em Ganda (província de Benguela), e faleceu em 20 de fevereiro de 2005, no Lobito (também em Benguela). Além de escritor e poeta, exerceu as profissões de trabalhador agrícola, feitor e comerciante¹²⁴¹. Um dos co-fundadores da União dos Escritores Angolanos, atuou na instituição como secretário administrativo. Publicou os seguintes livros de contos: *Colonizados e colonizadores: perfis* (1974), *Contos tradicionais da nossa terra (I)* (1979), *Narrativas ao acaso* (1981), *Contos tradicionais da nossa terra (II)* (1982), *Escamoteados na lei: rebelados*

¹²⁴¹ GOMES; CAVACAS, 1997, p. 296.

(1987), *Narrativas ao acaso II* (1988) e *Crônicas de ontem para ouvir e contar* (1989).

Raul David colabora para a solidificação da literatura angolana no período colonial com a coletânea de contos *Colonizados e colonizadores* (1974), em que traz o drama do angolano colonizado, tentando sobreviver em um sistema injusto. Um dos pontos fulcrais de sua escrita é a assimilação cultural e o afastamento da tradição como motivo de alienação e, por conseguinte, de fortalecimento do colonialismo. Sobre David, afirma o ensaísta brasileiro Washington Santos Nascimento que

[s]eus depoimentos e obras literárias, entendidas aqui enquanto expressões de uma memória coletiva (ou social) se referem ao período compreendido entre os anos trinta e setenta do século XX¹²⁴². Momento este marcado por uma maior presença do colonialismo português no campo angolano onde David nasceu, com a imposição das culturas obrigatórias, desapropriação de terras dos nativos, estabelecimento de formas de servidão... gerando tensões e resistências no mundo rural angolano, como a revolta nas terras algodoeiras da Baixa de Kassange e os conflitos existentes com maior densidade a partir de 1961, nas plantações de café do noroeste^{1243, 1244}.

A partir do exposto, podemos pensar no perfil de denúncia que perpassa a obra do autor, assim como compreender de que maneira sua realidade colaborou na criação de seu universo literário, no qual observamos o angolano adaptar-se e assimilar-se na sociedade colonial. Destarte, vale ainda salientar que o livro de contos aqui mencionado, *Colonizados e colonizadores* (1974), que foi reeditado e

¹²⁴² Consideramos como Maurice Halbwachs (2004), a memória enquanto uma reconstrução parcial e seletiva do passado a partir de determinados enquadramentos sociais, como a família, grupos profissionais, classes etc., servindo desta maneira como um elemento de coesão do grupo. Entretanto concordamos com James Fentress e Chris Wickham (1994) que há em Halbwachs um excesso de peso no olhar sobre as determinações coletivas e um desprezo sobre as dimensões individuais do ato de lembrar, apesar de não negar as influências do contexto social que cerca o indivíduo. [nota do autor]

¹²⁴³ Sobre a revolta de Baixa de Cassanje, caberia destacar a pesquisa de Aida Freudenthal 1995-1999). [nota do autor]

¹²⁴⁴ WASHINGTON, 2016, p. 260-261.

aumentado ao longo dos anos, traz uma série de narrativas que se situam cronologicamente principalmente nas décadas de 1930 e 1940, realizando, como o próprio autor antecipa em seu prefácio, um quadro daquela sociedade. E, como uma pintura, o que observamos nas páginas de *Colonizados...* é o mundo desse colonizado recriado, contemplado e analisado sob a ótica de alguém que busca apontar as mazelas do assimilacionismo ao mesmo tempo em que procura alinhar-se com os demais intelectuais da época, em um processo de manutenção da identidade local e desalienação do povo.

3.4.5.1. *Colonizados e colonizadores: perfis (1974)*

A edição de 1974 traz os seguintes contos: “Manuel Karitoko”, “Sorte Madrasta”, “Limite de uma aspiração”, “Kalupuku-Puku”, “Os valentões”, “Humanidade sem reservas”, “O juiz foi apenas testemunha”, além de um “Glossário dos regionalismos usados nesta obra” e uma introdução (“A título de prólogo”). Já a edição de 1984, ampliada, traz, além do “Glossário”, “A título de prólogo” e dos contos contidos na primeira, as seguintes narrativas: “O ‘Olho de Vidro’”, “A lavadeira da vizinha”, “A carta do mestre”, “A queixa de Kuleiala”, “O detetive ocasional”, “O Cantinflas de Roçadas”, “No comboio das seis”, “O Perneta”, “no banco dos réus”, “A morte do presidiário”, “O boi do Chipandeka”, “O cão da Miquelina”, “Brio de morte”, “A Jaqueira” e “Rescaldo de Fim-de-ano”.

Esta primeira coletânea de contos do autor, ainda que publicada quase à beira da independência e, portanto, já passados um quarto de século desde as reivindicações do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, apresenta uma linguagem e forma bastante próximas da literatura eurocêntrica, estando sua estrutura mais próxima à da crônica do que à do conto, visto a inclusão de datas, personagens e acontecimentos históricos. No entanto, verificamos que se tratam de metaficcões historiográficas, ou seja, são contos que buscam reescrever ficcionalmente a história local. Esta ideia é reforçada pelo prólogo, no qual David assevera estar comprometido com fatos verídicos, em algum nível:

A respeito dos episódios verídicos, contidos nesta obra, convém esclarecer que não se completa um retrato a pincel se forem tapeados pelo artista os traços originais.

Assim, entendo que em termos escritos, para se falar num povo, há que focar sinceramente, sem ambiguidades, o lado negativo para, depois, se realçarem as virtudes.

É análise a que não escaparam os próprios santos que estão arrastando devotos aos degraus dos altares.

Por isso descrevi fatos sem me preocupar com a seletividade harmoniosa que pudesse agradar a Gregos e Troianos.¹²⁴⁵

Conforme coloca Raul David bastante claramente na passagem acima transposta e em algumas narrativas, o que ele faz é um “retrato a pincel”, isto é, uma criação artística realizada a partir da observação de algo original – neste caso, a própria história do país. Desta forma, devemos considerar as narrativas enquanto contos, ainda que escritos em uma forma próxima à da crônica-conto e tratando o assunto à maneira de tal gênero (e tipo) literário, através do realce da informação dada e deixando o estilo em segundo plano em várias narrativas. Assim como Uanhenga Xitu e Luandino Vieira trabalham com uma Angola colonial das décadas de 1940 e 1950, também o faz David, que situa a maioria das tramas de seus contos no mesmo período, antes da guerra colonial – sendo muitos retroativos ao início do século, recuperando acontecimentos das primeiras quatro décadas. Desta forma, podemos verificar que seus textos (marcados temporalmente com a data dos acontecimentos) resgatam principalmente a história angolana da primeira metade do século XX, sendo que algumas quando ainda ocorriam as campanhas de assentamento e de instalação de postos portugueses, parte da ocupação efetiva de Portugal no interior de Angola.

Sua preocupação é denunciar o sistema colonial e criticar os autóctones que se afastam da tradição, como no conto “Manuel Karitoko”, em que Kuriaquita,

¹²⁴⁵ DAVID, 1984, p. 12.

tendo sido educado em sua tribo dentro da linhagem matriarcal e treinado para ocupar o lugar de seu tio no futuro, acaba desviando de seus propósitos ao ambicionar a vida urbana, depois do reencontro com um primo que retorna da cidade para as costumeiras festividades após as colheitas. Canivete e o primo ilustram o grupo de indivíduos que promovem o êxodo rural em busca de emprego e de aquisição de bens materiais industrializados. Tal tema é recorrente nos contos de Raul David, apontando para um comportamento que merecia atenção, tornando-se um assunto válido para discussão e uma tentativa de desalienação do leitor, através da elucidação de possíveis consequências decorrentes do ato de abandono da tradição.

Assim, tornando-se outro representante desse êxodo, Kuriaquita segue com o primo Canivete para Benguela e, já na cidade, o primo, que trabalhava na casa de um casal de portugueses com filhos pequenos, tenta obter um trabalho semelhante para o protagonista. No fragmento a seguir, observamos o diálogo entre a patroa, que busca um novo empregado doméstico para a vizinha, e o jovem Canivete:

– Então, Canivete, vieste sozinho?

– Veio c’o meu primo, mia senhora.

– Com teu primo; muito bem. Quantos anos tem?

– Tem aquache quindje ano.

A senhora franziu o sobrolho ao ouvir que o rapaz teria quase quinze anos de idade e a calcular que não sabia falar português.

A língua não seria a dificuldade maior, pois qualquer dona de casa procura fazer-se entender em casos destes, ainda que seja por gestos, tática usada sempre com o pessoal vindo do mato. Mas agora a idade...

Depressa se aquietou porque, ponderou, os nativos chegados do interior são humildes e, enquanto não se estragam com os espertalhões da cidade, são indubitavelmente os melhores, submissos, nada exigentes e até dedicados. Pronto.¹²⁴⁶

¹²⁴⁶ DAVID, 1984, p. 25.

A reflexão após a conversa entre a patroa e o empregado aponta algumas questões interessantes, como a questão do estereótipo do empregado que portugueses procuravam: rapazes jovens, que poderiam ser moldados ao bel-prazer de seus patrões e, de preferência, do interior, uma vez que não foram ainda corrompidos pelos vícios urbanos. A imagem do nativo humilde é, em verdade, o retrato do colonizado submisso que aceita as imposições do sistema colonial, inclusive sua própria condição de dominado. Há, então, uma crítica forte subjacente à visão da patroa: ela reflete exatamente isso – o olhar do dominador ao dominado e as características positivas que ele deve possuir, sendo a melhor delas a de saber seu lugar na hierarquia colonial.

Outro ponto importante é a questão da língua. A patroa infere que o garoto não domina seu idioma (apenas umbundo), mas logo deixa tal questão de lado, visto que a comunicação ainda seria possível, já que o garoto deveria fazer trabalhos braçais caseiros. Observamos, neste ponto, os limites do autóctone naquela sociedade: o garoto não precisava possuir nível escolar, nem conhecimento algum mais específico, visto que estaria fadado, como a maioria de seus conterrâneos, a não ultrapassar o patamar dos trabalhadores – sejam eles serviçais, operários, etc. Ainda sobre a questão da língua, devemos salientar que David alinha-se à estética padrão do momento, representando marcas da oralidade no texto escrito, como podemos ver na passagem acima, em que também observamos uma sutil subsequente “tradução” da fala do autóctone, expressa em um português carregado de desvios. Este processo de corromper a fala do outro é apontada por diversos críticos e ensaístas, dentre os quais a brasileira Rita Chaves, que explicita o seguinte:

Tal como surge em narrativas como as de Luandino, a língua já não é a que os colonizadores trouxeram. Na desobediência do escritor exprime-se a identificação com esse universo de excluídos aos quais o colonialismo arrancou quase tudo. Na “deformação” linguística mediada pela presença das línguas dos

antepassados, portanto, também se vislumbra a ponta de um tempo anterior a cortar o presente hostil.¹²⁴⁷

A escrita de Raul David promove esta insurgência contra o colonialismo, sendo, portanto, uma das formas de lutar contra ele, mantendo viva a tradição nos interstícios promovidos por tal ruptura. Desta forma, se, por um lado, o autor busca quebrar os grilhões coloniais, por outro, seu protagonista, o jovem Kuriaquita, corre em direção a eles. O protagonista passa a chamar-se Manuel, nome dado pela patroa que não gostava de Kiriakita. Visto que o nome em umbundo era impronunciável para ela, a portuguesa decidiu mudá-lo para algo “compreensível”, algo que pertencesse à sua cultura. Como um objeto, o garoto tem seu nome alterado – nome que significa algo dentro das culturas angolanas, como expresso no primeiro parágrafo do conto:

É sabido que o nome dos nativos tem origem, geralmente, no acontecimento do dia, em ocorrência ou fato importante na época do nascimento da criança, no desejo de manifestar gratidão a alguém, na vontade de homenagear ou mesmo lisonjear pessoa grata no meio e, por fim, no estado psíquico da parturiente ou do casal progenitor, em comum.

Nesta ordem nasceu Kuriaquita a quem foi dado o nome do tio materno, de acordo com o desejo manifestado por ele na gravidez de sua irmã, Dembele.¹²⁴⁸

Desta forma, desconhecendo a importância do nome pessoal, a patroa apaga-o, dando-lhe um nome português – ou, pior do que isso, indiferentemente de ter acesso ou não a tal informação, possivelmente o resultado seria o mesmo e o garoto renomeado a fim de se encaixar na cultura portuguesa, visto que a cultura do outro, por não ter valor algum para o dominador, é completamente irrelevante, a não ser que algum elemento cultural possa servir em prol do

¹²⁴⁷ CHAVES, 2005, p. 53.

¹²⁴⁸ DAVID, 1984, p. 15.

colonizador, como arma de submissão. Vemos, então, a identidade de Kuriaquita ser apagada, sendo-lhe fornecida uma nova, mais adequada à sua nova condição dentro daquela comunidade. Desta maneira, cada vez mais inserido na cultura do outro, o garoto aprende português aos poucos e passa a ser benquisto pelos patrões por seu empenho no trabalho, ainda que, para o garoto, tudo fosse novidade e, portanto, alvo de atenção e execução aprimorada. Conforme o tempo passa e o garoto acultura-se, afasta-se, por conseguinte, de seu grupo familiar – e étnico –, dá às costas a sua angolanidade. Para os que ficam, o clã pastoril, o desertor é repudiado, uma vez que ele renega sua família, seu grupo, sua cultura, sua tradição, como o trecho a seguir ilustra:

O tio de Manuel Karikoto que, de início, projetara deslocar-se a Benguela para trazer para casa o rapaz sob custódia, desistiu de se munir de guia no Posto, porque alguém lhe lembrou que à autoridade apenas interessam adultos, contribuintes do imposto. Quantos aos garotos não lhe importava a não ser que tenham saído da terra, depois de recenseados. Para mais o caso do sobrinho era idêntico ao de tantos outros garotos que abalaram nas mesmas condições.

Perante esta opinião doutro chefe de família, desistiu. Mas daí para a frente, disse:

– O filho que abandona os bois de casa para se meter no ganho, está perdido. Não se conta com ele para mais nada!

Este seu juízo reforçou-se com o tempo e, anos depois, esqueceu-se do sobrinho para se dedicar a outros mais novos.¹²⁴⁹

Outra denúncia que a narrativa realiza de forma bastante hábil e que pode ser vista no trecho transposto acima é a da justiça colonial e o fato de que esta não é a mesma para brancos e negros. Tal tema foi trabalho constantemente na literatura angolana que trata do período colonial e, da mesma forma, é recorrente nas narrativas de Raul David, sendo ponto central da trama de “O ‘Olho de Vidro’”, conto que termina resumindo tal pensamento:

¹²⁴⁹ DAVID, 1984, p. 32.

Os pretos que sofreram, inocentes, toda a sorte de sevícias e vexames, esses foram simplesmente postos em liberdade, a liberdade que era concedida aos negros, deserdados da lei social; liberdade que para eles tinha limites que acabavam, arbitrariamente, na primeira intimação do Caputo, a pedido deste ou daquele patrão.¹²⁵⁰

Posto que mencionada no conto aqui analisado, a (in)justiça colonial é foco do conto mencionado, como podemos ver em seu fechamento, em que o narrador explicita a diferença entre a liberdade dos brancos e a dos negros, sendo que a destes últimos “tinha limites”: ele deixa claro que tanto a justiça quanto a liberdade eram conceitos que não eram aplicados na mesma medida para aqueles que tinham o poder e para os que era dominados. Assim, retornando à narrativa de Karitoko, compreendemos que tanto o protagonista como seu tio pertenciam ao grupo dos últimos.

Logo, sem poder contar com a ajuda das autoridades que visavam à proteção dos colonizadores, o tio do rapaz ressentido a deserção do sobrinho após ter-lhe ensinado os labores pastoris e passa a identificá-lo como um “*chinguarulu*”, designação dada àqueles que abandonam sua terra e sua ancestralidade – um “vadio, saltimbanco, homem sem eira nem beira”¹²⁵¹. A recompensa por ter trocado seu povo por aqueles que o subjuga chega anos depois para Karitoko: seus padrões retornam à metrópole para cuidarem do futuro dos filhos. Assim, o protagonista recebe por “sua assiduidade e dedicação, além da oferta valiosa de um relógio *Omega* antigo, as lágrimas sinceras que viu jorrar dos olhos de seus padrões, à hora da partida, sinal eloquente e incontestado de quanto o queriam”¹²⁵². A interpretação irônica e dupla das lágrimas do casal de portugueses é muito interessante: se Karitoko enxerga um sinal de amizade – devido à educação com que lhe tratavam, se comparado este ao tratamento

¹²⁵⁰ DAVID, 1984, p. 96.

¹²⁵¹ Ibidem, p. 29.

¹²⁵² Ibidem, p. 33. [grifo do autor]

dispensado por outros colonizadores a seus empregados africanos –, o casal condói-se de perder um ótimo empregado.

A sorte de Manuel Karitoko muda conforme mudam os patrões: depois do casal que se mudara definitivamente para Portugal, outros patrões surgiram, mas Kuriakita “jamais juntou dinheiro nem encontrou noutras casas a afabilidade dos primeiros patrões”¹²⁵³. Assim, compreendendo melhor como a sociedade se compunha e qual o papel do angolano nela, o protagonista considera, por vezes, retornar à sua antiga tribo, no interior, porém compreende que, ao virar as costas para sua comunidade, rejeitando-a e inserindo-se em outra cultura, Kuriakita tornou-se um apóstata perante os olhos do grupo, como podemos perceber na passagem a seguir:

Ao lembrar-se do quimbo, perdia a coragem de para lá voltar depois de tantos anos de ausência, nem qualquer pecúlio enviado à família como faziam os demais conterrâneos seus. Seria para ele a maior vergonha e baixeza a que se poderia sujeitar ao chegar à terra com as mãos vazias.

Que diriam os seus parentes?

Seria alvo de escárnio. Passaria a ser entre os seus um ente desprezível em toda a linha.

Não. Não voltaria nunca.

Agora, destribalizado, o nome da sua terra passara a ser um símbolo denominativo, tinha como única valia a identificação pessoal na caderneta do imposto indígena, pois todo o homem tem terra, onde nasceu.

Os parentes distantes seriam assunto de ocasião, porque na vida de Manuel Karitoko o que contava agora era o trabalho de todos os dias, por semanas a fio, meses e anos, sem saldo positivo forrado no canto da mala.

... Perdera-se como tantos outros no turbilhão absorvente da cidade.¹²⁵⁴

¹²⁵³ DAVID, 1984, p. 33.

¹²⁵⁴ Ibidem, p. 34.

Acompanhando os parágrafos finais, compreendemos a questão da destribalização voluntária daqueles que se aculturam, abandonando a tradição e adotando o modo de vida europeu. Obviamente, neste processo de adoção da cultura do outro, por não ser o outro, mas o diferente, o lugar dentro dessa cultura será sempre o de Caliban e nunca o de Próspero. A questão do nome da terra é importante e remete à ideia de que a própria concepção de “terra” muda para cada cultura e o vocábulo não tem o mesmo significado que possui para o povo ovimbundo. Para os últimos, a terra é vida, é trabalho, é eixo central na cultura do povo pastoril, enquanto que para o colonizador da região urbana a terra não possui os mesmos laços afetivos – é apenas a localização de nascimento que serve para constar na caderneta do imposto, o qual por sua vez é o que importa para o sistema vigente, visto que é o documento que atesta que o autóctone está pagando seus impostos ou não. No caso de não pagamento do imposto, o nativo poderá ser utilizado como mão-de-obra forçada em prol do governo colonial português – em outras palavras, ele não é visto como indivíduo, mas como mão-de-obra.

Além deste conto, no qual busca tratar de temas variados e importantes para o momento do Nacionalismo na literatura angolana, Raul David trabalha com outros igualmente válidos, como em “O pernetá”, em que contrapõe brancos e negros, sendo os primeiros retratados como gananciosos, ricos, exploradores e maus, enquanto que os pretos são pobres, explorados, solidários e bons¹²⁵⁵. A fissura entre a realidade dos europeus e a dos angolanos é o fio condutor que perpassa as narrativas a começar pelo próprio título, que denuncia o colonialismo abertamente. Separados pela barreira intransponível da dominação, cada grupo é descrito através das décadas na sociedade angolana, principalmente em Benguela e envolvendo o grupo étnico dos ovimbundos, algo um tanto díspar, uma vez que a maioria dos grupos retratados é ambundo. Da mesma forma, a língua correspondente nas narrativas de David é o umbundo, ao passo que temos nas maior parte das narrativas o uso do quimbundo.

Lamentavelmente, o uso do umbundo nos contos não chega a provocar uma ruptura profunda, nem transformar a língua portuguesa de forma significativa

¹²⁵⁵ DAVID, 1984, p. 137-138.

de modo a inovar o trabalho linguístico nos textos. Todavia, algumas personagens apresentam suas falas registradas de forma diferenciada, a fim de ilustrar os desvios próprios da oralidade e daqueles que não dominam bem o idioma português. É digno de nota que muitas personagens nem mesmo falam português no texto, como Natxingolo, de “O cantinflas de Roçadas”, que apenas domina o umbundo, mas, ao invés de acompanharmos uma incursão pelo idioma de seu grupo, observamos todas suas falas escritas em português – e em um português que segue a norma culta, do que se pode inferir que Natxingolo falava, portanto, o seu idioma corretamente e o uso da norma culta é o reflexo do domínio de sua própria língua.

Outro ponto que deve ser mencionado é a quantidade de fatos históricos recuperados nas narrativas as quais, em determinados momentos, flertam com a crônica. Em geral, os contos de Raul David são bastante relevantes e, embora o jogo com a língua seja feito em um nível não muito profundo – vindo acompanhado de algo que funciona como uma “tradução”, por vezes –, eles tratam de temas caros ao Nacionalismo, além de ter uma visível preocupação estética – embora um tanto ancorada na literatura europeia, respeitando, de forma geral, a forma do conto tradicional. Não obstante, *Colonizados e colonizadores* possui várias reedições, o que serve de índice (frágil, porém índice, contudo) do mérito das narrativas e assegura a Raul David um – merecido – lugar no cânone literário nacional.

3.4.6. Mário Lopes Guerra – Benúdia

Mário Lopes Guerra publicou vários textos sob o pseudônimo de Benúdia. Nasceu em 15 de julho de 1939, em Luanda e faleceu em 13 de julho de 2010, também em Luanda. Contista, poeta e artista plástico, Benúdia colaborou em diversos jornais e revistas, como *A província de Angola*, *África*, *Cultura (II)*, *Revista de Angola*, *O Lobito*, *Brado africano*, *Boletim da Casa dos Estudantes do*

Império. Além de ter diversos contos publicados em coletâneas, escreveu os seguintes livros de contos: *Dumba e a bangala* (1961), *A bola e a panela de comida* (1973) e *Nossas vidas, nossas lutas: estórias* (1979).

Tendo participado da geração da *Cultura*, Benúdia publica desde a década de 1950. Ao falar da prosa dessa década, Carlos José Venâncio afirma que o autor destacou-se com o conto “Pangu ‘ié pensou” (“Teu irmão pensou”) publicado na *Mensagem* da CEI, em 1959 (Ano II, 1), o qual fora “dedicado ‘Aos rapazes que estão estudando em Lisboa e demais cidades’¹²⁵⁶”¹²⁵⁷ – em sua maioria poetas conterrâneos. Sobre o início de década de 1970, anos anteriores à independência, comenta o ensaísta Russell Hamilton,

Apesar da renascença literário-cultural, os primeiros anos da década de 70 eram, nas palavras felizes de Jofre Rocha, “um horror de silêncio”. Mais do que silêncio, porém, era um período de fragmentação, indecisão e de patronato inevitável. Assim, os organizadores de Capricórnio, com a devida circunspeção, proclamam que os Cadernos “se destinam a revelar e a divulgar temas e autores ultramarinos de expressão portuguesa”. Aqueles escritores consciencializados tinham de aceitar o patronato ou calar-se completamente. Benúdia, no entanto, pôde publicar “A bola e a panela de comida”, um conto anedótico, mas que se insere na linha da resistência cultural. [...] ¹²⁵⁸

Desta forma, partindo das palavras do especialista estadunidense, podemos pensar que os contos de Mário Guerra apresentam uma função didática, em geral, sendo bastante alegóricos. Seus contos mais conhecidos escritos no período colonial que foram publicados em livretos, periódicos ou coletâneas são “Pangu já pensou” (1959), “O tocador e o vento” (1959), “O príncipe e o orvalho” (1960), “Dumba e bangala” (1961) e “A bola e a panela de comida” (1973). A

¹²⁵⁶ Nos números avulsos, seis ao todo, existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa (Ano I, 7, 1958; Ano II, 1, 1959; Ano II, 3, 1959; Ano III, 1, 1960; Ano III, 2, 1960; Ano III ¾, 1960) foram publicados mais dois contos deste escritor “O escravo voltou” e “O caçador e o vento”. [nota do autor]

¹²⁵⁷ VENÂNCIO, 1987, p. 100.

¹²⁵⁸ HAMILTON, 1981, p. 154.

trama deste último gira em torno de um acontecimento bastante simples: algumas crianças, ao jogar futebol, acabam lançando a bola em um quintal onde ocorria um batizado, resultando na queda da bola dentro da panela na qual estava sendo cozido o prato principal do banquete. Este incidente acaba por acirrar “a costumeira rivalidade”¹²⁵⁹ entre catetistas (provenientes do Catete) e malanjinjos (provenientes da província do Malanje) durante alguns dias, situação que divide os moradores do musseque Rangel, uma vez que os indivíduos presentes no batizado eram catetistas e as crianças, em sua maioria, malanjinjos. Esta situação só acaba com a interferência de Manuel Camionista, “nato de Luanda, de mão da ilha e pai um antigo condenado que viera para aqui degredado e morrera com uma biliosa”¹²⁶⁰. O angolano

[f]izera a sua infância nos altos e amava tudo aquilo.

E entristeciam-no aquelas makas. Não tivera grandes estudos, mas, por esses matos fora, sempre puxando em camionetas estoiradas e a caírem de podres, aprenderam muita coisa.

E o que mais aprendera era que os homens acabam sempre por precisar uns dos outros e que a amizade é a coisa mais morna que existe neste mundo. Assim mesmo, nem muito quente, nem nada frio. Simplesmente ao calor conveniente.¹²⁶¹

Manuel Camionista, um indivíduo híbrido, angolano, sem estudos, mas conhecedor de saberes práticos, aprendidos pela execução do ofício (motorista de caminhão), é quem irá, por amor à terra e a seu povo, promover a reunião dos grupos antagonistas no musseque. A personagem utiliza-se de uma artimanha: primeiro, chama Xico Sapateiro, catetista, para almoçar e passam o dia juntos, bebendo e conversando; ao fim da tarde, Manuel passeia com Xico pelo areal, sabendo que o velho Almeida, “o mais velho dos malanjinjos”¹²⁶², costumava

¹²⁵⁹ BENÚDIA, 1973, p. 8.

¹²⁶⁰ Ibidem, p. 14.

¹²⁶¹ Ibidem, p. 14.

¹²⁶² Ibidem, p. 15.

passar naquele horário no local. Agindo assim, Manuel aproxima os dois, promovendo um ambiente alegre, ainda que Xico torne-se frio com a chegada do malanjinho. No entanto, o espírito moinante do velho Almeida espalha-se, contagiando a todos quando ri da brincadeira de Manuel, que afirma que o amigo tem saúde por ter muitas mulheres:

O velho Almeida soltou, então, o seu coração e riu, riu com toda a alma, a boca escancarada, os dentes brancos e alinhados completamente na rua:

– Este Manuel é lixado!

Atrás deles, Xico esboçou um sorriso amarelo aguado.

Rodando devagar a barriga de tambor, rindo com a boca toda em estremeções do corpo rotundo e rijo, Manuel voltou-se e atirou para a cara de Xico a sua gargalhada larga, que se espalhou pelo bairro fora, rolou pelo areal e trepou às árvores, cobriu as casas, envolveu os homens e brincou com as crianças.

– Este Manuel é lixado!

– Este velho Almeida, sukuama! tem muitas mulheres!

E não podendo segurar mais, Xico sapateiro dobrou-se em dois, balançou-se nas pernas magras e com uma grande palmada nas costas de Manuel largou a sua gargalhada profunda e rouca, entrecortada, aos empurrões saindo da garganta e lançando-se à toa para a liberdade.

Subitamente calaram-se, como estranhando tanta euforia, limpavam na boca com as costas da mão e repararam uns para os outros com os olhos úmidos querendo rir mais.

– Mais velho, um copo! – lançou Manuel.

Minutos depois, levantavam com solenidade três copos de vinho.¹²⁶³

Percebemos pela cena acima transposta que Manuel, ao aproximar os lados em oposição, consegue restituir a unidade dos moradores do musseque em uma alegoria representativa da realidade angolana, na qual etnias distintas,

¹²⁶³ BENÚDIA, 1973, p. 16.

marcadas por traços característicos de grupos de determinadas regiões, passam a colaborar com movimentos de libertação diferentes: MPLA, FNLA e UNITA, principalmente. Tais movimentos, baseados em ideologias bastante diversas, enfrentam-se durante a guerra, ainda que lutem contra um inimigo comum – o colonizador português. Assim, a necessidade de trabalharem juntos, focando-se no que compartilham (angolanidade e situação de oprimidos) e deixando de lado pequenas diferenças, é trabalhada no conto a partir do simbolismo do ocorrido no musseque, o que torna a narrativa, ainda que literária, engajada, ancorada em preocupações sociais. A alegoria usa como elemento de coesão social o riso, marca não só do malanjino, mas do angolano em geral, e termina com os três angolanos celebrando, eufóricos com o riso largo e solto que se liberta, indicando a paz decorrente de um estado vindouro após as divergências serem superadas. Podemos afirmar que o conto possui relevância artística e social, ainda que singelo – o que, por sua vez, pode ter evitado sua proibição naquele momento de repressão.

No entanto, se Benúdia trabalha temas caros para os angolanos de forma mais ou menos velada – o que significa dizer que a mensagem social não se encontra no nível mais óbvio de leitura –, nesse momento que vai de fim da década de 1950 até meados da década de 1970, já no período pós-independência sua literatura sofrerá uma guinada brusca. Em *Nossa vida, nossas lutas* (1979), há narrativas bastante curtas, de leitura rápida e de visível caráter didático, buscando instruir o cidadão angolano sobre a importância do MPLA, sua luta até o poder, sua aceitação pelo povo e seu desejo de aplicar um governo socialista para benefício da população. Nestes contos, a preocupação político-ideológica sobrepõe-se à estética, ultrapassando os limites do engajamento literário para produzir textos doutrinários que exultam os méritos do partido durante a guerra colonial e a guerra civil, chamada nos contos de “segunda guerra de libertação”, ao passo que reforça as bases do governo angolano. A literatura produzida no período pós-independência tinha, conforme vários estudiosos, tal finalidade, como vemos a partir do exposto por Pires Laranjeira na seguinte passagem:

Os escritores com obra feita durante o período colonial caíram, por vezes, na tentação de imprimir um pendor historicista à literatura, através do seu controle das organizações de escritores, das editoras estatais ou das páginas culturais. No geral, tratou-se apenas de finalmente dar a conhecer obras que já estavam escritas antes das independências ou de privilegiar discursos literários que fizessem apelo às raízes culturais dos novos Estados, reforçassem a unidade nacional e contribuíssem para reiterar a nacionalidade, reavivando a memória do passado ao dá-la a conhecer às novas gerações. Mas está longe de ser verdade, como se tem afirmado, que tudo isso se deveu ao controle estatal da literatura. Ainda agora, em Portugal, o angolano Domingos Van-Dúnem publicou dois livrinhos de ficções memorialísticas e estamos em crer que não são as suas funções diplomáticas em Paris que o obrigam a escrever histórias sobre os malefícios do colonialismo. Por outro lado, as literaturas africanas englobam todos os escritores africanos, onde quer que eles se situem, ideológica e fisicamente, desde que o produto final esteja imbuído de uma visão de mundo e um modo de estar e ser africanos.¹²⁶⁴

Compreendemos, pelo exposto, a importância de uma literatura que reforçasse as bases do novo Estado nacional e, durante a guerra civil, posicionassem-se ao lado do governo (MPLA). Assim, mais uma vez, temos a literatura servindo à política, à ideologia, aos discursos que teciam a malha que se formava após a ruptura política em Angola: com a independência e a formação de um novo Estado-Nação forjado a partir das bases lançadas pelo então movimento (já partido político) MPLA – de cunho marxista-leninista. No entanto, se a pena serviu de arma para os revolucionários, agora tem uma função muito mais claramente pedagógico, buscando passar mensagens óbvias através de morais visivelmente explícitas, o que, se por um lado afasta tal escrita dos padrões literários, aproxima as narrativas de oraturas, dos contos orais tradicionais, porém trocando os animais das fábulas por homens e siglas facilmente identificáveis – para que não houvesse nenhum problema de interpretação.

Nesse sentido, enquanto estórias educativas de cunho oral, curtas e com a presença de uma moral, Benúdia mantém a tradição mais antiga: a do *griot* contador de estórias. Diferenciando-se de outros narradores que são exímios

¹²⁶⁴ LARANJEIRA, 1992, p. 30-31.

griots literários (como Luandino Vieira, Pepetela e Arnaldo Santos, por exemplo), as histórias de Benúdia no período pós-independência pecam pelo excessivo foco na moral ao invés da trama, cujo irrefutável papel secundário deixa muito a desejar – característica que torna os contos demasiadamente datados para o leitor contemporâneo. Sem nos aprofundar nessa literatura, cuja cronologia não cabe neste estudo, gostaríamos apenas de ressaltar que seus primeiros contos possuem mais graça e beleza, com maior preocupação artística, conseguindo unir esta à função pedagógica presente na literatura oral tradicional, que toma forma de uma escrita de denúncia durante as últimas décadas do colonialismo em Angola, resultando em narrativas que acompanham o movimento literário do momento. Benúdia encaixa-se muito bem nos dois períodos literários, apresentando características bem variadas em ambos, estando engajado, em cada momento, com a literatura produzida então. Percebemos, portanto, a passagem da narrativa alegórica para a de denúncia e, enfim, para as doutrinárias através da forma inversamente proporcional como trabalha com os elementos intra e extratextuais: nas alegorias vemos uma maior preocupação literária e menor atenção às questões que refletem a realidade sócio-histórica do país, enquanto que nos contos de teor didático encontramos a fórmula inversa.

3.4.7. Rebelo de Andrade

Inácio José Esteves Rebelo de Andrade nasceu em Huambo, em 25 de setembro de 1935. É contista, cronista, poeta, memorialista, sociólogo e professor, tendo também exercido a profissão de técnico agrícola e o cargo de consultor da UNESCO. Foi co-fundador da Coleção *Bailundo*, juntamente com Ernesto Lara Filho¹²⁶⁵. Publicou os seguintes livros de contos: *Um grito na noite* (1960), *Apontamentos de rua* (1961), *O sabor doce das nêspas amargas* (1997), *Parábolas em Português* (1999), *Revisitações no exílio: contos angolanos* (2001) e *Quando as Rolas Deixam de Arrulhar: contos e não só...* (2010).

¹²⁶⁵ GOMES; CAVACAS, 1997, p. 296.

Os dois contos (“Um grito na noite” e “O capataz Abel”) publicados no primeiro livro mencionado (*Um grito na noite*) e um terceiro (“Encosta a cabecinha no meu ombro e chora”) na antologia *Contos d’África* (1961), ambas publicações da Imbondeiro, foram reescritos (parcialmente) e publicados no livro *Revisitações no exílio* (2001), juntamente com “A velha que tinha quase 100 anos”, “Vivência, que nunca se chamou Antunes Pereira”, “Aníbal e Sebastião: os filhos de dona Ester e de Chilata”, “Litania de uma constatação triste: em África, naquela cidade de brancos, com nomes de branco, os negros não davam nomes a nada”, um glossário, uma introdução do autor e dois ensaios: “A cauda do grito”, de Francisco Soares, e “Testemunho”, de Leonel Cosme.

Os dois contos curtos presentes no primeiro livreto publicado pelo autor denunciam a situação dos angolanos. No primeiro, “Um grito na noite”, acompanhamos o drama que aflige não apenas o pequeno núcleo familiar formado por Marina, seu pai Gunga, seu esposo Lingo e o pai deste, o soba Kapango, mas todas as tribos angolanas que são forçadas pelo colonizador a fornecer mão-de-obra para as plantações de café. Por falta de jovens solteiros na tribo, os dois portugueses (o branco novo e o branco velho) levam o rapaz – o sobo o protesto de Kapango –, alegando que Lingo não tinha ainda formado família, ignorando suas já estabelecidas relações de parentesco com Kapango e com Marina – sem mencionar o fato (até então desconhecido para as personagens) de que sua esposa estava grávida. Na passagem abaixo, acompanhamos o momento em que os brancos exigem mão-de-obra do soba Kapango:

Os brancos haviam antes perguntado ao soba Kapango:

– Pessoal? Tens aqui pessoal para o café?

Gasto de tanta idade, Kapango encolhera os ombros; abanando depois a cabeça, respondera que não, que ninguém daquele lugar queria ir mais para o Norte trabalhar nas roças...

– Mas nós pagamos bem, soba. Pagamos sempre bem. Tu sabes isso... dissera o branco novo, passando a costa da mão pela testa suada. – Tens razão de queixa?... Queres mais dinheiro?...

Kapango respondera outra vez que não; que lamentava, mas que não poderia mandar na vontade das pessoas; que estas queriam meso era ficar ali, junto da família.

– Pois é... Compreendemos... Mas nós precisamos de gente, de um homem pelo menos, para a plantação – dissera o branco velho, enquanto brincava com a correia da sua caçadeira.

O soba lembrara então que quatro homens haviam partido no ano passado, e mais sete no ano atrás, e mais dez no ano anterior. Essas levas não haviam bastado? Ele não tinha agora homens solteiros, nem um sequer, porque até Lingo, que era seu filho, se casara na véspera.¹²⁶⁶

Enquanto os homens debatem o assunto, cada lado argumentando em seu favor, observamos o branco mais velho brincando com a correia de sua espingarda, em uma imagem da força do dominador, antecipando o fim da conversa, quando os europeus impõem sua vontade aos argumentos do soba idoso. A partir deste acontecimento, o autor problematiza a questão do trabalho forçado nas plantações, o que, além de causar danos emocionais e psicológicos nos membros afastados do seio familiar e no grupo que fica, repercute na própria estrutura organizacional da sociedade, uma vez que diminui significativamente o número de homens jovens nesta, incorrendo em falta de esposos, e, por consequência, menor taxa de natalidade, e de mão-de-obra (no caso das sociedades tribais, o homem é responsável por trabalhos específicos como proteção da área, caça, pesca e busca por alimentos e produtos a serem comercializados com os europeus, etc.). A curta narrativa denuncia, portanto, os males causados pelo colonialismo, dentre os quais a destruição da cultura e sociedades angolanas.

As personagens que têm voz na narrativa são Marina e seu pai, Gunga, quando conversam entre si no ambiente familiar – falam sobre o tempo e Marina compara aquela noite com a noite quando seu esposo partira – e Kapango e os dois europeus no ambiente social, sendo que a voz do primeiro é apenas a voz dos subservientes, que tem que se justificar perante os segundos e acatar suas ordens. Além da breve conversa com seu pai, Marina, a única personagem

¹²⁶⁶ ANDRADE, 2001, p. 36-37.

feminina da narrativa, a angolana de nome europeu, expressa-se ao fim do conto, quando grita de dor e chama, na hora do parto, pelo marido arrancado do seio familiar. Além das fortes dores da mãe, a criança chora ao nascer, metaforizando todas as dificuldades e sofrimentos vividos pelo povo no caminho para a independência – esta simbolizada pelo próprio recém-nascido. Ambos iniciam sua existência durante a noite – esta, por sua vez, remetendo ao período de trevas que foi não apenas a guerra colonial, mas todo o colonialismo, durante o qual o povo colonial vivia política, econômica e socialmente dependente de Portugal (representado, em tal imagem, pelo nome europeu da mãe, Marina¹²⁶⁷). O grito na noite que dá título à narrativa é, conforme o colocado, o grito de liberdade – tanto da criança que nasce para o novo mundo, fora da dependência materna, quanto de Angola, que se desprende do forçado vínculo colonial.

A narrativa seguinte, “O capataz Abel”, relata o descaso das autoridades portuguesas para com os angolanos. Abel, capataz de uma fábrica (identificada por Companhia), é procurado por João Calussinga, um rapaz jovem que trabalha no mesmo local, sob o comando do protagonista. João, temeroso, confia a seu chefe que está doente, escarrando sangue. Abel leva-o ao médico da Companhia imediatamente, ambos percorrendo a pé a distância de três quilômetros, porém são apenas atendidos pela empregada branca deste, que alega não poder atender o doente, pois está atrasado para um evento social. Embora tenha explicado para a empregada que o doente apresentava hemoptise e necessitava de cuidados urgentes, os funcionários da fábrica foram dispensados com a indicação do médico que o procurasse no dia seguinte. No caminho de volta, João morre, sufocado no próprio sangue, nos braços de Abel. No dia seguinte, ao retornar ao trabalho, o capataz relaciona tudo que vê no caminho e na fábrica a sangue e hemoptise, ouvindo o médico e o engenheiro (ambos europeus) conversarem animadamente e o primeiro recomendar ao segundo que nunca descuide de sua saúde.

¹²⁶⁷ O ensaísta brasileiro Artur Vaz lembrou-nos da presença do vocábulo “mar” no nome Marina, o que compreendemos como um símbolo para a via através da qual chegaram os portugueses e os males da colonização, além de também ter sido o trajeto utilizado pelos navios negreiros, que transportavam os escravos africanos e, mais tarde, mão-de-obra forçada, para outros lugares.

Há, portanto, uma grande denúncia social neste conto, a qual aponta para a desumanização do trabalhador angolano, visto apenas como mão-de-obra, dispensável. Esta crítica é realizada com bastante delicadeza através da dor e penúria sofrida tanto por João quanto por Abel, que se sente impotente, incapaz de fazer algo pelo menino. Encontra-se presente a ironia de que, enquanto Abel preocupa-se com o povo, mas é completamente impotente no que tange a solução dos problemas, o médico, colonizador que detém o poder e que poderia ajudar a população (metaforizada na figura de João Caussinga), ignora os problemas relacionados a esta, preocupando-se apenas com seus pares – os quais, por sua vez, nem sempre precisam de apoio, como vemos na personagem do engenheiro, que se encontra bem de saúde, porém recebe atenção (desnecessária) do médico. A narrativa termina com uma imagem forte:

João Calussinga morreu nessa noite.

Abel soube da notícia logo pela manhã, ainda antes de tomar o mata-bicho.

Foi em jejum para o trabalho. Árvores, flores, capim, pedras, tudo o que encontrava pelo caminho lhe parecia vermelho e lhe lembrava sangue.

Ao entrar na fábrica, viu o doutor Antunes Vilar e o Engenheiro Diretor que conversavam animadamente.

De chapéu na mão, o doutor Antunes Vilar repetia mais uma vez:

– O senhor Diretor tenha cuidado... Não descure a sua saúde... Não facilite, não facilite...

O capataz ergueu o olhar até à [sic] chaminé mais alta do terceiro pavilhão: agora uma hemoptise enorme a subir pelo céu...¹²⁶⁸

As denúncias elaboradas nos contos de Andrade são bastante fortes, assim como a imagem final do conto, que ilustra a morte dos trabalhadores da

¹²⁶⁸ ANDRADE, 2001, p. 53-54.

fábrica por doenças pulmonares decorrentes do trabalho e falta de cuidados médicos, condições de subsistência, etc., em decorrência da miséria imposta aos nativos da terra pelo colonialismo.

Publicado em 1961, na coletânea *Contos d'África*, “Encosta a cabecinha e chora”¹²⁶⁹, conta o drama de um engraxate, Manuel António (Mantó), sua mãe Zefa e sua irmã Domingas, uma jovem de dezoito anos e cuja beleza incitava o desejo de brancos e negros da região. Mantó, menino de doze anos, envolve-se em uma aventura com seus amigos engraxates e acaba perdendo sua caixa e utensílios de trabalho, o que o deixa desesperado, uma vez que seu patrão é extremamente exigente, até mesmo quanto à aparência dos meninos. A mãe, viúva, cuidava da roupa do filho por saber que dependia disso seu trabalho e, por conseguinte, o sustento da família. Há uma breve narração sobre o drama da mãe, cujo esposo foi assassinado por imprudência de um motorista e que foi presa injustamente por desrespeito à autoridade quando clamou por justiça. Além da dor causada por estar presa durante o óbito do marido, Zefa carrega em si a certeza da iniquidade da justiça portuguesa, refletindo em uma dura – e justa – acusação ao sistema colonial, recorrente nas narrativas de Rebelo de Andrade.

Em uma sociedade patriarcal colonialista, é escusado dizer que o papel da mulher colonizada é extremamente limitado a trabalhos braçais referentes a serviços domésticos ou como quitandeira; ou, ainda, como comerciante, quando herda algum comércio de um falecido esposo, normalmente português. Isto posto, em decorrência às limitações da renda familiar, Mantó é também responsável – e, ainda que em parte, é uma contribuição imprescindível – pelo sustento daquele pequeno núcleo. Assim, quando compreende que perderá o emprego, o menino sofre com a tristeza que causará à mãe:

O engraxador Mantó trazia o coração tão negro como a pele. E isto porque com a pressa da fuga deixara ficar no estádio a caixa do ofício – a ferramenta do ofício. Vinha agorasem caixa e sem dinheiro – e temia as consequências do dia seguinte. O Esfrega-Esfrega dissera no jardim: “Siô Bartolomeu dá o porrada!” Claro

¹²⁶⁹ Nesta publicação, o nome do autor consta como Rebello de Andrade.

que haveria de dar. E muita até!... Mas mais do que o castigo corporal do dia seguinte, bastante mais ainda, o engraxador Mantó receava perder o emprego. E receava perder o emprego porque receava ver a mãe morrer de fome e de desgostos...¹²⁷⁰

O menino, ao chegar em casa, confia o ocorrido à irmã, Domingas, que decide ajudar o irmão pequeno. Sabendo que o Senhor Francisco Bartolomeu, chefe de Mantó, havia manifestado interesse por si, porque era virgem, tendo, inclusive, oferecido dinheiro em troca de favores sexuais, Domingas desiste de guardar-se para seu amor, o serralheiro José Catandica, e oferecer seu corpo a Francisco Bartolomeu em troca de este não despedir seu irmão. A cena que retrata a conversa entre os dois irmãos é bastante profunda e mostra o amadurecimento da irmã que, compreendendo a gravidade da situação, martiriza-se a fim de poupar a mãe e seu irmão mais novo:

Manuel António viu a irmã, Domingas, à porta da cubata.
[...]

– Tu tá mar, Mantó? – perguntou ela a Manuel António. – O teu caixa do engraxar?

Então, num incontido desabafo, entrecortado por soluços e palavra soluçadas, o pequeno engraxador contou toda a aventura da tarde. [...]

– Siô Bartolomeu dá o porrada amanhã... Eu tem medo, Domingas... Eu vai ficar sem o trabaio... Mamãe vai ficar doente co tristeza...

[...]

A rapariga fechou os lindos olhos sonhadores. Pensou no seu aprendiz de serralheiro, suspirou profundamente e disse:

– Num chora mais, Mantó. Siô Bartolomeu num vai tu dar o porrada. Tu num vai ficar sem o trabaio... Mamãe num vai ficar doente...

– Siô Bartolomeu é mau, Domingas! – exclamou Manuel António.

¹²⁷⁰ ANDRADE, 1961, 129-130.

– Eu já sabe... Ma eu memo farar co ere... Tu num chora mais e num fara nada no mamãe...

E abandonando a tarefa doméstica de fazer fuba, com os olhos rasos de lágrimas, ela, a maravilhosa Domingas, virgem e bela, meteu a direito por um arvoredo, tomando em seguida o caminho da cidade.¹²⁷¹

Rebello de Andrade critica, neste conto, o desejo do colonizador pelas angolanas (jovens) – sejam elas negras ou mulatas –, as quais são, geralmente, vistas apenas como objeto sexual e nunca como esposas realmente. Mesmo aqueles que decidem optar por uma união estável com negras ou mulatas, fazem-no através da prática do amigamento, vivendo juntos e compartilhando a vida em casal, porém sem a mulher adotar o sobrenome do marido nem ter os direitos advindos do matrimônio, garantidos por lei – outra questão trabalhada pelo autor no conto “Vicência, que nunca se chamou Antunes Pereira”, incluído no livro *Revisitações no exílio* (2001). Esta marca de sua escrita do período colonial, a de uma literatura calcada no Neorrealismo e na denúncia social, pode ser resumida em três tipos de acusações ao colonialismo, dos quais fala Andrade em sua introdução:

Três chagas do colonialismo são denunciadas nas ficções de 1960/61: 1) o trabalho compulsivo praticado com recurso ao “contrato”, 2) o tratamento diferenciado que colonizadores e colonizados tinham em relação a direitos e obrigações, 3) o aproveitamento que o branco fazia da negra para objeto de prazer (sexual, subentenda-se) quando esta o servia diretamente como criada, lavadeira ou ama-seca, ou quando lhe caía na laçada por algum motivo.¹²⁷²

Assim, os três contos mencionados ilustram os três pontos fulcrais trabalhados pelo autor – aqueles que ele próprio denomina, muito claramente, de

¹²⁷¹ ANDRADE, 1961, p. 130-132.

¹²⁷² Idem, 2001, p. 22.

as três chagas do colonialismo. Isto implica em afirmar que os contos são bastante significativos para o momento histórico em que são publicados, uma vez que fazem relevantes críticas ao sistema colonial e aos abusos e às injustiças sofridas pelos angolanos. Tal característica coloca Rebelo de Andrade na mesma geração da literatura guerrilheira, à qual ele mesmo confirma pertencer:

Quando as ficções de 1960/61 foram escritas, todos os angolanos viviam a época da pré-independência, e todos também, ainda que cada uma à sua maneira, combatiam as iniquidades do regime colonial. Os mais corajosos faziam isso na mata, de armas na mão, pagando muitas vezes com a vida a sua coerência; quem não tinha essa coragem (como o autor deste livro) denunciava a situação na poesia ou na prosa que ia publicando quase clandestinamente, sempre sem saber se caía ou não sob a vigilância apertada da Polícia de Segurança do Estado (a PIDE de início, a DGS mais tarde).¹²⁷³

Ainda gostaríamos de colocar que o autor recupera algumas das narrativas publicadas na década de 1960 no livro *Revisitações no exílio* (2001), juntamente com uma apresentação na qual assevera a importância dos angolanos conhecerem sua história e a história da luta contra o sistema colonial, bem como as mazelas provocadas por este. Ao republicar os contos quarenta anos depois, para um público bastante diferente, Rebelo de Andrade mantém viva a história da literatura angolana, além de ampliar o número de leitores daqueles contos, visto que, à exceção do que é resgatado e publicado em antologias, grande parte do que foi publicado então não é de fácil acesso na contemporaneidade. Desta maneira, o autor consegue manter suas narrativas mais acessíveis, como são, por exemplo, as de Luandino Vieira, que possuem um grande número de edições, e que também tratam da Angola colonial.

Em sua introdução, Andrade afirma que as versões presentes em *Revisitações no exílio* são, como o próprio título da coletânea de contos explicita, revisitações e que,

¹²⁷³ ANDRADE, 2001, p. 19.

[c]omparando as versões atual e original dos textos, é fácil perceber que se está perante duas produções distintas. A versão de agora é muito mais do que a revisão e correção da que foi publicada em 1960/61. Tirando os enredos e os nomes das personagens que foram preservados, bem como algumas imagens que aguentaram o desgaste dos anos, os textos de hoje diferem grandemente dos de ontem. São de fato revisitações que o autor faz no exílio das problemáticas da altura, mas são também (ou sobretudo) reelaborações ou reescritas que ele desenvolveu sobre os mesmos temas.¹²⁷⁴

Partindo da afirmação do autor de que se tratam de novos contos, embora tenha mantido algumas imagens, palavras, nomes das personagens e tramas¹²⁷⁵, observamos poucas mudanças significativas, embora, a nosso ver, algumas sejam dignas de nota. Embora este não seja um trabalho de crítica textual, gostaríamos de comentar, levando em consideração o conto “Encosta a cabecinha e chora”, que, no conto original, algumas passagens apresentam uma escrita bastante condizente com o momento, como em “Mas já os pássaros mais madrugadores, mesmo escondidos nas frondosas franças das mulembas, rompiam um hino de glória ao novo dia”¹²⁷⁶, em contraste com “Empoleirados nos ramos das copas das mulembas, os pássaros mais madrugadores acordavam já e preparavam-se para saudar nos gorjeios habituais o dia que vinha aí”¹²⁷⁷. O primeiro fragmento, de 1961, fala em pássaros escondidos nas frondosas mulembas que rompem “um hino de glória ao novo dia”, remetendo claramente à linguagem utilizada então pelos intelectuais para falar da mobilização anticolonial (os pássaros metaforizando os guerrilheiros e outros engajados no movimento de libertação¹²⁷⁸) e do louvor à independência vindoura (ou, pelo menos, aspirada).

¹²⁷⁴ ANDRADE, 2001, p. 17-18.

¹²⁷⁵ Para aqueles interessados em crítica textual, pode ser pertinente fazer a comparação dos textos de Rebelo de Andrade, verificando a alteração na escolha de certas palavras e reescrituras de passagens dos textos.

¹²⁷⁶ Idem, 1961, p. 117.

¹²⁷⁷ Idem, 2001, p. 59.

¹²⁷⁸ Embora o ataque às prisões de Luanda em quatro de fevereiro de 1961 tenha sido escolhido como marco oficial inicial da guerra colonial, isto não exclui os movimentos intelectuais ou bélicos que ocorreram em nome da independência angolana anteriores a tal data.

No fragmento reescrito, observamos uma linguagem mais lírica, mais suave, embora ainda passe a mesma mensagem, se a relacionarmos com o período a que remete, porém, sem a mesma força da anterior.

Outra alteração que merece destaque é, na versão original, a maior presença daquela linguagem que o próprio Rebelo de Andrade chama de “pretuguês”, ou seja, a linguagem dos musseques: “Passava os dias de caixa ao ombro, a calcorrear as ruas da cidade, anunciando constantemente: ‘Eu engraxa bem os sapato, menino! Este graxa é o maior da cidade, siô!’”¹²⁷⁹. Já na versão moderna, esta linguagem desaparece: “De manhã à tarde, pelas ruas por onde passava, ia anunciando continuamente: ‘Graxa pró sapato! Graxa pró sapato bonito!’”¹²⁸⁰. A linguagem com desvios da norma padrão é utilizada pelo autor com maior parcimônia nas reescrituras e tal decisão é explicada quando Andrade discute a questão da angolanidade na apresentação da obra:

Nesse tempo, uma questão que se punha àqueles que lutavam através da palavra tinha a ver com a **angolanidade**, ou seja, com a necessidade de cada criação literária conter em si os elementos capazes de identificar o autor como angolano.

[...]

Essa angolanidade reclamada era então para todos uma coisa ainda pouco clara, mal definida, débil ou magramente explicitada, mas que no caso concreto da literatura, não importava sob que gênero (poesia ou prosa) devia ter como atributo próprio “estar com os pés fincados na terra”.

“Estar com os pés fincados na terra” era então uma expressão muito repetida, para significar que os textos produzidos deveriam retratar Angola no que ela tinha de exclusivamente seu: a sua geomorfologia a sua flora, a sua fauna, a sua gente, sobretudo as suas dores, injustiças e arbitrariedades sofridas sob a dependência política em que se encontrava. É por causa disto que os textos incluídos adiante, aliás como outros de outros autores, estão perpassados de nomes autóctones: de plantas (mulembas, pandas, grevíleas), de animais (benguelinhas, catuítuís, bicos-de-lacre), de lugares (sobados, quimbos, baixas), de práticas e de instrumentos de cultivo (etemos, bipangas, lavras), de pessoas (Calussinga, Wanguila, Tchicambi), de

¹²⁷⁹ ANDRADE, 1961, p. 117-118.

¹²⁸⁰ Idem, 2001, p. 59-60.

diálogos travados no português pejorativamente classificado de “pretuguês” (onde se pronunciava “Sô” em vez de Senhor, “num” em vez de não, “trabáio” em vez de trabalho, “Bartoromeu” e “Anacreto” em vez de Bartolomeu e Anacleto, etc., etc.).¹²⁸¹

No fragmento transposto, observamos a preocupação do autor em determinar a importância da angolanidade para aquele momento em que a identidade angolana estava ainda sendo forjada sem que houvesse, ainda, um Estado angolano, no início da década de 1960. Esta identidade, denominada angolanidade, por estar ainda em processo de formação, era bastante fluida, e os intelectuais queriam manifestá-la em seus escritos. Como cada autor tinha influências variadas (negritude, pan-africanismo, etc.), é compreensível que houvesse certas dúvidas a seu respeito, muito embora concordassem com a chamada do Movimento dos Novos Intelectuais Angolanos de 1948 – o grito de “Vamos (re-)descobrir Angola”. Assim, o essencial da angolanidade era o que Rebelo de Andrade considera “estar com os pés fincados na terra”, louvar o que é genuinamente angolano: o vocabulário, a geografia, a fauna e flora, a cultura e a língua. Neste ponto, insistimos em lembrar que a representação da língua angolana através do pretuguês ¹²⁸² é múltipla e tenta abarcar todas suas variantes, desde aquela utilizada nas aldeias e sobados para falar com os brancos até a língua da zona urbana – a linguagem dos musseques. Vemos, no entanto, que o autor abandonou a prática, condenando-a como prática falhada:

Claro que a preocupação (íamos a dizer a obsessão) de incluir estes [nomes autóctones] e outros elementos de referência não foi sempre resolvida com êxito: é o caso precisamente da tentativa de reproduzir as falas e os fraseados das pessoas no tal pretuguês

¹²⁸¹ ANDRADE, 2001, p. 19-20. [grifos do autor]

¹²⁸² Embora a princípio desnecessário, gostaríamos de ressaltar que, ao utilizarmos o vocábulo “pretuguês”, estamos despidendo-o de todo e qualquer caráter pejorativo, sendo o mesmo utilizado apenas para definir a variante linguística na qual língua portuguesa e outras línguas angolanas (em especial o quimbundo) mesclam-se e que representa a fala do angolano da periferia (seja ela urbana – os musseques – ou rural – sobados, aldeias, etc.), ou seja, para representar o angolano colonizado.

referido, que não tinha consistência bastante e por isso foi abandonado pelos poetas e prosadores que vieram a seguir.

Mas reafirme-se: autores famosos e muito importantes da época recorreram a essa fixação fonética pretensamente representativa das expressões utilizadas. Foram os casos exemplares de Luandino Vieira [...], Viriato da Cruz [...], António Jacinto [...], Leonel Cosme [...], Alexandre Dáskalos [...], Cochat Osório [...], e mais, muitos mais, cujos nomes são sobejamente conhecidos.¹²⁸³

Embora Rebelo de Andrade renegue a reprodução da oralidade em uma variação linguística que outrora buscava representar o povo, sua contribuição para a história da literatura do conto angolano é muito significativa. Abrindo a obra com seu ensaio “A cauda do grito”, Francisco Soares salienta a importância de se relacionar os textos literários a seu contexto histórico:

Por estas memórias textuais [Soares trabalha com o resgate de Soromenho por Andrade], que indefinidamente se alargam também, quer à literatura angolana anterior, quer à sua contemporânea, quer a boa parte da posterior, a compreensão da obra agora revisitada (e acrescentada) passa obrigatoriamente pelo conhecimento literário do país na data em que foram escritos os contos originais. é esse o sinal de sua pertença ou identidade artística. No caso, reforçada por uma identificação antropológica, exercida pelo empenhamento na caracterização sociológica e psicológica da personagem, de forma geral uma vítima do sistema colonial do seu tempo, suburbana ou quase rural, intermédia por isso.¹²⁸⁴

Apesar das reescritas apresentarem uma linguagem notoriamente distinta das versões originais e, por este mesmo motivo, perderem um pouco de sua força, elas mantêm as tramas originais que tinham como propósito, além do literário – obviamente –, delatar os horrores do colonialismo. Neste sentido, como Andrade coloca, os escritores deste momento promoviam uma luta – ideológica,

¹²⁸³ ANDRADE, 2001, p. 21-22.

¹²⁸⁴ SOARES, 2001, p. 11-12.

na maioria das vezes, mas também armada, em casos como o de Pepetela e outros que lutaram na guerra – contra o dominador, tentando resgatar o que fora despojado do povo pelo invasor estrangeiro: sua liberdade, de sua cultura (parcialmente), de sua história, ao mesmo tempo em que buscavam unir os diferentes grupos étnicos do território sob o novo conceito de nação, adotado da cultura europeia. Desta forma, podemos reassegurar a importância deste registro da luta ideológica que marca este período literário na história do conto nacional e que, de uma forma artística, salvaguarda a própria história do país.

3.4.8. Aristides Van-Dúnem

Aristides Pereira dos Santos Van-Dúnem nasceu em Luanda, em 17 de setembro de 1937 e faleceu em 17 de novembro de 2007, na África do Sul. Desempenhou as funções de embaixador de Angola no Zimbabwe e secretário-geral da União Nacional dos Trabalhadores de Angola (UNTA), além de ter sido membro do comitê central do MPLA¹²⁸⁵. O contista colaborou em periódicos como *Jornal de Angola* e *Boletim cultural do Huambo* e publicou os seguintes livros de contos: *A última narrativa de Vavó Kíala* (1973), *Resignação: um quadro da vida de Luanda* (1974) e *Estórias Antigas* (1981), que traz os dois contos publicados pelos Cadernos Capricórnio, além de “Mãe”, “O nome daquele musseque” e “O muxiluanda”, acompanhados de um prólogo. Na edição utilizada (1987), conta também com “Notas de leitura”, um artigo publicado em dezoito de julho de 1973 no jornal *A Província de Angola*, assinado por David Mestre.

O prólogo consiste em uma carta de Manuel Ferreira, assinada em onze de dezembro de 1971, em resposta aos manuscritos enviados por Van-Dúnem. Ferreira comenta sobre a qualidade dos contos e dá alguns conselhos sobre como enxugar a narrativa e aprimorá-la em alguns pontos, enfatizando a necessidade do autor de lançar mão da língua angolana, falada nos musseques, com sua sintaxe própria e inserção de quimbundo, o que, além de realçar a

¹²⁸⁵ ANDRADE, 2001, p. 64.

tendência literária inaugurada por autores anteriores na década de 1950 e levada ao extremo com Luandino Vieira. Afirma o escritor e ensaísta português:

Homem, Você tem consigo um material poderoso, virgem, tão rico, tão expressivo, e não quer utilizá-lo? É a língua. A língua nova que aí se forja. A língua dos musseques, a língua dos destribalizados, a língua de toda essa gente espalhada por Angola e que teve de aprender quando fala o português. Um português distorcido, adulterado, dirão uns; um português com valor literário inestimável e que aproveitado na escrita tem uma força estupenda. É claro que Você não vai reestruturar as suas narrativas, agora. Elas estão assim feitas, assim poderão ficar. Mas, parece-me, parece-me!, que o texto se enobreceria se o Van-Dúnem experimentasse, por exemplo, sempre que possível, substituir palavras, frases, escritas em português pelos eu equivalente angolano. E não importa até que seja, aqui e ali, em quimbundo, desde que essas palavras, essas expressões, sejam do uso corrente e andem metidas na “vossa” língua portuguesa ou se possa admitir que possam ser metidas. Nisso estará o critério do escritor, a sua intuição, o seu faro literário para fazer o doseamento necessário.¹²⁸⁶

O ensaísta, como podemos observar, posiciona-se ao lado da língua angolana, a língua dos musseques, falada pela maior parte da população dos centros urbanos de Angola (Luanda, Lobito, Huambo, etc.) – uma língua marcada pela oralidade e influência das línguas locais (em especial o quimbundo, no caso de Luanda). Como já discutido, este é o momento em que há uma grande preocupação com o nacionalismo que se forja em um tempo de revolução e a língua é essencial para a construção identitária do angolano, assim como na literatura, visto que é a partir da identificação entre texto e leitor que os intelectuais tentam alicerçar o processo de desalienação cultural e social. A literatura, bem como a língua, encontra-se em lugar privilegiado pelo grupo que busca promover as mudanças no território. Assim, Manuel Ferreira ressalta ainda a importância da publicação dos textos de Van-Dúnem para o estabelecimento de

¹²⁸⁶ FERREIRA, 1987b, p. 13.

uma literatura nacional¹²⁸⁷, assim como a necessidade de “tornar as suas narrativas mais importantes”¹²⁸⁸.

Tendo escassos contos, veremos dois deles, sendo o primeiro talvez o mais significativo, “A última narrativa de Vavó Kiala”, que mereceu menções (ainda que breves) de ensaístas ao longo da crítica (e história) literária angolana. Levando em conta suas narrativas, poderíamos afirmar que o autor trabalha com a temática que vem sendo trabalhada desde a década de 1950, explorada por Vieira nos anos de 1960 e 1970: a literatura do musseque. Seu conto mais conhecido, no entanto, traz a figura do *griot*, remetendo à literatura oral africana, raiz da cultura angolana. Outro conto que merece destaque é o conto “Mãe”, publicado em *Estórias antigas* (1981) e cuja trama revela uma visão prismática sobre a vida dos angolanos durante o período colonial e os abusos dos cipaios. Ainda que parcos, são contos pertinentes, com temas trabalhados de forma delicada e poética, ainda que uma literatura de denúncia como veremos a seguir.

3.4.8.1. A última narrativa de Vavó Kiala (1973)

Este conto, publicado em livreto pelos Cadernos Capricórnio e depois incluído em *Estórias antigas* (1981), é o mais conhecido do autor. Russell Hamilton, ao falar de contos de resistência publicados durante o período de guerra colonial, aponta os contos “A última narrativa de Vavó Kiala” (1973) e “Resignação” (1974), ambos editados pelos Cadernos Capricórnio¹²⁸⁹. Manuel Ferreira, ao falar das publicações de Capricórnio, afirma sobre que Aristides Van-Dúnem, nestes dois contos, apresenta

características muito próximas das do grupo da *Mensagem* e *Cultura* – [sendo o autor] umas das presenças a quem agora é

¹²⁸⁷ FERREIRA, 1987b, p. 12.

¹²⁸⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁸⁹ HAMILTON, 1981, p. 154.

legítimo exigir obra de maior tomo, porque suas histórias revelam uma vocação literária de boa qualidade e um conhecimento sólido da sociedade.¹²⁹⁰

Ferreira coloca, conforme exposto na citação supracitada, Aristides Van-Dúnem no grupo de 1950 – o qual gira em torno das revistas *Mensagem* (CEI e angolana) e *Cultura* (II) –, que produz uma literatura de denúncia social, revelando os problemas do sistema colonial para o lado mais fraco. O conto em questão aproxima-se mais da literatura inaugurada por Soromenho e Ribas, que retrata a figura do *griot*, o contador de estórias que passa ensinamentos às novas gerações. Nesta narrativa, Vavó¹²⁹¹ Kiala pratica a literatura oral com as crianças de um grupo, contando-lhes, a seu pedido, histórias ao fim do dia, em uma roda, de maneira bastante tradicional:

A maioria das vezes, o velho se fazia de rogado, e só depois de muito instado se dispunha a contar-nos alguma coisa. Mas na tarde que mais retenho na memória, a da última narrativa, não!... vavó Kiala estava muito preocupado, parecia tomado por uma vontade determinante de dizer-nos alguma coisa, e logo que assediando-o em coro pedimos, “vavó Kiala conte-nos uma história; conte!...” o velho, olhando-nos fixadamente [sic], logo começou [.]¹²⁹²

Através da abertura do conto, observamos que este é uma recuperação memorialística do narrador-personagem que inicia o relato de suas lembranças das histórias de Vavó Kiala a partir de um jogo de insistência: as crianças pediam para que o mais-velho contasse uma narrativa e este negava o pedido, acatando-o apenas depois de certa insistência. O narrador explica que a narrativa que mais o marcou não teve, no entanto, esse jogo: Kiala mostra-se preocupado e inicia

¹²⁹⁰ FERREIRA, 1987a, p. 156.

¹²⁹¹ “Vavó” é o mesmo do que “avô” ou “avó” (aceita os dois casos) em português do Brasil e de Portugal. É utilizado como tratamento aos mais velhos (idosos), indicando respeito e/ou carinho, sem que remeta, necessariamente, a algum grau de parentesco.

¹²⁹² VAN-DÚNEM, 1973, p. 7.

sua história sem demora. A última narrativa do mais velho é uma parábola sobre a história de Angola e sua modificação com a chegada do homem branco e inicia-se nos tempos primordiais, a partir da estória de um grupo ambundo que foge da opressão de seu rei e instala-se às margens do Cuanza. O novo soba, Muto, afirma que terão que trabalhar duro para viver e defender seu território, o que todos aceitam, resultando, após anos, na multiplicação das sanzalas e das lavras. Ao longo da história, as crianças sentem-se impacientes com a demora da narrativa e a falta de lutas:

“– Já tinham morrido muitos sobas, mais do que todos os dedos das mãos e dos pés quando apareceram os primeiros homens estranhos à tribo.”

– Vavó! eles lutaram?

– Não! não foi preciso

– Porquê avó? – perguntei,

– Eram homens de paz – respondeu o avó com os olhos em lágrimas.

– Então não presta. Assim não são guerreiros – disse o meu irmão Kalunga.

Nós estávamos habituados a ouvir falar dos guerreiros Jagas e das suas invasões que aos poucos crivavam em nós um espírito tal que nos levava a ver a luta a única solução para todos os problemas.

O avó dissera ser esta a mais bela narrativa mas nós continuávamos a não ver o que lhe fazia vibrar a ponto de tremer os lábios e não aguentar o cachimbo no momento em que dizia para o meu irmão:

– Espera; vocês vão gostar. Esta é a história que mais gosto. É dela que nós todos viemos.¹²⁹³

Frente ao ceticismo das crianças sobre aquela ser a mais bela narrativa, visto que estavam ansiosas por uma trama mais agitada, com heróis guerreiros e

¹²⁹³ VAN-DÚNEM, 1973, p. 12-13.

lutas, Kiala pede-lhes paciência, afirmando que gostarão da história, ainda em nível incipiente, pois é a sua história, a história do povo a que pertencem. Desta forma, conseguindo manter cativa a atenção de seus ouvintes, o mais-velho continua a relatar a origem e formação do povo que passa a viver sob o pacto do povo com o já há muito falecido soba Muto: trabalhar a terra e defender as fronteiras. No entanto, o grupo é introduzido a elementos estranhos que chegam, desestabilizando a vida nas sanzalas e tal informação é utilizada pelo mais velho com o intuito de lembrar os pequenos sobre a importância de manter a tradição viva e, com ela, a história do povo. Vemos o narrador idoso contar às crianças como se dera a chegada dos europeus em terras africanas na passagem a seguir:

“– Muitos anos tinham passado, muitas gerações também, a história da tribo passava de pais para filhos, para além dos limites dessa tribo, mais muito para além da imaginação desse povo, outras tribos floresciam outras regiões eram cruzadas por caravanas de exploradores, por homens que vinham de muito longe em busca de ouro, marfim, diamantes, cera e mel e em troca davam o que traziam: vinhos, tecidos, missangas e outras peças de adorno já muito bem trabalhadas nessa época. Em contato com essa gente e outras culturas, essas tribos desviavam-se do curso da sua civilização, abandonavam os seus costumes e esqueciam-se de sua história. [...]”

“– Os homens estranhos – prosseguiu o avó – vinham carregados de pesadas mochilas, traziam o corpo todo coberto. Do que falavam nem tudo os homens da tribo do chefe Muto compreendiam. Uns eram da mesma cor mas outros tinham outra cor. Todos ficaram preocupados ao ver aquela gente. Olhavam atentamente a maneira como eles vinham trajados. Mas ficaram mais preocupados com a cor de três deles que era diferente da de todos. Meu avó mandou calar meu irmão Kalunga quando perguntou se eram brancos...”¹²⁹⁴

O mais-velho Kiala narra a chegada dos elementos estranhos, cuja motivação para a socialização com outros grupos é o comércio. Na narrativa, deparamo-nos com a questão do choque cultural, criticada pelo mais-velho, uma vez que as tribos de seu povo, ao entrar em contato com a cultura exógena,

¹²⁹⁴ VAN-DÚNEM, 1973, p. 12-13.

“desviavam-se do curso de sua civilização, abandonavam seus costumes e esqueciam-se de sua história”¹²⁹⁵. Kiala, ao relatar as raízes do povo para os mais novos, sentados em roda em volta da figura do *griot* que lhes passa conhecimentos através de narrativas, busca manter a tradição oral e a história do grupo – fazendo, por conseguinte, o possível para que as raízes não sejam esquecidas, já que não há como reverter o que ele considera como desvio do curso da civilização de seu povo. Observamos, então, o narrador ressaltar a importância de manter viva as tradições de um povo, a despeito das mudanças ocorridas a partir das trocas culturais. Vemos ainda as crianças serem introduzidas ao choque cultural através de diferenças entre os grupos, as quais são realçadas pelos produtos provenientes de cada cultura (nas trocas mercantis seculares), pelas vestimentas (os estranhos estavam cobertos de roupas) e pela cor de pele: “[u]ns eram da mesma cor mas outros tinham outra cor”. Os que tinham cor muito diferente da tez dos antepassados do povo de Kiala causaram preocupação à tribo, fazendo com que o feiticeiro consultasse os “espíritos dos sobas já falecidos”¹²⁹⁶, o quais, por sua vez, alertam o povo (por intermédio do feiticeiro) que maus espíritos acompanham os estranhos.

A questão dos antepassados, crucial para a cultura local, é, desta forma, abordada de forma discreta, porém importante: os homens não ouviram seus ancestrais e aceitaram os brancos, o que gerou desgraças no futuro. A mensagem é bastante clara para as crianças: assim, como os antigos descendentes da tribo de Muto não ouviram os espíritos ancestrais e sofreram infortúnios, as crianças devem evitar tal erro, mantendo a tradição, mantendo a história, respeitando os ancestrais e suas mensagens, já que foi o abandono de sua cultura que provocou o enfraquecimento do povo e seu flagelo. Por este viés, não tendo o povo ouvido os sobas ancestrais e acolhido os estrangeiros, tal ato possibilitou que os europeus instalassem-se no local e passassem a dominantes, subjugando o povo angolano por quinhentos anos.

A personagem-narrador repete por diversas vezes que as narrativas de vavó Kiala sempre tinham uma moral e o velho *griot* vai, realmente, tecendo-a

¹²⁹⁵ VAN-DÚNEM, 1973, p. 12.

¹²⁹⁶ Ibidem, p. 14.

durante o relato, apontando a fuga das pessoas de um governo ruim, a aquisição de sua liberdade, o trabalho árduo durante muitos anos no processo de edificar as tribos, a aceitação de estranhos e adoção de sua cultura ao mesmo tempo em que há afastamento da sua própria e, por fim, aos malefícios decorrentes do esquecimento das raízes. Este esquecimento engloba a promessa ancestral do soba Muto de defender as fronteiras. Foi devido ao esquecimento da história de seu povo e de sua tradição que houve a invasão dos europeus e subsequente agrilhoamento dos angolanos. Este ensinamento, ao fim da narrativa – que termina com o mais-velho sendo levado ao hospital horas depois e, passados alguns dias, seu falecimento –, é a moral da história: a necessidade de manter as raízes, a tradição e, ao fazer isso e honrar os antepassados, expulsar o invasor. Sobre a questão da tradição, fala ainda o poeta e escritor angolano David Mestre¹²⁹⁷ em sua “Notas de leitura”, publicada no jornal *Província de Angola* (18/07/1973) e inclusa na edição de 1987 de *Estórias antigas*:

Figura tutelar do princípio ao fim da narrativa, “Vavó Kiala” representa nela o peso incomensurável da tradicionalidade, a radicalização da narrativa a todos os níveis. Aliás, o triedro HISTÓRIA/TRADICIONALIDADE/ORALIDADE em que assenta toda a construção ficcional deste grande narrador é a tal ponto exemplar e extenuantemente explorado que imprime inusitado movimento à ação.¹²⁹⁸

Assim, percebendo que o autor fundamenta sua narrativa no triedro história-tradição-oralidade, como visto, podemos compreender que este grupo está intrinsecamente vinculado à própria mensagem que o conto encerra. Esta, dado o período de sua publicação, era bastante subversiva, uma vez que pregava a necessidade de – como os da Geração de 1950 já vinham pregando desde 1948 – redescobrir Angola, suas raízes e tradições e lutar pela independência. No

¹²⁹⁷ David mestre nasceu em Portugal, mas, assim como Luandino Vieira, assumiu nacionalidade angolana após a independência do país. Foi diretor do *Jornal de Angola* e tem papel de peso na poesia nacional.

¹²⁹⁸ MESTRE, 1987, p. 19.

entanto, por ser um conto que trabalha bastante com uma imagem não-urbana de Angola e em um tempo passado (no caso, a narrativa de vavó Kiala), essa não-identificação imediata com o momento da guerra colonial pode ter favorecido o conto quanto à repressão da censura, fazendo com que fosse possível sua publicação. A utilização de uma estrutura de *mise-en-abyme* explora essa relação entre passado e presente não apenas no nível do conto conter outra narrativa – ambas correlatas e com o mesmo propósito de apresentar uma moral final –, mas também na figura do narrador que, com a morte de vavó Kiala, assume seu lugar, recontando “a mais bela narrativa” do povo de Angola, mantendo viva a tradição, ainda que não mais praticando a *performance* da narração em um círculo ou ao redor de fogueiras, mas através da literatura escrita.

O narrador-protagonista realiza, ao recontar a narrativa que ouvira quando criança, a emulação da figura do *griot* já modernizada (o que também é visto em vários outros contos da literatura angolana), encontrando, portanto, uma forma de manter viva a cultura do povo em uma sociedade moderna. Esta técnica de contar uma estória como se estivesse sendo narrada por um mais-velho é característica de outros nomes da literatura angolana, como Luandino Vieira e Pepetela, dentre tantos, e mesmo por autores pós-modernos como João Melo. Há ainda, no exercício dessa técnica de trazer a oralidade para dentro do texto escrito – o que já é uma subversão da literatura aos moldes europeus –, a possibilidade de levá-la a outro nível: o da informalidade, aproximando-se de ou representado explicitamente por uma conversa. Devemos apontar, no entanto, que, se por um lado Aristides Van-Dúnem utiliza-se da imagem do *griot* e da narração como meio de representar – e mesmo ritualizar através da repetição do rito da transmissão de conhecimento – a tradição e a história (ainda que esta esteja fundamentada em um passado mítico), por outro lado, o autor peca pela linguagem, a qual segue a normal culta da língua portuguesa padrão no conto, em sua totalidade.

Tendo acesso ao texto de Manuel Ferreira que abre a edição de *Estórias antigas* (1981), ficamos sem saber ao certo se Van-Dúnem acata ou não as sugestões do colega escritor, porém, a despeito da possível resposta a tal incógnita, verificamos que, apesar de haver algumas raras palavras em língua do tronco bantu, falta um uso mais aprofundado das línguas locais – principalmente

do quimbundo, já que o grupo da narrativa de Kiala era da etnia ambundo –, seja lexical, seja sintaticamente, uma vez que a estrutura utilizada é a da língua portuguesa, não representando, desta forma, o grupo do qual o conto trata – técnica já em voga por outros escritores. A falta de uma língua local principalmente na voz do velho Kiala é um fator que prejudica de forma significativa o conto, já que, estando o mais-velho personificando um *griot* que prega a recuperação da cultura angolana, soa um tanto quanto inverossímil que sua narrativa dê-se em um português correto, padrão. Afirma Ferreira sobre tal falha do conto:

Isto que eu acabo de dizer [utilizar a língua angolana o máximo possível] aplica-se, quase na totalidade, à última narrativa, de uma ressonância social profunda. [...] Há ali um equívoco, quanto a mim, tremendo. Vavó Kiala não pode contar a sua história naquela língua tão apurada e por isso tão inexpressiva, tão frouxa, nas circunstâncias. “Foi numa extensa região ao longo da margem esquerda do rio Cuanza que o povo acampou, cansado da longa marcha que havia empreendido há uma lua...” Diga-me: qual o vavó Kiala que falaria assim? Não pode ser. Então, tenho a certeza absoluta que o Van-Dúnem possui os recursos precisos para pôr esta personagem a falar como deve ser. Um português truncado, original, cheio de frescura, utilizando construções e expressões minadas pela sintaxe africana. “Tá ver minha vida?... tó ficar maluca. Tó pensar muito nesse rapaz.” “Ela tem coisa de oiro, num é?” “Mas tia Antonieta, então mulher não é tudo a mesma coisa?” “Antão! o quê que le estão a fazer? Num le estão a montar?” Isto, sim. Isto é vivo, tem força, porque vem, a gente sente-o, de uma nova realidade.¹²⁹⁹

O ensaísta indica o que deve ser melhorado na literatura de Aristides Van-Dúnem a partir de seus próprios contos. Como observamos, “A última narrativa de Vavó Kiala” apresenta este problema grave de dissonância entre a voz da personagem e o que esta representa. As escolhas do autor fazem com que, em certo grau, este conto aproxime-se à literatura colonial de cunho exótico. Outro ponto levantado por Ferreira quanto à esta possibilidade são os clichês e

¹²⁹⁹ FERREIRA, 1987b, p. 13-14.

pequenos deslizes que empobrecem o estilo do autor, como repetições próximas. Ferreira fala em limpar o texto de toda a literatura¹³⁰⁰, pois desta forma, retirando os excessos, o texto ficaria mais simples e de melhor qualidade – o que significa dizer que o conto aproximar-se-ia mais das produções angolanas e afastar-se-ia das europeias, a cujas características o autor ainda está atrelado, em determinado nível. A simplicidade, marca da literatura oral que busca entreter e educar quando há uma moral presente, transposta para a literatura escrita favorece, inclusive, o entendimento do leitor que não domina a língua portuguesa em um nível satisfatório ou mesmo que não consiga fazer uma leitura mais profunda, vinculando a mensagem do velho Kiala à realidade do sistema colonial e, por conseguinte, à luta armada que ocorria desde 1961.

Invalida a possibilidade de alinhamento do conto à série da literatura portuguesa a relevância do tema e da própria trama da narrativa, assim como a estrutura em *mise-em-abyme* que relaciona a figura da personagem-narrador à do *griot*. Assim, podemos pensar que, independentemente da falta de profundidade no uso do quimbundo (ou qualquer outra língua angolana), da oralidade e a forte influência da literatura europeia, o conto merece destaque dentro da literatura angolana por fazer uma literatura de resistência, que parte da emblemática figura do contador tradicional para apontar a importância da tradição e da história do povo, enquanto explica o porquê daquela guerra, da necessidade de retomar a terra que é sua por direito e de libertar-se do jugo português.

3.4.8.2. Estórias antigas (1981)

A edição de 1987¹³⁰¹ apresenta um prólogo contendo “Preâmbulo”, de Manuel Ferreira (e que, como já mencionado consiste em uma carta-resposta fornecendo sugestões sobre os contos), “Notas de leitura”, contendo uma breve resenha sobre o lançamento de *A última narrativa de Vavó Kiala* na coluna

¹³⁰⁰ FERREIRA, 1987b, p. 12.

¹³⁰¹ Não foi possível obtermos acesso à primeira edição, sendo analisada a de 1987, mais facilmente encontrada.

assinada por David Mestre (ambos sobre o mesmo conto), “A mãe”, “Resignação”, “A última narrativa de Vavó Kiala”, “O nome daquele musseque” e “O muxiluanda”.

Deste livro, gostaríamos de destacar o conto “A mãe”, que parte do drama de uma pequena família composta por uma mãe viúva e seus cinco filhos para falar dos abusos cometidos contra o povo no período pré-independência. Entretanto, a abordagem do tema dá-se através do excesso de autoridade dos cipaiois que trabalham para a polícia e que, aculturados pelo sistema colonial, colocam-se ao lado do grupo dominante, tornando-se, desta forma, mais uma força opressora contra os angolanos.

O conto é estruturado em dois planos, o da mãe e o de Paulo, sendo que ambos unem-se ao final do texto. A mãe, Isabel, perdera seu emprego como lavadeira por não conseguir realizar suas tarefas, uma vez que o filho menor, ainda bebê, encontra-se doente constantemente. Enquanto que a mãe preocupa-se com a demora de Paulo, que nunca havia demorado tanto – o que também gera a preocupação sobre os demais filhos e sua fome –, e a doença do bebê, seus três outros filhos (Catarina, Maria e João), famintos, observam a água ferver na panela e aguardam a chegada do irmão mais velho para que possam ter algo para cozinhar, já que este, com a morte do pai e a constante necessidade dos cuidados da mãe ao filho doente (o que a impossibilita de trabalhar), converte-se no provedor da família. Em outro ponto da cidade, ao dirigir-se com pressa para casa, o filho mais velho é abordado na rua. À primeira vista, Paulo tranquiliza-se por ser um cipaio (um policial negro) e não um bandido, e, a este, outros três cipaiois reúnem-se, aumentando a segurança do rapaz. Porém, quando o primeiro cipaio, que aparenta ser o chefe dos demais, abre a carteira do jovem e enxerga em seu interior a quantia de cento e cinco escudos, o salário semanal de Paulo, prendem-no e confiscam sua carteira:

O cipaio ao ver o dinheiro não se conteve, cravou um forte olhar sobre Paulo, lambeu os lábios e depois disse com um sorriso sarcástico:

– Leva o gajo!

Um dos auxiliares debruçou-se sobre Paulo, pegou-lhe na cintura e levou-o por entre as árvores, para junto de umas kisas onde já se encontrava mais de uma dezena de indivíduos presos, amarrados uns aos outros pela cintura.

Paulo foi amarrado também. Ia a falar, e sem que pudesse pronunciar-se devidamente um dos cipaiois lhe “largou” dois estalos fortes.

– Seu bêbado! Vadio! – disse o cipaio.

– Ainda queres falar?...

– Tu tá dizer que tem imposto?

– Tu tem imposto se eu quero; eu rasgo o imposto e tu num tem nada.

– Cala o gajo!... – Um auxiliar debruçou-se sobre Paulo que se encontrava sentado junto dos outros presos e esmurrou-lhe os lábios.¹³⁰²

Constatamos na passagem a corrupção dos cipaiois, que abusam de seu poder enquanto representantes da lei: além de infligir violência física a Paulo, o cipaio principal também o ameaça de destruir seu comprovante de pagamento do imposto indígena – documento que mantém o rapaz regularizado perante os órgãos coloniais e que o impedem de ir preso e/ou (re)pagar o imposto através de trabalho forçado. Agredido física e psicologicamente, o jovem responde submissamente, sendo levado com os demais angolanos em uma fila de presos durante a ronda dos cipaiois pelos musseques. Tais rondas, chamadas no conto de rugas de sábados à noite, são comentadas como algo recorrente e já banalizado, uma vez que a população dos musseques, impossibilitada de manifestar-se contra os cipaiois dada a represália que possivelmente se seguirá ou mesmo dada a ineficácia de tais protestos, acaba por aceitá-las enquanto parte de suas vidas, adaptando-se a tais batidas policiais. Percebemos, portanto, que a população que deveria ser protegida pelos seus semelhantes acaba vítima de sua opressão, uma vez que os cipaiois possuem poder (de prisão e violência física, principalmente), estando em uma hierarquia abaixo dos brancos e,

¹³⁰² VAN-DÚNEM, 1987, p. 28.

normalmente, dos mulatos. A ensaísta portuguesa Maria da Glória Calado de Brito, ao tratar do romance *Viragem*, de Castro Soromenho, expõe o seguinte sobre a figura dos cipaiois:

Recebem ordens dos chefes de posto, poderes e insígnias que lhes conferem autoridade: o cofió, a farda, o chicote, a arma (só alguns) e as botas. Aprendem o português e vão treinando os gestos e as palavras para serem semelhantes ao branco no exercício das suas funções, designadamente: dar castigos, prender os fugidos do contrato, comandar e vigiar os trabalhos públicos dos presos, levar recados e multas aos sobas com imposto em atraso, fazer rurgas às sanzalas para capturar desertores, denunciar sobas desobedientes e os negros que tentam vender o algodão fora da companhia, a melhor preço. Mudam de nome e libertam-se da alçada do seus sobas. Curiosamente alguns nomes designam coisas [...], o que é revelador da desconsideração do africano. Muitos começaram por participar nas campanhas de ocupação e foram sucessivamente ascendendo aos cargos da administração colonial portuguesa. A pouco e pouco dissociaram-se das suas comunidades e, progressivamente, aprenderam a imitar e a assimilar os valores, os ideais, os gestos e a língua do branco “civilizado”.

Brito trata do romance que se passa em um momento anterior ao início da guerra colonial, no qual vemos a transformação do soldado em cipaio, uma vez findadas as guerras de ocupação. No entanto, podemos ver que tal cargo recebe autoridade dada pelo branco, representada através do domínio da língua (os cipaiois eram tradutores que mediavam as relações entre nativos e portugueses) e de símbolos do poder de polícia (farda, arma, chicote, cofió e botas). No conto em questão, verificamos uma sociedade da década de 1950 (ou mesmo 1940) através de vários índices intra e extra-narrativos: pela data de assinatura (1956); pela dedicatória “Ao bairro indígena” (em Luanda) e a presença do imposto indígena, já que o estatuto do indígena fora abolido em 1961¹³⁰³; pela ausência da resistência colonial; e pela própria temática do conto, que trata mais de uma

¹³⁰³ Decreto-lei nº 43893, de 6 de setembro de 1961.

denúncia social do que uma literatura engajada. Sobre o imposto indígena e a caderneta, lembra-nos a historiadora angolana Maria da Conceição Neto:

[o] imposto indígena, de capitação, sucedeu em 1920 ao anterior imposto de cubata. A “caderneta indígena” obrigatória foi instituída em 1926, ano em que o “Estatuto político, social e criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique” (extensivo à Guiné em 1927) definiu como indígenas “os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes não se distingam do comum daquela raça”.¹³⁰⁴

Neto apoia-se no próprio estatuto para definir os indígenas, os quais, como visto, diferem-se dos assimilados. No conto, Paulo, pertencente à primeira categoria, uma vez que, como coloca a historiadora Cristiane Nascimento da Silva,

[o] Assimilado seria o indivíduo da raça negra ou dela descendente que: tivesse abandonado inteiramente os usos e costumes daquela raça; que falasse, lesse e escrevesse a língua portuguesa; adotasse a monogamia; exercesse profissão, arte ou ofício, compatíveis com a “civilização europeia” ou que tivesse “obtido por meio lícito” rendimento que fosse suficiente para alimentação, sustento, habitação e vestuário dele e de sua família.

Conforme indica Zamparoni¹³⁰⁵, aqueles que julgavam estar em condições de atender aos requisitos para receber o alvará de assimilado, deveriam redigir e assinar um requerimento que seria acompanhado ainda de um atestado emitido pelas autoridades administrativas que comprovasse o seu local de residência, o abandono dos “usos e costumes” da raça negra e a fluência em língua portuguesa. Além disso, deveriam apresentar a certidão de aprovação no exame de instrução primária; a certidão civil do casamento ou, caso fossem solteiros, deveriam apresentar uma declaração de próprio punho em que se comprometiam adotar a monogamia. No caso dos filhos mestiços, eles não necessitariam

¹³⁰⁴ NETO, 1997, p. 345.

¹³⁰⁵ Valdemir Donizette Zamparoni. Op. Cit. p. 470. [nota da autora]

do alvará enquanto vivessem na companhia do pai, europeu, ou se estivessem residindo em institutos de educação.

Essa divisão entre indígenas e assimilados termina com a abolição do Estatuto do Indígena, em 1961, tornando-se todos nativos cidadãos angolanos, embora “na prática, porém, o dualismo manteve-se, continuando os africanos a serem considerados cidadãos de segunda, ou cidadãos sem cidadania”¹³⁰⁶. No conto, a personagem Paulo trabalha em uma obra, não possuindo qualificação, mas vendendo sua força de trabalho, sendo, de acordo com a classificação proposta pelo sociólogo angolano Paulo de Carvalho, parte do proletariado e sua mãe, lavadeira, do protoproletariado – ambos prestadores de serviços para as classes superiores. Não sendo, portanto, um assimilado, Paulo estava submetido à perícia da polícia local (embora, por vezes, assimilados também fossem alvo dos cipaio), o que, na narrativa, é demonstrado através do abuso de autoridade, como referido. Carvalho coloca que a estratificação social de Angola nem sempre corresponde às classes sociais (de caráter econômico)¹³⁰⁷, o que verificamos presente na condição de cipaio: sua única autoridade provém de seu cargo, o que significa dizer que sua classe social era distinta da de Paulo (pensando na profissão de cipaio dentro da mesma categoria de mestres e capatazes, proposta por Paulo de Carvalho¹³⁰⁸), porém bastante próximas, sendo o que diferencia o jovem e os cipaio é a escala de prestígio, segundo a qual os representantes da lei ocupavam um lugar superior ao dos nativos não-assimilados.

Desta forma, os cipaio aproximam-se dos brancos, afastando-se dos seus conterrâneos, abraçando a aculturação proposta pelo grupo europeu, vincando, com isso, a diferenciação entre si e os nativos. Assim como os portugueses abusam de seu poder e tiram inúmeras vantagens de suas posições sociais e econômicas, também o cipaio fará o mesmo, flagelando ainda mais a camada pobre da periferia urbana, ou peri-urbana, como sugere Carvalho¹³⁰⁹. Tal

¹³⁰⁶ ROCHA; ZAVALÉ, 2015.

¹³⁰⁷ CARVALHO, 2011.

¹³⁰⁸ Não há em seu artigo a profissão de cipaio, porém pensamos em suas atribuições profissionais mais próximas aos capatazes do que outros funcionários do governo.

¹³⁰⁹ CARVALHO, 2011.

exercício de poder representado pelas rusgas de sábados à noite, o escárnio e as ameaças a Paulo apontam para a reprodução da conduta dos colonizadores pelos colonizados que buscam apreender uma parcela do poder, distanciando-se, através de tal autoridade, que lhes é dada e não conquistada, sendo, portanto, passível de ser-lhes retirada, da parcela oprimida. Este tipo de conduta mímica praticada pelos cipaio é observada por Fanon, que, ao falar do mundo colonizado e sua bipolaridade, menciona o seguinte:

O mundo colonizado é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais. Nas colônias, o interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial ou o soldado. Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou leigo, a formação de reflexos morais transmissíveis de pai para filho, a honestidade exemplar de operários condecorados depois de cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor estimulado à harmonia e à sabedoria, essas formas estáticas do respeito à ordem estabelecida, criam em torno do explorado uma atmosfera de submissão e de inibição que alivia consideravelmente a tarefa das forças de ordem. Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder interpõe-se uma multidão de professores de moral, de conselheiros, de “desorientadores”. Nas regiões coloniais, em contrapartida, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantêm o contato com o colonizado e lhe aconselham, com coronhadas ou napalm, que fique quieto. Como vemos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. Ele as expõe, ele as manifesta com a consciência tranquila das forças da ordem. O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados.¹³¹⁰

A partir do exposto pelo psiquiatra afrocaribenho, podemos considerar que o cipaio, sendo primeiramente um soldado negro e, já em uma Angola modernizada, um policial negro, ocupa tal espaço mencionado por Fanon, atuando como um poder intermediário. Tal poder sustenta-se pela violência e é um poder dado e limitado pelo colonizador. Lembrando que Foucault pensa o

¹³¹⁰ FANON, 2010, p. 54-55.

poder não como uma unidade estável, mas como “um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado”¹³¹¹, compreendemos que este poder intermediário é sustentado pela estrutura social colonial, pelos elementos que a sustentam. Como é algo dado pela classe dominante, esta, além de manter-se acima dos limites da autoridade do cipaio, também cerceia suas limitações, controlando esta classe de policiais, seus subordinados. O cipaio, a fim de manter seu prestígio na sociedade, utiliza-se do poder que tem, através do uso da violência, para subjugar os nativos, distinguindo-se deles. Vemos no conto a humilhação e violência infligida a Paulo, um rapaz pertencente à categoria dos indígenas não-assimilados – uma categoria bastante inferior na hierarquia social à dos cipaios.

Assim, sendo a violência o meio através do qual a classe dos policiais negros exercitam seu poder, compreendemos que tal ato é um dos vários processos que os colonizados aculturados realizam enquanto mímica do colonizador. Vimos, ao observar o conceito de mímica proposto por Bhabha, que seu discurso “é construído em torno de uma **ambivalência**; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença”¹³¹², sendo tal diferença um processo de recusa, nas palavras do historiador das ideias indiano. Ao imitar o colonizador, o colonizado recusa sua própria identidade subalterna e utiliza da violência – no caso dos cipaios, por exemplo – para manter sua posição social, assim como o colonizador também lança mão da força (e seu uso excessivo, que é a própria violência) para manter o colonizado em sua posição de oprimido. Dessa forma, colonizadores encontram em seus caudatários (classe dos aculturados, sendo eles cipaios ou parte da burguesia local) uma massa local intermédia que colabora com a sustentação do sistema colonial, através da prática da aculturação e estes, por sua vez, através da mímica, que é aceita pelo colonizador.

A mímica realizada pelos colonizados aculturados é aceita pelo grupo opressor uma vez que ela é, de acordo com a ideia de ambivalência de Bhabha, a

¹³¹¹ FOUCAULT, 2013b, p. 369.

¹³¹² BHABHA, 2007, p. 130.

semelhança, porém diferente: “quase o mesmo, **mas não exatamente**”¹³¹³ – ou seja, o colonizado imita o colonizador, adota parcialmente sua cultura e insere-se em seu sistema social, porém ele não faz parte do grupo dominante e este sabe disso. O colonizado nunca fará parte realmente do grupo do outro, por mais que ele deseje tal ascensão social, pois, como lembra Fanon, “[a] espécie dirigente é primeiro aquela que vem de fora, aquela que não se parece com os autóctones, ‘os outros’”¹³¹⁴. Nesse jogo identitário, o colonizado abre mão de sua identidade e acaba com uma identidade parcial. No caso dos cipaiois, estes deixam de ser aceitos enquanto iguais aos nativos oprimidos dos musseques, já que passam a ser parte de uma classe de opressores, mas também não são aceitos pelo grupo dos dominadores europeus, mantendo-se, assim, em uma classe intermediária, com uma identidade parcial, rejeitados por ambos os grupos, ainda que, na prática, pertençam ao grupo dos dominados – o poder do cipaio é dado pelo colono branco, que pode tirá-lo a seu bel-prazer.

Se pensarmos a respeito de tal situação, podemos concluir que essa classe de soldados, policiais (cipaios e auxiliares), feitores e outros mandantes nativos serve como uma barreira entre a sociedade oprimida e a opressora, efetuando as tarefas mais afrontosas do serviço de violência para o dominador, o qual, atuando como supervisor dos cargos mais baixos, evita, dessa maneira, de sujar suas mãos. No conto de Aristides Van-Dúnem, são os cipaiois que percorrem os musseques em busca de ladrões, meliantes, fugitivos, nativos com situação irregular (sem pagar o imposto), terroristas (aqueles que atacam o governo), etc. Eles realizam as tarefas mais braçais, tendo, portanto, bastante liberdade na rua, uma vez que são autoridade e sua palavra deve ser respeitada. Além disso, lembra-nos Albert Memmi que o colonizado é sempre criminoso presumido:

Uma vez que o colonizado é **presumido** ladrão, há que se precaver **efetivamente** contra ele; suspeito por definição, por que não seria culpado? Roupa foi roubada (incidente frequente neste

¹³¹³ BHABHA, 2007, p. 131.

¹³¹⁴ FANON, 2010, p. 57.

país de sol, em que roupa seca em pleno vento e desafia quem está nu). Quem deve ser o culpado senão o primeiro colonizado percebido na paragem? E já que **talvez** seja ele, vão à sua casa e o levam ao posto da polícia.

“Que bela injustiça”, objeta o colonizador! “Uma vez em duas, acertam. E, de qualquer maneira, o ladrão é um colonizado; se não o encontram no primeiro casebre, está no segundo.”

O que é exato: o ladrão (refiro-me ao pequeno) se recruta de fato entre os pobres, e os pobres, entre os colonizados. Mas pode-se concluir daí que todo colonizado seja um ladrão possível e deva ser tratado como tal?¹³¹⁵

A lógica colonial exposta no trecho transcrito reforça a inutilidade da argumentação de Paulo ou qualquer outro nativo, visto que, sendo o colonizado um presumido criminoso, sua palavra já não vale tanto quanto a do colonizador e já que os cipaiois representam o poder desta última categoria, tanto agem da mesma forma quanto sabem que sua palavra, por mais que falte com a verdade, não será questionada como a de um indígena. Desta forma, ao saquearem os civis não-assimilados, os cipaiois sabem que será sua palavra contra a deles, o que, certamente, resultará em vitória, visto que, uma vez que além de presumidos culpados, os nativos estariam questionando o poder colonial empossado na figura do cipaio. Isto significa dizer que, se alguém confrontar a autoridade do cipaio, que representa o poder colonial, este alguém estará, por conseguinte, confrontando o próprio poder colonial, o que não pode ser admitido pelo colono europeu. Estando em menor número, tudo o que possui para manter-se no poder é a violência e aparatos ideológicos que mantêm o nativo em sua condição de subjugado, o que significa dizer que, uma vez esse poder contestado, começam a ruir todos os pilares que sustentam essa sociedade colonial.

Assim, vemos no conto as populações dos bairros periféricos temerem os cipaiois e suas rusgas, que são retratadas como uma demonstração desnecessária de poder e abuso de autoridade: os cipaiois prendem quem querem e não apenas aqueles que deveriam levar à prisão, além de usurpar seu dinheiro

¹³¹⁵ MEMMI, 2007, p. 131. [grifo do autor]

e pertences, utilizando-os para benefício próprio, como observamos na passagem a seguir:

Durante toda a noite, os cipaios fizeram uma grande batida pelos musseques.

Paulo amarrado, vagueou por todos os bairros dos subúrbios de Luanda, viu o que até aí nunca tinha visto.

Ele, que aí se encontrava amarrado, era uma prova do que sempre ouvira e nunca acreditara.

Nas rusgas de sábado à noite, os cipaios não respeitavam ninguém, todos são taxados como bêbados, estejam ou não. Maneco é que faz bem, nos sábados à noite anda de fato, casaco e gravata, para passar como homem civilizado, funcionário e os cipaios não lhe prenderem.

Eram seis horas da manhã quando os cipaios, cansados, embriagados, resolveram dar por terminada a tarefa daquela noite.

[...]

Os homens iam cansados, com os olhos empapuçados por uma noite perdida sem dormir. Alguns levavam as roupas rasgadas e o corpo completamente marcado.

De entre os presos, Paulo era o que mais se distinguia, levava os lábios esmurrados e a camisa completamente manchada de sangue.¹³¹⁶

A imagem dos cipaios para a população é bastante pejorativa: cruéis, inescrupulosos e arbitrários. Paulo, que até então acreditava na polícia local, passou a compreender que estava errado e que os cipaios (e seus auxiliares) apenas respeitavam aqueles que ocupavam uma posição hierárquica superior – ou sócio-econômica (brancos; mulatos e negros assimilados, que ocupam cargos públicos), ou rática-social (mulatos e brancos). Desprezando e imitando o poder colonial, oprimindo os mais fracos da cadeia social, os cipaios tendem a não

¹³¹⁶ VAN-DÚNEM, 1987, p. 30.

importunar angolanos funcionários do governo, devido à sua posição social, o que leva a personagem Maneco vestir-se bem, para evitar transtornos.

Neste caso, a distinção feita por estes cipaios é embasada na hierarquia social, enquanto que no conto “É proibido brincar”, de Geraldo Bessa-Victor, os cipaios agem de forma violenta para com qualquer compatriota negro, respeitando apenas a hierarquia racial, visto que o poder está em posse do homem branco e o mulato é filho deste. Independentemente de qual parâmetro cerceia as atitudes dos cipaios, em ambos os casos eles atuam de forma ilegal, autoritária, discricionária – como os europeus. O impacto de suas atitudes é maior do que a dos estrangeiros, visto que são semelhantes àqueles que oprimem. Eles não compreendem que são usados pelo dominador – são meios para um fim, não deixando de ser objetificados como o são aqueles que atormentam. Todos angolanos são, em última instância, oprimidos, ainda que não compreendam sua situação claramente, apenas em um nível imediato. No caso dos cipaios, são irmãos contra irmãos – apenas possuem grilhões levemente diferenciados.

Há, portanto, duas críticas no conto: a do abuso de poder (em especial a do próprio angolano – aculturado e cego pelo débil poder que lhe é conferido – contra seu igual) e a da situação de miséria e desamparo do povo que vive nas regiões periféricas urbanas. Esta última está vinculada à primeira, passando de uma denúncia que está relacionada ao âmbito coletivo àquela que trata das consequências da violência do sistema no âmbito particular. Na passagem abaixo, observamos os nativos, vítimas dos cipaios e do sistema colonial, desaparecerem atrás dos muros da prisão e o desespero de suas famílias:

Quando chegaram ao posto, na frontaria da prisão já se encontravam muitas mulheres e crianças, mães, esposas e filhos dos que durante a noite não tinham aparecido em casa. Que decerto estariam presos, pensavam os familiares.

Ninguém resistia quando a grande fila de presos se aproximava da prisão e o portão se abria, e lentamente os presos começavam a entrar, silenciosos, lançando olhares às famílias em sinal de despedida.

O portão fechava-se. Através dos muros altos de paredes opacas pintadas de amarelo nada se podia ver mais. Só gritos!¹³¹⁷

A situação repetia-se toda semana: todo domingo, às sete da manhã, os cipaios chegavam com as filas de presos. O narrador relata a separação familiar, os gritos, a dor que aflige aqueles que tiveram um ente querido levado pelos policiais. No caso de Paulo, o resultado das ações da polícia (âmbito coletivo) sobre a esfera familiar surge no duplo drama de Isabel como mãe: ela tem seu filho mais velho sendo levado injustamente pelos cipaios para a prisão e, sendo Paulo o único provedor da família, Isabel sofre por saber que a miséria em que vive agravar-se-á, uma vez que, com Paulo preso, eles não terão renda alguma para as necessidades básicas (alimentação, principalmente). No início, Isabel não aceita que o filho possa ter sido preso: “[e]le num bebe, num é vadio, tem imposto, como é que vai ficar preso?”¹³¹⁸, questiona à irmã, quando ela sugere-lhe ir na prisão. No entanto, vai com Maria, sua irmã, verificar, sendo avisada por uma pessoa que Paulo havia sido preso. Sua reação é de completo desespero:

– E agora o que vou fazer antão?...

A mãe sentiu-se perdida. Chorava, lamentava em voz alta. Como uma mulher louca dirigia-se apressada à casa, quase a correr, os panos a caírem, a irmã e uma amiga seguravam-na pelos braços.

Por onde passava, quem a via naquele estado perguntava:

– Quê que foi antão? Quê mesmo aconteceu já antão?

Ao ouvirem a resposta, acrescentavam:

[...]

–Ai!... é é!... é mesmo azar. Morreu o marido, as crianças estão sempre doentes, agora é o filho preso e ela só espera do filho, o quê que vai fazer antão agora? Essas rurgas do sábado num sei quando vão acabar.

¹³¹⁷ VAN-DÚNEM, 1987, p. 31.

¹³¹⁸ Ibidem, p. 34.

Quando chegaram à casa, a Mãe, vendo os filhos que à porta a esperavam impacientes e aflitos olhavam para ela, atirou-se ao chão. Os lamentos aumentaram, a sua dor parecia agora maior.¹³¹⁹

Isabel, ao ter certeza de que seu filho fora apanhado durante as rusgas de sábado, desespera-se, tanto pelo futuro de Paulo na cadeia quanto pelo de Catarina, Maria, João e o bebê. Apesar da imersão ao âmbito pessoal, há um retorno ao coletivo: Isabel é referida como “mãe” ou “Mãe” ao longo do conto, remetendo à generalização do papel da progenitora – ela sofre como todas as mães, simboliza sua dor, sua preocupação com os filhos, com o futuro, sua dupla necessidade de trabalhar para sustentar os filhos e de ter que cuidá-los – principalmente o bebê doente. As vizinhas, ao saberem do ocorrido, penalizam-se da mulher e criticam as batidas policiais. O poder do colonizador chega no íntimo do ambiente familiar causando tristeza, opressão, violência, miséria e fome. O nativo é explorado por todos acima de sua posição social, seja diretamente ou não. E mesmo as crianças de certa idade já compreendem a realidade em que estão inseridas, como vemos na cena transcrita abaixo:

João, indiferente ao que passava, pendurava-se nas saias da irmã e pedia pão. Era pequeno, não sabia o que se passava.

Como viveriam daí para o futuro? – pensava ela.

Lágrimas bailavam-lhe dos olhos, umedeciam-lhe as faces.

No quarto, a mãe chorava, chorava, chorava... No quintal, o pequeno indiferente ainda aos problemas dos homens, pedia pão. Catarina olhava para o pequeno e dizia dentro de si: ele é mesmo miúdo, ainda num sabe nada!...¹³²⁰

¹³¹⁹ VAN-DÚNEM, 1987, p. 34-35.

¹³²⁰ Ibidem, p. 35-36.

A narrativa termina com três diferentes reações aos acontecimentos daquele dia: o desespero da mãe, apavorada pelo futuro sombrio; a ignorância do pequeno João, que sofre com a fome, sendo esta uma resposta fisiológica do indivíduo perante a miséria em que vive; e a consciência de Catarina, criança mais velha do que João, porém já consciente da dificuldade da vida, do problema da alimentação, e a penúria que a mãe enfrentará para tentar sustentá-los. Temos como símbolo da geração futura a personagem infantil de Catarina, já madura para sua idade e capaz de compreender como o mundo funciona. Aparentemente resignada com a vida imposta aos indígenas, a jovem demonstra uma força que apenas aqueles criados em meio à necessidade conseguem ter: a menina cuida dos irmãos, compreende a angústia materna e o papel do irmão mais velho. Catarina já não é mais criança, mas uma jovem adulta que compreende (ainda que em menor grau) como o sistema funciona. E Catarina, fisiologicamente ainda criança, assim como seus irmãos, é o futuro – um futuro resignado, calejado já em tenra idade. Há, nesta imagem chocante que fecha o conto, uma crítica mordaz que percorre nas entrelinhas da narrativa: até quando? Até quando o angolano sujeitará-se a essa opressão, à prisão dos filhos, às doenças, à fome, à resignação a um futuro sem esperança, que se repete ininterruptamente?

Há um silenciado clamor por mudança, uma mensagem para que o angolano desaliena-se e faça algo que rompa com o círculo vicioso do colonialismo – um alerta para a população, para que esta compreenda que seus filhos e netos estarão sujeitos às suas mesmas malfadadas existências, a não ser que algo ocorra e que quebre as engrenagens desse sistema. Este “algo” é a desalienação do povo e a necessidade de provocar uma mudança. Em tempos em que os intelectuais serviam-se da literatura como arma de combate ao colonialismo (o autor assina o conto como escrito em 1956), Aristides Van-Dúnem elabora uma denúncia e um chamado para mudança, sem deixar de lado a preocupação estética, resultando em de seus contos mais belos (senão o mais profundo), cuja imagem de dor intensa, de insegurança, de instabilidade, de desilusão, de desamparo e de um pauperismo que beira a mendicância traz para a cena literária a realidade dos oprimidos.

3.4.9. Orlando de Albuquerque

Orlando de Albuquerque Ferreira nasceu em Lourenço Marques (Maputo), em 1925 e faleceu em 1997, em Braga, Portugal. Moçambicano de nascimento, passou muitos anos em Angola (1958-1975). Além de médico, foi escritor prolífico: contista, romancista, cronista, ensaísta, dramaturgo e poeta, tendo não apenas publicado em livros, mas também colaborado na imprensa. Fundou os Cadernos Capricórnio, que promoveu a literatura de autores das colônias de língua portuguesa na década de 1970, como coloca Manuel Ferreira em seu *Literaturas africanas de expressão portuguesa II* (1977)¹³²¹, que o coloca ora dentro da literatura angolana (narrativa, conto e drama), ora dentro da moçambicana (poesia), de acordo com o que expressa em suas criações literárias.

Orlando de Albuquerque participou do círculo de intelectuais angolanos, colaborando na *Mensagem* e em outras edições da CEI. Um de seus livros de poesia foi proibido pela censura, *Batuque negro* (1947). Foi casado com a poetisa e médica angolana Alda Lara. Escreveu os seguintes livros de narrativas curtas, muitas vezes contos e crônicas no mesmo volume: *Quando a chuva molha* (1964), *De manhã cai o cacimbo* (1969), *Um grande negócio* (1972, publicado anteriormente em *De manhã cai o cacimbo*), *Uma história de natal* (1973), *História do menino que não soube se o natal tinha acabado* (1976, conto incluso posteriormente em *Crónica dos dias da vergonha*), *Histórias do diabo* (1979), *São Nicolau* (1995), *Crônica dos dias da Vergonha* (1995), *A sombra de Hipócrates* (1995) *Maxaquene* (1996), *Os olhos na noite* (1996), *Histórias de Sá Macundo*: histórias escritas pelo autor para seus filhos pequenos e muito mais tarde ilustradas por seu neto Bruno, de 8 anos de idade (1996, contos folclóricos de tradição quioco) e *Histórias vagabundas* (1998). Muitas de suas narrativas foram escritas nas décadas de 1960, 1970 e 1980 e reeditadas ou publicadas na década de 1990, principalmente pela APPACDM (Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental) de Braga. Algumas foram publicadas

¹³²¹ “Foi através dos cadernos Capricórnio, de Orlando de Albuquerque, iniciados em 1973, que surgiu a possibilidade de nestes últimos anos se revelarem alguns contistas e republicar outros já conhecidos” (FERREIRA, 1977b, p. 57).

apenas postumamente, como *Histórias vagabundas* (1998). Recebeu os prêmios Fernão Mendes Pinto em 1968 e António Patrício em 1988 e 1995¹³²².

Escritor prolífico, seus contos curtos, de leitura rápida e agradável devido ao domínio da técnica, trazendo como temas situações variadas de vários tipos de personagens: estudantes, jovens grávidas, contratados, pescadores, colonos, portugueses, angolanos, cabo-verdianos, mestiços, poetas, cantores, intelectuais engajados na luta de libertação, chefes de posto, indígenas, médicos, padres, trabalhadores, etc. O tempo abarca uma larga temporalidade que pode ser, *grosso modo*, definida da década de 1940 à de 1980, embora possamos recuar mais um pouco quando trabalhado o universo infanto-juvenil. Já o espaço das narrativas abrange Angola em suas áreas urbana e rural (cidades, aldeias e sobados), Portugal e Moçambique, passando ainda por Cabo Verde.

O livro dedicado a este último país, *São Nicolau* (1995), gira em torno de personagens que vivem ou encontram-se de passagem pela ilha fictícia de São Nicolau, em Angola. Relacionados a Cabo Verde, seja explícita, seja culturalmente – pela morna e pelo crioulo cabo-verdiano, por exemplo –, os sujeitos dos contos de *São Nicolau* são em sua maioria imigrantes que fogem da fome do arquipélago, muitos dos quais vão para o novo país como contratados, ou seja, como trabalhadores braçais para a Companhia Agrícola de Angola, a Diamang e para as plantações de algodão e de café – nem sempre cientes da exploração que os aguardava. O livro é, desta forma, uma homenagem a esses indivíduos que optaram pela emigração como forma de sobrevivência.

Portugal aparece bastante enquanto espaço ficcional, porém os contos que se passam na metrópole não são significativos para a literatura angolana, ainda que aqueles que tratam do retornado tenham uma relação com a – então – colônia. Os retornados são os colonos que retornam a Portugal após o 25 de Abril e das subsequentes independências das ex-colônias. O olhar de Albuquerque é bastante sensível à realidade daqueles que, tendo passado a maior parte de suas vidas em Angola têm que retornar a um país que, muitos, não mais reconhecem como seu. Quatro contos relevantes que tratam do assunto, “Ajuste de contas”,

¹³²² GOMES; CAVACAS, 1997, p. 282.

“História do menino que não soube se o Natal tinha acabado”, “O Natal do refugiado” e “O convívio”, os quais se encontram no livro *Crônica dos dias da vergonha*.

Moçambique aparece em alguns contos e é o espaço das narrativas de *Maxaquene*, no qual Albuquerque trata do universo infantil. Este apresenta o mesmo núcleo de personagens, crianças e adultos, vinculados ao bairro Maxaquene, em Lourenço Marques. É interessante notar que a infância é trabalhada no espaço moçambicano, local de nascimento do autor e onde este viveu os primeiros anos de sua vida. A opção por trabalhar o mesmo núcleo de personagens lembra outros autores, como Luandino Vieira e seu universo infantil, também composto por um grupo mais ou menos uniforme de crianças que vivem em um musseque. No caso de Albuquerque, esta característica repete-se poucas vezes no universo adulto, com exceção de *Histórias do diabo*.

Limítrofes com a crônica, os contos de *À sombra de Hipócrates* giram em torno da realidade médica, seja em hospitais, seja sendo atendimentos médicos residenciais – geralmente ocorridos em localidade remota, de difícil acesso ou com algum outro tipo de contratempo, como eventos climáticos. Embora este livro esteja centrado no universo clínico, a maioria da ficção produzida por Albuquerque apresenta médicos, seja como protagonistas ou como personagens secundárias, em maior ou menor grau. A figura constante do profissional da saúde, especialmente em ficções de cunho anedótico, remete à experiência do autor na área clínica, aproximando-se, especialmente nestes casos, da crônica-conto. Não obstante a recorrência de personagens vinculados à área médica (médicos, anestesistas, enfermeiros, pacientes, etc.) e levando em conta a forma como cada coletânea foi organizada, podemos afirmar que cada livro possui um tema que funciona como fio condutor e, dentre todos, o que mais se diferencia é *Histórias do diabo*.

Esta coletânea de contos tem uma proposta bem diferente dos demais e gira principalmente em torno da figura do padre Apolinário, do Alívio (Portugal), e seus encontros com várias aparições diabólicas no vilarejo, contadas com bastante humor. Assim como todos os livros contêm uma apresentação, na qual o autor sintetiza, por vezes poeticamente, o fio condutor da coletânea, este não

foge à regra e apesar de haver uma (na qual o autor coloca que as narrativas são contadas como verdadeiras e devem transmitir algum ensinamento para o leitor), a dedicatória funciona como um texto introdutório. Temos, assim, a obra dedicada ao padre Óscar Gonzalez Quevedo, um jesuíta espanhol famoso por seus estudos em parapsicologia e em interpretar fenômenos à primeira vista sobrenaturais de forma racional. O autor assina a dedicatória com seu nome, afirmando na mesma que o padre, ao explicar o extraordinário, acabou retirando “toda a poesia do mistério da credence”¹³²³ e que tais histórias do diabo, “são histórias”, fazendo parte da tradição oral de um grupo – real ou fictício.

Embora relevantes, tais narrativas não serão vistas aqui por não estarem relacionadas a Angola de forma alguma, mas à tradição portuguesa. No entanto, vale a pena tratar do narrador presente nestes contos, já que levam a outro grau sua técnica narrativa. Esta consiste na prática de contar histórias, seja em terceira pessoa, seja em primeira. Seus contos trazem um narrador que está focado naquilo que o crítico literário, filósofo e sociólogo judeu alemão Walter Benjamin considera primordial na experiência narrativa: “a faculdade de intercambiar experiências”¹³²⁴. Suas narrativas são basicamente isso – pequenos acontecimentos cotidianos ou extraordinários (no sentido de, realmente, algo que ocorre fora dos padrões diários) de propósitos anedóticos, à primeira vista. O caso mais extremo é dos contos de *Histórias do diabo*, nos quais o narrador repete histórias orais que fazem parte do imaginário de um grupo. Ele encaixa-se, portanto, em na rede de manutenção da tradição oral, tendo sido ouvinte e, utilizando-se da memória, depositária das narrativas orais, passa a ser narrador. Este recurso é apontado pelos agradecimentos, nas páginas iniciais, os quais vão para

Ti Joaquim das Fontainhas, verdadeiro narrador destas histórias, exemplo de paciência para a minha muito ignorante curiosidade,

¹³²³ ALBUQUERQUE, 1982, p. 11.

¹³²⁴ BENJAMIN, 1987, p. 198.

que a sua tradicional sabedoria, bebida na cepa dos velhos valores avengos, esclareceu e informou [o autor]¹³²⁵.

À vista disso, ao afirmar que sua fonte de referência foi “Ti Joaquim das Fontainhas, verdadeiro narrador destas histórias”, o autor (enquanto personagem intradieética) coloca-se na condição de ouvinte, nos espaços em branco da narrativa, inferidos pela voz do narrador. O autor-personagem assume o papel de ouvinte e registra as histórias, mais tarde repassando-as sob a forma escrita para outros ouvintes. Para isso, Albuquerque utiliza-se da função fática, constantemente remetendo-se ao leitor/receptor. Esta técnica de mimetização do diálogo ultrapassa a função fática em alguns momentos, quando o narrador, contador de histórias, simula responder respostas a perguntas não explícitas no texto (feitas pelo autor-personagem), sendo inferidas apenas pela voz do narrador, como na passagem transcrita a seguir:

Mas olhe, meu senhor, que eu já ouvi um próprio padre dizer isto mesmo. Um padre, sim senhor. Pelo menos diziam que ele era padre. Lá que ele andasse vestido como os outros é que não andava. Estava à futrica, assim como vocemecê e eu. Sabe como essas coisas são agora. Ninguém distingue um padre dum pacato cidadão como eu ou o senhor. Mas toda a gente dizia que o sujeito era padre, portanto devia ser. Se não fosse não diziam, não é verdade?

[...]

Ui, meu caro amigo! O que ele tem valido a um ror de gente! Já gastou para ali umas boas pipas de água benta e outras tantas arrobas de latim. Se não fosse isso, nem sei o que seria. Olhe que esta terra é muito achacada aos demônios. Sempre o foi. Desde pequenino que me alembro da minha avó falar nisso. Não respeitam nada. Nem o próprio Padre Apolinário respeitam. O que vale é que ele é dos tesos e não as corta. Nunca lhes vira a cara. Um dia agarrou um pelos cornos. O senhor nunca ouviu contar? Até parece impossível. Olhe que inté veio nos jornais...

Claro que conto. E toda a verdade verdadinha, sem lhe mudar uma vírgula. O senhor se não acreditar, pode ir perguntar

¹³²⁵ ALBUQUERQUE, 1982, p. 5

ao Padre Apolinário, que ele lhe dirá se acrescentei algum ponto.¹³²⁶

O fragmento, retirado do conto “A verdadeira história do padre que agarrou o diabo pelos cornos, quando este lhe andava na horta a roubar as couves”, demonstra a técnica utilizada por Albuquerque para construir a simulação da cadeia de transmissão dessa memória, dando-lhe um tom de veracidade não apenas pela mimetização da conversa entre autor-personagem e narrador-Ti Joaquim das Fontainhas, mas também pelas escolhas lexicais próprias da fala, pelas expressões populares, pela sintaxe, pelas corruptelas e outras marcas próprias do registro oral que pontuam a fala do narrador. Esta, lembramos, diferencia-se da linguagem utilizada pelo autor-personagem, a qual segue à risca as normas gramaticais e que pode ser vista na dedicatória e nos agradecimentos do livro. Além disso, os próprios títulos dos contos não se assemelham à forma literária, mas à narração popular. Assim, ao repetir as histórias que mantém na memória o autor-personagem insere-se no procedimento de manutenção da memória coletiva, mantendo, desta forma, a tradição viva – e, neste processo, ao passá-las para a forma escrita, confere-lhes uma longevidade maior, própria do registro grafado.

Devemos ainda salientar que o narrador em primeira pessoa aparece em outros contos, como nos contos do livro *Maxaquene*, por exemplo, que tratam do universo infantil. Nestes, temos um narrador intradieético que constrói suas histórias a partir de sua memória, esta assinalada principalmente pelo uso da primeira pessoa (do singular e do plural) e pela marca temporal (passado). O autor tem tendência a imputar caráter autobiográfico a várias de seus contos, seja pela recuperação memorialística vinculada a seu passado real, extradieético, seja pela utilização da figura do médico, ou ainda pela menção de dados não-ficcionais, como o sogro do narrador do conto “Correspondência epistolar ou a maneira de ganhar uma bicicleta” que é chamado de “Velho Lara”¹³²⁷. Conhecendo informações pessoais do autor, como o fato de que era casado com

¹³²⁶ ALBUQUERQUE, 1982, p. 16-17.

¹³²⁷ Idem, 1998, p. 101.

a poetisa e também médica Alda Lara (Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque), irmã do também poeta e cronista Ernesto Lara Filho, podemos concluir que há uma referência à figura factual do sogro representada na personagem do conto. Tal fato pode aproximar, em certa medida, sua ficção da crônica, visto que esta forma literária também era praticada pelo autor.

No entanto, o nível de realidade representado é mais importante na sociedade que funciona de pano de fundo para as tramas dos contos. Em muitos contos, percebemos o sistema colonial pelos detalhes, como, por exemplo, quando menciona que os serventes são negros, ou a reação entre um estudante, filho de funcionário público em Angola, com alunos da universidade presos em Lisboa¹³²⁸, indicando as atividades classificadas pelo governo como subversivas ou terroristas. Assim, para imputar caráter de denúncia a suas narrativas, Orlando de Albuquerque lança mão ora de um narrador em primeira pessoa, ora de informações pessoais, extratextuais, ou, ainda, do narrador onisciente, em terceira pessoa, que outorga certo grau de objetivação ao que está sendo contado.

Assim, podemos afirmar que as realidades do sistema colonial e do período de guerras (colonial e civil) são tratadas de forma diferenciada, na maior parte dos casos: no caso das guerras, salvo algumas exceções, os contos abordam o tema mais diretamente, em graus variados; já na época colonial que corresponde ao período pré-guerra, o sistema é inferido e aparece sutilmente como pano de fundo, como, por exemplo, na presença dos moleques de recado, ou moleques de casa, que vemos na passagem a seguir:

Era já o fim da tarde, àquela hora em que os moleques andavam à nossa procura e começavam a chamar-nos:

– Menino... Senhora está chamar pra ir tomar banho, vai no jantar...

[...]

¹³²⁸ ALBUQUERQUE, 1996b, p. 81.

O meu moleque, que tinha andado à minha procura, não conseguira encontrar-me. Tinha voltado para casa e dito à minha mãe:

– Senhora... Menino não está. Procurar ele, procurar ele e não encontrar.¹³²⁹

Percebemos pelas falas dos jovens criados que estes não dominam o idioma dos padrões principalmente pelo desvio na declinação dos verbos, o que indica que os meninos são nativos (no caso, de Moçambique). Além das marcas no discurso, a própria maneira como são mencionados (“meu moleque”, “o moleque do vizinho”¹³³⁰) indica a hierarquia rácico-social da sociedade representada na narrativa. Em outros contos desse mesmo livro, aparece a figura do imigrante indiano, o monhé, que também possui empregados negros, apontando para uma estrutura na qual os nativos estão sempre no patamar mais baixo da hierarquia sociorrácico-econômica. Tal fato é tratado com muita naturalidade, fazendo parte do universo do narrador, que, ao contar sua história, menciona, muito casualmente, as diferenças sociais, como, por exemplo, em: “Primeiro viera o Patel e metera-se a vender hortaliça de porta em porta pelas ruas, que um preto levava num cesto à cabeça”¹³³¹; “O preto carregador, tinha pousado o cesto no chão [...]”¹³³²; “Havia até os que compravam uma sorveteira, daquelas de manivela e depois andavam com ela à cabeça de um preto e com uma campainha a vender sorvetes pelas ruas”¹³³³; “Na porta ao lado a preta Ifigénia, lavadeira de Dona Flávia [...]”¹³³⁴. Desta forma, compreendemos que, ainda que de forma sutil, Albuquerque informa sobre a situação do nativo no sistema colonial, ainda que, muitas vezes, sob a ótica do colono. A denúncia é amplificada conforme os contos passam a ocorrer durante o período de guerras, tratando pontualmente da realidade angolana. Estes são os que possuem relevância para a literatura aqui trabalhada e dois são os livros que merecem destaque, os quais serão abordados a seguir.

¹³²⁹ ALBUQUERQUE, 1996a, p. 41-42.

¹³³⁰ Ibidem, p. 53.

¹³³¹ Ibidem, p. 74.

¹³³² Ibidem, p. 75.

¹³³³ Ibidem, p. 75.

¹³³⁴ Ibidem, p. 61.

3.4.9.1. *De manhã cai o cacimbo* (1969)

De manhã cai o cacimbo traz alguns contos de cariz local, escritos a partir de tradições locais e que lembram os de Soromenho, tendo um deles título similar ao de uma narrativa de seu compatriota, “Gando, o jacaré..”. Excetuando *Maxaquene*, este é o único livro de contos que apresenta um glossário ao fim. Os contos que tratam da cultura de grupos dos sobados e aldeias do interior de Angola sob a ótica do angolano são: “As chuvas voltaram”, “O caçador”, “Gando, o jacaré...”, “O sacrifício”, “O grande soba”, “Ombulungo” e “Retorno à terra”. Nestes, a presença do europeu já é vista e sentida na cultura local, como, por exemplo, no tema do sacrifício humano como apaziguador da ira dos deuses em momentos de epidemia ou fenômenos climáticos que desestabilizam a vida nas aldeias. Apesar de ser parte das tradições locais e visto como única forma de reverterem situações catastróficas, os nativos receiam sua prática porque tornou-se proibida pelos brancos, como podemos verificar no conto “O sacrifício”, que gira em torno da falta de vento para fazer as caçadas com queimada, resultando em falta de carne. Candulo, exímio caçador, lidera um grupo que não encontra caça por bastante tempo, o que o leva à conclusão que a falta de animais é decorrente da fúria dos deuses. Por mais que o caçador faça sacrifícios com animais (cabritos), “o sangue de um cabrito não era a mesma coisa. Não tinha tanta força”¹³³⁵. Assim, ocorre um debate interior, através do qual o leitor compreende a situação de Candulo:

Mas que poderia ele fazer?... Sacrificar um rapaz? Nem pensar nisso. Nem o soba o consentiria, nem tal era possível, que não acabasse por chegar aos ouvidos do Chefe do Posto.

[...]

Os deuses estavam zangados por não lhe oferecerem mais sacrifícios. Estavam zangados, não havia dúvida.

¹³³⁵ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 37.

[...]

Ah! Se ele pudesse!...

Os brancos tinham proibido os sacrifícios e agora os deuses zangaram-se. Mas que percebiam os brancos dos deuses dos pretos?...

Mas eram os brancos que mandavam e todos tinham que obedecer às suas leis. Antigamente era melhor, quando apenas o soba mandava e todos se tinham que submeter apenas a ele e às leis da tribo.

Agora tudo mudara. Os homens tinham vindo com novas leis, novos costumes. E o resultado estava à vista. Os deuses estavam zangados e só o sangue os poderia acalmar. Só o sangue.

O soba não queria e dizia que os brancos não queriam. Os brancos não queriam.

Ah! Se ele pudesse!... Mas que havia ele de fazer?... Que havia de fazer?...¹³³⁶

Em uma narrativa cujos parágrafos são de poucas linhas, poucas sentenças, o que lembra também a narrativa de Soromenho, o leitor compreende o dilema em que o protagonista encontra-se, o qual é decorrente da influência da cultura europeia sobre as tradições locais. Ao impor sua cultura, o colonizador acaba por retirar a autoridade do soba e criar instabilidade da tradição, fazendo com que o angolano divida-se entre aquilo em que sempre acreditou e tomou como norma e as novas regras, estranhas, que lhe são impostas.

No conto referido, o protagonista debate-se, sabendo que, caso obedeça aos rituais nos quais crê, poderá ser punido pelos brancos. Após algum tempo, opta por suas raízes e sacrifica o mais jovem do grupo, desafiando, dessa forma, as leis do colonizador a fim de salvar sua aldeia da fome. Tal atitude é relevante, principalmente se levarmos em consideração o período em que o conto foi publicado – ainda durante a guerra colonial. Assim, esta narrativa ilustra uma forma de resistência, um retorno às tradições como forma de socorrer o povo

¹³³⁶ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 37-38.

angolano que se encontra em situação precária devido à imposição da cultura e subjugo estrangeiro.

A temática do soba, autoridade maior nos sobados, é também tratada no conto “A bela baluba”. Este trata de uma mulher do povo baluba que, por não gerar filhos ao marido, é devolvida. Ela envolve-se com um estrangeiro recém-chegado, branco, empregado da Companhia, mas é proibida de casar-se com ele pelo marido, indígena, que apenas aceitará a separação (ainda que ela não more mais com ele e tenha sido devolvida), quando for ressarcido do valor do alembamento pago ao pai da mulher, que afirma não ter como ressarcir o genro. Ao invés de levar o caso ao soba, levam ao Chefe de Posto, autoridade maior que o próprio soba. Apesar de ter um branco envolvido, o que justificaria a presença do chefe de posto, a questão gira em torno das práticas locais de alembamento e leis que a regem – escusado dizer que são as leis dos nativos. Desta forma, vemos outro momento em que a autoridade local passa dos angolanos para os portugueses, que, como foi esclarecido no conto anterior, eram quem mandavam e cujas leis deveriam ser obedecidas por todos, estrangeiros ou locais.

No caso da baluba, o chefe de posto mostra-se disposto a levar em consideração as leis locais e dá o veredito favorável ao marido da baluba, alegando a António Vinhas, o amante português da mulher que, caso Vinhas quisesse ficar com a angolana, ele deveria pagar o valor do alembamento ao marido, pois, “[s]egundo os costumes indígenas, o marido tem todos os direitos e nós não podemos ir contra os costumes deles”¹³³⁷. Tal assertiva vai de encontro ao que ocorre na prática, muitas vezes, como vemos no caso da autoridade do soba, que lhe é retirando, tornando-se este um marionete do colonizador; e também no caso do sacrifício – a imposição da cultura estrangeira atravessa os limites do sobado, não se restringindo apenas à vida na cidade, onde a cultura europeia sobeja. No entanto, essa aceitação dos costumes locais visa também a petrificar a sociedade, mantendo os autóctones em sua posição de oprimidos e os colonizadores na de opressor. Memmi coloca que tal respeito aos usos e costumes do colonizado tem de ser obedecido para que não haja mudança no

¹³³⁷ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 78.

sistema colonial, pois, se houver mudança, será para a supressão do mesmo¹³³⁸ – o que o europeu tenta evitar.

Retornando ao conto anterior, outro ponto de “O sacrifício” que merece menção, ainda que breve, é o da língua. Esta, quando utilizada nos diálogos, segue o padrão linguístico do português normativo, ao contrário do que aparece em outros contos, quando a fala do nativo é marcada por desvios da norma padrão, como no conto “A bela baluba”. Podemos inferir que, normalmente, a fala marcada por desvios aparece mais quando há a necessidade de confrontá-la com a do colonizador. No caso de “O sacrifício”, não ocorre tal diferenciação, nem mesmo entre a fala do caçador (e seus companheiros) e a do narrador, muitas vezes em discurso indireto livre, sugerindo que tudo se passa na linguagem local, apesar de escrito em língua portuguesa.

A influência da cultura do outro e a prática de aculturação perpassam todo o livro, de forma escalada, a começar pelos contos nos quais vemos a dominação estrangeira nos sobados e aldeias (contos listados anteriormente), depois nos contos em que há deslocamento e trocas entre sobados e cidades, nos quais os moradores de sobados e aldeias procuram o elemento europeu, buscando soluções para seus problemas (“O cego” e “A bela baluba”) ou o inverso, quando o português desloca-se até um sobado a fim de resolver um “problema” (“Psicologia”); depois, em um terceiro bloco, temos dois contos que representam a vida do indígena na cidade (“Os sapatos” e “35 anos de bons serviços”); em seguida temos a representação da vida na colônia após o início da guerra colonial (“E não aconteceu nada”, “Eliminam-se!” e “De manhã cai o cacimbo”); e, por fim, os temas recaem sobre o colono em Angola (“Um grande negócio” “Tem o curso, tem?...”, “A despedida” e “A queimada”).

Quanto à relação entre portugueses e os nativos que vivem em sobados temos, dentre os contos, a narrativa “Psicologia”, que apresenta a tentativa de conversão religiosa de um padre a um soba. No conto, o religioso vai conseguindo o que acredita serem pequenas conquistas até chegar ao assunto

¹³³⁸ MEMMI, 2007, p. 139.

das esposas. Neste ponto da narrativa, deparamo-nos com a visão do velho soba sobre as questões de lealdade e de companheirismo:

– Olha, Padre! Tu falaste muito bem. Eu não me importava de me fazer católico, pois se tu dizes que é bom e que é assim que deve ser, é porque na verdade é bom e é assim eu deve ser... Mas queres também que eu deixe as minhas mulheres e isso já não pode ser.

– Mas tu queres ser católico e continuar a viver como um pagão?

– Não sei. Deus não pode querer. Não pode querer que eu as abandone assim. Durante toda a vida me foram fiéis, trataram-me das lavras, criaram-me os filhos, trataram de mim. Vivem comigo já há muitos anos. Eu não posso, só porque o teu Deus assim quer, mandá-las embora. O que iam elas agora fazer sem mim? Algumas estão já velhas, não prestam mesmo para nada. Já ninguém as quer. E os filhos pequenos? Não é justo. E Deus não pode querer uma coisa que não é justa. É melhor continuar assim mesmo.¹³³⁹

Padre José não consegue contra-argumentar perante a lógica do soba Nacueva, que, não abandonando sua tradição – em grande declínio devido à aculturação imposta pelo colonizador –, afirma preferir continuar pagão a desamparar sua família. Ao utilizar o raciocínio cristão que defende a justiça divina contra as propostas do amigo, o velho soba demonstra possuir um maior domínio sobre psicologia do que Padre José, que se gabava por ser bom psicólogo. Assumindo a derrota, este se aborrece e culpa a diferença de culturas, concluindo para si próprio que “vá lá a gente perceber a psicologia destes negros!...”¹³⁴⁰. Ao realizar tal afirmação, o padre coloca as duas culturas – do colonizador e do colonizado – em oposição, justificando que a cultura do outro é incompreensível para si e, por conseguinte, para aqueles imersos na cultura eurocêntrica.

¹³³⁹ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 91.

¹³⁴⁰ Ibidem, p. 91.

Três contos abordam a situação da guerra colonial, como mencionado: “E não aconteceu nada”, em que chefe e empregado realizam a fuga de uma sede da Fazenda antes que os rebeldes a alcancem, sendo que ambos encontram-se tensos, por motivos diferentes: o chefe preocupado com o ataque e o empregado com que os rebeldes percam a oportunidade, embora o chefe acredite que o angolano esteja ao lado dos portugueses e não de seus compatriotas; “Eliminam-se”, o qual gira em torno de um branco envolvido em um movimento de libertação (identificado como “Movimento”¹³⁴¹ no conto) aterrorizado com a possibilidade de, por ser branco, ser assassinado, independentemente do lado em que estava alinhado; e o conto homônimo do livro, “De manhã cai o cacimbo”. Todos os três, em maior ou menor grau, tratam da situação do colono em Angola durante a guerra colonial.

“De manhã cai o cacimbo” (publicado novamente em *Antologia do conto ultramarino* (1972), organizado por Amândio César) conta a história de um jovem português, não nomeado na narrativa, que vai para Angola a chamado do irmão e para escapar de uma “vida chã e sem horizontes a que se via condenado, ao cabo de uma enxada”¹³⁴². O jovem trabalha como encarregado de cuidar do grupo de trabalhadores em uma plantação de café. Apesar de não compreender os costumes e a vida em território africano, era dedicado à nova profissão e procurava tratar os trabalhadores bem e aproximar-se deles, sem sucesso. Ao reclamar de sua incompreensão dos povos e costumes, é aconselhado a não se importar com isso, pois ele irá adaptar-se em algum momento, seja importando-se com a riqueza (quem “vai à África”, vai para fazer fortuna), seja aprendendo a gostar da vida na colônia. Albert Memmi menciona a experiência colonial daquele que aventura-se em terras estranhas atrás de lucro:

Vai-se para a colônia porque as situações são asseguradas, os tratamentos elevados, as carreiras mais rápidas e os negócios mais frutuosos. Para o jovem diplomado ofereceu-se um posto, para o funcionário uma promoção, para o comerciante reduções

¹³⁴¹ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 118.

¹³⁴² Ibidem, p. 123.

substanciais de impostos, para o industrial matéria-prima e mão-de-obra a preços insólitos.

Mas suponhamos que exista este ingênuo que desembarca por acaso, como se viesse a Toulouse ou a Colmar.

Seria preciso muito tempo para que ele descobrisse as vantagens de sua nova situação? O fato de ser notado *a posteriori* não faz com que o sentido econômico da viagem colonial deixe de se impor, o que se dá rapidamente. O europeu das colônias pode também, é claro, gostar dessa nova região, desfrutar do pitoresco de seus costumes. Mas se for incomodado pelo clima, se ficar pouco à vontade no meio das multidões estranhamente vestidas, se sentir falta de seu país natal, o problema passa a ser o seguinte: será preciso aceitar esses aborrecimentos e esse mal-estar em troca das vantagens da colônia?

Logo, ele deixa de esconder o fato de si mesmo; é frequentemente ouvi-lo sonhar em voz alta: mais alguns anos e comprará uma casa na metrópole... uma espécie de purgatório, em suma, um purgatório remunerado. Dali por diante, mesmo farto, enjoado de exotismo, doente às vezes, ele se agarra: o artifício vigora até a aposentadoria ou a morte. Como voltar para a metrópole, quando seria necessário reduzir seu padrão de vida à metade? Retornar à lentidão viscosa do progresso metropolitano?...¹³⁴³

A descrição do colono feita pelo ensaísta francês (nascido na Tunísia) engloba praticamente todos os casos presentes na literatura angolana (e colonial) e pode ser ilustrado pelos conselhos que o protagonista do conto ouve do irmão e dos colegas, respectivamente: ou concentra-se em fazer riqueza, ou passa a apreciar o lugar. Estando em fins da década de 1960, é um pouco estranho pensar em uma literatura realizada por este viés (como também é construído o conto “O homem do chapéu”, de Cochat, publicado na década anterior e cuja trama consiste na experiência de um colono português durante seu “purgatório remunerado”), que se aproxima mais da literatura colonial do que uma literatura angolana. A imagem do português colono que vai em busca de uma vida melhor em territórios africanos é recorrente na literatura de Orlando de Albuquerque e, talvez, nem seja correto considerá-la parte da literatura angolana, visto que pertence mais à série da literatura exótica colonial, como, por exemplo (e poderíamos citar muitos, em especial os que trabalham a questão dos

¹³⁴³ MEMMI, 2007, p. 38-39.

retornados), o conto “Um grande negócio”, sobre nativos vendendo diamantes a colonos, mas que gira em torno dos últimos enriquecendo em Angola.

Memmi ainda identifica outra característica do colonizador imigrante que é enviado à colônia ou chamado por alguém que lá se encontra¹³⁴⁴, como o protagonista da história, cujo irmão o convoca para trabalhar consigo em Angola. Desta forma, o protagonista vai buscar em Angola uma vida melhor, e, ao fazê-lo, tenta interagir com a população local, procurando adaptar-se ao modo de vida da colônia. No entanto, uma barreira intransponível colocava-se entre o protagonista e os trabalhadores, com exceção de Manuel, um trabalhador mais antigo que tem um mínimo de interação com o português. A narrativa em discurso indireto livre fornece ao leitor acesso às preocupações do estrangeiro quanto a esta impossibilidade experimentada pelo protagonista:

Não porque a cor da pele fosse diferente. Isso não lhe causava qualquer impressão sequer, pois já na escola tivera um colega preto de quem fora bastante amigo e depois, mais tarde, tivera ocasião de ver mais homens e mulheres pretos. Quando soldado, namoriscara mesmo por graça, para ver como era (dizia aos amigos) uma criada preta dum africanista, que morava nas proximidades do quartel.

Mas se não era a cor da pele, tão pouco as suas relações come eles (tratava-os bem, alguns colegas diziam mesmo que era demasiado brando) eram a causa desse muro invisível, que sentia existir e não sabia como ultrapassar, por mais boa vontade que mostrasse.¹³⁴⁵

A diferença entre colonizador e colonizado é visível nas relações entre os empregados angolanos da plantação de café e seu superior, o jovem português. A hierarquia rácico-sócio-econômica sustenta a parede invisível que o rapaz sente existir, mas que não consegue compreender. Os constantes abusos e discriminação infligidos pelos portugueses aos nativos construiu essa barreira

¹³⁴⁴ MEMMI, 2007, p. 84.

¹³⁴⁵ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 124.

que, naquele momento de insurreição e revolta, transformou-se em violência – uma violência experimentada enquanto vítima, que passa, a partir deste momento de luta, a ser ela mesma arma contra aqueles que a usavam. O elemento exógeno deve, portanto, ser retirado dessa sociedade colonial a fim de que o sistema se transforme e o angolano deixe de ser tiranizado e recupere seu *status* pré-colonial de dono da terra. E é exatamente este conflito e a necessidade de eliminar o sujeito europeu que o rapaz não compreende. Olhando pelo viés privilegiado – e bastante restrito –, o jovem não compreende o ódio à opressão – e, por conseguinte, àqueles que a sustentam – que mobiliza os nativos a lutarem contra o inimigo comum, detentor dos privilégios: o colono português. Manuel, o único trabalhador que se aproxima um pouco do rapaz, ainda tenta avisá-lo do que está ocorrendo, o que vemos na passagem transcrita abaixo:

Ainda há dias ele [Manuel] se lhe chegara e dissera a meia voz, como que a medo:

“Patrão, cuidado! Tem gente malandro.”

Quisera saber mais alguma coisa, mas o preto esquivara-se. como que receoso que alguém mais o tivesse escutado.

Voltara a insistir com ele mais tarde, mas o preto apenas acrescentara:

“Tem gente malandro que quer fazer mal aos brancos. Patrão toma cuidado”.

Sentia-se de consciência leve, pois, além de trabalhar na fazenda apenas há cerca de três meses, nunca maltratara nenhum trabalhador. Antes pelo contrário, procurara usar sempre da humanidade e compreensão nas suas relações com eles e tratara sempre todos com bondade.¹³⁴⁶

Embora o empregado tenha avisado o rapaz de que havia “gente malandro que quer fazer mal aos brancos”, o português não compreende que ele, por ser branco, poderia estar incluso na situação. Lembra Memmi que a questão colonial

¹³⁴⁶ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 124-125.

coloca em relação dois povos distintos¹³⁴⁷ e, portanto, se um indivíduo não pertence a um destes povos em conflitos, pertencerá a outro. Isso significa dizer, ainda seguindo o proposto por Memmi, que o jovem, por mais que não seja um opressor consciente do sistema, de sua condição privilegiada, o imigrante europeu sempre fará parte do povo opressor¹³⁴⁸. Alienado dessa situação colonial (na qual, ainda de acordo com o ensaísta francês, o povo autóctone é miserável e o imigrante colonizador, por mais pobre que tenha chegado à colônia, possui vários privilégios¹³⁴⁹) e do está ocorrendo no país (revoltas contra a opressão colonial), o jovem segue sua vida, colaborando com a manutenção, mesmo que inconscientemente, do sistema odiado pelo lado oprimido. Desta maneira, o jovem não compreende que ao assumir o cargo, embora tente ser gentil com os empregados, passa a participar do jogo da colonização, aceitando suas regras tacitamente. No entanto, se os colonizados revoltaram-se contra a situação e não aceitam mais a imposição de tal sistema, alguns indivíduos desse mesmo grupo aculturaram-se ao ponto de defendê-lo, o que vemos na figura de Manuel.

Manuel é a única personagem nomeada no conto e, ainda que não seja o protagonista, possui o papel mais significativo da narrativa. É o velho trabalhador quem tenta avisar o jovem, algumas vezes, da rebelião. O velho, ao colocar-se em frente ao português, acaba sendo o primeiro a ser atingido durante a emboscada, ainda instigando o rapaz a fugir enquanto morre, como observamos no trecho citado a seguir:

Outros tiros soaram. Um mais perto e o velho trabalhador atingido em pleno ventre dobrou-se sobre si e caiu no chão.

– Patrão... foge... Disse.

O branco sentiu-se desorientado. Os gritos vinham de todos os lados e os trabalhadores tinham desaparecido. Só a seus pés o velho Manuel, esvaindo-se em sangue, parecia querer dizer-lhe qualquer coisa.

¹³⁴⁷ MEMMI, 2007, p. 73.

¹³⁴⁸ Ibidem, p. 73.

¹³⁴⁹ Ibidem, p. 45.

– Patrão... Patrão... tem gente... malandro...

Um estampido e uma forte pancada na cabeça prostraram-no de bruços sobre o corpo do preto. Ainda ouviu, mas já muito longe:

– Patrão... Patrão...

Sentiu gritos e um alarido mas cada vez mais longe, sempre mais longe. Por fim, um gosto de sangue encheu-lhe a boca.

E não sentiu mais nada

.....

Quando na fazenda, no dia seguinte, vieram uns homens à sua procura, encontraram-lhe o corpo todo retalhado à catanada. A seu lado, o velho Manuel. tinha sido, mesmo depois de morto, aberto e alto a baixo com uma lâmina afiada. Os sexos pendiam trágica e obscenamente de arbustos próximos.

Moscas azuis zumbiam, ávidas, sobre os dois cadáveres.¹³⁵⁰

O fragmento acima transposto revela o final do conto, no qual vemos o velho empregado tentando salvar a vida do jovem português, embora não o impeça de manter a rotina e acabar em uma emboscada premeditada. Sua última atitude, de proteger o patrão com o próprio corpo, colocando sua própria existência em segundo plano, é extremamente significativa, já que o dominado, aculturado, sacrifica sua própria vida em defesa do colonizador. Albert Memmi, ao falar dos aculturados, aponta que estes aceitam a cultura e os padrões do grupo privilegiado como uma forma de aproximarem-se deste ao mesmo tempo em que se afastam do grupo dos oprimidos¹³⁵¹, em uma tentativa de amenizar sua subjugação e rebaixamento. Ocorre, em um nível mais fundo, a valorização da posição que o grupo dominador possui em uma sociedade dicotômica, ou seja, é a apreciação por tudo aquilo que o dominado não tem acesso. Vendo por este ângulo, compreendemos que Miguel, um homem já mais velho, como informado pelo narrador, viveu sua vida dentro do sistema colonial, o que lhe imputou a condição de assimilado. Esta condição faz com que a personagem divida-se entre

¹³⁵⁰ ALBUQUERQUE, 1995c, p. 126.

¹³⁵¹ MEMMI, 2007, p. 162-164.

a lealdade para com seu povo – ele tem conhecimento da rebelião que ocorrerá – e o papel que lhe foi infligido de subordinado ao imigrante dominador – o de subalterno –, fazendo com que a personagem tente avisar seu chefe sobre o ataque que estava sendo planejado e, posteriormente, pendendo para uma postura de total submissão ao defender o elemento opressor durante a revolta.

Podemos interpretar sua atitude como a de um homem mais maduro e experiente que consegue compreender que o rapaz não é como os demais colonizadores no quesito opressão, ou seja, que ele tem um mínimo de tendência humanista em suas relações com os empregados da fazenda. Esta é uma leitura possível e que não exclui outra, mais precisa e adequada: Miguel encontra-se tão submerso no sistema e tão completamente espoliado de suas raízes e da compreensão de sua condição de oprimido que, ao defender o jovem português, acaba inevitavelmente traíndo seu povo. Mesmo que não tenha consciência da opção ideológica de sua atitude, especialmente em um momento de revolta, quando o povo não suporta mais as amarras da opressão e tenta libertar-se dessa situação que é uma situação de guerra entre os dois povos, o velho trabalhador acaba por trair seus pares e optar pelo colonizador. Quanto à leitura da personagem, podemos acrescentar que sua morte simboliza a queda daqueles que defendem os portugueses e das antigas relações de subalternidade, uma vez que as gerações mais novas não aceitam mais os grilhões coloniais impostos pelo dominador.

Ao falar dos métodos que este último utiliza para manter-se no poder e evitar insurreições, Memmi também menciona outro lado envolvido nessa relação, o do colonizado que, em alguns momentos, chega a hesitar, demonstrando em suas atitudes e escolhas “a insuficiência e a ambiguidade de uma agressividade de vencido que, a despeito de si mesmo, admira o vencedor; sua esperança, por muito tempo tenaz, de que a onipotência do colonizador daria luz à uma bondade completa”¹³⁵².

Este tipo de colonizado é representado na figura de Miguel, que ignora as tensões do momento e que acaba sendo morto, tendo seu corpo estraçalhado e

¹³⁵² MEMMI, 2007, p. 169.

seus órgãos sexuais removidos e postos à exposição em uma árvore, como punição por defender o outro, o estranho. O grupo de rebeldes age de forma violenta ao tentar quebrar suas algemas – metafóricas e, muitas vezes, nem tanto –, pois é a única forma de suprimir o sistema¹³⁵³ e, para eles, ainda de acordo com Albert Memmi, o colonizador é sempre parte do grupo opressor:

Considerado em bloco como **eles** ou **os outros**, sob todos os pontos de vista diferente, homogeneizado em uma radical heterogeneidade, o colonizado reage recusando em bloco todos os colonizadores. Até mesmo, às vezes, todos os que se parecem com eles, tudo o que não for, como ele, oprimido. A distinção entre o fato e a intenção não tem grande significação na situação colonial. **Para o colonizado, todos os europeus das colônias são colonizadores de fato.** E quer queiram quer não, isso se dá por algum viés: por sua situação econômica de privilegiados, por seu pertencimento ao sistema político da opressão, por sua participação em um complexo afetivo negador do colonizado. Por outro lado, no limite, os europeus da Europa são colonizadores em potencial: bastaria que desembarcassem.¹³⁵⁴

Por esse viés, compreendemos que eles não poderiam poupar o rapaz, seu chefe na fazenda, que fazia parte do grupo dominador. Por conseguinte, Miguel também deveria ser punido por, ao defender o português, agir em prol da manutenção de um sistema que o povo já não mais suportava e desejava ver por terra. O conto trabalha esta faceta do processo de libertação, assim como outros contos de Orlando de Albuquerque que também mostram a preocupação do imigrante português que, ainda que solidarize com o autóctone e suas demandas, é visto como parte do grupo opressor, independentemente de suas opções morais e ideológicas – e, muitas vezes na ficção do autor, são assassinados pelos rebeldes.

Ainda que Albuquerque retrate com sensibilidade a tragédia que envolve as mortes de colonos pelas mãos dos rebeldes, mas não menciona as mortes dos

¹³⁵³ MEMMI, 2007, p. 169-170.

¹³⁵⁴ Ibidem, p. 171-172.

autóctones ao longo das décadas, em seu próprio território pelas mãos portuguesas, fato que pode soar estranho à primeira vista, mas que trata da guerra colonial e possibilita a publicação da obra em um momento de censura, em especial aqueles que convivem de forma – seja mais ou menos – pacífica com os angolanos – ignorando ou confortáveis em sua condição privilegiada naquela sociedade –, Memmi lembra-nos que a situação chegara a um ponto em que apenas a violência conseguiria pôr fim ao colonialismo e que, assim como portugueses deixaram de lado as singularidades dos indivíduos ao humilhar, subjugar, torturar e assassinar angolanos no processo de instauração do sistema colonial, também os angolanos ignoraram as particularidades dos sujeitos portugueses durante sua luta para a derrubada desse mesmo sistema.

3.4.9.2. *Crônica dos dias da vergonha* (1995)

Este livro de contos é organizado de forma diferenciada dos demais, apresentando, além da introdução (“Este não é um livro de ficção”), uma divisão em quatro partes, nomeadas a partir de obras musicais e suas partes: Prelúdio, que introduz uma fuga ou tocata; Tocata, um estilo livre e improvisado (normalmente grafado *tocata*), marcado pela mudança de direção ligeira e mutável, pela irregularidade e por originar fugas; Fuga, que segue a tocata, tendo surgido de uma parte da mesma, e é um estilo de composição baseado no contraponto de vozes cantando o mesmo tema; e Finale, o último andamento da música.

O livro contém os seguintes contos na primeira parte, “Prelúdio”: “O informador”, “Vêm aí os terroristas!”, “Despojos de guerra”, “Sapatos de defunto”, “O delator”, “Dois cadáveres no rio”, “O trunfo é oiros!...” e “O ‘Perna-Fanfa’”. “A Independência”, “A vitória é nossa!...”, “... que a Pátria vos contempla...”, “As galinhas e os cabritos são do povo!”, “A fuga”, “A caça ao homem” e “Tavinha” compõem “Tocata”. Na seção intitulada “Fuga” encontramos “Ajuste de contas”, “História do menino que não soube se o Natal tinha acabado” e “O natal do refugiado”. E a última parte, “Finale”, consiste em “O Mercedes” e “O convívio”.

A apresentação do livro, publicado em meados da década de 1990, mas que traz narrativas datadas da década de 1970 e 1980 é intitulada “Este não é um livro de ficção”. Com isso, Albuquerque deseja imputar ao conjunto de narrativas determinado grau de realidade, o que as aproxima da crônica. Entretanto, sua vontade é de tornar seus contos depoimentos de uma época, como vemos no trecho reproduzido a seguir:

Este não é um livro de ficção.

Pelo menos não foi essa a intenção do autor ao escrevê-lo, que antes o pretende como depoimento.

Depoimento de uma época não muito distante e, sobretudo, depoimento sobre a indignidade de certos homens, que conseguem transformar os outros homens em bestas, que depois reagem como feras, quando confrontados com certas situações.

Não pretende o autor acusar seja quem for.

Apenas revelar algumas das suas vivências, umas porque as viveu ele próprio, outras porque dele teve conhecimento direto.¹³⁵⁵

Ao afirmar que as narrativas estão ancoradas em acontecimentos reais, seja “porque as viveu ele próprio”, seja por ter ouvido de quem as viveu, o autor tem a intenção de relacionar suas histórias com os acontecimentos em Angola e Portugal, durante e após a guerra colonial. Não obstante, seus contos são literatura: por mais que estejam vinculados com uma dada realidade – o que é o caso de grande parte da literatura angolana, visto sua história e a funcionalidade da literatura enquanto arma de combate –, existem apenas no âmbito da mimese e da verossimilhança. Há uma personagem, o enfermeiro Nunda, cuja história de captura, por exemplo, aparece de forma diferente neste livro, relatada no conto “A caça ao homem”, e no conto “Nunda”, incluso no livro *À sombra de Hipócrates*: no primeiro conto mencionado, uma enfermeira distrai sexualmente um dos guerrilheiros que faz a guarda do hospital para que Nunda escape, enquanto que,

¹³⁵⁵ ALBUQUERQUE, 1995b, p. 9.

no segundo, o enfermeiro escapa porque uma guerrilheira distrai propositalmente seu companheiro de guarda, a fim de que Nunda fuja. Mencionamos a discrepância nas histórias de Nunda, em que grupos de um movimento de libertação (possivelmente MPLA) tentam capturar o enfermeiro que é membro ativo da UNITA, apenas para ilustrar que, apesar da introdução, os contos não deixam de ser criação literária.

Sendo assim, vejamos a organização da obra, que, organizada como uma peça musical, inicia pelo “Prelúdio”. Um prelúdio abre uma obra musical anunciando os primeiros passos para a ação que se desenrolará nas partes seguintes, o que, neste livro, possui a mesma função – prenuncia o início de um novo tempo, que começa com os movimentos contra o colonialismo em Angola. Assim, as narrativas desta primeira parte se dão no tempo da guerra colonial, quando o povo passa a lutar contra a dominação portuguesa por sua independência. Em seguida temos a “Tocata”, que possui caráter errático e rápido, o que designa, nos contos de Albuquerque, a mudança de direção dos grupos guerrilheiros, passando do ataque ao estrangeiro ao ataque entre si. Assim, este grupo de narrativas tratam da saída dos portugueses do solo angolano (“As galinhas e os cabritos são do povo!”, por exemplo, embora não muito claramente contextualizado temporalmente, trata da revolta dos nativos contra o elemento exógeno, ainda que este tenha convivido com aqueles por um longo período), seja durante a guerra colonial, seja logo após o 25 de Abril, quando as tropas portuguesas foram comandadas a se retirarem de Angola; e também da luta entre os movimentos de libertação que passam a disputar o poder, promovendo uma guerra civil.

Já a “Fuga” refere-se ao tipo musical homônimo que consiste na alternância de vozes (quando uma voz se altera, a outra diminui), como se uma estivesse fugindo da outra. Este grupo de contos trata, por conseguinte, de narrativas sobre os retornados portugueses que tiveram que abandonar as colônias africanas para salvarem suas vidas. Tendo construído sua vida em Angola, sob o regime colonial, quando estoura a guerra civil e o povo revoltado volta-se contra os portugueses, esses abandonam tudo e voltam para Portugal. Como fechamento das ações que promoveram a libertação e a retirada dos colonizadores (não

todos, obviamente, mas aqueles que se beneficiavam diretamente do sistema colonial), temos o “Finale”, que possui a mesma função de fechamento tanto em uma obra musical quanto na obra literária em questão. Aqui encontramos dois contos, um que trata do retornado que não reconhece Portugal como seu país, uma vez que passou a maior parte de sua vida (ou, pelo menos, a parte mais significativa) em Angola, tendo sido obrigado a sair do país por causa da guerra; e um segundo, que fala do angolano que assume postos no novo governo, pós-independência.

Este livro poderia ser tratado no período pós-colonial, porém, apesar do ótimo conto “O Mercedes”, cuja trama se passa no pós-independência, e de outros contos significativos do mesmo período, gostaríamos de comentar rapidamente sobre os contos da seção “Prelúdio”, que giram em torno da guerra colonial. Embora alguns foquem no colonizador, o conto “Despojos de guerra” é significativo e retrata a chegada de uma tropa portuguesa a um sobado. O local parece abandonado e o guia Dias, velho caçador e amigo do soba, resolve entrar sozinho para averiguar o que está ocorrendo, asseverando ao Capitão que o soba Movelane é “um tipo fixe”¹³⁵⁶ e que não há perigo de ataque dos terroristas – designação utilizada para identificar indivíduos que se manifestem a favor da luta contra o governo português e sua política colonial, ainda que não engajado ativamente (intelectualmente e/ou enquanto guerrilheiro) na guerra. A tropa rodeia a aldeia e fica em posição de ataque enquanto o guia entra e encontra-se com o soba em sua cubata. Este afirma que todos da aldeia fugiram para o mato, com medo dos portugueses, pois corre a notícia de que “os soldados do Puto matam as pessoas”¹³⁵⁷. Dias assegura a Movelane que é seu amigo e que não é necessário temer os portugueses:

– Sabes que sempre fui teu amigo...

– Movelane também é teu amigo.

¹³⁵⁶ Equivalente ao termo informal “legal”, no Brasil. Simpático, bom-caráter.

¹³⁵⁷ ALBUQUERQUE, 1995b, p. 28.

– Ninguém te vem fazer mal, nem à tua gente. Não precisam de ter medo.

– Movelane não tem medo.

– Eu sei, mas não é de ti que estou a falar. Sei bem que tu sempre foste um valente e um homem direito.

– Movelane não tem medo.

– Sim, mas eu estou a falar da tua gente. Ninguém tem nada que ter medo. Nós não viemos para fazer mal a ninguém. Só viemos para prender bandidos, que andam para aí a fazer muita coisa mal feita, a matar os homens, as mulheres e a queimar as casas dos brancos e dos pretos. Só os bandidos. Mais ninguém precisa de ter medo.

– Eh uê!... Fez o Soba, sem que no seu rosto transparecesse qualquer emoção ou receio. Impassível, continuava fumando a sua mutopa junto da pequena fogueira fumarenta.¹³⁵⁸

Como observamos na passagem acima, Movelane fora o único a não abandonar a aldeia, reiterando que não sente medo dos brancos a Dias, que o assegura das intenções dos portugueses: eles buscam por “bandidos” que atacam brancos e negros, matando pessoas e destruindo propriedades. O guia repete a propaganda colonial, o discurso de que buscam os “terroristas”, ou seja, guerrilheiros que lutam contra os europeus – e, eventualmente, entre si, atacando membros dos movimentos rivais. Após a conversa entre o velho caçador e o soba, o primeiro leva o segundo à presença do capitão, explicando-lhe o que acontecera e ressaltando que Movelane é “um dos nossos [aliado aos portugueses]”¹³⁵⁹. O guia busca confirmação com o soba que se cala e, em seguida, começam a chegar soldados com animais e objetos que haviam sido deixados para trás pelos membros da aldeia, inclusive máscaras e roupas feitas de muxique, que, possivelmente, tenham pertencido ao feiticeiro daquela comunidade. A pilhagem continua a mando do capitão que ordena que os soldados empilhem tudo perto de uma árvore para depois selecionarem o que desejam para si e atearem fogo no restante. A determinado ponto, os soldados

¹³⁵⁸ ALBUQUERQUE, 1995b, p. 28.

¹³⁵⁹ Ibidem, p. 29.

saqueiam cestos, peles e “dois grandes dentes de elefante e a velha e trabalhada cadeira de Soba”¹³⁶⁰ da cubata deste, causando assombro e indignação ao guia, que não acredita no que assiste:

O velho Soba olhava para tudo sem nada dizer, continuando apenas a fumar na sua mutopa.

O Guia começou a entender o jeito de saque que as coisas estavam a levar e dirigiu-se ao Capitão:

– Meu Capitão!... Não me digam que vão levar tudo isso... Pertencem ao Soba.

– E então?... Há algum mal nisso?... Eles não são terroristas?...

– Meu Capitão, isto é gente fixe. São dos nossos. O Soba é meu amigo.

– Ora! Ora!... São todos a mesma coisa. Terroristas! Terroristas é que eles são. Não estamos em guerra?

E mandando pôr os dentes de marfim, a cadeira de soba e as peles que fossem de leopardo no seu jipe, voltou-se para um oficial e ordenou:

– Alferes! Mande que os sargentos escolham o que quiserem, dividam entre os homens e deem fogo a tudo o resto e preparemo-nos para continuar.

O Guia sentiu-se enrubescer de raiva e de indignação. Dentro de si uma onda de cólera ameaçava explodir. Mas só foi capaz de exclamar para consigo:

– Ladrões!... Cambada de ladrões...¹³⁶¹

Dias enraivece-se quando o Capitão afirma que todos os angolanos são terroristas e deixa implícito que, por tal motivo, devem ser despojados de seus bens – ainda que muitos objetos não tenham nem mesmo sido levados, mas eliminados ali mesmo, junto à árvore que o capitão indica, como demonstração de poder. Se, em alguns contos, Orlando de Albuquerque aponta o ódio dos rebeldes

¹³⁶⁰ ALBUQUERQUE, 1995b, p. 29.

¹³⁶¹ Ibidem, p. 29-30.

fazendo vítimas indiscriminadas dentre os portugueses, como, por exemplo, quando comerciantes que viviam em pequenas aldeias foram assassinados por serem portugueses (e, conseqüentemente, parte do grupo dos opressores), como no conto “As galinhas e os cabritos são do povo!...”, em “Despojos de guerra” ocorre o inverso, mostrando como os portugueses não discriminavam quem era rebelde e quem tentava manter-se longe da guerra, lançando mão da (pseudo-) justificativa de que todos eram rebeldes. Aqui vemos, novamente, a ideia de Albert Memmi de que, em uma guerra colonial, o que ocorre é o choque de dois grupos: o dos dominados tentando depor o sistema e o dos dominadores, que buscam mantê-lo.

No conto, o capitão menospreza o soba desde o início: primeiramente com sua atitude perante uma autoridade autóctone, depois ao saquear a aldeia e apontar o local de descarte para os itens a serem incinerados: uma mulemba, a árvore sagrada. Embora grafada “mulenha”, temos certeza, pelo contexto e por uma referência no final da narrativa, que se trata de uma forma equivocada através da qual o português refere-se à velha mulemba. Esta, por sua vez, como já mencionado, é vista por povos autóctones como o elo de ligação entre o mundo material e o mundo espiritual (dos deuses). Quando o grupo decide ficar em uma localização, planta uma muda de malemba e espera determinado tempo a fim de ver se a árvore morrerá ou adaptar-se-á ao solo. Caso ela morra, o grupo prosseguirá sua busca, caso contrário dão início ao processo de estabelecimento naquele lugar, construindo ali sua aldeia.

A árvore sagrada, portanto, está intrinsecamente vinculada ao soba, autoridade maior daquele grupo. Assim, quando o capitão coloca os pertences do grupo ao pé da mulemba para serem queimados, ele desrespeita a tradição do povo. Ele ainda remove a autoridade do soba ao apropriar-se dos pertences de Movelane, incluindo sua cadeira, símbolo de seu poder, e as presas de elefantes e peles (troféus que simbolizam, através dos portes dos animais, a destreza e valentia do caçador). O capitão não apenas retira a autoridade do chefe local, mas a toma para si, ordenando que os itens de Movelane sejam colocados em seu jipe. Dias revolta-se contra o tratamento dado ao amigo, porém não se manifesta a favor deste, que responde ao desabafo do guia (“Ladrões!...

Cambada de ladrões...”) com uma pergunta: “Eu sei que és meu amigo, Muata Dias, mas os teus amigos também são meus amigos?”¹³⁶². Dias não responde, envergonhado, porém podemos compreender que a pergunta era retórica e que o comportamento dos portugueses já a respondia. O guia, então, retira-se sem despedir-se de Movelane, seguindo com os portugueses em seus jipes, indignado e envergonhado do que havia ocorrido, enquanto que o soba faz o que fizera na maior parte do tempo, ou seja, observa em silêncio: “E debaixo da velha mulemba, o velho Soba de mutopa na mão, rígido que nem uma estátua, ficou-se a ver os jipes a afastarem-se na picada, carregados com os despojos e envoltos no pó daquele chão”¹³⁶³.

O encerramento do conto¹³⁶⁴ dá-se com a imagem do soba que resistiu, apesar de tudo, em pé, junto à mulemba. Despojado, à princípio, de sua comunidade, seus pertences, seu poder (que já havia sido retirado de si quando seu povo fugiu dos portugueses, uma vez que não existe chefe sem povo, ou seja, é necessário que haja uma comunidade, um povo, para que exista um líder deste mesmo povo) e mesmo, até certo ponto, de seu passado (o que geralmente é ilustrado pela aculturação, mas, aqui, podemos interpretar como a usurpação dos troféus de caçador), Movelane apenas observa os portugueses irem pelo mesmo caminho por onde vieram, cobertos de pó das terras angolanas. Apesar de tudo, Movelane é valente e não teme os portugueses, mas também não sai do lugar onde a mulemba ainda vive – sinal dos deuses de que eles devem manter-se no local. A metáfora da saída dos portugueses, carregando os despojos de guerra, mas não quebrando o espírito do angolano é bastante relevante e antecipa o que virá na história de Angola, com a diferença de que a saída será bastante dolorosa para os portugueses.

Para finalizar esta leitura, gostaríamos de apontar um detalhe que é significativo. Das três personagens principais, apenas duas apresentam nome próprio (Dias, o guia, e Movelane, o soba), mas cada um tem seu cargo ou posição social definida como um substantivo próprio, identificado com letra maiúscula: o Guia, o Soba e o Capitão. Tal escolha do autor pode ser interpretada

¹³⁶² ALBUQUERQUE, 1995b, p. 30.

¹³⁶³ Ibidem, p. 30.

¹³⁶⁴ Ainda há uma sentença depois da citada, mas não é relevante neste momento.

como a diferenciação de uma classe dentro da sociedade angolana, e, ao contrário do que afirma Albuquerque em sua apresentação, na qual pretende contar narrativas de fundo real, há uma generalização dessas personagens que tornam-se personagens-tipo, apontando para uma situação que é muito mais recorrente do que se imagina. Assim, o Soba, indicando o líder angolano, resiste; o Guia, familiar aos povos nativos, situa-se entre os mundos, observando as injustiças e atrocidades cometidas pelas tropas; e o Capitão, simbolizando a classe dos dominadores, saqueia e tira proveito pessoal em uma situação de guerra.

3.4.9.3. *Histórias vagabundas* (1998)

Além de uma apresentação, de título homônimo ao livro, este traz as narrativas: “Abaixo o sacristão desta igreja que é fascista”, “O médico artista”, “A morte de um velho amigo”, “O presente de casamento”, “O clarinete”, “A filha do capitão”, “A água de Santa Filomena”, “A última aventura de Dom João”, “O Chopin”, “Os novelos da Tia Vicência”, “O morto-vivo”, “Correspondência epistolar ou a maneira de ganhar uma bicicleta”, “Memórias cinegéticas de um não caçador”, “A vida atribulada de Péricles Vieira”, “Aventuras e desventuras de Feldspato Gomes” e “História da princesa das cuequinhas de ouro”.

Dos vários contos que tratam de Angola, seja no continente africano – Angola e Moçambique –, seja no português, há ainda os que giram em torno de personagens portuguesas, há um que gostaríamos de mencionar, por sua peculiaridade. Intitulado “A vida atribulada de Péricles Vieira”, fala de Luandino Vieira e encontra-se no livro “Histórias vagabundas” (1998), publicado pela editora da APPACDM Distrital de Braga após o falecimento do autor. O narrador inicia falando de seu nascimento em Portugal e a emigração para Angola devido à baixa condição financeira de seus pais, que decidem abrir “uma cantina nos arredores da cidade, para venderem fubá e copos de vinho aos pretos. Era aquela

costela de bufarinheiro que marca a vida de muitos portugueses”¹³⁶⁵. Assim, após acrescentar de forma um tanto irônica que ser comerciante é o destino de muitos imigrantes em Angola e, ao relatar a profissão dos pais, o narrador já o coloca em situação mais ou menos privilegiada em relação aos angolanos, embora sejam colonos humildes.

Embora sem mencionar claramente que Péricles vivia em um musseque, ele o afirma através da descrição dos amigos, a quem facilmente adaptou-se: “pretitos da sanzala e alguns mestiços, que também não faltavam, pois onde o português vai deixa atrás de si a prova da sua sensualidade e amor pelas mulheres”¹³⁶⁶. A clara alusão às brincadeiras e correrias com um grupo excluído da sociedade urbana central remete à vida nos musseques, ainda que o leitor não tenha feito a relação entre Péricles e Luandino. Sempre através de um olhar irônico, o narrador menciona a vida no liceu e os conselhos negativos que o jovem recebera de seu chefe:

Os anos foram passando e Péricles Vieira foi-se desenvolvendo. Andou na escola e, quando chegou à idade, os pais entenderam que a instrução era uma coisa muito bonita e necessária para quem quisesse ser alguém na vida. E tinham razão... Assim passou a frequentar o Liceu, o único liceu que o espírito colonialista português consentira em fundar. Na! que a instrução, segundo dizia o seu chefe, pode ser uma coisa muito má, por meter ideias estranhas na cabeça daqueles que se pretendiam submissos e obedientes e que, desse modo, se atreviam a pensar pelas suas cabeças.

O Liceu foi um mundo completamente novo para Péricles Vieira. Já lá não encontrou os seus antigos amigos dos musseques, que esses não tinham possibilidade de o frequentar. Mas em contrapartida arranjou outros amigos, mais esclarecidos e aprendeu coisas que o surpreenderam.

Juntou-se a eles.

Como todos os jovens da época (e aí por uma maioria de razões) eram contestatários e insatisfeitos com a situação em que viviam. Péricles Vieira aderiu, de alma e coração, às novas ideias

¹³⁶⁵ ALBUQUERQUE, 1998, p. 117.

¹³⁶⁶ Ibidem, p. 117.

com que viera a ter conhecimento. Para mais havia uns jovens mais esclarecidos que lhe falavam em política, terreno que para ele era uma autêntica surpresa.¹³⁶⁷

A conscientização do protagonista é descrita de forma bastante natural e decorrente da influência do conhecimento de outros jovens, dos quais se aproxima ao mesmo tempo em que se afasta dos antigos amigos do musseque (espaço onde vivia e brincava com as crianças, agora explicitado no conto). Somente o fato de estar cursando o ensino secundário já é bastante significativo, uma vez que a maioria da população não tinha condições de prover educação aos filhos, sendo o jovem, desta forma, privilegiado. No entanto, além da educação que recebia – contrastando com grande parcela da população –, Vieira é descrito como todo jovem que sente em si uma necessidade de opor-se ao sistema e que teve a oportunidade de desalienar-se exatamente por estar naquele ambiente, no liceu. É ali a partir dali que se forma, como já anunciara seu chefe, a consciência de uma necessidade de mudança e também seu conhecimento sobre política e literatura, de acordo com o narrador. A última tem grande influência no jovem, que decide investir em uma carreira literária:

Então todo o seu sonho foi tornar-se um grande escritor. Lutaria por isso até ao fim da sua vida, se tal fosse necessário, mas havia de ser um escritor admirado por todos.

Tentou a poesia e ainda chegou a publicar uns versos canhestros, mas Péricles Vieira era suficientemente inteligente para ver que a poesia não era o seu caminho. E deixou de fazer versos.

Por mais do que uma vez o apontaram como autor desta ou daquela obra, elogiada pelos clamores da fama, mas Péricles Vieira jamais reagiu a tais insinuações e afirmações e preferiu o silêncio. Ele lá sabia o que fazia. O certo é que de Péricles Vieira

¹³⁶⁷ ALBUQUERQUE, 1998, p. 118.

o poeta, nunca mais se ouviu falar e os louvaminheiros não tiveram outro remédio senão calarem-se também.¹³⁶⁸

Obstinado em tornar-se um escritor reconhecido, o protagonista inicia sua carreira pelo viés da poesia, o que não dá bons frutos, de acordo com o narrador. O mesmo ocorre com Luandino Vieira, pessoa histórica, que lança sua carreira primeiramente como poeta, vinculado às revistas angolanas, juntamente com a Geração de 50. “Canção para Luanda”, por exemplo, é um poema de sua autoria publicado na *Cultura (II)*, em 1957, mesmo ano em que tenta publicar *A cidade e a infância*, mas que é confiscado pela PIDE ainda na tipografia. O narrador comenta que Péricles desiste da carreira como poeta, passando a envolver-se mais com questões políticas. Como consequência, é, juntamente com seus companheiros, preso e levado a um “juízo ignóbil que a ditadura desse tempo lhes proporcionou e lhes valeu uma condenação de vários anos fora do mundo civilizado” – o que identificamos como o Processo dos 50. Luandino, por sua vez, também fora preso pela PIDE, em 1959, acusado de estar associado aos movimentos pela reivindicação da independência (ou terroristas, de acordo com o viés da PIDE) durante o mesmo processo, vindo a ser solto e preso novamente em 1961. A respeito deste, lembra-nos Anabela Cunha que:

[o] ano de 1959 foi um ano de grande mobilização política em Angola. As ações clandestinas não se resumiam a Luanda; praticamente em toda a colônia havia indivíduos que realizavam ações clandestinas visando conduzir Angola à independência¹³⁶⁹. Essas ações, consideradas subversivas, foram a causa das prisões que se deram a partir de Março de 1959 e que viriam a contribuir para uma série de mudanças no desenrolar do processo de contestação dos angolanos pela liberdade.¹³⁷⁰

¹³⁶⁸ ALBUQUERQUE, 1998, p. 118-119.

¹³⁶⁹ Manuel Baptista de Sousa, que pertenceu ao ELA, diz ter conhecimento naquela altura da existência de grupos clandestinos ou células no Lubango e Bié [entrevista concedida ao Arquivo Nacional de Angola, a 27 de Setembro de 2002]. [nota da autora]

¹³⁷⁰ CUNHA, 2011, p. 89.

Assim, mais uma vez, podemos associar o escritor à personagem de Albuquerque, uma vez que ambos passam anos na prisão. Foi ainda durante seu encarceramento que Péricles Vieira escreve “uma pequena novela, naquele seu português dos musseques em que fora criado e resolveu-se a concorrer com ela a um dos concursos mais válidos do país”¹³⁷¹. Neste caso, enquanto que o protagonista escreve uma pequena novela, Luandino publica *Luuanda*, uma coletânea com três contos (mal-identificada como um romance, por vezes), obra que apresente para concurso, em Angola, em 1963 e pela qual recebe o primeiro lugar do Prêmio Literário D. Maria José Abrantes da Mota Veiga, em 1963, além de receber pelo mesmo livro, publicado em 1964, o Grande Prêmio da Novelística pela Sociedade de Escritores Portugueses, neste mesmo ano¹³⁷². Se, por um lado, a obra foi, como vimos, recolhida e proibida pelo governo colonial, por outro lado foi aclamada pela crítica, uma vez que inova com a literatura angolana. A partir deste momento de premiação, podemos perceber que a narração do sucesso da personagem passa a apresentar um teor maior de ironia, conforme Péricles vai conseguindo o tão almejado sucesso:

Toda a gente comprou o livro, embora poucos o lessem e quase ninguém o entendesse. Mas isso não importava. Era o escritor do momento, era o homem que interessava para atingir outros fins. E Péricles Vieira, inteligente como era, soube bem aproveitar-se da oportunidade que se lhe oferecia. Agarrou-a pelos cabelos e nunca mais a largou.

Publicou mais dois ou três livros, naquele português dos musseques que ninguém entendia, mas isso não interessava. O livro vendia-se, os críticos apontavam-no como exemplo não se sabia bem de quê e os professores de literatura escreveram longos artigos e até livros sobre uma obra que hipocritamente não entendiam, mas que não tinham a coragem de o confessar. Ao fim de quatro ou cinco volumes o filão parecia ter-se esgotado e Péricles Vieira, exaurida a sua finte, não foi capaz de escrever mais nada.

¹³⁷¹ ALBUQUERQUE, 1998, p. 118.

¹³⁷² TOPA, 2014b, p. 5.

Começou por se desiludir com a situação que ajudara a criar. Ao menos valha-nos isso, que ainda lhe restava alguma consciência.

Farto de ver os outros ganharem com seu nome, resolveu libertar-se das próprias cadeias que forjara e veio até Portugal. O seu nome e o “lobby” que sempre o apoiaria não o abandonariam.¹³⁷³

Através de uma crítica mordaz, o narrador afirma que o protagonista utilizara-se da linguagem dos musseques, à qual chama “pretuguês”, para narrar suas histórias, o que lhe valeu grande prestígio na literatura angolana. No entanto, embora a julgando exemplar, leitores e crítica não conseguiam entender a obra. Desta forma, Péricles tornara-se um grande escritor – como almejava desde jovem –, ainda que, de acordo com o que inferimos pelas críticas realizadas pelo narrador, não merecesse toda essa atenção. O protagonista, portanto, foi inteligente ao compreender o que vendia e o que agradava à crítica, aproveitando-se do deslumbramento dos outros para forjar seu sucesso. A única característica que lhe valia reconhecimento, de acordo com o narrador, era o musseque: sua linguagem e seu cotidiano.

Assim, mais algumas obras foram escritas na mesma linha, acabando por, finalmente, “exaurir a fonte”, não escrevendo Péricles mais nada a partir de então. Conforme passam os anos, seu prestígio é mantido apenas pela academia (convites de professores) e pela crítica, não revelando o autor mais nada de novo e apenas trabalhando na manutenção da fama que havia sido forjada no início de sua carreira narrativa. Levando tais aspectos em consideração ao compararmos Péricles com Luandino, veremos mais confluências: ambos tornaram-se famosos por seu “pretuguês” e por suas narrativas girarem em torno dos musseques; ambos silenciaram-se após um determinado tempo, embora Luandino seja um escritor prolífico que, apresentando alguns interregnos ao longo de sua caminhada no terreno da literatura, continua a publicar; ambos mudaram-se para Portugal; ambos são considerados como exemplo na literatura; e ambos recebem

¹³⁷³ ALBUQUERQUE, 1998, p. 119-120.

convites para participação em eventos vários. Quanto a esta última semelhança, podemos apontar uma marca de ressentimento na fala do narrador, como na seguinte passagem:

Então, apoiado por todos os que o louvaminhavam foi aceitando convites para aqui e para acolá, onde nada dizia de proveitoso, mas que servia para manter o seu prestígio e o seu nome nos jornais. Não houve professor das chamadas literaturas africanas que não o convidasse. E ele ia a todas. Seminários, Congressos, Universidades e escolas... Bastava-lhe só estar presente.¹³⁷⁴

Péricles é, portanto, um charlatão, que ganhou fama apenas por ter tido uma campanha organizada de forma muito eficiente por seu “lobby”, mas que não tem nada a oferecer – em especial de forma contínua, ao longo dos anos – para a história literária angolana. Além disso, sua proposta inovadora, de acordo com o narrador, era algo que não merecia tanto destaque, já que era uma linguagem completamente imprópria, que nem mesmo era aceita na sala de aula. Para ilustrar tal ideia, o narrador narra um acontecimento envolvendo um dos convites feitos a Péricles para apresentar-se em uma escola. Durante o evento, a professora o elogia, equiparando-o a Eça de Queiroz e outros “grandes lá de fora”¹³⁷⁵. Ao fim, pergunta “aos alunos atarantados o que é que pensavam dos livros do grande escritor”, ao que, após alguma insistência, um deles responde:

– Eu cá não sei... Mas diz a nossa Senhora professora que se a gente escrevesse assim nem a quarta classe fazia...

Foi o pânico, pela verdade saída da boca daquela criança inocente.

¹³⁷⁴ ALBUQUERQUE, 1998, p. 120.

¹³⁷⁵ Ibidem, p. 120.

Ao afirmar que a declaração infantil causou pânico, embora verdadeira, o narrador coloca-se ao lado do estudante que não vê nada de genial na escrita de Péricles – ao contrário, esta se revela desprovida de qualquer importância, fugindo da língua normativa, ou mesmo opondo-se à ela. O “pretuguês” funcionaria mais como um desserviço aos alunos, já que é uma linguagem não aceita socialmente. Desta forma, podemos compreender que o conto gira em torno da crítica a um autor que buscou e encontrou fama, embora nada realmente importante houvesse feito – tudo ocorreu porque havia um grupo de intelectuais disposto a colocá-lo num determinado patamar, por motivos particulares (não expressos na narrativa). O protagonista é uma representação especular do aclamado escritor angolano Luandino Vieira, o que o conto deixa claro através da aproximação de ambos e da própria representação do percurso de Luandino contada de forma irônica através do percurso de Péricles.

Visivelmente incomodado com o sucesso de Luandino, Orlando de Albuquerque desdenha, em seu conto, de sua contribuição à literatura angolana, criticando não apenas o escritor, mas também seus leitores, críticos e estudiosos que, afirma, não conseguem perceber a limitação da narrativa luandina. Assim, vemos subjacente ao texto uma imagem de um escritor tão prolífico quanto Luandino (mas que, até o momento de seu falecimento havia publicado mais obras que o último) e que, apesar da censura, editou os Cadernos Capricórnios, cuja contribuição durante a década de 1970 foi essencial para as literaturas africanas, mas que não se sente devidamente reconhecido pelo público leitor, pela crítica e por um grupo em especial, ao qual destila sua antipatia: pelos professores de literaturas africanas de língua portuguesa. O conto é um desabafo rancoroso de Albuquerque, que deixa claro não se ofuscar pelo brilho – imerecido – de Luandino Vieira.

¹³⁷⁶ ALBUQUERQUE, 1998, p. 121.

Apesar deste último conto, que, como afirmamos antecipadamente, possui um caráter diferenciado, podemos concluir sobre as narrativas de Orlando de Albuquerque que estas são muito variadas, com temas amplos que abrangem diferentes povos e culturas, além de situações em épocas distintas. Os contos que podem ser compreendidos dentro da literatura angolana são vários, mas há mais narrativas que, conforme já havia sido feito por Manuel Ferreira e outros, podem ser vistas dentro da literatura portuguesa, outras tantas dentro da literatura moçambicana, e as sobre personagens e costumes cabo-verdianos, que podem ser vistas dentro tanto da cabo-verdiana quanto da literatura angolana – observando sua condição de imigrantes, bem como a relação e trocas entre culturas. Desta forma, podemos afirmar que o autor contribuiu de forma significativa para a literatura angolana, tanto pela sua escrita quanto pelas edições dos Cadernos Capricórnio, que promoveram as literaturas do PALOP na década de 1970.

4. CONCLUSÃO

“A **escrita** é, pois, uma cópula, um coito,
entre o escritor e a língua [...]”¹³⁷⁷

Salvato Trigo

A epígrafe que abre o capítulo final ilustra de forma bastante sucinta o eixo central que sustenta, em ampla escala, a literatura local: quando um escritor apodera-se da língua (um dos mais importantes símbolos nacionais) e faz com que ela expresse características próprias da identidade da população, ocorrendo a identificação entre texto e público leitor, temos, portanto, uma produção literária nacional que reflete o povo, o espaço, a geografia, o tempo, enfim, daquela sociedade. Em menor escala, observamos o trabalho literário pessoal do autor, com suas particularidades e características próprias – algumas, possivelmente, índices de um estilo específico que o inclui em um grupo ou momento literário. Assim, pensando em um escopo mais amplo, nas características que fazem com que determinado texto encaixe-se dentro de uma série literária e não em outra, gostaríamos de recuperar a importância de *Nga Mutúri*, de Alfredo Troni.

Publicada em 1882, a novela – aqui pensada enquanto um conto devido ao nível de profundidade do texto e demais características já citadas – inova no sentido de trazer para o primeiro plano – o do protagonismo – uma personagem mulher, negra e angolana. Há uma mudança, uma tentativa de ruptura com a série portuguesa quando este novo objeto do discurso (o angolano) surge juntamente com um novo modo de enunciação (a proposta de seu protagonismo embora a forma literária seja ainda a mesma portuguesa) e novas escolhas estratégicas (a visão local, ao invés da visão estrangeira, com os dramas da protagonista autóctone, embora assimilada), incorrendo em novos conceitos (é proposta, por conseguinte, um novo tipo de narrativa, diferente dos anteriores). Por enquanto, são irrupções que, apenas com Soromenho e Ribas tornar-se-ão

¹³⁷⁷ TRIGO, 1981, p. 207-208. [grifo do autor]

um conjunto de elementos significantes o suficiente para construir um feixe de relações intra e extra-discursivas, representando, por sua vez, uma nova série.

Quando esse feixe trabalha com tais relações atuando como práticas sociais, já na década de 1940, podemos falar em um movimento nativista angolano. Embora houvesse outras manifestações anteriores, estas, por seu caráter ainda vinculado aos projetos portugueses, não tinham a característica de descontinuidade que aparecem nos contos de Soromenho e nos de Ribas, os quais reforçam o caráter etnológico das narrativas ao apropriar-se das tradições autóctones, tornando-as centrais.

Em 1948, surge o Movimento dos Novos Intelectuais Angolanos, promovendo a busca às raízes e a produção de uma literatura que representasse o angolano e não mais o europeu. Perpassa nas narrativas um sentimento nativista, representado pelo autóctone, pelas línguas (em especial o quimbundo), pela geografia e biologia locais, bem como as próprias tramas dos contos. Tal iniciativa parte da influência de movimentos estrangeiros, como o do *New Black* e a *Harlem Renaissance* estadunidenses, a criouldade antilhana, a negritude franco-antilhana e o pan-africanismo, principalmente. Assim, vários movimentos vindos da Europa e das Américas acabaram por influenciar os intelectuais angolanos. Sobre o assunto, afirma Francisco Soares que

[a] história da formação de um sistema literário próprio em Angola, que acompanhou a constituição do tecido social urbano do país, explica internamente a simultânea absorção da lírica de referência negra de Jorge de Lima, do “negrismo” crioulo urbano, e da negritude americana, mais fortemente racializada. Se experimentarmos aplicar ao nosso caso a mesma imagem retórica do *Écloge de la Créolité*, diremos que os intelectuais crioulos, de Angola e de outros espaços da África de língua oficial portuguesa, receberam esta negritude confundindo-a com a expressão de sua criouldade, porque estava desfigurada por um poder colonial onde imperava o culto oficioso das referências morais e culturais europeias, numa típica mistura de catolicismo institucional e de positivismo evolucionista. Por outro lado, por uma questão de equilíbrio, e para uma representação comum da revolta contra o mesmo dominador, era preciso colocar o peso no outro prato da balança, contrapor o homem negro mitificado para desmontar a

mitificação do homem branco, para mostrar a nobreza e a inocência do primeiro, o verdadeiro “bom selvagem” de Rousseau mascarado pelo cenário banto.¹³⁷⁸

A colaboração proveniente dos intelectuais antilhanos tem um peso profundo na literatura local, fazendo com que os escritores angolanos consigam compreender a dimensão da busca por suas raízes e, a partir deste movimento, colaborar no processo de forjamento da identidade nacional – ainda que não houvesse uma nação propriamente dita na qual pudessem ancorar-se. As propostas da Negritude e da *Creolité* (e também do Negrismo e do Pan-Africanismo, por sua vez) de compreender-se a partir da sua identidade, compreendendo-se enquanto um indivíduo em oposição ao Outro, o elemento exógeno dominador, pavimenta o caminho para que o indivíduo angolano conscientize-se não apenas de sua identidade, cujas raízes remetem aos povos e tradições locais (em oposição às ideias europeias impostas pelo colonizador), mas também de sua própria condição de colonizado.

Ser colonizado implica em ter convívio com a cultura do outro, além da sua, e, mais do que isso, implica em aceitar valores impostos por um sistema que privilegia alguns em detrimento de muitos. Tal elucidação ou desalienação passa a ser pedra de toque para os intelectuais, que começam, a partir de 1948, com maior sucesso na década seguinte, a colocar as ideias propostas por outros colonizados ou ex-colonizados, em prática literária. Desta forma, nunca é demais ressaltar a força da Negritude sobre a literatura que se insurgia contra o sistema colonial. Acerca de tal tema, coloca José Carlos Venâncio que

[a] consciência e o aproveitamento da africanidade em língua portuguesa para fins políticos determinados, neste caso para a luta contra o sistema colonial e fascista português, dará origem a um movimento ideológico-cultural que, sem dúvida, terá uma amplitude maior que o movimento de língua francesa com sede em Paris, conhecido por negritude.

¹³⁷⁸ SOARES, 2001, p. 173.

Enquanto que a negritude primou sobretudo por uma reivindicação cultural, entendendo a cultura como fenômeno totalitário pelo qual a dignidade do homem negro teria de passar¹³⁷⁹ – falava-se então no retorno às origens como pressuposto para a síntese civilizacional –, a africanidade em língua portuguesa traduziu-se, para além do seu aspecto europeu, comparável ao movimento dos intelectuais de língua francesa, ainda num movimento integrando motivações políticas concretas. A necessidade de combater o fascismo, para além de combater o colonialismo, e o contato entre os intelectuais das colônias – politicamente motivados – e aqueles que estudavam em Lisboa poderão estar na origem do empenhamento político da ala lisboeta do movimento.¹³⁸⁰

O sociólogo angolano ressalta a autoridade dos discursos exógenos calcados na africanidade na construção de um discurso local que se colocava contra o fascismo e colonialismo. Assim, dada a realidade histórica que se impunha de forma tão violenta sobre grande parcela da população, este discurso extra-literário torna-se fulcral na produção dos escritores angolanos. Chama Antonio Candido de redução estrutural “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autónomo”¹³⁸¹. Este conceito proposto por Candido aponta para a possibilidade de se construir narrativas literárias a partir “de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser”¹³⁸² e, por sua essência, torna-se fulcral para a literatura angolana – especialmente aquela produzida durante o colonialismo, visto que a literatura então tinha um duplo caráter: obra artística e arma ideológica.

Esta dupla natureza, que não é de forma alguma novidade nem mesmo exclusiva dos países colonizados, no entanto, pela importância que teve naquele contexto, acabou tomando proporções significativas, visto que a literatura foi o

¹³⁷⁹ Senghor expressou-se numa carta endereçada a Lilyan Kasteloot nesses termos a propósito da negritude: “para nós era a política apenas um aspecto da cultura”, in J. Jahn, **op. cit.** 1996, p. 222. [nota do autor]

¹³⁸⁰ VENÂNCIO, 1987, 66-67.

¹³⁸¹ CANDIDO, 1993, p. 9.

¹³⁸² *Ibidem*, p. 9.

modo através do qual os escritores conseguiam – ou tentavam, ao menos – denunciar as proibições do colonialismo e buscavam alardear a população para a necessidade de compreensão de seus grilhões e a consequente imprescindibilidade de uma movimentação em direção à libertação. Sobre este período, que se torna marcante na década de 1950, coloca o historiador da literatura Pires Laranjeira que:

Ao longo dos anos, por vezes, dirigiram-se críticas ferozes às literaturas africanas, por se permitirem a ligeireza de estilo, o panfletarismo, a representação. Do ponto de vista de quem procurava apenas o prazer do texto, a crueza jornalística e narrativa de certos textos poéticos era, com efeito, chocante. Mas os seus autores pretendiam exatamente isso e talvez não mais do que isso: chocar, chamar a atenção para. Os massacres de Batepá e da Trindade (em S. Tomé), Da Baixa do Cassange (em Angola), de Pidjiguiti (na Guiné), de Mueda (em Moçambique), mereceram poemas não apenas dos escritores do respectivo país. [...]

A revolta que cresce e engrossa está presente em quase todos os escritos africanos. Os massacres como assunto do tema mais vasto da revolta são, em última análise, o intertexto dos conflitos sociais, o índice dos textos ausentes: as greves, as manifestações, os protestos, as revoltas, a indignação contra o sistema colonial. [...]

De resto, o conflito cultural, que a discriminação racial e o flagelo econômico incentivam, ganha expressão de militante recusa os valores europeus, por exemplo, na atitude do sujeito do poema “Namoro”, escrito pelo angolano Viriato da Cruz (no princípio dos anos 50). Namoro somente conseguido quando abandonada a sua condição de assimilado aos valores culturais do colonialismo.¹³⁸³

Este tipo de literatura que trata dos conflitos sociais na década de 1950, por – muitas – vezes consegue ser publicada apenas na década de 1970 e após a independência, o que significa dizer que muitos desses textos acabam por perder sua força naquele momento, para o público a quem fora primeiramente destinado. No entanto, ainda contêm a característica de denúncia, a marca do estilo

¹³⁸³ LARANJEIRA, 1986, p. 134-136.

produzido naquele momento e que, portanto, são profícuos para a literatura local – ainda que uma produção tardia. O próprio afastamento temporal permite que o autor, ao reescrever suas narrativas – o que acontece, como vemos nos textos de Inácio Rebello de Andrade, por exemplo –, dê-lhes uma nova roupagem, esta construída a partir da experiência e do aprimoramento da técnica literária. De qualquer forma, como salienta Laranjeira no excerto supracitado, esta literatura, naquele momento de tensão e de desalienação, tinha uma função que, por vezes, sobrepunha-se à estética da narrativa.

À literatura publicada neste período segue uma literatura que reforça a ideia de luta, de combate. Na década de 1960, a literatura assume a frente da batalha anticolonial, tentando resistir e proliferar-se, apesar da censura que faz com que o período seja considerado como um momento de silenciamento. Lembramos que em 1961 inicia a guerra colonial, o que faz com que as graves repressões da metrópole ao “terrorismo” já em curso na década de 1950 tornem-se ainda mais alarmantes, em uma tentativa de suprimir as rebeliões dos nacionalistas (considerados terroristas) e abafar a movimentação dos angolanos em busca de sua liberdade. Mais uma vez, recuperamos as palavras de Laranjeira sobre a década de 1960, em que o ensaísta afirma que

[...] no período que antecede a década de sessenta, fulcral no combate político-militar, cuja origem literária se pode fazer remontar a meados do século XIX, já que antes nada se encontra, os escritores produzem esporadicamente e quando surgem, por vezes com indícios de valor futuro, logo são recuperados pelo *eldorado* de uma escrita isenta de compromisso com os países a nascer de parto doloroso¹³⁸⁴

De acordo com a passagem transcrita, percebemos a questão do parto que aparece em vários contos como a promessa de independência, de nascimento da almejada nação angolana. Tal ideia é reforçada na década de 1960, assim como

¹³⁸⁴ LARANJEIRA, 1985, p. 11.

a própria identidade que, então, toma formas mais definidas a partir de uma literatura dos musseques. O angolano consegue identificar-se mais claramente com as personagens que falam sua língua e vivem seus dramas cotidianos. Ocorre, portanto, o estabelecimento dessa identidade nacional a partir do esforço dos intelectuais angolanos, o que significa dizer que a literatura teve um papel fulcral neste processo. O filósofo anglo-ganês Kwame Anthony Appiah assevera que

[t]oda identidade humana é construída e histórica; todo o mundo tem seu quinhão de pressupostos falsos, erros e imprecisões que a cortesia chama de “mito”, a religião, de “heresia”, e a ciência, de “magia”. Histórias inventadas, biólogias inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto com toda identidade; cada qual é uma espécie de papel que tem que ser roteirizado, estruturado por convenções de narrativa a que o mundo jamais consegue conformar-se realmente.¹³⁸⁵

Conforme o exposto podemos compreender que a identidade, como também expõe o teórico cultural e filósofo jamaicano Stuart Hall, é uma narrativa, um processo que está sempre em construção e, portanto, de acordo com Appiah, é também histórica. Desta forma, surge a necessidade para que ocorra uma mudança nesse discurso e, obviamente, na própria história de Angola. A literatura colabora com ambos, buscando sustentar e divulgar a imagem do angolano e incitar a alteração daquela realidade histórica, visto que ambos estão interligados. Desta forma, a recuperação do passado, que teve grande importância na década anterior, continua sendo uma das balizas das narrativas de 1960, visto que simboliza a ancestralidade, a tradição, a cultura anterior à chegada dos europeus e que, mesmo depois desta e apesar de hibridismo que se impôs às culturas que conviviam naquele território, consegue manter-se como sustentáculo da identidade de si, em oposição à do outro.

¹³⁸⁵ APPIAH, 1997, p. 243.

Ponto pacífico, a tradição ocupa lugar de destaque na produção literária angolana, desde os textos de cunho etnológicos de Castro Soromenho e Óscar Ribas, passando pela alteração no uso da língua e maior aprofundamento da ruptura com a literatura europeia vistos nos contos de Cochat Osório, Agostinho Neto, Mário António e outros. A representividade das edições locais é ilustrada pelas Publicações Imbondeiro e Cadernos Capricórnio, as quais colaboram de forma substancial para a sustentação do sistema literário local, promovendo a publicação de escritores locais (mas não só), divulgando a literatura angolana apesar da dura censura portuguesa.

Assim, temos já uma literatura local articulada através da ruptura com a literatura de Portugal (metropolitana e colonial). Desta forma, como já reiteramos, a recuperação do passado tem papel central na produção literária angolana e pode ser representada, de acordo com a ensaísta brasileira Rita Chaves, através de diferentes escolhas temáticas: elementos da prática popular, que indicavam resistência, identidade a ser preservada; pela recuperação de um passado pré-colonial; pela infância (“fase em que o desenho da exclusão social se revela atenuado”¹³⁸⁶ e a figura da mãe, seja como progenitora, seja enquanto uma metáfora da terra africana, indicando a proximidade a um “mundo em comunhão, onde o código da cisão não tinha se projetado”¹³⁸⁷). Outra forma de resgate da tradição é através de escolhas estéticas, que podem ser vistas na retomada da tradição oral (seja na representação da informalidade através do tom de conversa, ou mesmo na aproximação ao poema indicando as adivinhas, os missossos, enfim através da inserção da oratura tradicional na escrita europeia) e no jogo criado pela contradição entre língua oral e escrita, o que também é visto na subversão da língua portuguesa¹³⁸⁸.

Esta subversão da língua do Outro, por sua vez, busca desalienar a população a partir de seu próprio mundo, lançando referências com as quais o leitor possa identificar-se. Chaves ainda recupera um fragmento do discurso do escritor e poeta angolano Manuel Rui, no qual podemos acompanhar a lógica que guiava os intelectuais do período:

¹³⁸⁶ CHAVES, 2005, p. 49.

¹³⁸⁷ Ibidem, p. 49.

¹³⁸⁸ Ibidem, p. 49-50.

E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita, quase redundam num mutismo sobre a folha branca.

O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse que não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto, Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu da minha identidade.

[...] Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido para o defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros.¹³⁸⁹

O poeta coloca a problemática do resgate da oralidade pela escrita e afirma que o que se constrói na língua do outro – arma que tomou para si – não é mais oralidade, mas um outro texto, híbrido. Se, por um lado havia a tentativa de identificar-se a partir da diferença – base do sistema colonial –, por outro, já não havia como pensar no angolano moderno sem considerar o hibridismo promovido pelas trocas culturais que ocorreram por mais de quatrocentos anos naquele território. Daí de concordarmos com Benjamin Abdala Júnior que reconhece que

¹³⁸⁹ RUI apud CHAVES, 2005, p. 50-51.

a identidade cultural dos países colonizados mostra-se por uma luta que não se esgota na independência política. É uma conquista contínua de uma autodeterminação a efetivar-se dentro das condições de subdesenvolvimento e de necessidade de modernização. No quadro da literatura, a afirmação do caráter nacional de cada um dos países de língua oficial portuguesa inscreve-se por um dominante social: as formas culturais são objetos de apropriação através da série ideológica manifesta nos setores mais dinâmicos das sociedades respectivas.¹³⁹⁰

Ainda que o crítico esteja referindo-se à identidade cultural na contemporaneidade, gostaríamos de utilizar suas palavras para reforçar o que já fora dito e que este processo, sempre em construção e desconstrução, está vinculado a outras séries, outras esferas, dentre as quais a história e a própria literatura. Chaves aponta que as palavras de ordem nesse processo de construção identitária, dentro do viés literário, de acordo com o discurso de Rui, são: interferir, desescrever e inventar – o que significa dizer que é através de tais procedimentos que o escritor consegue apoderar-se da língua portuguesa e da forma escrita e, partindo dessas armas, promover mudança. Assim, a língua do outro serve de instrumento para luta anticolonial, seja através do quimbundismo, ou seja, da mistura entre línguas locais (quimbundo, kikongo, tchokwé, nganguelam umbundo, etc.) e língua portuguesa ou pelos desvios na gramática daqueles que dominam o português enquanto segunda língua; seja através da inserção das línguas locais no texto, em um procedimento que representa a reivindicação do espaço dominado pelo outro e a tomada de voz do angolano.

Neste contexto, distinguem-se as narrativas de Luandino Vieira por suas inovações na produção textual do período, levando a subversão da língua a um nível mais profundo. Lembra Chaves que essa “deformação linguística” ocorre através da “adoção de procedimentos que envolvem o campo lexical, morfológico e sintático”¹³⁹¹, isto é, do uso de muitas expressões em quimbundo, da criação de palavras a partir da junção das línguas banto e estrangeira, da utilização de

¹³⁹⁰ ABDALLA JR, 2007, p. 51.

¹³⁹¹ CHAVES, 2005, p. 55.

corruptelas próprias da fala popular e do emprego de normas gramaticais das línguas locais na portuguesa, dentre outras técnicas. Tal técnica outorga, como coloca Chaves, “uma feição africana à linguagem”¹³⁹² e indica, desta forma, que a língua não é mais a mesma que os portugueses trouxeram da Europa, ao mesmo tempo em que remete a um tempo anterior à colonização, como lembra a crítica. Assim, apesar de levar a fala do angolano para o texto, compreendemos que a estética produzida não é uma mimese da fala popular, mas a representação da mesma, como também lembra a ensaísta brasileira.

Tais técnicas são bastante usadas por escritores que, ainda que lancem mão da subversão da língua portuguesa, não alcançam, neste momento, a profundidade de Vieira intrinsecamente acompanhada de uma preocupação com o trabalho estético. No entanto, há outros grandes nomes da literatura que produzem narrativas singulares e relevantes, como os contos de Arnaldo Santos, escritor que ocupa, com Vieira, lugar de destaque na prosa nacional. Com isso, podemos afirmar que, entre 1968 e 1971, no fim do período colonial, surgem obras que solidificam a literatura nacional, como coloca o especialista em literaturas africanas:

Quatro livros, entretanto, estabelecem uma nova ponte para o rumo da literatura que se adivinha: **em 1968, a recolha de crônicas *Tempo de munhungo*, de Arnaldo Santos; em 1969, *As idades de pedra*, de Cândido da Velha; em 1971, *Vinte canções para Ximinha*, de João-Maria Vilanova, e *Bom dia*, de João Abel** (os três últimos de poemas). São livros escritos e publicados segundo uma estratégia de *ghetto*, com uma linguagem alusiva, simbólica e alegórica, podendo ler-se nas entrelinhas uma intenção de, pelo aparente silêncio ou inexpressividade temática, abstracionista ou tipista, iludir a censura e marcar posições sutis de solidariedade com a luta anticolonial, mesmo versando uma temática como a do amor.¹³⁹³

¹³⁹² CHAVES, 2005, p. 53.

¹³⁹³ LARANJEIRA, 1985, p. 40-41. [grifos do autor]

Este novo rumo da literatura mencionado por Laranjeira é essencial dentro da literatura de guerrilha que é – parcamente – publicada durante a guerra colonial. Como vimos ao longo desta pesquisa, no que tange à narrativa curta, há a denúncia do colonialismo e a tentativa de desalienação a fim de uma tomada de consciência por parte do público leitor. Muitos leitores eram analfabetos, necessitando que alguém alfabetizado pudesse ler as histórias. Nesse sentido, além do texto ter um caráter subversivo, o próprio agrupamento de pessoas colaborava com o aumento do risco a que estavam expostos – havia uma constante caça aos terroristas, afinal. Destarte, podemos pensar que o próprio ato de leitura alinhava-se ao espírito de rebeldia e de contestação ao jugo colonial nesse momento, reforçando a temática tratada então.

Pensando em períodos ou movimentos artísticos, gostaríamos de recuperar as palavras do ensaísta português António Pedro Pita que afirma que “cada geração, ou cada movimento, se se preferir, por mais flutuantes que sejam, constituem sempre o polo de referência para o que foi feito e a razão legitimadora para o que não foi (ou, a esta luz, para o que não pode ser) realizado”¹³⁹⁴. Partindo de tal pressuposto, podemos pensar que os nomes trabalhados nesta pesquisa, o cânone eleito aqui, tenta representar principalmente dois momentos da literatura angolana (a formação e o nacionalismo), os quais foram extremamente relevantes no momento de sua irrupção e continuam sendo dentro da história da literatura local, uma vez que foram (e ainda são) pontos de referência para os autores seguintes, seja adotando e aprimorando suas técnicas, seja abandonando o que não deu certo – ou o que deu certo na época, mas que agora seria inadequado ou mesmo revisado e rechaçado, como as reescrituras de contos antigos.

Assim, ao tratar das literaturas das nações egressas de sistemas coloniais, devemos sempre ter em mente a questão da identidade cultural e da luta anticolonial, além de, conseqüentemente, o processo de representação da nação. Sobre esta carga ideológica forte que perpassa a literatura de Angola – visto que é um dos países que surgem após longa batalha pela libertação – afirma Pires Laranjeira o seguinte:

¹³⁹⁴ PITA, 2002, p. 15.

Tornar a escrita irrecuperável pelo poder das metrópoles ou do neo-colonialismo, eis o propósito de alguns dos maiores escritores africanos. A literatura, na sua perspectiva, é sempre política, ou pelo menos fortemente politizada, ainda que não explicitamente. Mostram-nos os textos dos melhores deles – José Luandino Vieira, Mutimati Barnabé João, Corsino Fortes, João-Maria Vilanova, Luís Bernardo Honwana – pagando, porém, por vezes, o preço da intraduzibilidade, do desconhecimento editorial ou fatural não só nos países que melhor os deveriam conhecer (Brasil e Portugal) como no resto do mundo, salvo exceções raríssimas. É que vivem do regionalismo, afirmam o combate no terreno da pátria a construir-se, tornam-se concretos, o texto bi-trilinguiza-se, e lê-se facilmente a sua provocação mais imediata: dificultar a leitura dos não-africanos. É a fase da bofetada no gosto do público de língua portuguesa, principalmente o europeu. A fase que vai de meados da década de quarenta até às independências (meado da década de setenta). Os textos que mais se traduzem nos quatro cantos do mundo são precisamente aqueles que ostentam as marcas visíveis da revolta política sem extremo aprofundamento das rupturas estruturais: *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e Luandino Vieira, *Sagrada esperança* de Agostinho Neto.¹³⁹⁵

Desta forma, como coloca o especialista no assunto, podemos observar que suas palavras resumem os dois períodos principais da história do conto no período colonial: uma literatura que rompe com a língua do outro, que parte de escolhas estratégicas próprias e novas para apresentar o angolano contemporâneo, que traz marcas da colonização, mas que as sustentará como um espólio de guerra, assim como a língua portuguesa o é. Esta literatura baseia-se em conceitos diferenciados, a começar pelos contos, os quais, ainda que carreguem tal nomenclatura e não “estórias”, já adotada desde a década de 1960, trazem marcas locais próprias e modos de enunciação que representam a vida e o povo de Angola. Toda a formação discursiva que é construída a partir de tais elementos e que os relaciona intra e extradiscursivamente, torna-se prática discursiva em sua completude, uma vez que se exerce enquanto prática social. A literatura reflete a visão de mundo não só daqueles autores, mas de um povo que

¹³⁹⁵ LARANJEIRA, 1985, p. 11-12.

se reconhece no espaço, no tempo, nas tramas e – o mais importante – nas personagens.

O ensaísta e historiador literário moçambicano Francisco Noa coloca, ao falar das literaturas africanas – em especial a de Moçambique –, que estas “suscitam enquanto recriação ou revelação de realidades que encerram dentro de si o que há de mais surpreendente, imprevisível, contraditório, inaudito, inapreensível, dramático e risível da condição humana”¹³⁹⁶. Tal assertiva resume o caráter da literatura angolana que parte de algo em comum com a literatura portuguesa para recriar-se enquanto autônoma. A ruptura com o sistema literário português foi, portanto, eficiente e proporcionou a produção de uma literatura nacional antes mesmo que houvesse uma nação, o que significa dizer que a literatura dessa ruptura pavimentou o caminho para a construção de uma cultura própria, inspirando o povo a lutar pela criação de uma nação correspondente. Por este motivo, a literatura da época da luta de libertação, além da denúncia, traz promessas de futuro, diferenciando-se, e muito, da literatura produzida após a chegada do futuro esperado, após o final da longa e dolorosa noite escura – símbolo do colonialismo – e a chegada do novo filho – a dipanda, a independência política. Encerra-se aí, portanto, este capítulo histórico, dando, em sequência, início a um novo. E com ele, mais uma vez, um novo capítulo na história da literatura nacional.

¹³⁹⁶ NOA, 2015, p. 14.

5. BIBLIOGRAFIA

ABDALA JR., Benjamim. "Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa". In: *Revista Veredas*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Número 3, tomo II, p. 523-536, 2000.

_____. (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Literatura, História e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____; SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.). *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ABRANCHES, Henrique. *Gente que anda por aí: contos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *Diálogo*. Lisboa: UCCLA, 2015.

ABRANTES, Carla Susana Alem; BERTHET, Marina. A gestão do trabalho indígena frente à resistência política em Angola, 1950 In: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 2, p. 117-140, jul/dez. 2015.

ACORDOS de Bicesse. Disponível em: <<http://www.padoca.org/pag/Docs/acordos_bicesse.pdf>> Acesso em: 5 out. 2015.

ACORDO entre o governo português e os movimentos de libertação. Disponível em: << <http://www.padoca.org/pag/Docs/alvor.pdf> >> Acesso em: 5 out. 2015.

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: _____. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

AFONSO, Aniceto; GOMES. Carlos de Matos. *Os anos da guerra colonial: 1961-1975*. Lisboa; Matosinhos: QuidNovi, 2010.

ALBUQUERQUE, Orlando de. *Histórias do Diabo*. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

_____. *À sombra de Hipócrates*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995a. Col.

_____. *Crónica dos dias da vergonha*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995b.

_____. *De manhã cai o cacimbo*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995c.

_____. *São Nicolau*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995d.

_____. *Maxaquene*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1996a.

_____. *Os olhos na noite*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1996b.

_____. *Histórias vagabundas*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Ignácio Rebelo de. *O sabor doce das nêspers amargas*. [S.l.]: Contra-regra, 1997.

_____. *Revisitações no exílio: contos angolanos*. Lisboa: Vega, 2001.

_____. *Quando as rolas deixam de arrulhar: contos e não só*. Lisboa: Colibri, 2010.

ANDRADE, Mário. "Contos e contistas". In: _____. *O empalhador de passarinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário Pinto de. "Eme ngana, eme mueme". In: *Mensagem: a voz dos naturais de Angola*, Luanda, Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, ano 2, n. 2-4, p. 27, out. 1952.

ANDRADE, Rebello. “Encosta a cabecinha e chora...”. In: COSME, Leonel; ANDRADE, Garibaldi de (orgs.). *Contos d’África*: antologia de contos angolanos. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1961.

ANTÓNIO, Mário. *Farra no fim de semana*. Braga: Editora Pax, 1965.

_____. *Crónica da cidade estranha*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

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

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSIS JÚNIOR, António de. *Dicionário Kimbundu-Português*. Luanda: Argente Santos & Cia., [s/d].

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. São Paulo: Cosacnaif, 2013.

AJAYI, J. F. Ade (editor). *História geral da África VI: África do século XIX à década de 1880*. Brasília: UNESCO, 2010.

BARBAS, Helena. Introdução. In: POE, Edgar Allan. *Poética* (textos teóricos). Trad., introd., cronologia e notas de Helenas Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BARBEITOS, Arlindo. *A sociedade civil: estado, cidadão, identidade em Angola*. Lisboa: Imbondeiro de bolso, 2003.

BARROS, José D’Assunção. *Teoria da história I: princípios e conceitos fundamentais*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Teoria da história II: os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Teoria da história III: os paradigmas revolucionários*. Petrópolis: Vozes, 2013.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. Coleção Obras Escolhidas, v.1.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. Coleção Obras Escolhidas, v.1.

BENÚDIA. *A bola e a panela de comida*. Lobito: Cadernos Capricórnio, 1973.

_____. *Nossa vida nossas lutas: estórias*. Coimbra: Centelha/União dos Escritores Angolanos, 1979.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BIRMINGHAM, David. Trad. Arlindo Barbeitos. *Portugal e África*. Lisboa: Veja, 2010.

BITTENCOURT, Marcelo. "A criação do MPLA". In: *Estudos Afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, CEEA/UCAM, n. 32, p. 185-208, dez. 1997. Disponível em: << <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-criacao-do-MPLA.pdf> >> Acesso em: 5 out. 2015.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

_____. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Korytowski, Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BOAHEN, Albert Adu (editor). *História geral da África VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

BOAVIDA, Américo. *Angola: cinco séculos de exploração portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BOSI, Alfredo. "Formações ideológicas na cultura brasileira". In: *Estudos Avançados*. São Paulo, USP, v. 9, n. 25, 1995. Disponível em: <<
<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8902/10454> >> Acesso em: 7 jun. 2013.

_____. *Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRITO, Maria da Glória de. "A desagregação da sociedade angolana no romance *Viragem de Castro Soromenho*". In: *Latitudes: Cahiers lusophones*, Paris, n. 12, p. 11-7, set. 2001. Disponível em: <http://revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_12_3.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2013.

BRUNSCHWIG, Henri. *A partilha da África Negra*. Trad. Joel J. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CABRAL, Amílcar. *Documentário: textos políticos e culturais*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

CAMPOS, Rui Ribeiro de. *África subsaariana: características básicas, partilha europeia e alguns conflitos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

_____. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. "O direito à literatura". In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 169-191.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

CARDOSO, José Luís. Ecos da grande depressão em Portugal: relatos, diagnósticos e soluções. In: *Análise Social*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, n. 203, XLVII (2), 2012.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CARVALHO, Henrique Augusto Dias de. *A Lunda: os estados do Muatiânvua*. Lisboa: Adolpho, Modesto e Cia, 1890.

CARVALHO, Paulo de. "Angola: estrutura social da sociedade colonial". In: *Revista angolana de sociologia* [online], n. 7, 2011. Disponível em <<<http://ras.revues.org/1185>;DOI:10.4000/ras.1185 >>. Acesso em: 12 mar. 2015.

CASTRO, Therezinha de. *África: geo-história, geopolítica e relações internacionais*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CÉSAR, Amândio (org.). *Antologia do conto ultramarino*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la criolité*. Paris: Gallimard, 1990.

CHATELAIN, Héli. *Folk-Tales of Angola: fifty tales with Ki-mbundu text, literal English translation, introduction and notes*. Boston and New York: G. E. Stechert and Co., 1894. V. 1.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: PUCRS/BCE, 1999.

_____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____; MACÊDO, Tania (orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

CLARKE, John Henrik (ed.). *Harlem: a community in transition*. New York: Citadel Press, 1969.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri: Manole, 2010.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

COMMITTEE of 24 (Special Committee on Decolonization). Disponível em: << <http://www.un.org/en/decolonization/specialcommittee.shtml> >>. Acesso em: 5 out. 2015.

CONTE, Daniel; KUNZ, Marinês Andrea; SCHMITZ, Jéssica. “De vozes e sussurros: a casa, mensagem e a resistência anticolonial”. In: *Literatura em Debate*, v. 9, n. 17, p. 177-191, dez. 2015.

CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica 2*. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.

_____. Valise de Cronópio. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSME, Leonel; ANDRADE, Garibaldi (orgs.). *Contos d'África*: antologia de contos angolanos. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1961.

_____; _____. *Novos contos d'África*: antologia de contos angolanos. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1962.

COSME, Leonel. *Cultura e revolução em Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

_____. “Testemunho”. In: ANDRADE, Ignácio Rebelo de. *Revisitações no exílio*: contos angolanos. Lisboa: Vega, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – PROED, 1987.

CUNHA, Anabela. “Processo dos 50”: memórias da luta clandestina pela independência de Angola. IN: *Revista Angolana de Sociologia*, n. 8, p. 87-96, 2011.

DACANAL, José Hildebrando. *Ensaios escolhidos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DÄLLENBACH, Lucien; TOMARKEN, Annette. Reflexivity and Reading. In: *New Literary History, On Narrative and Narratives*: II, v. 11, n. 3, p. 435-449, Spring. 1980.

DAVID, Raul. *Colonizados e colonizadores*. Lisboa: Edições 70, 1984.

DECRAENE, Philippe. *O pan-africanismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

DECRETO de 27 de maio de 1911, p. 1288-1289. Disponível em: << [http://www.fd.unl.pt/Anexos/ Investigacao/1428.pdf](http://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/1428.pdf) >> Acesso em: 15 fev. 2015.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.

DETIENNE, Marcel. *A identidade nacional, um enigma*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DIAGNE, P. "História e linguística". In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

DU BOIS, W. E. B. *The souls of black folk*. New York: Barnes and Noble Books, 2003.

DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EL FASSI, Mohammed; Hrbek, I. (editores). *História geral da África III: África do século VII ao XI*. Brasília: UNESCO, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ERVEDOSA, Carlos. *A literatura angolana: resenha histórica*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1963.

_____. *Roteiro da literatura angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.

FALCON, Francisco. "História e poder". In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

FARIA, António. *Linha estreita da liberdade: a Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

FERREIRA, José da Silva Maia. *Espontaneidades da minha alma*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2002.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa I*. Amadora: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand, 1977a.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*. Amadora: Bertrand, 1977b.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987a.

_____. "Preâmbulo". In: VAN-DÚNEM, Aristides. *Estórias antigas*. Lisboa: Edições 70, 1987b.

_____. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

_____. *África: literatura, arte, cultura*, Lisboa, África Editora Ltda, v. 2, n. 8, Ano II, 1980.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

_____; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2013b.

FOWLER, Alastair. "Genre and the Literary Canon". In: *New Literary History*, Anniversary Issue: II, v. 11, n. 1, p. 97-119, Autumn. 1979.

FREUD, Sigmund. "Recordar, repetir e elaborar [1914]: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III". In: _____. *Obras completas*. Vol. 10 [1911-1913] – O caso Schreber. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Edição crítica. Madri; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002.

GABRIEL, Markus; ŽIŽEK, Slavoj. *Mitologia, loucura e riso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

_____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. [Extratos] Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GLASGOW, Roy. *Nzinga: resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663*. Trad. Silvia Mazza, J. Guinsburg, Fany Kon. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

GONÇALVES, Zetho Cunha. "Prefácio a uma antologia do conto angolano". Disponível em: << http://www.buala.org/pt/a-ler/prefacio-a-uma-antologia-do-conto-angolano#footnote2_jhxi0pq >>. Acesso em: 26 jun. 2012.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUTTING, Gary. *Foucault: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tadeu Tomaz da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HAMILTON, Russel. *Literatura africana, literatura necessária I*. Lisboa: Edições 70, 1981.

HARRIS, Wendell V. La Canonicidad. In: SULLÀ, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HIGA, Mário. *Antologia de contos românticos: Machado, Álvares de Azevedo, João do Rio e cia*. São Paulo: Editora Lazuli, 2017. [livro digital]

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A era dos impérios*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOLMES, Eugene C. “The legacy of Allain Locke”. In: CLARKE, John Henrik (ed.). *Harlem: a community in transition*. New York: Citadel Press, 1969. p. 43-56.

HUGHES, Langston. “The Negro Artist and the Racial Mountain”. In: *The Nation*, 1926. Disponível em: << http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm >> Acesso em: 5 out. 2015.

HUGON, Philippe. *Geopolítica da África*. Trad. Constância Morel. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

JARDIM, Maria Clara. “Nossa vida nossas lutas: Benúdia”. In: *África*. Vol. II, n.8, ano II. Lisboa: abril-junho, 2008.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, dotado, aso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KANDJIMBO, Luis. "Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos". In: *Revista de Filologia Românica*, Anejos, 11, p. 161-184, 2001.

KANDJIMBO, Luis. *Oscar Ribas*. Disponível em: << http://www.nexus.ao/kandjimbo/oscar_ribas.htm >> Acesso em: 5 out. 2015.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*. Trad. Américo de Carvalho. v.2. [s.l.]: Publicações Europa-América, 1972.

_____. *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Trad. Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

LARANJEIRA, Pires. *Literatura calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.

_____. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento, 1992.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. "As literaturas africanas de língua portuguesa: identidade e autonomia". In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6. p. 237-244, 1º sem. 2000.

_____. *Ensaaios afro-literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEBRE, António. *África desconhecida: clichês do autor*. Lisboa: Editorial Cosmos, 1939. Cadernos Coloniais. V. 02.

LEITE, Ana Mafalda. *Ensaaios sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem; Recife: FUNDAJ/Editora Massangana, 2005.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação, 1952.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle: o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LINHARES, Maria Yedda. “Em face do imperialismo e do colonialismo”. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; CABRAL, Ricardo Pereira; MUNHOZ, Sidnei J. *Impérios na história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. Coleção Via Atlântica.

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

_____. “Um mercado, várias produções: Xamavo em textos da literatura angolana”. Disponível em: << <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaaios/item/120-um-mercado-v%C3%A1rias-produ%C3%A7%C3%B5es-xamavo-em-textos-da-literatura-angolana> >> Acesso em: 4 fev. 2016.

_____. ; CHAVES, Rita. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. “Introdução: por uma genealogia do poder”. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2013.

MACKENZIE, J. M. *A partilha da África, 1880-1900: e o imperialismo europeu no século XIX*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

MAN, Paul de. Introdução In: JAUSS, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

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

_____. *Negritude e humanismo*. Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2015.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. “Visões da queda ou a nostalgia do Ultramar: apogeu, crise e derrota do Império Colonial Português”. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; CABRAL, Ricardo Pereira; MUNHOZ, Sidnei J. *Impérios na história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

MATA, Inocência. “Literaturas em português: encruzilhadas atlânticas”. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 25, p. 59-82, jul. 2014.

MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (editores). *História geral da África VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra: História e civilizações*. Tomo II – do século XIX aos nossos dias. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Mensagem: a voz dos naturais de Angola. Luanda: Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, ano 1, n. 1, jul. 1951.

Mensagem: a voz dos naturais de Angola. Luanda: Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, ano 2, n. 2-4, out. 1952.

MESTRE, David. "Notas de leitura". In: VAN-DÚNEM, Aristides. *Estórias antigas*. Lisboa: Edições 70, 1987.

MIGNOLO, Walter D. *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

_____. *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOKHTAR, Gamal (editor). *História geral da África II: África antiga*. Brasília: UNESCO, 2010.

MOORE, Richard B. "Africa conscious Harlem". In: CLARKE, John Henrik (ed.). *Harlem: a community in transition*. New York: Citadel Press, 1969. p. 77-96.

MORAIS, Fragata de. "Centenário do nascimento de Óscar Ribas". Disponível em: << <http://literaturafragatademorais.blogspot.com.br/2009/08/conservacao-de-memorias-foi-me.html> >> Acesso em: 4 fev. 2016.

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

_____.; FURTADO, Cláudio A.; VALENTE, Francisco. "Bibliografia sobre Fernando Monteiro de Castro Soromenho" In: *África: revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, São Paulo, n. 11 (1), p. 165-186, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Autêntica Editora, 2012. Coleção Cultura Negra e Identidades.

MWEWA, Christian Muleka; SÁ, Ana Lúcia; VAZ, Alexandre Fernandez (orgs). *O verso do anverso: teoria, crítica e literaturas africanas*. Nova Petrópolis: Editora Nova Harmonia, 2011.

NASCIMENTO, Augusto. “Dos nacionalismos às independências em África: ensaio de problematização de percursos políticos em África”. In: ____; ROCHA, Aurélio. *Em torno dos nacionalismos em África*. Maputo: Alcance Editores, 2013.

NETO, Agostinho. “Náusea”. In: SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

NETO, Maria da Conceição. “Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX”. In: *Lusotopie*. Universidade Agostinho Neto, 1997. p. 327-359.

NIANE, Djibril Tamsir (editor). *História geral da África IV: África do século XII ao XVI*. Brasília: UNESCO, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: EdPuc-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2005.

____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NZIEM, Ndaywel è. O sistema político luba e lunda: emergência e expansão. In: OGOT, Allan Bethwell (editor). *História geral da África V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 710-711.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NYE Jr., Joseph S. “The Changing Nature of World Power”. In: *Political Science Quarterly*, v. 105, n. 2, p. 177-192, Summer. 1990.

OGOT, Bethwell Allan (editor). *História geral da África V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO, 2010.

OKPEWHO, Isidore. *African oral literature: backgrounds, character, and continuity*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

OLDEROGGE, D. A. "Migrações e diferenciações étnicas e linguísticas". In: KIZERBO, Joseph (editor). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. "Prefácio". In: TRONI, Alfredo. *Nga Mutúri: cenas de Luanda*. Lisboa: Edições 70, 1973.

_____. *A formação da literatura angolana: 1851-1950*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

OSOFISKY, Gilbert. *Harlem: the making of a ghetto: Negro New York, 1890-1930*. New York: Harper & Row, 1971.

OSÓRIO, Cochat. *Capim verde*. Luanda: Livraria Lello, 1957.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana no século XX*. 2. ed. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

_____. ; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

PANTOJA, Selma. *Uma antiga civilização africana: história da África Central Ocidental*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

PARKINGTON, J. E. "A África meridional: caçadores e coletores". In: MOKHTAR, GAMAL (ed.). *História geral da África II: África Antiga*. Brasília: UNESCO, 2010.

PATTEE, Richard. *Portugal na África contemporânea*. Rio de Janeiro: Livro S/A, 1961.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto*. São Paulo: Cortez, 2005.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *24 de outubro de 1929: a quebra da bolsa de Nova York e a Grande Depressão*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Debolsillo, 2013.

PINTO, Alberto Oliveira. "O colonialismo e a 'coisificação' da mulher no cancionero de Luanda". In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

PINTO, António Costa. *O fim do império português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002.

POE, Edgar Allan; THOMPSON, Gary Richard (org.). *Essays and reviews*. New York: Library of America, 1986.

POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: The Library of America, 1984.

_____. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Poética* (textos teóricos). Trad., introd., cronologia e notas de Helenas Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004a.

_____. "Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prosa, 2004b.

POLINÉSIO, Júlia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*. Ilhéus: Editus, 2002.

PORTUGAL. Decreto n. 18.571. In: Diário do Governo. I série, n. 156, 8 de julho de 1930.

PORTUGAL, Francisco Salinas. *Entre Próspero e Caliban: literaturas africanas de língua portuguesa*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.

PROPP, Vladimir. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PROTOCOLO de Lusaka. Disponível em: <<http://www.padoca.org/pag/Docs/Protocolo_Lusaka.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2015.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder e classificação social". In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

REID, Ian. *The short story*. London: Methuen & Co. Ltd., 1977.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de história historiográfica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

RIBAS, Óscar. *Sunguilando: contos tradicionais angolanos*. [S.l.]: União dos Escritores Angolanos; Porto: Edições ASA, 1989.

_____. *Ecos da minha terra: dramas angolanos*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

_____. *Missosso I*. Luanda: Chá de Caxinde, 2011a.

_____. *Missosso II*. Luanda: Chá de Caxinde, 2011b.

_____. *Missosso III*. Luanda: Chá de Caxinde, 2011c.

RIBEIRO, Cláudia Pinto. “Do texto ao contexto: *Luuanda* e a extinção da sociedade portuguesa de escritores”. In: TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (orgs). *De Luuanda a Luandino: veredas*. Porto: Afrontamento, 2015.

ROCHA, Jofre. “Geração de 50: percurso literário e sua importância na luta de libertação de Angola”. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1. p. 220-225, segundo semestre. 1997.

ROCHA, José António Oliveira; ZAVALE, Gonçalves Jonas Bernardo. “O Desenvolvimento do Poder Local em África: o caso dos municípios em Moçambique”. In: *Cadernos de Estudos Africanos [Online]*, n. 30, 2015. Disponível em: << <https://cea.revues.org/1879> >>. Acesso em: 8 dez. 2016.

RODRIGUES, Fernando Ozório. “Uma nova edição das histórias de Trancoso”. In: *Revista da Academia Brasileira de Filologia*, Rio de Janeiro, ano IX, n. IX, segundo semestre. 2011.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Tradição e ruptura: ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SAES, Laurent Azevedo Marques de. “A primeira abolição francesa da escravidão (4 de fevereiro de 1794) e o problema dos regimes de trabalho”. In: *Sæculum: revista de história*, João Pessoa, n. 29, p. 125-143, jul./dez. 2013.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

_____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e ciência na ficção do século XIX: a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Theo (org.). *Descolonização*. Trad. Antonio Monteiro Guimarães Filho, Theo Santiago e José Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

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

_____. *Paralelas e tangentes: entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2003.

SANTOS, Arnaldo. *Kinaxixe e outras prosas*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. *O cesto de katando e outros contos*. Lisboa: Edições 70, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 66, p. 23-52, jul. 2003. Disponível em: << http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/100/20080627_entre_prospero_e_caliban.pdf >> Acesso em: 26 jun. 2012.

_____. ; MENESES, Maria Paula (orgs). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. “Da ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975”. In: *Publicatio*, Ponta Grossa, v. 15, n. 1, pp. 31-42, jun. 2007.

SARAIVA, António José. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Colonialismo e neocolonialismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968a. Coleção Situações. v. 5.

_____. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968b.

_____. “Prefácio de Jean-Paul Sartre”. In: MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Nações/narrações: nossas histórias e estórias*. Porto Alegre: ABEA, 1997.

SECCO, Carmen Tindó. Óscar Ribas e as literaturas da noite: a arte de singular. In: *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n. 3, p. 34-47, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://setorlitafrika.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_3_3.pdf>>. Acesso em: 9 dez. 2016.

SIMÕES, Manuel G. *Outras margens: ensaios de literatura brasileira, angolana, moçambicana e caboverdiana*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

SILVA, Cristiane Nascimento da. *As relações entre o governo português e os muçulmanos de Moçambique (1930-1970)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2010. Disponível em <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17128/17128_1.pdf>>; <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17128/17128_2.pdf>>; <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17128/17128_3.pdf>>; <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17128/17128_4.pdf>>; <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17128/17128_5.pdf>>; <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17128/17128_6.pdf>>; <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17128/17128_7.pdf>>. Acesso em: 9 dez. 2016.

SILVA, Marta de Oliveira Fróis da; BATTISTA, Elisabeth. “QUESTÕES DE IDENTIDADE NO CONTO VÔVÔ BARTOLOMEU, DE ANTÓNIO JACINTO”. In: *Revista Athena*, v. 08, n. 1, 2015.

SILVA, Rogério Forastieri da. *Colônia e nativismo: a História como “biografia da nação”*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Stuart Hall, Kathryn Woodward. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012.

SILVAN, Humberto da. "Conceição". In: *Mensagem: a voz dos naturais de Angola*, Luanda, Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, ano 2, n. 2-4, p. 11-12;14, out. 1952.

SIMÕES, Manuel G. *Outras margens: ensaios de literatura brasileira, angolana, moçambicana e caboverdiana*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2006.

SOARES, Francisco. *Notícia da literatura angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. "A cauda do grito". In: ANDRADE, Ignácio Rebelo de. *Revisitações no exílio: contos angolanos*. Lisboa: Vega, 2001b.

SOROMENHO, Castro. *Nhári: o drama da gente negra*. Porto: Livraria Civilização, 1938.

_____. *Lendas negras*. Lisboa: Editorial Cosmos, 1939. Cadernos Coloniais, n. 20.

_____. *Rajada e outras histórias*. Lisboa: Portugália Editora, s/d [1943].

_____. *Calenga*. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda, 1945.

_____. *A voz da estepe*. Lisboa: Fomento de Publicações Lda., s/d [1956].

_____. "Entrevista com Castro Soromenho". In: MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

_____. *A chaga*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008a.

_____. *Terra Morta*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008b.

_____. *Viragem*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008c.

SOUSA, Julião Soares. “O fenômeno tribal, o tribalismo e a construção da identidade nacional no discurso de Amílcar Cabral”. In: TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coords.). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

SOUSA, Maria Teresa. “António Jacinto do Amaral Martins, Número de matrícula 33, Campo de Trabalho de Chão Bom”. In: TAVARES, Ana Paula; SILVA, Fabio Mario da; PINHEIRO, Luís da Cunha (orgs.). *António Jacinto e a sua época: a modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa*. Lisboa: CLEPUL, 2015.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: EDUFF, 1987.

_____. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

_____. “Os estudos literários: fim(ns) e princípio(s)”. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 33, p.15-38, jul./dez. 2011. Disponível em: << <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/3872190.pdf> >> Acesso em: 12 mar 2014.

TAGUIEFF, Pierre-André. *O racismo*. Trad. José Luís Godinho. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. Col. Biblioteca básica de ciência e cultura.

TÁVORA, Orlando. “Vôvô Bartolomeu”. In: ANDRADE, Garibaldi; COSME, Leonel (orgs.). *Novos Contos d’África*. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1962.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra de Angola: 1961-1974*. Série Guerra e Campanhas Militares da História de Portugal. Matosinhos: Quidnovi, 2010.

TELO, António José. *História contemporânea de Portugal: do 25 de abril à contemporaneidade*. Lisboa: Editorial Presença, 2007. v. 1.

TOPA, Francisco (ed.). *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia*. Porto: Sombra pela cintura, 2014a.

____ (org.). *Luuanda há 50 anos: críticas, prémios, protestos e silenciamento*. Porto: Sombra pela cintura, 2014b.

____. Alfredo Troni, doutor de coimbra, cidadão de angola. In: *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, n. 5, p. 161-188, 2015.

____; PEREIRA, Elsa (coord.). *De Luuanda a Luandino: veredas*. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coords.). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977. V. 1.

____. *A poética da “Geração da Mensagem”*. Porto: Brasília Editora, 1979.

____. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

TRONI, Alfredo. *Nga Mutúri: cenas de Luanda*. Lisboa: Edições 70, 1973.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006a.

____. Questões de identidade: a África de língua portuguesa. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 37-46, setembro. 2006b.

TYNIANOV, Juri. “Da evolução literária”. In: EIKHENBAUM, Boris; TYNIANOV, Juri; et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 105-118.

VAN-DÚNEM, Aristides. *A última narrativa de vavó Kiala*. Lobito: Cadernos Capricórnio, 1973.

____. *Resignação*. Lobito: Cadernos Capricórnio, 1974.

_____. *Estórias antigas*. Lisboa: Edições 70, 1987.

VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica: pensar a literatura na guerra colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

VENÂNCIO, José Carlos. *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana: “chuva chove em cima da nossa terra de Luanda”*. Lisboa: Ulmeiro, 1987.

_____. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação/ Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. Disponível em <<[http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/ Literatura-e-poder-na-Africa-lusofona.pdf](http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Literatura-e-poder-na-Africa-lusofona.pdf)>> Acesso em: 15 fev. 2015.

_____. *A dominação colonial: protagonismos e heranças*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

_____. “Nacionalismo e pós-nacionalismo na literatura angolana: o caso pepeteliano”. In: TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coords.). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

_____. *O fato africano: elementos para uma sociologia da África*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009.

VICTOR, Geraldo Bessa. *Sanzala sem batuque*. Braga: Editora Pax, 1967.

VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, s/d.

_____. “Os miúdos do capitão Bento Abano” In: ANDRADE, Garibaldi de; COSME, Leonel (orgs.). *Novos Contos d’África: antologia de contos angolanos*. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro, 1962.

_____. *Luuanda: contos*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Nosso musseque*. Lisboa: Luanda: Editorial Nzila; Editorial Caminho. 2003.

- _____. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, s/d.
- _____. *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e eu*. Luanda: Editorial Maianga, 2004.
- _____. *Macandumba: estórias*. Lisboa: Editorial Caminho 2005a.
- _____. *No antigamente, na vida: estórias*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005b.
- _____. *Velhas estórias*. Lisboa: Editorial Caminho: 2006.
- _____. *A cidade e a infância: contos*. São Paulo: Companhia das Letras: 2007a.
- _____. *Vidas novas: estórias*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007b.
- _____. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- _____. *De rios velhos e guerrilheiros I. O livro dos rios*. Luanda: Editorial Nzila, 2007.
- _____. *De rios velhos e guerrilheiros II. O livro dos guerrilheiros: narrativas*. Lisboa: Caminho, 2009.
- _____. "Meninos de musseque: do romance inédito". In: TOPA, Francisco (ed.). *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia*. Porto: Sombra pela cintura, 2014a. p. 68-76.
- _____. "Meninos do musseque: fragmento de romance inédito". In: TOPA, Francisco (ed.). *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia*. Porto: Sombra pela cintura, 2014a. p. 109-122.
- VISENTINI, Paulo G. Fagundes. *A África moderna: um continente em mudança (1960-2010)*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2010.
- _____. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2012a. Coleção revoluções do século XX.

____; CEBRAFRICA (equipe). *Os países africanos: diversidade de um continente*. Porto Alegre: Leitura XXI/ Cebrafrica/UFRGS, 2012b.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dário Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. *Breve História da África*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

____.; ____.; _____. *História da África e dos africanos*. Petrópolis: Vozes, 2013.

WASHINGTON, Santos Nascimento. "Políticas coloniais e sociedade angolana nas memórias e discursos do escritor Raul David" In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 23. n. 44, p. 259-282, 2016.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Trad. Pedro Gaspar Serras Pereira. Lisboa: Tinta da China, 2013.

WINTZ, Cary D. *Black culture and the Harlem Renaissance*. New York: Rice University Press, 1988.

XITU, Uanhenga. *"Mestre" Tamoda e outros contos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

____. *Bola com feitiço: antecedido de "Mestre" Tamoda: contos*. Lisboa: Edições cotovia, 2008.

YOUNG, Robert J. C. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.