

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

DAVID PEREIRA JÚNIOR

**Nosso Musseque e a comunidade imaginada de José Luandino Vieira**

Versão corrigida

São Paulo

2024

DAVID PEREIRA JÚNIOR

**Nosso Musseque e a comunidade imaginada de José Luandino Vieira**

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P436n Pereira Júnior, David  
Nosso Musseque e a comunidade imaginada de José Luandino Vieira / David Pereira Júnior; orientador Tania Celestino de Macêdo - São Paulo, 2024.  
148 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Angolana. 2. Literatura Comparada. 3. Literatura Africana. I. Macêdo, Tania Celestino de, orient. II. Título.

PEREIRA JÚNIOR, David. **Nosso Musseque e a comunidade imaginada de José Luandino Vieira**. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo Universidade de São Paulo

Julgamento:\_\_\_\_\_ Assinatura:\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa Universidade do Estado de Mato Grosso

Julgamento:\_\_\_\_\_ Assinatura:\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo Universidade de Brasília

Julgamento:\_\_\_\_\_ Assinatura:\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Rita de Cássia Natal Chaves Universidade de São Paulo

Julgamento:\_\_\_\_\_ Assinatura:\_\_\_\_\_

Aos meus pais, ao meu irmão e à minha avó.

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha família, pelo suporte, carinho e inspiração desde sempre.

À Monique, pelo incentivo, apoio e parceria. À Helena, por seu amor canino.

Também agradeço à minha orientadora, professora Tania Celestino de Macêdo, por todas as leituras, apontamentos, indicações e incentivos, bem como pela paciência. Estendo o agradecimento às professoras Rejane Vecchia e Rosangela Sarteschi, pela disponibilidade e orientações no exame de qualificação. Aos professores Mário César Lugarinho e Ana Paula Tavares, pelas sugestões de leitura e conversas.

Não posso esquecer dos amigos que fiz no programa e que muito me ajudaram na caminhada: Jacqueline Kaczorowski, Lucas Breda Magalhães, Bruno Horemans, Amanda Gomes do Amaral e Vitória Ellen Oliveira da Cruz. Também agradeço aos amigos de longa data: Lucas Augusto da Silva, Kevin Nicolas, Thiago Jarrô e Arthur Miller.

Por fim, agradeço a José Luandino Vieira, por sua obra.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*“[...] a vida é grande e não são só as nossas  
palavras que chegam para lhe mudar [...]”*

José Luandino Vieira

## RESUMO

PEREIRA JÚNIOR, David. **Nosso Musseque e a comunidade imaginada de José Luandino Vieira**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

Esta dissertação tem como foco o estudo do romance *Nosso Musseque*, de José Luandino Vieira, analisado pela hipótese – que tentaremos comprovar – da construção de uma comunidade imaginada literária, pensada a partir da teorização de Benedict Anderson sobre o nacionalismo, que dialoga com a própria imaginação de uma Angola livre. Daremos especial atenção à construção espacial que o autor faz neste romance, tentando compreender como essa construção articula-se com outros elementos da obra, como personagens, tempo e narração. Também analisaremos se e como o espaço ficcional se relaciona com o espaço empírico, notadamente o de Luanda. Desse modo, a pesquisa caminhará pelas relações entre literatura e sociedade, a partir de uma análise comparada que se vale da História, da Política e da Geografia, mas também de outras obras literárias angolanas, a fim de que compreendamos se a comunidade imaginada veiculada em *Nosso Musseque* dá continuidade a outras fabulações nacionalistas, no âmbito literário, de escritores que precederam José Luandino Vieira.

Palavras-chave: José Luandino Vieira. *Nosso Musseque*. Literatura Angolana. Espaço Ficcional. Comunidade Imaginada.

## ABSTRACT

PEREIRA JÚNIOR, David. **Nosso Musseque and José Luandino Vieira's imagined community**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

This dissertation focuses on the study of the novel *Nosso Musseque*, by José Luandino Vieira, analyzed by the hypothesis – which we will try to prove – of the construction of an imagined literary community, thought based on Benedict Anderson's theorization about nationalism, which dialogues with the imagination of a free Angola. We will pay special attention to the spatial construction that the author makes in this novel, trying to understand how this construction articulates with other elements of the book, such as characters, time and narration. We will also analyze whether and how the fictional space relates to the empirical space, notably that of Luanda. In this way, the research will walk through the relationships between literature and society, based on a comparative analysis that draws on History, Politics and Geography, but also on other Angolan literary works, so that we understand whether the imagined community conveyed in *Nosso Musseque* continues other nationalist fables, in the literary field, by writers who preceded José Luandino Vieira.

Keywords: José Luandino Vieira. *Nosso Musseque*. Angolan Literature. Fictional Space. Imagined Community.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – OS ESPAÇOS, A NAÇÃO, A LITERATURA.....</b>	<b>14</b>
1.1. Entre o Real e o Escrito .....	14
1.2. Teorização do Espaço Narrativo .....	15
1.3. Angola, Luanda, Musseques.....	20
1.4. Luanda, a Cidade da Escrita .....	30
1.5. Nacionalismo e Comunidades Imaginadas .....	34
1.6. Imaginando a Nação na África .....	45
<b>CAPÍTULO 2 – AS NAÇÕES IMAGINADAS NA LITERATURA ANGOLANA .....</b>	<b>49</b>
2.1. Um Preâmbulo Necessário .....	49
2.2. Esboço do Nacionalismo Angolano: A Nação de Assis Júnior .....	59
2.3. Vamos Descobrir Angola .....	72
<b>CAPÍTULO 3 – A OBRA LUANDINA E NOSSO MUSSEQUE .....</b>	<b>90</b>
3.1. O Espaço em Luandino Vieira.....	90
3.2. Questões Exteriores e a Estrutura de Nosso Musseque .....	96
3.3. A Comunidade Imaginada de <i>Nosso Musseque</i> de Luandino Vieira .....	104
3.3.1. <i>A Nação Limitada (e Soberana?)</i> .....	104
3.3.2. <i>A Nação Imaginada</i> .....	114
3.3.3. <i>A Nação como Comunidade</i> .....	122
3.3.4. <i>Que Nação é Essa?</i> .....	134
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

José Vieira Mateus da Graça, ou somente Luandino Vieira, é escritor incontornável na literatura angolana de língua portuguesa. Nascido em Portugal mas habitando Angola, especificamente Luanda, desde muito novo, foi na vivência nos musseques angolanos que presenciou as agruras da população local causadas pelo colonialismo português. O autor conheceu uma Luanda em constante mudança, mudança observada nas políticas coloniais que também afetavam a geografia urbana. Mudança que, como um tiro que sai pela culatra, impulsiona a conscientização nacional angolana. Herdeiro da busca por uma “angolanidade”, Vieira mescla este contexto em seu texto, de forma que nem uma análise puramente sociológica nem uma análise absolutamente formalista dariam conta de discutir sua obra.

Autor de livros hoje já paradigmáticos da literatura angolana, como *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, *Luuanda e Nós, os do Makulusu*, Luandino Vieira é também escritor de obras menos estudadas no âmbito acadêmico. *Nosso Musseque*, romance publicado em 2003 mas gestado desde o início da década de 1960, é um desses casos. Ensejamos, portanto, aumentar o número dessas análises.

Neste trabalho, focaremos na configuração espacial de tal romance sem que para tal esqueçamos de outros elementos estruturais da ficção, como tempo, narração, trama ou personagens. Adotamos, aqui, a perspectiva que compreende o espaço ficcional em sua relação com esses outros elementos da obra literária, endossando Osman Lins (1972) quando este pesquisador afirma que

[...] o espaço, no romance, tem sido [...] tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo inclusive ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (Lins, 1976, p. 72).

Trata-se, então, de uma visão que se opõe àquela que enxerga o espaço ficcional como mera ambientação para os personagens. Ao contrário, tentaremos demonstrar como, em Luandino Vieira, o espaço é elemento fundamental para o próprio desenvolvimento da trama e dos personagens. Isso guarda relação com a própria tensão entre texto e contexto, afinal, a experiência pessoal do escritor (e a de

seus companheiros da mesma geração) é, em certa medida, ficcionalizada em suas obras. Não nos enganemos, porém: nossa análise abordará o romance *Nosso Musseque* como obra de ficção e não como documento testemunhal. O ponto que queremos destacar é que, na análise literária, o contexto importa, embora não determine o trabalho ficcional. Como brilhantemente formula Antonio Candido, “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2006, p. 14).

A análise da obra de Vieira será feita a partir das formulações teóricas de Benedict Anderson dispostas em *Comunidades Imaginadas* (2008). Para esse autor, que nesta obra em questão estuda as origens e as formas do nacionalismo, a formulação que melhor daria conta de entender o que é uma nação é a seguinte: “[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (Anderson, 2008, p. 32). A hipótese que tentaremos comprovar é a de que o musseque do romance de Luandino Vieira funciona como uma comunidade imaginada, espécie de proto-nação dentro da realidade maior do país e que, portanto, alinha-se a uma perspectiva de reivindicação nacionalista no contexto colonial.

Se, como formula Achille Mbembe, o colonialismo “[...] em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais” (Mbembe, 2016, p. 135), ao trazer o musseque para o centro de sua prosa – espaço à margem do processo urbano, representando a cidade do colonizado (Fanon, 2022) – José Luandino Vieira questiona a “cartografia colonial” e, em extensão, a violência do colonialismo português. Mais do que isso, discute a própria ideia do que deveria ser a nação angolana, em contraposição a outras formulações gestadas ao longo da história colonial em Angola.

No capítulo 1 desta dissertação, começaremos discutindo as relações, já aqui mencionadas, entre literatura e sociedade, entre a realidade empírica e a ficção, firmando as bases para o restante do trabalho. Em seguida, nos deteremos em uma breve teorização sobre o espaço narrativo, mencionando apenas os aportes teóricos que nos serão fundamentais para a análise literária. À teorização do espaço narrativo,

segue-se uma análise das mudanças geográficas e urbanas pelas quais Angola passou. Nesse subcapítulo em questão, delimitaremos ainda mais nosso espaço: de Angola para Luanda e de Luanda para os musseques. A capital de Angola será ainda abordada a partir da sua visualização como “cidade da escrita” do país. Tentaremos entender os motivos pelos quais os autores angolanos (e mesmo portugueses que por lá viveram) escolhem, na maioria dos casos, Luanda como o espaço de destaque em seus textos. Na sequência, abordaremos de modo mais preciso a teorização do nacionalismo feita por Benedict Anderson para, prontamente, pensarmos como (e se) tais formulações podem ser aplicadas à realidade africana e angolana em específico.

Já no Capítulo 2, discutiremos o nacionalismo – e as comunidades imaginadas – em Angola, bem como formulações que, se não de caráter nacionalista, ajudaram a pensar a luta anticolonial. Tal discussão será feita com o aporte de material literário, começando com *Nga Muturi* (1991), de Alfredo Troni, seguindo com *Cenas de África? Romance Íntimo* (2004), de Pedro Félix Machado, passando pelo *Segredo da Morta* (1979), de Assis Júnior e encerrando com a análise de poemas de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz. Em resumo, a ideia é compararmos essas obras, e as ideias de nação que veiculam, com a comunidade imaginada de Luandino Vieira, ressaltando convergências e rupturas.

Por fim, o Capítulo 3 percorrerá a biografia do autor e passará pela análise dos espaços de destaque nas obras de Luandino Vieira para, na sequência, nos determos na análise estrutural do romance *Nosso Musseque*. Por fim, examinaremos o espaço narrativo do romance em sua relação com os demais elementos ficcionais, com o auxílio das formulações de Benedict Anderson.

Em nossas “Considerações finais” procuraremos responder à questão que conduz essa dissertação: se, em *Nosso Musseque*, Vieira consegue ficcionalizar uma “nação dos musseques”, bem como entender a que se alinha e ao que se opõe essa formulação nacional.

## CAPÍTULO 1 – OS ESPAÇOS, A NAÇÃO, A LITERATURA

### 1.1. Entre o Real e o Escrito

Ao adotar o nome de José Luandino Vieira, o escritor José Vieira Mateus da Graça nos dá um forte indício da importância da cidade de Luanda em sua vida. Quando adentramos sua obra, percebemos que a importância é transposta para seus textos ficcionais. Não há dúvidas: Luanda é o espaço privilegiado e onde habitam a maioria de seus personagens. Mas a Luanda do autor não é mero espaço de ambientação, não é cenário. Ou melhor: é, mas não só. Teremos a oportunidade de observar como este espaço – a cidade, real, capital angolana – é ficcionalizado por Luandino Vieira e como se articula com certa visão de mundo, ideológica.

Cabe aqui um importante destaque: pretendemos uma análise literária da obra do autor e, portanto, devemos guardar as devidas ressalvas entre os espaços reais e os espaços que aparecem no seu fazer literário. Estes últimos são ficcionalizados, trabalhados artisticamente e, assim, mesmo que guardem referências, por vezes explícitas, com espaços reais, empíricos, são já espaços diferentes. É neste sentido que Antônio Candido nos diz que “[...] embora filha do mundo, a obra é um mundo” (Candido, 1993, p. 123). Assim, para Candido, a melhor análise literária seria aquela que:

[...] pudesse rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo. Associando a ideia de montagem, que denota artifício, à de processo, que evoca a marcha natural, talvez seja possível esclarecer a natureza ambígua, não apenas do texto (que é e não é fruto de um contato com o mundo), mas do seu artífice (que é e não é um criador de mundos novos) (Candido, 1993, p. 123-124).

Claro, tal pensamento se articula à forma como compreendemos a literatura. Não a enxergamos como imitação da realidade, espelho do real. O que não quer dizer que o real não se faça presente no literário. Expliquemos: ao entendermos a literatura a partir de sua relação com a sociedade, devemos analisar a relação do contexto com o texto, embora não possamos incorrer no erro de julgarmos o texto reflexo perfeito do real. Como nos diz outra vez Antonio Candido, desta vez em seu *Literatura e Sociedade* (2006), na análise literária devemos adotar uma visão dialética, em que o

real e o literário se relacionam, se fundem, “[...] se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” (p. 14). É deste modo que “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (*ibidem*).

Entendemos, então, que o espaço empírico, a cidade de Luanda, por exemplo, aparece em Luandino Vieira transformada a partir de procedimentos literários. Não é a Luanda real, embora guarde relações com ela. O cerne de nosso problema é justamente este: como o espaço real é transposto na literatura e como a transposição se relaciona com a sociedade. Em outras palavras, e já tratando especificamente do nosso objeto de estudo: o que nos diz, ideologicamente, a criação espacial deste autor? Para tal análise, necessitamos de uma breve contextualização sobre o espaço, ou melhor, os espaços reais que aparecem na obra luandina: Angola, de forma genérica, Luanda, especificamente, e os musseques, com destaque. Antes disso, porém, falemos dos espaços “escritos”.

## 1.2. Teorização do Espaço Narrativo

Que é o espaço? A resposta depende de para quem a pergunta é direcionada. Geógrafos, urbanistas, etnógrafos, sociólogos e estudiosos da literatura são apenas alguns dos profissionais que tentam responder a essa questão. Embora as respostas possam diferir, fato é que elas dificilmente surgem de modo totalmente autônomo dentro de um campo delimitado, sem contato com outras áreas do saber. É neste sentido que o geógrafo brasileiro Milton Santos, ao tentar delimitar seu objeto de estudo, diz:

Construir o objeto de uma disciplina e construir sua metadisciplina são operações simultâneas e conjugadas. O mundo é um só. Ele é visto através de um dado prisma, por uma dada disciplina, mas, para o conjunto de disciplinas, os materiais constitutivos são os mesmos. É isso, aliás, o que une as diversas disciplinas e o que para cada qual, deve garantir, como uma forma de controle, o critério da realidade total. Uma disciplina é uma parcela autônoma, mas não independente, do saber geral. É assim que se transcendem as realidades truncadas, as verdades parciais, mesmo sem a ambição de filosofar ou de teorizar (Santos, 2020, p. 20).

Nos estudos literários, não seria exagero dizer que a categoria espacial ocupa posição marginalizada – para usarmos uma expressão espacial. De certo modo, isso deve-se à própria história da teoria da literatura, que data do início do século XX.

Buscando afastar-se de uma abordagem “exterior” à obra, seja ela historiográfica, impressionista, psicológica ou biográfica, por exemplo, a teoria da literatura, em seus primórdios, fecha-se em seu objeto de estudo, o “texto”, como que em busca de seu caráter imanente, do específico do texto literário. Essa abordagem fica evidente nas primeiras vertentes da teoria literária. Os formalistas russos, por exemplo,

[...] rejeitaram as doutrinas simbolistas quase místicas que haviam influenciado a crítica literária até então e, imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. [...] [Para os formalistas] A obra literária não era um veículo de ideias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina (Eagleaton, 2006, p. 4-5).

Para Brandão (2013), isso deve-se não somente à influência da linguística nos estudos literários de então, mas também à influência das vanguardas artísticas da época:

A associação reforça o argumento de que o espaço não ocupa posição de destaque nas referidas correntes teóricas [aqui Brandão se refere ao formalismo russo, ao new criticism estadunidense, e ao estruturalismo francês] porque as vanguardas, em linhas gerais, se recusam a atribuir à arte a função de representar a realidade. Assim, se o espaço era entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linhagem positivista do século XIX, ele não despertava especial interesse em um pensamento que, essencialmente antimimético – por conceber a mimese como *imitatio* –, elege o debate sobre a linguagem como alicerce teórico principal (Brandão, 2013, p. 22-23).

Não pretendemos, aqui, nos aventurar pelos caminhos da história da teoria literária. Parece-nos, porém, fundamental discutirmos algumas contribuições teóricas sobre o espaço ficcional que nos serão de grande valia ao longo desta dissertação.

Primeiramente, devemos fazer referência ao conceito de cronotopo, apropriado por Mikhail Bakhtin. Apropriado, pois, o termo foi antes empregado nas ciências matemáticas. O teórico russo, porém, traz o termo para o campo dos estudos

artísticos, e especificamente literários, quase que de forma metafórica. Para Bakhtin, tempo (*crono*, em grego) e espaço (*topo*) são instâncias literárias em constante relação:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 2018, p. 12).

Interessante notar como esse “cruzamento de séries” de que fala Bakhtin, aqui referindo-se ao tempo e ao espaço, aparece também em outras formulações analíticas quanto ao espaço ficcional mas em uma relação com outros elementos que não somente o tempo. Por exemplo, o brasileiro Osman Lins, em seu estudo sobre o espaço romanesco na obra de Lima Barreto (1976), nota como o espaço, na ficção, não deve ser analisado em abstrato, como que separado de outros elementos do fazer literário. Para Lins, mesmo que o objetivo do estudioso seja o de focar em um ou outro elemento textual, deve-se ter em mente sua relação com os demais elementos, pois a “[...] narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (1976, p. 63). É desse modo que entendemos, como Lins, que *tudo* na ficção é, de certo modo, também *espaço*:

Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem é espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey de que aos “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”. Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido (Lins, 1976, p. 69, grifo nosso).

Antes da análise de Lins, porém, outro contributo fundamental em relação ao estudo do espaço foi o de Yuri Lotman. A partir de uma abordagem semiótica, este pensador nos ajuda a entender como o texto artístico, ou melhor, como a estruturação

do texto artístico, veicula as ideias pretendidas, uma vez que, para o autor, a arte deve ser analisada também como linguagem:

Deste modo, o estudo da linguagem artística das obras de arte não somente nos oferece uma certa norma individual de relação estética, mas também reproduz o modelo do mundo em seus traços mais gerais. Por isso, a partir de determinados pontos de vista, a informação contida na escolha do tipo de linguagem artística apresenta-se como essencial.

A escolha, por parte do escritor, de um determinado gênero, estilo ou tendência artística supõe uma escolha de linguagem em que se pensa falar com o leitor. Esta linguagem faz parte de uma completa hierarquia de linguagens artísticas de uma época dada, de uma cultura dada, de um povo dado ou de uma humanidade dada [...]¹ (Lotman, 1978, p. 30, tradução nossa).

Em outras palavras, a estruturação do texto artístico desvela, ela também, a ideologia daquele texto. E se estrutura (linguagem) e ideologia são inseparáveis, a criação do espaço também não se dá alheia à ideologia. É, portanto, assim que a construção espacial de determinado romance veicula valores de mundo, certa interpretação da realidade. Lotman nota como as oposições de caráter espacial, por exemplo, “alto” e “baixo”, carregam consigo valorações:

Os modelos mais gerais sociais, religiosos, políticos, morais do mundo, mediante os quais o homem interpreta, em diversas etapas de sua história espiritual, a vida que o cerca, se revelam dotados invariavelmente de características espaciais, às vezes em oposição "céu-terra" ou "terra-subterrâneo" [...]; outras, em forma de uma certa hierarquia político-social com a oposição marcada de "altos" e "baixos"; outras em forma de valoração moral da oposição "direito-esquerdo" (como nas expressões "fazer as coisas direito", "ter a mão esquerda"). As ideias sobre pensamentos, ocupações profissionais "altas" e "baixas", a assimilação do "próximo" com o compreensível, próprio, familiar, e do "longe" como o incompreensível e alheio, tudo isso se ordena em modelos de mundo dotados de traços notadamente espaciais² (Lotman, 1978, p. 271, tradução nossa).

---

¹ Traduzido por nós da edição em espanhol: "De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial. La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada [...]".

² Traduzido por nós da edição em espanhol: "Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición "cielo-tierra" o "tierra-reino subterráneo" [...]; otras, en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición marcada de "altos" y "bajos"; otras, en forma de valoración moral de la oposición "derecho-izquierdo" (expresiones: "hacer las cosas derechas", "tener mano izquierda"). Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones "altas" y "bajas", la asimilación de lo

Importa dizer que, para Lotman, essas valorações espaciais não são fixas, imutáveis. Em certos textos há mesmo o caso de subversão de valores atribuídos socialmente ao espaço. Assim, o “baixo” pode ser representado em dado romance de forma positiva, em oposição ao “alto”.

Outra teorização do espaço que nos interessa é a que coloca em evidência a sua relação com o imaginário. Gaston Bachelard, abordando o que chama de “imagens do espaço feliz” (Bachelard, 1965, p. 17), tenta compreender essa valoração que a humanidade dá a certos espaços, contrapondo-se a uma análise fria, indiferente. Para o filósofo francês, o espaço é “[...] vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (1965, p. 18). A análise que Bachelard faz da casa, da moradia, espaços que nos serão de grande valia analítica ao longo deste trabalho, nos será fundamental:

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço (Bachelard, 1965, p. 23).

Como mencionamos anteriormente, o estudo do espaço pode se beneficiar do contributo de áreas outras em relação à formação do estudioso. Para nós, a problemática urbana, estudada por pensadores como Henri Lefebvre, deve ser mencionada, uma vez que é a cidade de Luanda – e suas franjas – que tomam conta dos textos de Luandino Vieira. Lefebvre (2001), por exemplo, aborda o que nomeia como o “ponto crítico” na situação urbana. Para ele, a cidade, após seguidas modificações, atrai um enorme excedente populacional, que não consegue ser absorvido pelas estruturas urbanas existentes. Assim, a cidade passa por um processo de “explosão-implosão”: a população campesina é atraída à cidade que, por sua vez, tem de se expandir para o campo, alterando a dinâmica urbana:

Aqui e ali, de um lado como do outro, a sociedade no seu conjunto se vê posta em questão, de uma maneira ou de outra. Tal como é, preocupada (através das ideologias e dos homens do Estado) principalmente com arrumar

---

“próximo” con lo comprensible, propio, familiar, y de lo “lejano” con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales”. (Lotman, 1978, p. 271)

a indústria e organizar a empresa, a sociedade “moderna” surge como sendo pouco capaz de fornecer soluções para a problemática urbana e de agir de outra forma que não através de pequenas medidas técnicas que prolongam o estado atual das coisas. Por toda parte, a relação entre os três níveis acima analisados torna-se confusa e conflitante, mudando o elemento dinâmico da contradição segundo o contexto social e político. Nos países ditos “em vias de desenvolvimento”, a dissolução da estrutura agrária empurra para as cidades camponeses sem posses, arruinados, ávidos de mudança; a favela os acolhe e desempenha o papel de mediador (insuficiente) entre o campo e a cidade, entre a produção agrícola e a indústria; frequentemente a favela se consolida e oferece um sucedâneo à vida urbana, miserável e no entanto intensa, àqueles que ela abriga (Lefebvre, 2001, p. 80-81).

Em nosso caso de estudo em específico, Angola, vale dizer que o processo é diferente, uma vez que estamos frente ao fenômeno do colonialismo: em vez da dissolução da estrutura agrária, que então empurra a população camponesa para a cidade, temos um processo de tomada de terra, por parte do regime colonial português, que, então, “expulsa” esta população para as cidades.

Ainda em relação aos contributos relacionados ao estudo do espaço, é preciso mencionar Sandra Pesavento (1999). A autora, ao analisar por uma perspectiva histórica o fenômeno urbano, pelos discursos literários, nos chama a atenção para a possibilidade da literatura de, a partir da representação urbana, “[...] criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores” (p. 10), recriação esta que nos “[...] revela os sonhos de uma comunidade, que projeta no espaço vivido as suas utopias” (Pesavento, 1999, p. 13, grifo nosso).

Ao longo desta dissertação, diversos aspectos das reflexões dos críticos e teóricos acima mencionados serão aprofundadas, assim como uma ou outra leitura adicional nos auxiliarão em nosso percurso analítico.

Agora, façamos um breve passeio pelos espaços *reais* e *literários* que nos importam. Mais do que isso, tentemos compreender como o real é transportado, se assim é o caso, para a literatura.

### **1.3. Angola, Luanda, Musseques**

Conforme afirma Bittencourt (2008), embora a presença de Portugal em Angola possa ser traçada desde a expansão ultramarina, durante muito tempo ela “[...] esteve restrita a pequenos pólos de comércio” (p. 39). Mais interessados no sertão do que na criação de cidades (Pepetela, 1990), a ocupação portuguesa no século XVI se revelava na arquitetura de então: fortificações e presídios, sobretudo. Luanda nasce, então, como uma “[...] base de rapina, um acampamento de trânsito, factor que vai marcar indelevelmente o seu carácter nos três séculos seguintes” (Pepetela, 1990, p. 18).

Após certa desilusão em seus intentos extrativistas, Portugal passa então a seu principal negócio em Angola: o comércio de escravizados. A mudança também é entrevista na estrutura do país e, especificamente, na cidade de Luanda.

Esta actividade marcará a colónia de Angola e muito especialmente o traçado da capital.

De acampamento militar, Luanda vai transformar-se em cidade-feitoria, ponto de apoio para a captura das "peças" (na linguagem eufemística da época) e local de guarda e embarque dos escravos para o Brasil (Pepetela, 1990, p. 21).

Para citarmos Bethwell Allan Ogot (2010), cidades como a Luanda da época, “[...] [p]alcos de violência e de saques, [...] eram mais fortalezas do que centros comerciais ou industriais” (p. 1059).

Os colonos de então, em Luanda, habitam a área central, portuária, conhecida como Cidade Baixa. Vale aqui destacar que este contingente populacional metropolitano era formado, majoritariamente, por soldados, degradados e traficantes de escravizados, desvelando o tipo de colonização perpetrado pela Metrópole naquela época, além de africanos livres. Outra área central, em Luanda, era a Cidade Alta, ocupada pela aristocracia e pelo clero, embora também com a presença de habitantes angolanos livres entre suas casas (Pepetela, 1990). Como nota Pepetela (*ibidem*), nesta época “ainda não existia uma segregação espacial nítida” (p. 33) em Luanda.

O século XIX, entretanto, traz mudanças importantes para Angola, seus habitantes e seu traçado. Três foram os principais fatores para isso: a Independência do Brasil, o fim – legal – do tráfico de escravizados e a Conferência de Berlim.

A independência brasileira atravessa o Atlântico trazendo os ideais liberais, que influenciam as populações das então colônias portuguesas, culminando, como veremos adiante, em “manifestações da ânsia de libertação” (Pepetela, 1999, p. 14) na emergente literatura angolana, por exemplo.

O fim do tráfico de escravizados, e aqui enfatizamos novamente que se tratou apenas de um fim “legal”, uma vez que estima-se que Portugal tenha mantido o comércio de escravizados de Angola para o Brasil até pelos menos os primeiros anos do século XX (Bittencourt, 2008), também colaborou para determinadas mudanças no país africano.

Ora, perdendo seu principal negócio, Portugal teve então que mudar o tipo de colonização realizado em Angola, passando a explorar o comércio baseado na extração de produtos do solo angolano, principalmente do sertão (Bittencourt, 2008). Junto ao terceiro evento anteriormente apontado, qual seja a Conferência de Berlim, esta mudança vai ser fundamental para a transformação de Angola, e especificamente do traçado de Luanda, capital e principal cidade do país.

Foi com a Conferência de Berlim que os países da África subsaariana foram “partilhados” entre as grandes potências europeias de então. Como afirma Brunshwig (1993), antes disto a presença europeia na África desvelava mais o caráter de interesse privado do que estatal. É só a partir da Conferência que os países europeus se veem na necessidade de, de fato, ocuparem os territórios africanos, principalmente potências débeis como Portugal, tendo em vista o crescente interesse de suas contrapartes europeias mais poderosas na expansão territorial:

Num intrincado jogo de variáveis internas e externas à África, podemos destacar, pelo lado europeu, a conjunção de avanços tecnológicos e de mudanças nos padrões industriais e de consumo, fomentando a disputa por matérias-primas e, ao mesmo tempo, viabilizando a empreitada. A superioridade bélica, as ferrovias, o navio a vapor, o telégrafo e os avanços na área medicamentosa alçaram as possibilidades e as pretensões dos europeus a um patamar surpreendente. Somemos a isso a ascensão de outros interesses conflitantes com a hegemonia britânica no comércio internacional, como seriam os casos da Alemanha e da França, reforçando a ideia de que qualquer Estado europeu refractário ao projeto colonial perderia espaço no cenário à época vislumbrado (Bittencourt, 2009, p. 40).

Estes três fatores – relembremos, a Independência do Brasil, o fim do tráfico de escravizados e a Conferência de Berlim – se inter-relacionando e aliados ao avanço

do capitalismo, mudaram decisivamente os rumos de Angola, de Luanda e de seus habitantes.

Tendo em vista o panorama acima mencionado, e destacando que um real ímpeto de povoamento branco só foi visto a partir do século XIX mas principalmente no século XX, gerou-se em Angola, e principalmente Luanda, um estrato populacional derivado, sobretudo mas não exclusivamente, de pais brancos e mães negras que, de certo modo, participa da organização colonial, geralmente em postos intermediários do comércio ou da administração, não raro ascendendo economicamente. A origem e as relações desta população com os brancos e com a população africana – e, principalmente, como este panorama interfere no “pensar a nação” em Angola – serão melhor discutidos em outro capítulo desta dissertação, mas aqui traçaremos alguns aspectos fundamentais.

Por um lado, o século XIX acompanhou os “dias de glória” (embora também o início da derrocada) dessa sociedade que misturava em seu cotidiano elementos europeus aos africanos e ocupava cargos intermediários na administração pública, cobrando, inclusive, melhorias na infraestrutura urbana (Pepetela, 1990). Vale notarmos o caráter ilustrado desta população. Alguns de seus membros deram origem a importantes jornais angolanos, fomentando a incipiente literatura local, além de se engajarem na recolha de estórias da tradição oral africana e na criação de dicionários das línguas locais para o português. Esta sociedade é referenciada por diferentes termos, entre eles, “filhos da terra”, “naturais da terra”, “famílias tradicionais”, “angolenses” e, o mais polêmico, “crioulos” (este termo por vezes precedido pelos mais ou menos problemáticos “elite”, “classe média”, “famílias” ou “sociedade”). Bittencourt (2008) nos ajuda a compreender a questão e a partir dele endossamos nossa opção de alternar entre estes termos, não nos isentando de usarmos a designação “crioulo”, neste sentido mencionado abaixo:

O crioulo, aqui em discussão, diz respeito, portanto, a uma mestiçagem cultural, a um cruzamento de traços culturais diferenciados e com os quais ele adquire a capacidade de se relacionar, assumindo uma postura mediadora que lhe convém e que o diferencia, mas não o impede de se aproximar dos extremos que lhe dão forma, de acordo com as necessidades que surgem. Isso, porém, não significa a ausência de disputas e fissuras no interior desse grupo (Bittencourt, 2008, p. 44, grifo nosso).

O grifo na citação acima serve-nos para salientar que a considerada sociedade crioula englobava indivíduos não-mestiços, considerando aqui mestiçagem no sentido de filiação, que dominassem ambas as culturas em questão, daí a ênfase no termo “mestiçagem cultural”. Também destaquemos que não se trata de um estrato social livre de racismo, afinal, “[...] os processos de mestiçagens nunca significaram a ausência de racismo, muito ao contrário, em uma sociedade mestiça, provar ser mais branco, mais próximo da cor do colonizador era um fator de distinção social ante as diferentes clivagens locais” (Nascimento, 2020, p. 119).

Ademais, devemos ter em mente que, à época em que o tráfico de escravizados ainda representava o principal negócio português em Angola, os “filhos da terra” também se envolveram no negócio, uma vez que o comércio “[...] implicava a renovação constante dos agentes envolvidos e, ao mesmo tempo, permitia o rápido enriquecimento destes, traduzindo-se, assim, em determinados casos, na acumulação de riqueza por parte de famílias negras e mestiças” (Bittencourt, 2009, p. 44). Portanto, como destaca Ribeiro (2012),

Essa população culturalmente mista de “filhos do país”, a viver em Luanda e Benguela e respetivos hinterlands, integrava a elite cultural e económica de Angola, participando de alguma forma da instalação e manutenção do aparelho colonial (Ribeiro, 2012, p. 13).

Esse panorama pode ser destacado no ímpeto dos “naturais da terra” de se firmar em postos intermediários da administração pública, bem como na Igreja e nos poderes judiciário e militar.

Com o fim do tráfico, essa população teve de se envolver em atividades econômicas outras:

Para enfrentar as mudanças, os crioulos implementaram estratégias diversas: a exploração agrícola do café e do açúcar, o comércio de mercadorias vindas do sertão angolano, a exportação de mão-de-obra forçada, os chamados serviçais, para São Tomé e Príncipe e a ocupação de postos na administração pública. Mais tarde essas opções foram se reduzindo (Bittencourt, 2008, p. 45).

E as opções foram diminuindo, como bem nota Bittencourt, principalmente pela junção dos três grandes eventos apontados acima. Com a independência de sua mais importante colônia em 1822, Portugal se viu na necessidade de “frear” intentos independentistas que pudessem germinar nas suas colônias africanas, principalmente

em Angola, a de maior valor para a Metrópole então. Para tanto, a Coroa Portuguesa enviou mais militares metropolitanos para a colônia “[...] para desencorajar qualquer veleidade de anexação ao Brasil” (Pepetela, 1990, p. 67), principal parceiro comercial da burguesia angolana.

O fim do tráfico de escravizados, como mencionamos, obrigou Portugal a mudar seu tipo de colonização, afetando o principal negócio da população crioula, também obrigada a se adaptar. Porém, essa adaptação, voltada para atividades então menos lucrativas que o tráfico de escravizados, tinha de contar ainda com a competição com os colonos brancos, acirrando a disputa:

Observa-se, por exemplo, que o fim da escravidão e as epidemias dificultaram o sucesso das explorações agrícolas. Também, o maior interesse dos capitais metropolitanos pela colônia limitaram a permanência dos crioulos no comércio em geral e de forma ainda mais específica na exportação de serviços. Como consequência, os cargos públicos passaram a ser disputados com afincos por esse grupo crioulo, transformando-se numa das últimas oportunidades de manutenção de uma condição social e econômica bem diferenciada da grande massa angolana (Bittencourt, 2008, p. 45).

Mas a Conferência de Berlim, e as mudanças que ela trouxe, afetaram de vez o status desta camada crioula da população. Portugal passou a incentivar a ida de mais metropolitanos, não somente militares, para Angola, principalmente para Luanda. Ora, mesmo que os “filhos da terra” estivessem lado a lado com os metropolitanos nas chamadas “guerras de pacificação” pelo domínio do território angolano, a partir de então critérios raciais foram mais explicitados. Assim, até mesmo os cargos intermediários antes ocupados por crioulos eram, agora, destinados aos colonos brancos recém-chegados.

Resumindo, Angola, e Luanda em específico, receberam a partir do século XIX um aumento do contingente populacional branco, seja, primeiramente, para conter o ímpeto independentista motivado pela independência brasileira, seja como necessidade comercial a partir da mudança do caráter da colonização pós-fim da escravidão, ou ainda pela necessidade de real povoamento das colônias africanas após a partilha da África subsaariana. Estes fatores foram fundamentais para a derrocada dessa antes rica e poderosa camada populacional crioula, embora seu declínio só seja mais óbvio, de fato, no século XX com as políticas salazaristas.

Como já mencionado, esta sociedade “natural da terra” era ilustrada e, percebendo o processo de deterioração de sua condição, tenta responder, também, com a criação de jornais e de associações culturais que

[...] serviam como demonstração de civilidade, além de permitir reuniões para se discutir os graves problemas que enfraqueciam e ameaçavam suas conquistas sociais. Mas os resultados alcançados foram modestos e mesmo a Proclamação da República portuguesa, em 1910, aguardada por parte desse segmento crioulo como solução para tais problemas, mostrou-se, apesar de mais descentralizadora, insensível a seus anseios (Bittencourt, 2008, p. 46).

Retomaremos esse ponto mais adiante, quando falarmos da formação da literatura propriamente angolana.

Por ora, voltemos ao século XIX e assinalemos uma mudança interessante, e fundamental para os rumos do país e, conseqüentemente, de sua literatura, na infraestrutura urbana de Luanda. É nesse período que aparecem, ao menos nos mapas, os primeiros “musseques”, bairros populares construídos sobre a areia vermelha comum na região, areia esta que recebia o nome, em quimbundo, de “musseque”, que num processo metonímico acabou por denominar esses bairros. Interessante notar como os próprios musseques passam por mudanças importantes. Se, inicialmente, conviviam nestes locais negros, brancos e mestiços, a partir, principalmente, da década de 1940 o recorte racial aparece com mais vigor e o musseque se torna, definitivamente, um local marginalizado, com habitações precárias.

Se, em um primeiro momento, os “filhos da terra” habitavam com os brancos as áreas mais centrais de Luanda, aos poucos, com a perda de seu poder econômico e político, passam a ser escorraçados para os musseques, dividindo o espaço com a camada populacional da qual, de certo modo, pensavam se distinguir: a massa angolana negra, nativa e vinda das áreas interioranas. Em menor número, alguns brancos metropolitanos também habitavam os musseques, embora, como veremos, inclusive nas obras de José Luandino Vieira, o recorte racial dê a eles certos privilégios.

Mourão (1978) nos dá uma boa imagem desse processo ocorrido em Angola, tendo como protagonista a sociedade crioula: um grupo que caminhou de uma

sociedade de castas para uma de classes – momento no qual os crioulos gozaram de certo poder econômico e político – mas que, a partir de mudanças na política de colonização refaz o processo e vai de uma sociedade de classes de volta para uma sociedade de castas. O processo também pode ser notado espacialmente: os “filhos da terra” ora se aproximando do centro (da Baixa, no caso), ora se afastando (ou melhor, sendo afastados) rumo aos musseques, e dos musseques centrais para os musseques cada vez mais à margem conforme o processo de racialização se intensifica. Não à toa, Christine Messiant nomeia esse processo como “racialização topográfica” (*apud* Nascimento, 2015, p. 82).

Neste capítulo, nosso foco é o espaço, mas fez-se necessário abordarmos certas camadas populacionais e suas relações justamente para compreendermos como, e por qual motivo, algumas mudanças no traçado urbanístico e na infraestrutura urbana foram feitas. Afinal, como nos relembra Mourão (2009), “[...] numa situação colonial, o espaço espelha a ordenação do racial (ou seja, de suas diferenciações) e a ordenação do social; e, em certas épocas, mais do que em outras, as correlações entre raça e classe” (p. 186).

Durante seu período de maior prestígio, a população crioula, envolvida mais de perto na política do país, cobrou da Metrópole certas melhorias nas cidades, mas é somente com a chegada desse maior contingente populacional branco, já para o fim do século, que Portugal, de fato, passa a enxergar Angola, e especificamente Luanda – “capital política e administrativa e seu centro nervoso comercial” (Pepetela, 1999, p. 76) –, com outros olhos. Destaca Pepetela:

Em 1883 foi construído o hospital Maria Pia, actual Josina Machel, sobre as ruínas do antigo Convento dos Franciscanos. Em 1884 foi instalado o primeiro serviço de telefones urbanos e em 1886 o do cabo submarino. Em 1888 foi inaugurada a primeira secção do Caminho de Ferro de Luanda, que ligaria a capital ao interior, a caminho de Malanje, para o fomento da ocupação e o desenvolvimento da agricultura. O traçado da linha fez-se através da cidade, não só porque esses trabalhos criavam algumas defesas na Baixa contra a invasão das areias arrastadas pelas enxurradas, mas também para valorizar terrenos. [...] Em 1876 iniciaram a iluminação a petróleo, que acabou por se manter até 1938, data da inauguração da luz eléctrica. Excepção foram os anos de 1897 e 1900, quando a iluminação se fez com gás (Pepetela, 1990, p. 76-77).

Tendo em vista o comentário anterior sobre a gradual “empurrada” da população crioula – e destacamos essa população pois seus membros, que ainda

mantinham elementos africanos no seu cotidiano, gozaram de certos privilégios em relação à grande massa negra, nativa, por muito tempo – para as áreas mais afastadas do centro urbano, é simples imaginar que essas melhorias de infraestrutura se destinavam quase que exclusivamente à população branca, habitante da Baixa e da Alta.

E essa exclusão social, entrevista aqui pelo fator espacial, foi sendo amparada por uma série de medidas legais, de carácter implícita ou explicitamente racista. Em relação às primeiras, citemos como exemplo a derrubada de bairros inteiros, notadamente habitados por crioulos, com pretextos pretensamente relacionados à saúde:

Com efeito, a partir de 1864, a pretexto duma epidemia de varíola, manifestou-se uma tendência que se iria acentuar nos tempos seguintes. Argumentando que a sujidade tinha de ser combatida e que as cubatas eram focos de todas as doenças, a Câmara arrasou o bairro dos Coqueiros (a sua parte coberta a capim, entenda-se), expulsando os seus moradores para as zonas limítrofes da cidade, em particular a Ingombota e o que havia de ser o Maculusso. Como os moradores das cubatas eram quase exclusivamente africanos, a medida tinha o carácter de segregação racial, própria dos tempos em que a escravatura se ia extinguindo e portanto o senhor já não achava aconselhável viver demasiado perto do escravo, preferindo-lhe a proximidade dos seus iguais em estatuto (Pepetela, 1990, p. 78-80).

Mas é no século XX que essas medidas, principalmente as explícitas, amparadas pela lei, aparecem em maior volume. O melhor exemplo disto é o Estatuto do Indigenato:

A discriminação racial era regulamentada pelo Estatuto do Indigenato (1926), que, legalmente, separava os luandenses entre portugueses, assimilados e indígenas. Este estatuto fora criado como uma forma de organizar o trabalho dos nativos, mas também como um instrumento para limitar o poder político dos antigos crioulos pois retirava deles o status legal de civilizado, instituído durante a República (1910-1921), e criava mais *démarches* difíceis de serem vencidas para se tornar um assimilado. [...] (Nascimento, 2015, p. 83).

Em outras palavras, a ilustração dos “naturais da terra”, sua ascensão social e política no século anterior e até mesmo seu apoio, por exemplo, às guerras de pacificação no interior do país, não bastaram para que mantivessem seus privilégios. Ao contrário, com o Estatuto do Indigenato eram, a princípio, lidos como “indígenas”, ocupando o posto mais baixo na hierarquia colonial.

Destaquemos que a chegada de portugueses brancos para Angola só se fez intensificar no século XX, seguindo, claro, a política de povoamento então defendida pelo governo português:

[...] a intensificação da presença portuguesa em Angola, no século XX, não teve apenas um perfil militar. Foi, antes de tudo, física, principalmente quando comparada ao padrão anterior, e económica. Tanto é verdade que a população branca de Angola salta de 9.198 indivíduos em 1900 (o equivalente a 0,2% da população total) para 20.700 em 1920 (0,48%), 44.083 em 1940 (1,2%) e 172.529 em 1960 (3,6%) (Bittencourt, 2008, p. 42).

Não causa espanto que esta população tenha tido como ponto de chegada, principalmente, a capital Luanda, centro político e polo comercial, como já destacamos nas palavras de Pepetela. Concomitantemente à chegada em massa de portugueses, e aqui já falamos especificamente de Luanda, a capital atrai outros contingentes populacionais, notadamente aqueles vindos do interior do país:

Mantendo a improvisação como método, a pequena urbe vai atravessando o tempo e, sob o signo da precariedade, seu crescimento intensifica-se no século XX, tornando-se particularmente acelerado a partir da década de 40. Sem infra-estrutura adequada, sem planeamento, sem oferecer respostas ao processo de urbanização que o aumento da população exigia, a cidade contrariamente ao que se poderia esperar, converte-se num pólo de atração para quem vivia no interior. Ainda que esburacadas, desordenadas, exibindo as mazelas herdadas de toda a história de sua ocupação, suas "avenidas de alcatrão e suas montras" ofereceriam um encanto especial aos habitantes de toda a colônia [...] (Chaves, 2005, p. 24).

Com isso, intensifica-se o processo de segregação espacial e a cidade tem acentuada sua divisão entre uma “cidade branca” e outra, a “cidade do colonizado”, como bem aponta Macêdo (2008), recorrendo a Frantz Fanon. Vale a pena nos debruçarmos por algumas linhas nesta divisão explorada pelo escritor de *Os Condenados da Terra*. Em uma sociedade colonizada, a ordem que impera não deixa de ser maniqueísta e tal maniqueísmo reflete-se espacialmente, com duas cidades distintas existindo em tensão:

A zona habitada pelos colonizados não é complementar à zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas se opõem, mas não a serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, elas obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está sobrando (Fanon, 2022, p. 35).

De um lado – o lado “branco” –, temos uma cidade sólida, bem iluminada, asfaltada (Fanon, 2022, p. 35); do outro, uma “[...] cidade faminta, faminta de pão, de carne, de calçados, de carvão, de luz” (*ibidem*, p. 36). Tal como as pessoas que lá vivem, a cidade do colonizado é uma “[...] cidade ajoelhada, uma cidade estendida no chão” (*ibidem*).

Em Luanda, teríamos como cidade branca, no século XX – com intensificação a partir da década de 1940 -, a Alta e a Baixa, locais em que

[...] os colonos procuraram refletir o *modus vivendi* da Europa, copiando-lhe a arquitetura e o traçado, mas tendo para isso de tentar, inutilmente, abstrair a população nativa ou, no mínimo, efetuar uma brutal segregação para tentar seu apagamento (Macêdo, 2008, p. 87).

Por outro lado, os musseques representariam a “cidade do colonizado”. É justamente esse o recorte espacial que aparece com destaque na literatura de Luandino Vieira.

#### **1.4. Luanda, a Cidade da Escrita**

Temos destacado a importância de Luanda no cenário angolano. Se, em alguns períodos, a capital dividiu atenção com outras cidades do país, caso de Benguela, por exemplo, no século XX torna-se incontornável referência para pensarmos as relações coloniais em Angola. Por um lado, é sede do poder português na colônia. Por outro, atrai para si grande quantidade da população autóctone, como principal centro econômico do país.

Assim, é em Luanda que a tensão colonial se faz mais latente, principalmente se pensarmos, como é o caso, em termos espaciais, e é também onde se inicia, justamente por todos estes fatores, a luta popular pela independência de Angola. Não é à toa, portanto, que Luanda pode ser considerada como a cidade da escrita, em Angola, pois é:

o local em que está instalada a administração do Estado, a sede do Jornal de Angola, órgão de imprensa oficial que atinge todo o país e a sede dos jornais alternativos (Agora, O Angolense, Folha 8, A Capital, O Independente), além de abrigar a Reitoria e a maioria dos cursos da Universidade Agostinho Neto

(pública) e as Universidades Católica de Angola, Independente, Jean-Piaget, Lusíada, Instituto Superior Privado de Angola e Universidade Gregório Semedo (privadas). Sendo a única cidade que conta com parque gráfico de porte, Luanda é o local em que grande parte da literatura nacional é produzida, lançada e comentada. Além disso, é aí que está sediada a União dos Escritores Angolanos, fundada em dezembro de 1975 por Agostinho Neto e que congrega os produtores literários do país (Macêdo, 2008, p. 14).

Mas Luanda vai além: é o espaço privilegiado pela literatura do país, por vezes funcionando como metonímia da nação. Obviamente, a “escrita de Luanda” acompanha o momento no qual a cidade se encontra. Se, como mencionamos, Luanda têm seu *status* alterado ao longo da colonização, essas mudanças também aparecem na literatura produzida na cidade. Nesse sentido, vale recorrermos à divisão da escrita de Luanda em três momentos, como propõe Macêdo (2008, p. 32-34):

- 1º Momento: Cidade Portuguesa no Além-Mar;
- 2º Momento: Cidade Colonizada;
- 3º Momento: Cidade Re-Africanizada.

Nesse primeiro momento, qual seja, o de Luanda como “cidade portuguesa no além-mar”, a literatura lá produzida tem seus olhos direcionados não para Angola, mas sim para a Metrópole, procurando “sempre mirar a terra sob lentes ajustadas ao foco do lucro e interesses metropolitanos” (Macêdo, 2008, p. 33). Essa produção literária, de caráter sobretudo elogioso (a Portugal, diga-se), transita pelos tratados, pelas memórias e até mesmo pelas produções satíricas “que exaltem a metrópole ao rebaixar a colônia” (*ibidem*).

Um bom panorama desta escrita pode ser encontrado nas palavras de Soares (2005):

[...] o primeiro projecto escrito com previsível intenção literária (que não seria a principal), pioneiro inteiramente organizado, realizado e focalizado em Angola, foi promovido por um português, que havia de fazer a biografia de Anchieta no Brasil, o provincial jesuíta Pêro Rodrigues; o primeiro concurso literário de que há notícia no país foi promovido durante o reinado dos Filipes, em Luanda, pelos jesuítas e para louvação de um governador, poeta e ensaísta, Luís Mendes de Vasconcelos. Só depois aparece uma obra assinada (também) por um filho da terra, o padre jesuíta António do Couto, que circulou entre Luanda, São Salvador do Kongo, São Tomé e Portugal. A incorporação e apropriação da escrita pelos filhos da terra deu fruto público a partir dessa altura (Soares, 2005, n.p.).

Soares já nos adianta o segundo momento da escrita de Luanda, de que fala Macêdo, e que aqui discutimos: a literatura da “cidade colonizada”. Trata-se de uma escrita de caráter mais ambíguo que a anterior, produzida sobretudo pelos “naturais da terra”, indivíduos inseridos na empreitada colonial mas nascidos já em Angola. Embora com os olhos ainda voltados à Metrópole, esses escritores trazem para os textos algo da “cor local” da colônia, certa simpatia que antes não aparecia na literatura produzida no país. Temos, então, uma literatura que, apesar de suas contradições, “indicia um forte nativismo e se constitui em um primeiro momento de autoconsciência da colônia” (Macêdo, 2008, p. 33).

Já o terceiro momento de que fala Macêdo é um período de radicalização: política e literária. Se, como vimos, é a partir do século XIX mas sobretudo no século XX que Portugal adota um novo tipo de colonização em Angola, denotando um caráter de povoamento branco que antes não existia, a população local, incluindo aí a sociedade crioula, é deixada, literalmente se pensarmos em termos espaciais, à margem, em detrimento da população branca que passa a chegar em grande número para a então colônia. É a partir dessa exclusão social mais nítida que a população local denuncia com mais ênfase as agruras do colonialismo.

Como adiantamos, esta radicalização aparece igualmente nos textos pois se fez necessária uma ruptura também cultural com a Metrópole. Embora a língua do colonizador, nesse caso específico o português, tenha sido mantida, essa mesma língua é transformada, na literatura, a partir de procedimentos estéticos que denotam a crítica ao colonialismo e a adesão, dessa vez não apenas exótica, ao local, ao propriamente angolano, na sua multiplicidade de significações:

Em contraposição ao código imposto a partir da invasão colonial, a afirmação da identidade requeria a eleição dos signos da terra como valores a serem defendidos, posição que se completava com a incorporação dos marginalizados que o sistema tratava de multiplicar. Na realidade, em linhas mais fundas, o que se propõe como alternativa ao modelo colonial não é propriamente a substituição pura e simples de certos valores por outros, mas fundamentalmente o banimento da exclusão como norma (Chaves, 2005, p. 27).

Em termos espaciais, destacamos que se trata de um período em que “[...] ganha corpo a denúncia do colonialismo a partir da tematização da 'cidade do colonizado'. Ela será focalizada na plenitude de sua violência e com a marca da

exclusão que caracteriza o sistema colonial de dominação” (Macêdo, 2008, p. 34). E são os musseques que melhor representam, e nesse caso servem à denúncia dos escritores dessa fase, a exclusão social perpetrada pela política colonial.

Ressaltamos, aqui, como política e literatura não se desvinculam. Eleger os musseques como espaços predominantes em seus textos é também uma escolha política, ideológica, por parte dos escritores, grande parte destes, aliás, envolvidos na luta pela independência de Angola:

[...] a escolha que o intelectual colonizado faz ao representar a cidade colonizada, tornando os "homens mal-afamados" os protagonistas de suas histórias e/ou de seus poemas, é já uma forma de engajamento, pois não se trata apenas de uma opção estética (abordar este ou aquele personagem, trabalhar um ou outro espaço, escolher um ou outro registro linguístico), mas sim de uma escolha consciente e refletida, que toma partido e demonstra seu comprometimento com uma parcela da população e uma reflexão sobre a situação colonial. A escolha ético/estética, nesse caso, consubstancia-se em uma recusa à passividade e, sob esse particular, não causa espécie que esse intelectual tenha papel decisivo também como militante na luta de libertação de seu país (Macêdo, 2008, p. 35).

Por fim, ao menos por hora, destacamos que a divisão de Luanda em períodos “literários” distintos, realizada por Macêdo (2008), não deve ser lida de forma rígida, como se a cada um destes momentos pudéssemos atribuir um ano de início e outro de fim. Ao contrário, essas literaturas coexistem, em tensão, denotando como a arte, e aqui especificamente a literatura, deve ser sempre vista como espaço de disputa e *em* disputa. Como ilustração, vale lembrarmos do infame acontecimento quando da atribuição do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (S.P.E.) a Luandino Vieira pelo livro *Luuanda*:

A apoteose do reconhecimento literário do livro acontece a 15 de Maio de 1965 com a atribuição do Grande Prémio de Novelística da S.P.E., o mais alto galardão português para conto ou novela. No dia da sessão de entrega do prémio, a 20 de Maio, o Diário de Notícias publica um telegrama da Agência Nacional de Informação onde se declara que Luandino Vieira é o pseudónimo literário de José Vieira Mateus da Graça, um preso condenado pela prática de crime de terrorismo na província de Angola. Esta notícia foi o início de uma campanha político-mediática contra a atribuição do prémio a José Luandino Vieira. Iniciam-se ações de coação do júri (Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, João Gaspar Simões e Manuel da Fonseca) que resultam na demissão do presidente e prisões de membros da S.P.E. e ainda no assalto e vandalização da sede. Este acontecimento, fortemente mediático, culmina com a extinção da S.P.E., a 21 de Maio de 1965, e o conseqüente congelamento do prémio concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian. O caso ganha repercussão internacional e a 22 de Maio o New York Times publica «Lisbon punishes writer's group disbands unit that honored man jailed as terrorist». Ainda a 27 de Maio de 1965, a Rádio

Televisão Portuguesa transmite o programa «Panorama Literário» onde condena o ato da S.P.E. e alega a fraca qualidade literária do livro.

No seguimento desta catadupa de acontecimentos, aumenta a repressão cultural em Angola e são extintas as associações S.C.A. e Anangola, bem como, o Cine Clube de Luanda. O livro Luanda é proibido pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) [...] (Silva, 2015, p. 1028-1029).

Ainda em termos de disputa de poder, o próprio musseque, na literatura produzida em Angola, é escrito e lido com diferentes cargas simbólicas e ideológicas. Sobre esta multiplicidade de visões e apreensões deste espaço, nos diz Mourão (2009):

Nas leituras africanas e nacionalistas, o musseque – o local de morada e de lazer do mundo africano luandense – é apropriado em função de um tempo, misto entre um tempo passado e um tempo mítico. Nas leituras euro-africanas, no sentido de uma população ‘branca’, embora já não ‘branca’ biologicamente, o musseque é apropriado no sentido de angolidade que, embora europeizada, distingue-se dos espaços culturais metropolitanos. Nas leituras coloniais, os musseques surgem, a exemplo de outros espaços, como um espaço a ser apropriado cultural e socialmente (Mourão, 2009, p. 184-185).

Ou seja, embora a mera inclusão desse espaço já nos diga algo sobre a produção literária de determinado autor, cabe, sempre, analisarmos como tal espaço é focalizado, por quais procedimentos e visando a quais fins.

### **1.5. Nacionalismo e Comunidades Imaginadas**

Ao dissertar sobre a dificuldade de se definir o que seria a nacionalidade, Eric Hobsbawm aponta os problemas de estabelecermos critérios de definição pretensamente objetivos, como língua, território ou uma história em comum:

Todas as definições objetivas falharam pela óbvia razão de que, dado que apenas alguns membros da ampla categoria de entidades que se ajustam a tais definições podem, em qualquer tempo, ser descritos como "nações", sempre é possível descobrir exceções. Ou os casos que correspondem à definição não são (ou não são ainda) "nações" nem possuem aspirações nacionais, ou sem dúvida as "nações" não correspondem aos critérios ou à sua combinação (Hobsbawm, 1990, p. 15).

Além disso, afirma o historiador, tais parâmetros enfrentam a problemática de sua própria ambiguidade e mutabilidade ao longo do tempo. Justamente por isso, tais definições se tornaram “[...] excepcionalmente convenientes para propósitos propagandísticos e programáticos e não para fins descritivos” (Hobsbawm, 1990, p. 15).

Por outro lado, as definições subjetivas, e aqui Hobsbawm cita como exemplos a “escolha” ou a “consciência” de se pertencer a uma nação, esbarram em seus próprios obstáculos. Primeiro porque a definição se daria sempre após a existência de tal nação, então, teríamos uma definição tautológica (Hobsbawm, 1990, p. 17). Depois, porque tal forma de definição subjetiva “[...] pode levar os incautos a extremos do voluntarismo para o qual tudo o que é necessário para criar ou recriar uma nação é a vontade de sê-la” (*ibidem*).

Nesse sentido, cremos que quem melhor tratou o impasse foi Benedict Anderson. Em *Comunidades Imaginadas* (2008), Anderson, após notar como em “[...] contraste com a enorme influência do nacionalismo sobre o mundo moderno, é notável a escassez de teorias plausíveis sobre ele” (p. 28), elabora sua própria definição de nação, a qual expomos a seguir: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (p. 32).

Em seguida, Anderson destrincha sua própria definição. Para ele, a nação é, em primeiro lugar, imaginada pois seus membros, embora tenham a noção de que jamais conhecerão a todos com quem partilham a nação, têm “[...] em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (Anderson, 2008, p. 32). O segundo ponto diz respeito à qualidade “limitada” da nação. Anderson assim a define pois, mesmo que falemos de uma nação com população exorbitante ou território gigantesco, ela será limitada por fronteiras finitas, “[...] para além das quais existem outras nações” (p. 33). Terceiro ponto: a nação deve ser dotada de soberania. Para tal definição, Anderson recorre à história:

Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. Amadurecendo numa fase da história humana em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontavam inevitavelmente com o pluralismo vivo dessas religiões e com o alomorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, então diretamente sob Sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano (Anderson, 2008, p. 34).

Por fim, a nação é imaginada como uma comunidade, dotada de uma *camaradagem horizontal*, embora possam ocorrer desigualdades e explorações entre seus membros. Para Anderson, “[...] foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos [XIX e XX], que tantos milhões de pessoas se tenham disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas” (Anderson, 2008, p. 34).

Creemos que essa forma de pensar a nação – consequentemente, o nacionalismo e a nacionalidade – serve-nos sobremaneira ao analisarmos as literaturas de caráter nacional. Em nosso caso em específico, pensar como a literatura de Angola, e José Luandino Vieira, imaginou (e imagina) a nação angolana.

Ao tratar da origem do nacionalismo, Anderson cita a importância da literatura (aqui compreendida de forma ampla, abrangendo o jornalismo e o romance) neste processo, ao servir como meio técnico para “[...] 'representar' o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação” (Anderson, 2008, p. 55). Além disso, como nos lembra Perrone-Moisés (2007), as “[...] obras literárias esclarecem, tanto ou mais do que os discursos políticos, como são construídos os conceitos de nação e de identidade nacional” (p. 18).

Antes, porém, de falarmos da literatura propriamente dita, cabe nos debruçarmos por alguns momentos na concepção da história do nacionalismo formulada por Anderson para, então, compreendermos o papel da literatura nesse sentido.

Em *Comunidades Imaginadas*, além de propor a definição acima mencionada de nação, Anderson reflete sobre a gênese do nacionalismo, e apresenta as mutações pelas quais este passou, a partir de uma visão não-eurocêntrica. O primeiro ponto de destaque é o cenário no qual foi possível o surgimento da ideia de comunidade imaginada. Para o autor, o momento em que o nacionalismo moderno prolifera é o século XVIII. Nessa época, para Anderson, a ideia de nacionalismo ganha força em um cenário em que duas outras formulações importantes enfraquecem: as comunidades religiosas e os reinos dinásticos, “[...] estruturas de referência incontestes” até então (Anderson, 2008, p. 39), como viria a se tornar a própria ideia de nacionalismo.

Se não podemos afirmar uma relação de causa e efeito, ou seja, que o enfraquecimento dessas duas “imaginações” deu origem à imaginação da nação, fato é que houve lacunas deixadas por elas que o nacionalismo preencheu, ao seu modo, é claro.

Ligando o declínio das comunidades religiosas ao Iluminismo e ao racionalismo, Anderson nota como foi preciso modificar a concepção de fatalidade, adotada até então, pela de continuidade, como forma de apaziguar o sofrimento que a fé religiosa combatia. Nesse sentido, nota Anderson, “[...] poucas coisas se mostraram (se mostram) mais adequadas a essa finalidade do que a ideia de nação” (Anderson, 2008, p. 38). Esse caráter de continuidade pode ser entrevisto no próprio fundamento da nação:

Admite-se normalmente que os estados nacionais são “novos” e “históricos”, ao passo que as nações a que eles dão expressão política sempre assomam de um passado imemorial, e, ainda mais importante, seguem rumo a um futuro ilimitado. É a magia do nacionalismo que converte o acaso em destino (Anderson, 2008, p. 38-39).

Em resumo, não é que a imaginação da nação deu fim às estruturas de pensamento ligadas às comunidades religiosas, mas sim que o nacionalismo serviu para preencher certos vácuos gerados pelo declínio dessas comunidades, declínio gerado por outros motivos que não a ascensão do nacionalismo.

Por sua vez, os reinos dinásticos representavam para a maior parte da população europeia a única possibilidade imaginável: tudo girava em torno da realeza, que comandava pelo poder divino. A legitimidade automática das dinastias começa a declinar na Europa Ocidental durante o século XVII:

Na concepção moderna, a soberania do Estado opera de forma integral, terminante e homogênea sobre cada centímetro quadrado de um território legalmente demarcado. Mas, no imaginário mais antigo, onde os Estados eram definidos por centros, as fronteiras eram porosas e indistintas, e as soberanias se esvaeciam imperceptivelmente uma dentro da outra. Daí, em certo paradoxo, a facilidade com que os reinos e impérios pré-modernos conseguiram manter seu domínio sobre populações imensamente heterogêneas, e muitas vezes nem vizinhas, por longos períodos de tempo (Anderson, 2008, p. 48).

Se usamos aqui a expressão “declínio” devemos salientar que não se tratou de um processo rápido, ao menos em relação à derrocada dos reinos dinásticos. Como

veremos adiante, muitos desses reinos, inclusive durante o século XX, sobreviviam, tentando adaptar-se ao paradigma nacional. A título de exemplo, nota Anderson:

Se os exércitos de Frederico, o Grande (r. 1740-86), eram maciçamente compostos por “estrangeiros”, os de seu sobrinho-neto Frederico Guilherme III (r. 1797- 1840) já eram, em virtude das reformas espetaculares de Scharnhorst, Gneisenau e Clausewitz, exclusivamente “nacional-prussianos” (Anderson, 2008, p. 51).

Temos repetido, de acordo com Anderson, que não houve uma relação de causa e efeito entre o enfraquecimento das “imaginações” religiosas e dinásticas e a ascensão do nacionalismo moderno. Para Anderson, “[...] estava ocorrendo uma transformação fundamental nos modos de apreender o mundo, a qual, mais do que qualquer outra coisa, possibilitou ‘pensar’ a nação” (Anderson, 2008, p. 52). Essa transformação é baseada, principalmente, no modo como passamos a compreender o tempo. Mais especificamente, pensar a nação se fez possível a partir de uma mudança no modo de compreender a simultaneidade.

Para explicar a mudança de concepção do tempo, Anderson se vale de Walter Benjamin. Teríamos, até então, uma ideia de “tempo messiânico”, fortemente vinculada à fé cristã e que servia sobremaneira à manutenção do poder dos reinos dinásticos, em que ocorre “[...] uma simultaneidade de passado e futuro, em um presente instantâneo” substituída por “[...] uma ideia de tempo vazio e homogêneo” (Anderson, 2008, p. 54), uma simultaneidade horizontal, em que os eventos se sucedem no espaço, medidos pelo relógio e pelos calendários. A simultaneidade, então, passa a ser “[...] transversal, cruzando o tempo, marcada não pela prefiguração e pela realização, mas sim pela coincidência temporal” (*ibidem*).

Mas por qual motivo essa mudança da forma de pensar o tempo foi determinante para a ascensão do nacionalismo? Para Anderson, é somente a partir dessa nova compreensão de simultaneidade que duas formas criativas absolutamente necessárias à imaginação da nação se tornaram possíveis: o romance e o jornal.

Em relação ao romance, Anderson cita a estrutura básica das obras de Balzac, estrutura somente possível a partir da noção de simultaneidade ocorrendo em um tempo vazio e homogêneo: os personagens são capazes de realizar ações sem que

para isso precisem se conhecer, já que, agora, o que os liga é a noção de estarem realizando suas ações em um mesmo tempo:

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles (Anderson, 2008, p. 57).

O jornal mostra ainda mais claramente a ideia de simultaneidade regulada pelo relógio: dura um dia e une notícias que por vezes se relacionam apenas por possuírem a mesma data. Sua produção e consumo em grande escala também dão força às raízes de uma comunidade imaginada, no sentido de que o jornal que se lê também está sendo lido por centenas ou milhares de pessoas. Esse segundo ponto, o do jornal em sua relação mercadológica, é fundamental no pensamento de Anderson. É por meio da produção massificada que “[...] o leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana” (Anderson, 2008, p. 69).

É justamente esse caráter mercadológico e de produção em massa que tornará o romance e o jornal como veículos para “[...] ‘representar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação” (Anderson, 2008, p. 55). Decorre desse fato a importância que Anderson dá ao que chama de capitalismo tipográfico na ascensão dos nacionalismos.

De modo amplo, é o advento do capitalismo tipográfico que permitiu a produção, o consumo e a conseqüente propagação de noções compartilhadas entre membros de determinado local. Nas palavras de Anderson, foi o capitalismo editorial que “[...] permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas” (Anderson, 2008, p. 70).

A partir da junção do desenvolvimento editorial ao capitalismo, surge a necessidade de expandir o consumo com obras que servissem ao maior número possível de compradores. Então, após a saturação do mercado para obras em latim

(ainda restrito a poucas pessoas bilíngues), o foco passa a ser a produção de obras em línguas vernáculas para atingir as massas monoglotas. Nesse sentido, três fatores impulsionam esse projeto, contribuindo para a ideia de consciência nacional: primeiro, a mudança do caráter do latim, que passa a ser mais exotérico e menos eclesiástico; em segundo lugar, a Reforma Protestante que, impulsionada pelo fenômeno do capitalismo editorial, gera edições populares e baratas, atingindo novos públicos leitores (religiosa e politicamente); por fim, a transformação de línguas vernáculas em línguas “oficiais”, usadas na administração. Anderson resume:

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana (Anderson, 2008, p. 78).

Outro ponto importante é que o capitalismo, por meio da imprensa, foi capaz de “criar” línguas impressas a partir de idiomas orais parentados, o que lança as bases para uma consciência nacional, pois cria campos unificados de intercâmbio comunicacional (pessoas que não se compreendiam oralmente podem mais facilmente compreender um idioma escrito), levando a uma noção de comunidade imaginada entre pessoas que se compreendem ao dividir uma língua escrita:

Os falantes da enorme diversidade de variantes francesas, inglesas e espanholas, que achariam difícil ou mesmo impossível se entender oralmente, puderam se entender através do papel e da letra impressa. Com isso, foram tomando consciência gradual das centenas de milhares, e até milhões, de pessoas dentro daquele campo linguístico particular, e ao mesmo tempo percebendo que apenas essas centenas de milhares, ou milhões, pertenciam a tal campo. Esses companheiros de leitura, aos quais estavam ligados através da letra impressa, constituíram, na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada (Anderson, 2008, p. 80).

Até aqui, temos falado das condições materiais que, segundo Anderson, possibilitaram a ascensão dos estados nacionais. Após esse preâmbulo, o autor apresenta sua tese sobre as primeiras imaginações de caráter nacional. Elas teriam surgido com os crioulos americanos, aquela população filha de europeus, mas já nascida nas Américas. Notemos como o “crioulo”, aqui, pouco se relaciona com o “crioulo” usado para se referir àquela população angolana já mencionada. Se, no caso dos africanos, temos uma sociedade que transita entre hábitos angolanos e, também,

europeus, no caso dos crioulos americanos isso não ocorre: trata-se de uma sociedade com hábitos europeus, apenas nascida nas Américas, o que a diferencia dos metropolitanos.

Para Anderson, que, embora não negue certa importância dos ideais iluministas e do liberalismo da época, não credencia esses fatores como principais motivadores do "pensar a nação" na América, as primeiras fabulações de caráter nacional vão surgir por parte dessa camada social crioula das Américas como reação perante os tratamentos desiguais que eles recebiam em relação a seus pares metropolitanos. Ao escrever sobre o caso da América espanhola, Benedict Anderson exemplifica:

[...] em um total de 170 vice-reis na América espanhola, até 1813, apenas quatro eram crioulos. Esses números são ainda mais desconcertantes se notarmos que, em 1800, nem 5% dos 3,2 milhões de "brancos" crioulos no Império Ocidental (que se impunham sobre 13,7 milhões de indígenas) eram espanhóis reinóis. No início da revolução no México, havia apenas um bispo crioulo, embora a proporção no vice-reino fosse de setenta crioulos para um peninsular. E nem é preciso dizer que era quase inédito que um crioulo atingisse uma posição importante no funcionalismo da Espanha (Anderson, 2008, p. 96).

Outro fator motivador notado por Anderson tem relação com as peregrinações feitas pelos funcionários crioulos em seus países de nascimento. Nessas, encontravam outros funcionários crioulos que, como eles, viviam na mesma situação, "travados" por conta do local onde haviam nascido. E essa "trava" era vista em dois sentidos: na limitação das peregrinações, sempre dentro do território americano, nunca na Metrópole; e na própria hierarquia do funcionalismo público. Então, para o funcionário crioulo, o "[...] auge da sua carreira, o centro administrativo mais elevado para o qual ele poderia ser designado, era a capital da unidade administrativa imperial em que ele se encontrava" (Anderson, 2008, p. 97). Diferentemente das populações autóctones, essa camada social, que dividia com os metropolitanos a mesma língua e os mesmos costumes, possuía os meios necessários para se fazer notada, para reagir. E o elemento que possibilitou a reação foi o já mencionado capitalismo tipográfico. Após um período de domínio da imprensa na América por parte da Corte e da Igreja, as Américas se tornaram terra fértil para a edição de uma grande quantidade de jornais, criados e escritos pela população crioula. Como já pudemos observar, o próprio caráter do jornal pressupõe a existência de uma "ideia" de comunidade dividida entre os leitores que, por sua vez, têm a consciência desse

comunitarismo. As condições políticas e materiais da América de então intensificaram esse caráter. Em resumo, devido à condição inferiorizada a que estavam submetidos perante os metropolitanos, os crioulos passaram a se enxergar justamente da forma como eram tratados pela Metrópole, mas agora por meio de uma chave positiva. Afirmavam-se, então, ou melhor, *imaginavam-se* como americanos. E os jornais, e consequentemente os jornalistas-editores crioulos, foram os principais responsáveis pela propagação desse insipiente nacionalismo.

Vale mencionar que, apesar de darem as bases para a moderna imaginação da nação, os crioulos americanos não tiveram tanto êxito em suas empreitadas nacionalistas por conta da própria dimensão territorial e do atraso tecnológico espanhol e português “herdado” pelas colônias, com a exceção dos Estados Unidos que se aproveitaram de condições tecnológicas melhores devido ao domínio político e tecnológico do Império Britânico.

Após esse passeio pelas bases da imaginação da nação, Anderson volta-se ao surgimento das muitas nações europeias a partir do século XIX. Mais uma vez, o capitalismo tipográfico aparece como elemento fundamental do processo nacionalista. Porém, os nacionalismos europeus guardam certas diferenças em relação àqueles dos crioulos americanos já que a condição nacional estava quase que estritamente relacionada à língua. Por conta disso, Anderson fala sobre uma “revolução lexicográfica”, notando que a gênese das nações europeias está vinculada à criação de gramáticas e dicionários de línguas com estatuto de “nacionais”, bem como ao uso da língua vernácula por jornalistas e escritores (aqui entra novamente a importância do capitalismo tipográfico, que permite tudo isto).

Assim, se o nacionalismo europeu se ligava irremediavelmente à língua, os dicionários e o próprio fomento do estudo das línguas favoreciam a possibilidade de se imaginar nações ligadas por vernáculos escritos. Desse modo, evidencia-se certa camaradagem comunitária, envolvendo desde membros da nobreza até camponeses pobres, ao dividirem um mesmo idioma. Decorre desse fator um caráter marcadamente populista dessa forma de nacionalismo (não vista no nacionalismo crioulo, por exemplo), uma vez que, se a forja da nação era a língua, essa ideia de comunidade deveria abarcar a todos que falavam aquele determinado idioma, e não somente os nobres. Assim, mesmo as lideranças mais reacionárias precisavam de

apoio popular e, portanto, a seu tempo, deveriam fazer concessões populares antes inimagináveis: fim da servidão, ampliação do acesso à educação, direito ao voto (Anderson, 2008), para ficarmos em alguns exemplos.

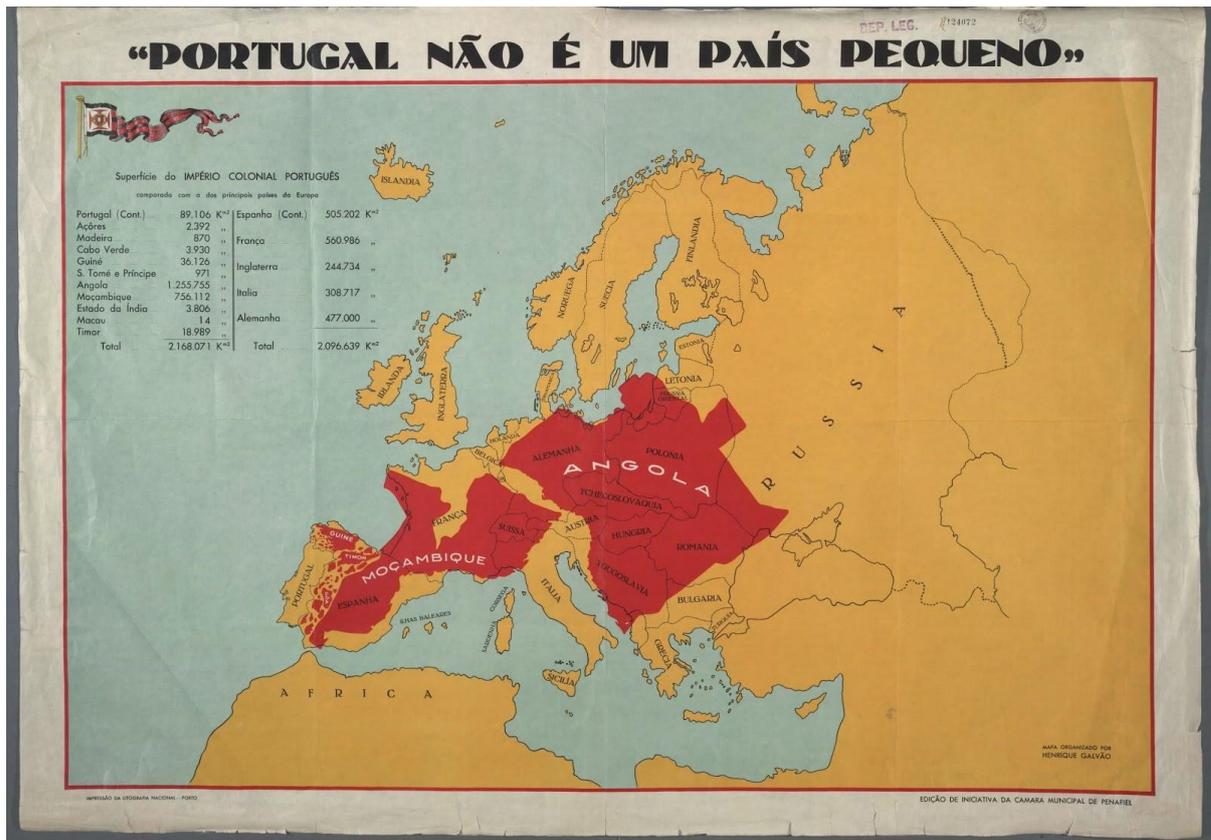
Com a ebulição dos sentimentos nacionalistas pela Europa, os impérios dinásticos, a partir do século XIX, se viram na necessidade de melhor unificar e universalizar seus domínios (que englobavam “proto-nações” diferentes). Surge então o que Anderson, resgatando Seton-Watson, chama de “nacionalismo oficial”: uma forja entre as dinastias e o sentimento nacionalista crescente, que visava a manutenção dos territórios daquelas. Em suma, a ideia era unir os domínios dispersos, que pouco compartilhavam entre si, de forma um tanto quanto artificial, impondo um idioma oficial que forjaria uma nação (atitude a qual Anderson vai chamar de russificação: que vem da tentativa czarista de unificar, por meio desse nacionalismo grotesco, territórios os mais variados, e, portanto, heterogêneos, que foram conquistados desde a Idade Média). Tratava-se, como Anderson bem resume, “[...] de esticar a pele curta e apertada da nação sobre o corpo gigantesco do império”.

Obviamente, a mera adoção de um idioma “oficial” não bastava aos propósitos dinásticos: havia incentivos para que essa determinada língua fosse usada nos sistemas de ensino de todo o território:

Tais nacionalismos oficiais eram *políticas* conservadoras, para não dizer reacionárias, adaptadas do modelo dos nacionalismos populares, em larga medida espontâneos, que os precederam. E tampouco ficaram confinados à Europa e ao levante. Em nome do imperialismo, muitas políticas parecidas foram implantadas pelos mesmos tipos de grupos nos vastos territórios asiáticos e africanos submetidos no decorrer do século XIX (p. 161).

Basta-nos, como exemplo, pensar nas políticas do Império português ao longo dos séculos XIX e XX na África. O cartaz-propaganda a seguir, que data de 1940, é válido para ilustrar a tentativa de um nacionalismo oficial, um tanto quanto tardio, por parte de Portugal:

**Imagem 1 – Portugal não é um país pequeno (Propaganda Salazarista de 1940)**



Fonte: PORTUGAL. Secretariado da Propaganda Nacional. Portugal não é um país pequeno: superfícies do império colonial português comparadas com as dos principais países da Europa / mapa organizado por Henrique Galvão. – Escala [ca 1:14000000]. – [Lisboa] : Secretariado da Propaganda Nacional, [ca 1940]. – 1 mapa: litografia, color. ; 37,00x55,00 cm, em folha de 47,00x64,00 cm

Por fim, Anderson trata dos nacionalismos da “última onda”, aqueles pós-guerras mundiais, que surgem em um momento em que os Estados Nacionais passam a ser “regra”. Os povos colonizados começam a criar consciência nacional, por vezes entre grupos que pouco tinham em comum no passado, por uma série de motivos: sistema educacional e língua oficial impostos pela colônia; pouca mobilidade em relação às oportunidades de trabalho – mesmo àqueles educados na língua oficial, que ficavam restritos às suas localidades; e advento do capitalismo tipográfico avançado. A partir de condições tecnológicas melhores, mas ainda sob o jugo dos “nacionalismos oficiais” dos Impérios, eles passam a ter “exemplos” variados de formas de se pensar a nação: aquelas formas de nacionalismo discutidas nesse subcapítulo. Assim, os nacionalismos da última onda são moldados a partir dessas formas nacionais anteriores, que são adaptadas às realidades locais. É nesse

contexto que propomos pensar a imaginação de um nação angolana, em nosso caso com foco em como e quando essa imaginação aparece na literatura nacional.

## 1.6. Imaginando a Nação na África

Consideramos válido, e necessário, problematizar os pressupostos teóricos de Benedict Anderson quando aplicados aos países africanos. Se, por um lado, a maior parte dos exemplos do autor são não-europeus, com destaque para os países asiáticos, deve-se notar que os países do continente africano não são analisados em profundidade em relação ao seu processo de imaginar a nação. Anderson coloca os países da África na grande categoria de “nacionalismos da última onda”, tendo como forja as lutas de libertação pós-Segunda Guerra Mundial.

Devemos notar, por exemplo, a gigantesca diversidade étnica no continente africano, diversidade que se aplica, por consequência, dentro dos territórios “nacionais”, demarcados quando da Conferência de Berlim pelas potências europeias de então. Carlos Serrano (2008) nos dá um panorama da diversidade presente no território angolano:

Os primeiros povos que habitaram Angola teriam sido os Khoi-san e, provavelmente, também os pigmeus ao norte que, impelidos pelas migrações bantu, teriam se refugiado na floresta equatorial que coincide hoje com a República do Gabão. Os Khoi-san compreendem os subgrupos "hotentotes" e "bosquímanos", os quais existem ainda hoje no sul de Angola e que constituem no seu conjunto um grupo de caçadores-coletores, que habita uma estreita faixa costeira no deserto de Moçâmedes (Namibe). Os povos que se estabeleceram em Angola nunca constituíram formações sociais hierarquizadas. A quase totalidade da população angolana é constituída por povos de origem bantu.

[...]

Dos diferentes fluxos migratórios dos grupos bantu, que chegaram a Angola em vagas sucessivas vieram, uns do norte, outros do leste ou, ainda, do sul do continente africano. [...] Os que vieram do norte e do oeste, principalmente, apresentam especialização agrícola; os que desceram pelo leste e emigraram pelo sul, além da agricultura, apresentam também habilidade para o pastoreio. Aos primeiros pertence o grupo etnolinguístico Kikongo e, aos segundos, os grupos Hereto, Nyaneka-Humbi, Ovambo e Xindonga. Do encontro entre eles originaram-se, provavelmente, os grupos Kimbundu, Ngandela e Umbundu. Foi no século XIII que o grupo Kikongo atravessou o rio Zaïre e se instalou na sua margem esquerda, na região que constitui actualmente o noroeste de Angola, bem como no espaço compreendendo a margem direita do território e que constitui hoje o Enclave de Cabinda.

Durante o século XV, ou possivelmente antes, entrou pelo sul de Angola o grupo Nyaneka-Humbi que, depois de atravessar o rio Kunene, se instalou na região do planalto central. Nesse mesmo século um outro grupo, o Herero, teria abandonado a região dos Grandes Lagos. Os Herero entraram pelo extremo leste de Angola, atravessaram o Planalto de Bié e acabaram por se instalar no Sudoeste de Angola na faixa que separa o deserto e o Planalto de Huíla.

Ainda no final do século XVI entrou um novo grupo pelo norte denominado "jagas" que, tendo sido derrotado pelos kikongo, vieram a se instalar mais para o sul, onde se juntaram a outros grupos de jagas vindos da Lunda (Imbangala). [...] No século XVIII outro grupo, o Ngangela, entrou pelo oeste, atravessou o Alto-Zambeze e chegou até o Kunene. Nesse mesmo século entraram também em Angola os Ovambo que, vindos do Baixo-Cubango se instalaram entre o rio Cubango e o Kunene. Ainda nesse século, os Cokwe abandonaram a região de Katanga atravessando o rio Kasai. Instalaram-se na região da Lunda, no nordeste de Angola, de onde mais tarde voltaram a emigrar, principalmente para o sul, abrindo uma fenda entre o grupo denominado Ngangela.

Finalmente, no século XIX, instalou-se em Angola o último grupo vindo do exterior, os Xindonga, que, saídos da África do Sul em meados do século XIX, se instalaram inicialmente no Alto-Zambeze, tendo acabado alguns deles por se estabelecer no extremo sudoeste de Angola, entre os rios Jwandu e Kuvangu. Os Ovambo, vindos do sul, se fixaram nas zonas a leste do rio Junene, região actualmente de fronteira com a Namíbia. Estes são os principais exemplos de migrações bantu que se fixaram em Angola entre os séculos XIII e XIX (Serrano, 2008, p. 111-113).

Se, por um lado, as fronteiras demarcadas na Conferência de Berlim pouco se alteraram, fato é que a diversidade étnica no território considerado angolano deve ser assinalada, pois enforma a luta nacionalista. Também devemos notar que, antes do que poderíamos considerar como o início de uma luta de caráter nacional, muitos desses povos travaram batalhas e revoltas contra a dominação colonial portuguesa. Então, quando da demarcação das fronteiras angolanas, essas populações, com diferentes línguas e modos de produção, foram unidas pelas potências coloniais, e enquadradas como parte de um mesmo território. Paradoxalmente, é essa união artificial que vai forjar a união desses grupos na luta nacional contra um inimigo comum: o colonialismo português.

Como pudemos observar quando da análise da teoria de Anderson, as camadas intelectuais (e aqui ressaltamos a participação de jornalistas e escritores) sempre estiveram envolvidas, com sutis mudanças ao longo do tempo, na propagação da imaginação das nações. No caso dos nacionalismos coloniais, não foi diferente:

De modo geral, concorda-se que as camadas intelectuais foram fundamentais para o surgimento do nacionalismo nos territórios coloniais, mesmo porque o colonialismo não permitia o desenvolvimento de latifundiários, grandes

comerciantes, empresários industriais nem sequer uma ampla classe de profissionais liberais nativos, os quais, portanto, eram relativamente raros. Por quase toda parte, o poder econômico era monopolizado pelos próprios colonialistas, ou partilhado de forma bastante desigual com uma classe politicamente impotente de homens de negócios párias (não nativos) — libaneses, indianos e árabes na África colonial, chineses, indianos e árabes na Ásia colonial. Costuma-se concordar também que o papel de vanguarda dos intelectuais provinha da alfabetização bilingue ou, melhor, de sua alfabetização e de seu bilinguismo. A alfabetização já havia permitido que a comunidade imaginada flutuasse num tempo vazio e homogêneo, como dissemos antes. O bilinguismo significava o acesso, através da língua oficial europeia, à cultura ocidental moderna no sentido mais amplo e, em particular, aos modelos de nacionalismo, condição nacional [*nation-ness*] e Estado nacional criados em outros lugares no decorrer do século XIX (Anderson, 2008, p. 163-167).

Em Angola, coube aos escritores um importante papel: o de forjar uma unidade, simbólica, para esses diferentes povos que agora se viam unidos, atenuando as diferenças que existiam visando a libertação nacional. Em suma:

tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. O desafio se montava: era preciso fazer Angola, o que significava (significa) investir também na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. Ao fim e ao cabo, o jogo era um só: bloquear o ato colonial para construir a nação. Noutras palavras, tratava-se de vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua: Angola (Chaves, 1999, p. 31-32).

Nosso objetivo, no subcapítulo seguinte, é o de mostrar o envolvimento da literatura angolana no “pensar a nação”. Menos do que um roteiro pelos autores de destaque na literatura nacional, a ideia é buscarmos entender quando a ideia de nação começa a aparecer na literatura angolana e qual nação é essa, quais suas bases, e seus ideais. Como tentaremos mostrar, a própria fabulação da nação na literatura angolana passa por momentos distintos. Para tanto, dividiremos o nacionalismo angolano em duas diferentes, mas relacionadas, fases e suas respectivas representações literárias: uma fase que, embora não nacionalista, sedimentou o terreno para a luta nacional; uma segunda fase, décadas avançadas, de maior conscientização e organização política nacionalista.

Primeiramente, porém, cabe aqui um adendo referente à escolha do *corpus* que será analisado nesse próximo subitem: delimitamos, conscientemente, nosso estudo a obras literárias escritas em língua portuguesa e que se relacionem com o “pensar a nação”. Menos do que uma escolha qualitativa, trata-se de uma escolha necessária

às nossas atuais possibilidades de análise. Assim, em termos formais, nos mantemos mais próximos da realidade literária vista em Luandino Vieira, autor que trabalha notadamente com a prosa de ficção escrita em língua portuguesa, embora, como veremos, trate-se de uma língua portuguesa de todo diferente, diferença relacionada à própria imaginação de Angola.

## CAPÍTULO 2 – AS NAÇÕES IMAGINADAS NA LITERATURA ANGOLANA

### 2.1. Um Preâmbulo Necessário

O gérmen do que podemos considerar uma literatura, de fato, angolana, está atrelado ao início da atividade jornalística em Angola, atividade que data, como nos afirma Ervedosa (s.d), de 1845 quando da fundação do Boletim Oficial na então colônia portuguesa. É por meio do jornalismo que europeus e crioulos expressam suas “aptidões literárias” (Ervedosa, s.d., p. 22). Além disso, trata-se de uma questão prática também, afinal, a chegada do prelo em Angola facilita a publicação dos locais, seja jornalística ou não<sup>3</sup>.

Para a historiografia literária angolana, o ano de 1849 é de suma importância, já que marca a publicação de *Esportaneidades da Minha Alma*, de José da Silva Maia Ferreira, um livreto de poesias de viés romântico, e considerado o primeiro livro de poemas de autor angolano publicado no país.

Em relação ao estilo literário visto nessa época em tais publicações, Luís Kandjimbo (2013) destaca a “[...] recepção de valores e ideais estético-literários da Europa e da América, nomeadamente do romantismo brasileiro e do romantismo português, além das ressonâncias de escritores românticos franceses, ingleses e alemães” (p. 159). Dada a importância política e econômica, à época, do Brasil – lembremos: ex-colônia de Portugal recém independente e importante parceiro comercial na época do tráfico de escravizados – em relação a Angola, fator aliado aos ideais liberais em voga, não nos admira que algumas das publicações do período comessem a delinear certo traço nativista, embora somente de fato desenvolvido muitos anos depois.

---

<sup>3</sup> Para uma discussão sobre publicações de angolanos anteriores a 1849 em Angola e o estatuto desses textos conferir tanto LARANJEIRA, Pires. Literaturas africanas de expressão portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1996. quanto SOARES, Francisco. Sobre a história da formação da literatura angolana. Amarante [S.L.] 2005. Disponível em: <[www.https://www.academia.edu/48997166/Sobre\\_a\\_hist%C3%B3ria\\_da\\_forma%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_literatura\\_angolana](https://www.academia.edu/48997166/Sobre_a_hist%C3%B3ria_da_forma%C3%A7%C3%A3o_da_literatura_angolana)>. Acesso em: 04 jul. 2022.

Outro estudioso das literaturas angolanas de expressão portuguesa, Manuel Ferreira (1977a) nota como a partir de 1849 duas linhas literárias concorrem: a literatura colonial e a literatura africana de expressão portuguesa.

A primeira, a literatura colonial, define-se essencialmente pelo facto de o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano. No contexto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação. O branco é elevado à categoria de herói mítico, o desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior (Ferreira, 1977a, p. 10).

Em seguida, o pesquisador exemplifica citando trecho da obra *Os Sertões d'África*, de autoria de Alfredo de Sarmiento, e que data de 1880. Ressaltamos a data pois o termo “literatura colonial angolana” por vezes é usado para se referir às publicações com esse caráter acima mencionado mas incentivadas pelo Estado Novo Português a partir da criação do Prêmio de Literatura Colonial da Agência Geral das Colônias, em 1926. De fato, o grosso da literatura colonial em Angola foi publicado a partir de 1926 até a década de 1960, como parte da propaganda salazarista-colonialista, porém, como destaca Ferreira, os primeiros nomes do que consideramos literatura colonial aparecem ainda no século XIX<sup>4</sup>.

Voltando a Manuel Ferreira, paralelamente a essa literatura notadamente colonial, a partir de 1849

[...] 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 (Ferreira, 1977a, p. 14).

São, portanto, escritores e textos que ocupam um local ambíguo na literatura angolana. Como bem nota Macêdo (2008), são

[...] textos bifrontes que trazem a marca da cor local, com enaltecimento da natureza da colônia, mas em alguns deles os olhos estão postos no público

---

<sup>4</sup> Laranjeira (1998) enxerga na literatura de viagens e em textos relacionados com as Descobertas e a Expansão portuguesa as origens da literatura colonial. Posição não adotada por outros pesquisadores, como Manuel Ferreira (Cf. FERREIRA, Manuel. O discurso no percurso africano I. Lisboa: Plátano, 1989.)

européu. Explicitam assim uma simpatia para com o território colonizado e suas gentes, mas revelam as contradições do produtor letrado (Macêdo, 2008, p. 33).

Vejamos dois exemplos, tentando compreender se já há uma tentativa de criar literariamente um comunidade imaginada angolana nessas obras e como essa tentativa assemelha-se ou afasta-se da operada por Luandino Vieira em *Nosso Musseque*.

Citaremos, portanto, *Nga Muturi*, de Alfredo Troni, e *Cenas de África? Romance Íntimo*, de Pedro Félix Machado, novela e romance separados por menos de uma década, sendo o primeiro de 1882 e o segundo publicado inicialmente entre 1891 e 1892 em folhetim e ainda em 1892 como livro (Henriques, 2022).

Seus autores, embora Troni tenha nascido em Portugal e fosse alguns anos mais velho, faziam parte de uma mesma camada social em Angola, aquela sociedade crioula de que já tivemos oportunidade de abordar neste trabalho. A participação combativa no incipiente jornalismo local e a ocupação em diferentes cargos públicos em Angola também unem as biografias desses autores.

Talvez a diferença de maior relevo entre os dois é a de que Pedro Félix Machado era, de fato, mestiço, com pai português e mãe angolana. Mas como já destacamos, a sociedade crioula em questão dizia mais respeito a uma forma de enxergar o mundo que conclamasse hábitos europeus e africanos, com os primeiros em destaque.

Na novela de Troni, *Nga Muturi*, os europeus não mais aparecem como heróis e a focalização do homem e da mulher negra passa a ser menos estereotipada, desvinculando-se de ideais racistas, por exemplo.

*Nga Muturi* é narrada em terceira pessoa e nos apresenta a história de Nga Ndreza, mulher negra que se passa por filha de pai branco e então vive como crioula, aqui pensando tanto na ideia de miscigenação – forjada – como na qualidade de dominar as culturas europeia e africana. A posição do narrador já nos traz um importante índice, uma vez que, como assegura Adorno (2003), “[a]ntes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador” (p. 56). Temos, na obra, um narrador onisciente, guiado pela memória da personagem

principal, que recorre por vezes ao discurso indireto livre, entrelaçando o narrado ao pensamento de Ndreza, como na seguinte passagem: “Como não pode repelir a lembrança, começa no seu pensamento a atenuar o crime – que ela não tivera culpa, porque enfim era menina nova, e o patrão não se importava com ela senão de meses a meses” (Troni, 1991, p. 37, grifo nosso). Ora, Troni se utiliza desse artifício para tecer comentários na narrativa. Temos, então, um narrador que, a princípio fora da história, aproxima-se e mescla-se – narrativa e ideologicamente – à personagem principal ao recontar a vida dela, personagem que, lembramos, pode ser identificada como uma mulher crioula. Como ilustração dessa filiação do narrador à personagem, no trecho acima mencionado temos, por meio do procedimento narrativo destacado, a configuração como “crime” da sessão de espancamento pela qual passou Ndreza nas mãos de seu marido, um comerciante branco.

Outro exemplo de crítica nessa mesma senda pode ser dado no episódio, anterior a esse mencionado, em que Ndreza é “adquirida” como mucama. Após ser apresentada por um tio seu ao comerciante que viria a ser seu marido, o narrador destaca que este “a esteve apalpar e tinha o ventre muito inchado e um olhar igual ao reflexo metálico das chapas de cobre que traziam os pretos de Lunda, que passavam na sua terra” (Troni, 1991, p. 33, grifo nosso). A partir dessa imagem podemos notar como Troni perpassa uma crítica, ainda que leve, ao comércio de escravizados, atrelado na passagem acima ao homem branco com seu olhar lascivo.

De resto, temos uma crítica de costumes da sociedade crioula vislumbrada por meio da ascensão social de Ndreza, transformada em Nga Muturi após a morte do “patrão”, herdando seu dinheiro e comércios. Além disso, a obra é permeada ora ou outra por certas críticas sociais de Troni, seja ao ímpeto dessa camada populacional de se adequar ao mundo branco, seja aos próprios colonos brancos, sempre resguardados em relação aos crioulos.

No caso de *Cenas de África? Romance Íntimo*, Pedro Félix Machado também constrói um narrador em terceira pessoa, pretensamente afastado da trama mas que, embora sem utilizar o discurso indireto livre, tece suas críticas à sociedade colonial angolana em diversos pontos da narrativa, de forma mais ou menos direta. No romance de Machado, a situação da escravatura é bastante focada, com especial atenção à situação dos “libertos”. A trama acompanha diferentes personagens com

envolvimento no comércio de escravizados, como os comerciantes Lemos e Andrade. Os dois, por exemplo, são construídos como personagens-tipo pelo autor, visando uma crítica ao caráter bárbaro e inculto dos colonos ligados ao comércio (Henriques, 2022, p. 138).

Interessante notar como Machado utiliza dois diferentes tempos na narrativa (1846-47 e 1869-1870) que fazem o leitor notar as mudanças em relação à condição legal dos ex-escravizados, agora considerados “libertos”. De modo bastante didático, o narrador informa sobre a denominação “liberto”:

Os escravos haviam tomado esta eufémica denominação por um decreto que, dizendo acabada a escravatura, obrigava os antigos escravos a trabalharem por dez anos para os senhores, que passavam a chamar-se patrões, regulamentando-lhes o serviço, obrigando os senhores ao registo deles e estabelecendo-lhes os direitos (Machado, 2004, p. 68).

Em seguida, denuncia: “Mas tão hipotéticos eram esses direitos que todas as madrugadas ecoavam pela cidade os gritos angustiosos dos desgraçados libertos que os patrões mandavam surrar oficialmente no Quartel do Carmo” (Machado, 2004, p. 68).

Esse, na realidade, é o tom geral da obra: denúncia das violências contra os negros, atrelada à crítica pela falta de maior interesse português na colonização, entendida aqui como a necessidade de “civilizar” os autóctones, inseri-los na cultura europeia. Em determinada passagem, o narrador critica a falta de ocupação portuguesa no interior do território angolano:

Se os governos mais conspícuos e aproveitados houvessem sabido a tempo tornar efectiva uma posse virtual, mas radicada pela tradição, fortificada pelas crenças religiosas – éramos hoje senhores de um vasto empório colonial, que nos indemnizaria dos dispêndios de sangue e da fazenda que fizemos para conseguir o que perdemos e o que ainda possuímos. Infelizmente, Portugal, com esse sistema fidalgo perdulário, só se recorda dos seus domínios quando lhos roubam; só acordou da sua indiferença quando se lhe assenhorearam da melhor parte da província de Angola, para ocupar a parte talvez menos produtiva do que desprezara (Machado, 2004, p. 183-184).

Temos dois autores que deixam transparecer em suas obras uma crítica à escravidão e aos castigos contra os negros, e poderíamos estender essa crítica ao próprio caráter do que aparenta ser um tipo médio do colono branco da época, bronco, rude, excessivo. Por outro lado, por mais progressistas que essas figuras literárias

pudessem ter sido, a ideologia, e a comunidade imaginada depreendida, que visualizamos em seus textos é aquela da sociedade crioula: um grupo que, embora ligado tanto à cultura europeia como à africana, acabava muito mais frequentemente ombreando os colonizadores, assumindo um papel de civilizadores – aos seus olhos – da população autóctone. Se, como aponta Benedict Anderson (2008), uma comunidade seria aquela “[...] imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (p. 32), trata-se de um limite e uma soberania em que Angola aparece, sem dúvidas, ligada a Portugal, inquestionavelmente dependente. Inclusive, em nenhuma das obras depreende-se a mínima idealização contrária, em busca de independência, por exemplo. Temos uma comunidade imaginada com lógica metropolitana, apenas aberta a hábitos crioulos, que enxerga os autóctones com paternalismo e que se vê na obrigação de coloca-los na “civilização”.

O final da novela de Troni é um bom exemplo disso: temos uma comparação feita por Ndreza, há muito já Nga Muturi, do Império Português, aqui representado por Luanda, com Angola, o interior do país, no caso: “E como a experiência da vida vai bem, e compara a sua existência na libata com a que leva agora, diz de si para si que a terra do Muene Putu é muito melhor que o mato” (Troni, 1991, p. 64). Ou seja, mesmo tendo sofrido em Luanda, é a cidade do “Muene Putu” que ganha a guerra de braço da comparação que percorre toda a obra.

Já em *Cenas da África*, a própria retratação dos negros, quando não ocorre apenas sua descrição em grandes grupos de escravizados ou libertos a partir de um olhar distante, é bastante rasa. Nessa senda, critica Henriques:

[...] a perspectiva do narrador sobre os demais negros, quaisquer que fossem as suas condições sociais e culturais, é a do colonizador, do qual o romancista, como outros crioulos, se considera parceiro na tarefa da civilização do africano selvagem, uma vez que se vê como seu par na elevação cultural. Assim, os negros e mestiços do *Romance Íntimo* apresentam-se quase inteiramente desprovidos de cultura (Henriques, 2022, p. 141).

Em resumo, não temos, nem em *Nga Muturi* e nem em *Cenas de África? Romance Íntimo*, a configuração de uma nação angolana, ainda que embrionária. O que enxergamos é um retrato, pelos viés liberal da ascensão social, de uma sociedade crioula que à época buscava dividir espaço com uma sociedade “branca”. Por seu lado, o que Troni faz é mostrar como justa a ascensão dessa população crioula –

criticando por vezes os excessos dos colonos – em um país que é visto, seja pelo narrador ou mesmo pela própria Nga Muturi, como parte de Portugal. Em termos espaciais, é como se falássemos de um espaço *português* que passa a aceitar em seu interior a sociedade autóctone que, para isto, deve se alienar, “civilizando-se” pelos hábitos europeus, o que fica evidente na trajetória de Ndreza recontada na novela. Já Pedro Félix Machado, apesar das denúncias mais frontais à escravidão e aos castigos contra a população negra, pouco dá voz aos negros autóctones, trazendo muitos personagens ligados à Metrópole, sem distinção de angolanos ou não, de modo a opor um “nós” (portugueses e crioulos) – envolvidos em um sentimento de camaradagem horizontal, como diria Anderson – a um “eles” (negros autóctones), devendo os primeiros assumir como missão a civilização dos segundos. Para Henriques,

[...] sendo o autor ideologicamente moderado e estando a publicar num jornal da Metrópole, o romance ficou redigido de forma a apelar a um público metropolitano sem deixar de veicular tais críticas. Dado que a obra não fazia uma divisão entre metropolitanos e angolanos, essas críticas, não excluindo as preocupações dos angolanos, iam também ao encontro das inquietações dos metropolitanos com o desenvolvimento da África portuguesa (Henriques, 2022, p. 145).

Interessante notar como, resguardada a distância temporal e a própria configuração política, social e mesmo espacial de suas épocas, em José Luandino Vieira essa sociedade crioula será resgatada por um viés bastante diferente. Em *Nosso Musseque*, um personagem em específico funciona como resgate dessa sociedade: o capitão Bento Abano. A obra se passa a partir dos anos 1930, época em que a sociedade crioula de que Troni e Machado fizeram parte já perdeu muito de seu capital simbólico e mesmo econômico. Porém, Abano mantém sua altivez, valorizando as produções culturais, sobretudo jornalísticas, dos crioulos. O capitão, por exemplo, adorava “[...] falar dos jornais do antigamente”, e prometia aos garotos do musseque que “[...] ia nos deixar ver mesmo o *Cruzeiro do Sul*, *O Angolense* e outros jornais antigos, até ele tinha escrito lá” (Vieira, 2003, p. 166). A sua própria visão de mundo é ainda muito ligada, anacronicamente, a daqueles jornalistas – e nesse ponto criticada por Luandino Vieira no desenlace da trama –, buscando o fim das opressões quase que unicamente pela busca da instrução. Em certo momento, sua filha,

Carmindinha, o questiona sobre a violência que a população dos musseques vem sofrendo com frequência. O capitão, por seu turno, critica os oprimidos:

— Antigamente, como eu dizia, a gente podia exigir, a gente podia reclamar justiça! Nossos filhos do país eram instruídos, se cultivavam, elevavam-se. Os seus concidadãos tinham-lhes respeito, o povo tinha os seus chefes, eram reconhecidos... Não havia discussão. E agora?... (Vieira, 2003, p. 178, grifo nosso).

Ora, é justamente essa ideologia de Abano, que fez muitos dos crioulos ombrearem os colonialistas na visão de mundo “civilizatória”, que será superada no romance de Luandino Vieira, justamente pela filha de Abano, que representa uma nova configuração, uma nova comunidade imaginada angolana, muito mais ampla que aquela defendida pelos crioulos, afinal, nas palavras de Carmindinha em resposta à fala de Abano mencionada acima: “— Isso tudo já morreu, Senhor Capitão! Está morto, não serve para nada, papá!” (Vieira, 2003, p. 179).

Esse ponto será discutido com mais detalhes no capítulo final deste trabalho, por justamente representar uma importante linha de interpretação da comunidade imaginada desenvolvida por Luandino Vieira no romance.

Outra oposição interessante entre as obras de Troni e Machado em relação ao livro *Nosso Musseque*, de José Luandino Vieira, diz respeito à alienação da população autóctone: se em *Nga Muturi* e em *Cenas de África? Romance Íntimo* essa alienação das coisas autóctones e a submissão ao mundo branco é vista como algo natural, até mesmo objetivada, idealizada pelos crioulos, em Luandino Vieira o mesmo não ocorre: o local, os hábitos, as tradições próprias são valorizadas e mantidas. Cremos que um exemplo bastante simbólico disso ocorre quando o narrador do romance, um dos meninos do musseque, decide colocar em seu livro uma entrada do diário de seu colega Xoxombo, que relata algo que se passou na escola:

«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 a manteiga e começou-me fazer pouco. A sô pessorra puxou-lhe nas orelhas, lhe tirou o pão, deitou fora minha mandioca e me deu-me o pão dele. Mas eu não aceitei e chorei. Eu queria mesmo era minha mandioca, minha mãe tinha-me dado para o lanche.» (Vieira, 2003, p. 47-48, grifo nosso).

O tom paternalista é bastante evidente na ação da professora que nem sequer cogita que o menino Xoxombo pudesse preferir a mandioca (alimento, aliás, base do funje, uma das comidas tradicionais angolanas) ao pão com manteiga. O menino, por seu turno, não tem dúvidas. Vale dizermos que o que fica evidente é a imposição, nesse caso de modo paternalista, de um hábito outro, alheio, a partir do gosto do menino branco assumido como superior pela professora. Além disso, Xoxombo não sente necessidade de “mascarar” que os pais são negros e mestiços, antes parecendo valorizar o fato, apesar da reprimenda da professora.

Outra passagem interessante que mostra essa valorização do natural ocorre quando o menino Zeca Bunéu pede para contar uma história e adapta o conto da Chapeuzinho Vermelho à realidade local. Quando os colegas percebem o truque, ele se defende:

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

O detalhe que faz essa passagem ser ainda mais interessante é que Zeca Bunéu é um menino branco. Portanto, em José Luandino Vieira, e na comunidade imaginada criada em *Nosso Musseque*, não é mais o mundo branco que é buscado enquanto o africano é apagado, mas antes o europeu é reconduzido à realidade local, num processo antropofágico.

Feitas as comparações e ressalvas, ressaltamos que, em termos culturais e compreendendo a atuação desses escritores – Troni e Machado – na vida pública de modo geral e não somente na análise das obras acima analisadas, é inegável a importância para a literatura angolana dos “Velhos Intelectuais de Angola”, nome dado ao grupo que reunia Cordeiro da Matta, Inocêncio Mattoso Câmara, Pedro Félix Machado, José de Fontes Pereira, entre outros (Chaves, 1999, p. 38). Se as obras literárias foram escassas, certa cultura jornalística combativa foi herdada pela geração

seguinte. Além disso, o ímpeto do grupo no resgate e na valorização das tradições angolanas, o que fica evidente seja na recolha de provérbios populares ou na criação de dicionários das línguas locais (e aqui pensamos principalmente em Cordeiro da Matta), reverberará até a geração de Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto, motivando-os no resgate do tradicional, em busca da “angolanidade”.

A essa geração inicial na literatura produzida em Angola, aqui resumida em termos de análise a Alfredo Troni e Pedro Félix Machado, segue-se uma segunda fase, poucos anos depois, ainda bastante atrelada à atividade jornalística. Segundo Mourão (1978), os expoentes desta geração são “todos eles ligados à pequena burguesia negra de Luanda” (p. 17). Destaca o pesquisador:

O movimento de 1896 se institucionalizara com a criação em Luanda da Associação Literária Angolana, impulsionada por Augusto Silvério Ferreira [...]

[O programa da associação] visava erguer os irmãos de raça negra ainda não integrados na cultura urbana de cunho europeu no contexto dessa sociedade onde os que atingiam essa posição eram igualmente aceitos, independentemente da cor. Reuniam-se ora na casa de um, ora na casa de outro para escutar as últimas novidades da propaganda republicana que, com a deportação para terras da África de grande número de seus percursores, entre os quais numerosos médicos, magistrados e militares, atingia seu clímax (Mourão, 1978, p. 18).

Apesar das boas intenções, foi quase nulo o impacto dessa geração em termos literários. Suas contribuições por pouco não passaram somente de “pequenas produções dispersas por jornais e revistas” (Ervedosa, s.d., p. 43). Como tivemos a oportunidade de comentar no subcapítulo dedicado a Luanda, lembremos que o período vivido por essa geração foi marcado pela derrocada da sociedade crioula da qual faziam parte, motivada por mudanças na política colonial portuguesa, políticas levadas à prática em Angola principalmente por Norton de Matos, Alto Comissário durante dois períodos: de 1912 a 1915 e de 1921 a 1924 (Mourão, 1978, p. 19). Portanto, a falta de um maior “legado” literário deu-se menos por deficiência ou fragilidade das produções desses intelectuais e mais por conta da opressão colonial que objetivou suprimir essas manifestações artísticas e contestadoras. Coube, todavia, a um escritor dessa geração aquele que é considerado o primeiro romance verdadeiramente angolano: António de Assis Júnior e seu *O Segredo da Morta*. A obra, aliás, surgiu somente em 1934, “[...] quando já se começavam a dissipar os ecos

do movimento e a própria sociedade africana que o determinara atravessa uma fase de profunda transformação” (Ervedosa, s.d., p. 43). Mas é ainda dessa sociedade crioula, de sua visão de mundo e, tentaremos mostrar, de certa forma de se pensar a nação de que fala o romance, embora com mais nuances do que as vistas nas obras desse subcapítulo.

## **2.2. Esboço do Nacionalismo Angolano: A Nação de Assis Júnior**

Conforme comentamos anteriormente, propomos uma divisão do nacionalismo angolano em duas fases. Podemos falar inequivocamente da luta nacionalista travada principalmente pelo MPLA e pela UPA (mais adiante FNLA) a partir dos anos de 1950 (luta a que se junta a UNITA na década de 1960). Porém, vamos aqui considerar uma fase anterior, de início de conscientização nacionalista, que foi fundamental para a luta de libertação em meados do século XX. Carlos Serrano nota como é a partir de dois grandes eventos que essas manifestações começam a tomar corpo, como resposta a uma mudança na política colonial: a abolição da escravatura, em 1858, e a Conferência de Berlim, em 1884. É assim que

a partir de um esforço de ocupação efectiva dos territórios, em especial do território angolano, que até aquele momento se cingia unicamente ao litoral, que começa a surgir uma resistência generalizada, resistência essa que nós podemos definir como a manifestação de diferentes respostas que os diversos grupos, isoladamente ou, em alianças mais ou menos temporárias, deram a essas tentativas de ocupação territorial e de expansão imperialista europeia (Serrano, 2008, p. 130).

Com incentivos cada vez maiores para a chegada de portugueses em Angola, os mestiços e negros, mesmo se inseridos naquela sociedade crioula, vão sendo relegados à base da hierarquia colonial. Importa notar como isso ocorre pouco a pouco, desde a segunda metade do século XIX, e seus efeitos serão mais visíveis a partir das décadas de 1930 e 1940.

Essas manifestações de resistência de que fala Serrano vão desde revoltas propriamente ditas a respostas no campo cultural. Por meio do jornalismo nativista mas também a partir da criação de associações culturais, os intelectuais angolanos

procuram “[...] não só denunciar mas apresentar certas reivindicações da população africana” (Serrano, 2008, p. 132).

Se desde meados do século XIX já podemos notar um jornalismo combativo em Angola – do qual Alfredo Troni e Pedro Félix Machado, como mencionamos, fizeram parte – é a geração da década final do século, tributária, sem dúvidas, dos “Velhos Intelectuais de Angola”, que vai reagir a essa nova fase da política colonial. Essa geração:

registra-se por volta de 1896 com o aparecimento de uma série de nomes, todos eles ligados à pequena burguesia negra de Luanda: Silvério Ferreira, Vieira Lopes, Domingos Van-Dúnem, Paixão Franco, etc. Nota-se que mesmo aqueles a quem não corria sangue branco, produto do mestiçamento, já de há muito haviam adotado normas tipicamente portuguesas, exceto os Van-Dúnem, família ainda hoje presente em Luanda, que vai buscar o nome em um holandês. Algumas vezes trata-se da adaptação de um nome de branco, mas na maior parte dos casos trata-se do nome do antigo familiar branco que deu origem à família ao casar-se com uma mulher negra, e, com o decorrer dos tempos, em boa parte dos casos, seus filhos mestiços casaram-se, por sua vez, com mulheres negras – praticamente inexístiam mulheres brancas – voltando assim a se acentuar a herança negra (Mourão, 1978, p. 17-18).

Cria-se nessa época, para ficarmos em um exemplo, a Associação Literária Angolana, com sede em Luanda, que “[...] visava erguer os irmãos de raça negra ainda não integrados na cultura urbana de cunho europeu no contexto dessa sociedade onde os que atingiam essa posição eram igualmente aceitos, independentemente da cor” (Mourão, 1978, p. 18). Ora, como podemos observar, tratava-se de um ideal liberal, defendido no seio de uma sociedade crioula, sobretudo urbana, que vai perdendo poder político e econômico nessa fase.

Em termos literários, Ervedosa (s.d.) nota como “[...] apesar da intenção do grupo que pôs em marcha o movimento de 1896, a sua contribuição literária não passou, ainda desta vez, de pequenas produções dispersas por jornais e revistas” (p. 43), sendo a exceção o romance *O Segredo da Morta*, de António de Assis Júnior, que surge de forma atrasada no tempo, somente na década de 1930.

Esse lapso temporal compreende grandes mudanças na estrutura social e mesmo urbanística de Angola, o que nos ajuda a entender a escassez de produções literárias dessa geração, esmagada pela opressão colonial. Nesse período, temos uma série de ações, partindo da política colonial, e reações, da população autóctone,

crioula ou não. Em prefácio à obra de Assis Júnior, Henrique Guerra (1979) elenca alguns dos fatos que marcaram a época e que nos servem, aqui, de panorama:

[...] em 1886 inicia-se a construção do caminho-de-ferro de Luanda; em 1902, fundação da Companhia Cabinda; há 10 000 colonos em Angola em 1910; em 1913 funda-se a Liga Angolana; as leis de 1914-1917 tiram direitos políticos aos indígenas, pondo-os sob a tutoria do governador-geral e seus delegados; em 1915 funda-se a Companhia de Petróleo de Angola e em 1917 a Diamang; em 1920 cria-se a Liga Africana, e Norton de Matos suspende o Código de Trabalho Indígena de 1911; há 20 000 portugueses em Angola; em 1922 dá-se a grande revolta de Catete: em consequência, fecha a Liga Angolana, fecham os jornais de africanos *O Imperial*, *O Independente*, *A Verdade* e o *Angolense*. Assis Júnior e Narciso do Espírito Santo são presos e deportados; em 1929 funda-se o Grémio Africano (mais tarde Associação Regional dos Naturais Angolanos) e em 1930 funda-se a Liga Nacional Angolana; nesse ano há 50 000 colonos em Angola (Guerra, 1979, p. 20).

A geração literária do fim do século XIX, crioula, responde ao início de uma política colonial que se acentuará sobremaneira em poucos anos. Resumindo, “[...] à medida que a sociedade colonial se estrutura, portanto, aquela ‘pequena-burguesia’ vai definindo, ao mesmo tempo que se aniquilam as estruturas e as culturas nacionais angolanas” (Guerra, 1979, p. 21). Assim, a obra de Assis Júnior, quando escrita, falará de uma sociedade obliterada, quase que totalmente transformada pela ação colonial. Essa transformação, porém, ficará para o próximo subcapítulo. Falemos, então, de *O Segredo da Morta*, obra que retrata a sociedade crioula senão em seu ápice, ao menos em melhor estado do que a vamos encontrar nas décadas seguintes.

Publicado primeiro como folhetim, em 1929, e depois em livro, em 1934 (Guerra, 1979), *O Segredo da Morta* aparece com o subtítulo: *romance de costumes angolenses*. O subtítulo nos ajuda a desvelar certa visão urbana e, de certo modo, aut centrada da sociedade crioula. Isso porque a trama do romance é restrita basicamente às cidades do Dondo e de Luanda, importantes centros comerciais e, por isso, com grande população crioula. Lembremos: trata-se de uma população “natural da terra” mas de certo modo integrada aos hábitos “ocidentais”, que, devido à debilidade portuguesa no sentido de efetivamente ocupar o território, além de ocupar postos intermediários na administração colonial, também se fez bastante presente no comércio que florescia na região.

Desse modo, “angolenses”, vocábulo que a princípio designa os habitantes de Angola, na verdade, é usado para designar esses habitantes em específico que representam, então, o todo do país. Não se trata de uma visão exclusiva de António de Assis Júnior. O fato tem muito a ver com a própria formulação da identidade nacional, como tivemos chance de observar a partir de Benedict Anderson. Ora, os jornais e livros cumprem importante papel na propagação de ideais nacionalistas e são elementos de união de comunidades imaginadas, afinal, de modo bem resumido, ao ler um jornal estou em comunidade com certa quantidade de outros leitores que partilham comigo determinado tempo e espaço. No caso de Angola, Luanda foi justamente a sede do surgimento da imprensa no país, com a publicação do Boletim Oficial em 1945 (Chaves, 1999, p. 66), o que serviu de propulsão para a imprensa e a literatura local – por extensão, para a comunidade imaginada crioula. Além disso, Cunha (1990) bem nota como toda “[...] nação, quando se desenvolve, acaba confundindo o desejo nacional com alguma cidade que, no decurso do tempo e na geografia, passa a significá-la” (p. 39). No caso de Angola essa cidade é, inequivocamente, Luanda. Mas, no romance em questão, esse espaço é alargado, abrangendo províncias que participavam com destaque no comércio de então. É interessante notar como o termo “angolense” é adotado, orgulhosamente, por essa sociedade no século XIX – embora o termo já fosse usado pelo menos desde o século anterior (Santos, 2007) – pelo viés da exaltação da naturalidade, do local de nascimento, daí que seu uso articula-se ou alterna-se com “filhos do país”, essa talvez mais explícita. Assim, esse grupo social tentava se diferenciar dos colonos brancos nas questões políticas de Angola:

Uma interpretação diferente do termo “filho do país” foi dada pelos próprios nos periódicos em que participaram. Ao contrário da perspectiva colonial, que utilizava a expressão para distinguir os mestiços e negros “civilizados” do “gentio incivilizado”, a sua perspectiva era outra, essencialmente a de contrapô-los ao elemento branco português, isto é, aos representantes da metrópole, os “filhos de Portugal” (Ribeiro, 2012, p. 13).

Nesse sentido, a comunidade imaginada veiculada por Assis Júnior, embora ainda atrelada à Metrópole, parece ter um caráter mais nativista, ainda que não nacionalista. Vale lembrar que culturalmente e, até então, legalmente, os “filhos da terra” já se diferenciavam da massa negra autóctone não assimilada. Essa diferenciação, que toma contornos por vezes cômicos no século XX (dada a altivez

injustificável dos primeiros em relação aos últimos) com a diluição das diferenças econômicas e sociais desses dois grupos será ficcionalizada por Luandino Vieira em diferentes momentos de sua obra. Personagens como Vavó Xíxi, de *Luuanda* e Damasceno de Sousa Neto e seu colega Temístocles Zé da Cunha, de *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu* (1981), são exemplos de “angolenses” que surgem nos textos luandinos e nos ajudam a contrapor “projetos” de nação em Angola. O angolense Temístocles, por exemplo, resume a questão, vista evidentemente pelos olhos crioulos, deste modo: “nossos sufixos pátrios são marca das diferenças em nossa educação: nós [angolenses] bebemos chá com senhoras; vocês [angolanos], quimbombo com monangambas!...” (Vieira, 1981, p. 96).

Voltando ao *Segredo da Morta*, tratemos, inicialmente, da advertência do livro. Datado de 1929, o texto assinado por Assis Júnior tem um ponto que queremos destacar: a afirmação de que o que se narrará, na verdade, é já um “causo” popular conhecido, verídico, e do qual o escritor nada mais é do que redator. A estratégia literária, que não pode ser considerada como inédita mesmo então, no contexto angolano nos remete a uma tentativa de resgate da tradição que, se não cuidada, será esquecida pelo avanço do tempo. No contexto de Assis Júnior, podemos notar como a estratégia articula-se à chamada “oratura”, ou seja, e simplificando a questão, a literatura em forma oral. Trata-se, nesse sentido, de trazer a oratura para dentro da literatura, escrita. A atitude desvela uma ideologia por parte do autor, ao entrelaçar seu texto ao resgate de certa tradição africana, nesse caso, a oralidade. Conforme afirma Lourenço do Rosário (1989, p. 50):

nas sociedades de tradição oral, a educação se associa à arte e o ato criativo está em função das preocupações da manutenção e prosperidade do grupo comunitário. Em suma, na oralidade, todos os atos, quer educativos, quer criativos, efetivam-se para preservação do grupo. Nas sociedades de escrita, ao invés, a tendência é cada vez mais a educação guindar-se a um plano preponderante de transmissão dos conhecimentos, deixando à criação um campo mal definido, podendo até chegar a manifestar-se de uma forma contraditória à própria educação (*apud* Macêdo, 2008, p. 46).

Macêdo e Chaves (2007), amparadas em Héli Chatelain, nos informam que, no caso da cultura oral angolana, há seis classes principais desse tipo de narrativa. Cremos que, no caso do romance *O Segredo da Morta*, o que vemos é um resgate da categoria “maka” que, conforme as autoras, “[...] compreenderiam as histórias

verdadeiras ou reputadas como tal” (Macêdo; Chaves, 2007, p. 20) com um fundo instrutivo.

Essa perspectiva é bastante interessante pois aqui já começamos a nos afastar dos romances analisados no subcapítulo anterior – mesmo que também pertencentes a membros da sociedade crioula – e nos aproximar dos paradigmas da literatura angolana de caráter nacionalista, incluindo nosso foco de estudo, José Luandino Vieira. A valorização da oralidade no texto escrito é questão de grande relevância para esses autores:

no momento em que há consciência de construção de um novo momento no qual o colonizado torna-se o sujeito de sua própria história, a cultura toma novos rumos e um deles é buscar na oralidade as formas de superação dos impasses. Para tal, expõe no corpo dos textos a matéria híbrida de que se constitui e, então, a fala torna-se escrita. E a escrita, a fala ritualizada no papel (Macêdo, 2008, p. 55).

Tanto é assim que, em *Nosso Musseque*, o próprio livro que lemos é fruto do jornal criado pelos personagens, jornal esse que, por sua vez, tem como fonte principal, embora não única, as histórias e causos contados oralmente pelos moradores. Na transcrição de um desses relatos, o narrador se desculpa:

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

Voltando ao *Segredo da Morta*, Rita Chaves, ao analisar a obra, diz-nos que:

A narrativa de Assis Jr., de fato, pode ser examinada como um resultado desse processo em que se entrecruzam os valores introduzidos pela modernização e aqueles enraizados num outro sistema de vida fadado a sofrer os efeitos da transformação, àquela altura inevitável (Chaves, 1999, p. 65).

Temos, portanto, um romance da perspectiva da sociedade crioula, como *Nga Muturi* ou *Cenas de África? Romance Íntimo*, mas já é visível a mudança na narrativa, seja na valorização da oralidade, na profundidade dada a personagens antes escamoteadas nas páginas literárias angolanas ou mesmo na descrição de tradições crioulas ligadas ao sincretismo entre hábitos europeus e africanos. Um bom exemplo

desse caso ocorre no momento do funeral da morta do título do romance: o sepultamento se dá seguindo a tradição católica, com um padre benzendo o corpo antes do cortejo ao cemitério e do enterro, este último marcado pela fincada da cruz com as siglas “R.I.P”; porém, temos também demonstrações da fé local com as mulheres presentes ripostando “Ma talala, ma zai!” ao “Descansa em Paz!” (Assis Júnior, p. 58). Após o enterro, segue-se a tradição africana do *tambi*. Segundo nota explicativa, o *tambi* “[...] representa os funerais da pessoa falecida, os quais é tanto mais de respeitar e solenizar quanto maiores forem os haveres deixados” (*ibidem*, p. 60). Nessa cerimônia, há alguns costumes que são respeitados:

No quintal volteava a mesma gente, que entrava e saía da cozinha com pratos e tigelas contendo milho e ginguba cozida em uma enorme panela de barro, que fumegava. Era o *mukunza* que, no próprio dia do enterro, se dá aos que vêm ao óbito. Não se nega a ninguém (Assis Júnior, 1979, p. 60).

Tendo como espaço ficcional Luanda e Dondo, o romance apresenta uma sociedade de hábitos sincréticos em que a visão científica concorre com a sobrenatural como explicação dos acontecimentos. Ao discutirem um estranho caso com a personagem Ximinha Cangalanga, uma vizinha diz a outra:

Esta terra, cheia de seres sobrenaturais, de mitos e feitiços de toda a ordem, que se revelam em sonhos e em outros casos da nossa vida, foi sempre cheia de surpresas e decepções; [...] Pessoas incrédulas aqui sossobram. [...] Vê-se, horas mortas, mágicos atravessando o rio às costas dos jacarés; outros ordenando às serpentes imolar vítimas; ainda outros, disfarçados em chuva, provocam a fúria dos elementos [...]. Aqui reunidos, olhares invisíveis nos vigiam e ouvidos indiscretos escutam nossos dizeres. Quem diria... sim, quem diria que esta pobre rapariga... oh! o junvunji... o feitiço nesta terra... calemos.. (Assis Júnior, 1979, p. 49).

Assim, é a terra – Angola – a responsável por dotar as relações desse clima sobrenatural, em que as respostas vêm cheias de mistério, como se inalcançáveis pela “razão”. Esse clima concorre com outro no seio dessa sociedade: aquele que representa valores europeus, afinal, estamos falando de uma sociedade colonial. Porém, menos do que choque, teremos uma convivência até então possível entre dois modos de ser e estar no mundo. Essa dualidade, lembremos, é um dos fatores definidores da sociedade crioula e aparece com destaque na obra.

É bem verdade que o sincretismo religioso não aparece com tanto destaque na trama de *Nosso Musseque*, mas mesmo nesses poucos momentos podemos observar no romance de Luandino Vieira como as tradições, a cultura e a história dos africanos são menosprezadas pelos brancos: uma simples roda que se forma ao redor de Don' Ana para que a senhora conte histórias e adivinhas às crianças é censurada pela madrasta, branca, do narrador: “[...] essas conversas de cazumbis é história de negros” (Vieira, 2003, p. 49). De outro modo, as crianças, mesmo as brancas, eram muito mais abertas à realidade africana, interessadas. O menino Zeca Bunéu, por exemplo, arrisca-se a apanhar dos pais somente para participar desses momentos, demonstrando interesse pelo desconhecido: “— Ená! Mas camucala e diquixe é o quê então?” (*ibidem*). Se a comunidade imaginada de *O Segredo da Morta* apresenta uma criouldade possível até então, com hábitos africanos tolerados, Luandino Vieira mostra como esse sincretismo não é mais aceito de bom grado pelos brancos, mas não deixa de apontar para o início de – tentaremos provar no capítulo final dessa dissertação – uma comunidade imaginada – representada pelas crianças – muito mais ampla, aberta à diversidade. Cremos que isso se relacione à própria configuração dos musseques como espaço aglutinador de gente proveniente de vários locais e de diferentes ascendências. Nas palavras de Pepetela, “[...] o musseque era (e tudo leva a crer que permanece) um espaço transétnico onde de facto nasceu a ideia de nação e onde ela se reforça constantemente, pela integração dos elementos que vão chegando das zonas rurais” (Pepetela, 1990, p. 108).

Ainda sobre *O Segredo da Morta*, o romance centra-se na relação entre Elmira e Ximinha Belchior, duas comerciantes amigas, embora a primeira seja branca e a segunda, mestiça. Trata-se, nos dizeres de Guerra (1979), de uma “[...] dualidade a reflectir a forte mestiçagem daquela sociedade” (p. 25). Aliás, é essa “mestiçagem” que guia o romance, os “costumes angolenses”. Parafraseando Fernando Mourão (1978), estamos, na época em que o romance se passa (por volta da última década do século XIX), em um momento em que temos em Angola uma sociedade saída de um sistema semelhante ao de castas para o de classes, em que a ascensão social do negro é possível por intermédio do dinheiro. Porém, com as políticas coloniais das primeiras décadas do século XX, volta-se “[...] à sociedade com sua fase organizadora assentada na divisão entre brancos e negros” (Mourão, 1978, p. 22). Lembremos: Assis Júnior escreve o romance nesse segundo período.

Seria ingênuo, porém, pensar que esse momento do relato fosse livre de tensões de origem rracica. Vale lembrarmos que além dos colonos brancos e dos membros crioulos da sociedade, existia ainda uma grande massa populacional negra autóctone. Aliás, o termo “massa” aqui não deve ser compreendido como algo homogêneo, pois não se trata disto. Lembremos: o território determinado pelas potências europeias quando da Partilha da África referente a Angola englobava, na realidade, diversas etnias, de origens também diversas, embora em sua maioria pertencentes ao tronco étnico-linguístico Bantu, com seis grupos (Hamilton, 1975, p. 26). Muitos desses povos, inclusive, estavam ou estiverem engajados em constantes lutas para evitar sua dominação pelo regime colonial, em clara demonstração de resistência que foram notadas desde o início da colonização portuguesa em Angola e atravessaram os séculos. Nesse contexto, Portugal responde com as Campanhas de Pacificação, ou Guerras de Pacificação, que visavam a dominação sobre os povos que ocupavam o território em questão. Em *O Segredo da Morta*, Assis Júnior nos dá uma boa ideia de em que lado a sociedade crioula se colocava em relação a esses embates:

Muxima era já, como Calumbo, sede de uma administração e aquartelamento de uma companhia móvel, de 2ª linha, de que era comandante o próprio administrador.

Estes soldados, que substituíram os antigos empacaceiros – jipakasa, por serem os primeiros no ataque; trajados de peles de corça à cintura, turbante de grosseiras penas de aves à cabeça e uma lazarina na mão, atrevidos e ferozes na caça ao inimigo – importantes serviços prestaram, como os do Batalhão de Caçadores da Rainha, em Luanda, à causa nacional, na conquista e pacificação das regiões do interior dominadas pelo gentio rebelde.

Trajavam de branco – calça, jaqueta e boné de algodão cru – adquirido, bem como o calçado, da fábrica de Pungo Andongo e Ambaca, à sua custa. Além do muniamento em tempo de guerra, nenhum prêmio, *malgré tout*, ou alimentação tinham e, como os actuais auxiliares, os despojos dos vencidos constituíam a sua principal recompensa. Entre os seus superiores havia os que se entregavam, com dedicação e inteligência, à milícia, educando e instruindo no manejo das armas os soldados da sua companhia.

Foi com estes fiéis e dedicados auxiliares que o general Vitor, quando major, edificara Jabadá, na Guiné, e se fizeram as guerras de conquista na província e fora dela; e o presídio de Muxima, fundado em 1599, manteve-se por largo tempo sob a guarda destes bons e hoje esquecidos servidores da Pátria (Assis Júnior, 1979, p. 91-92).

E, logo em seguida, temos o “outro”, o “indígena”: “Os indígenas da região já submetidos à nossa dominação iniciada pela conquista das terras do soba Kizúa,

cruéis e hostis, ciosos da sua liberdade, preferindo a morte ao cativoiro” (Assis Júnior, 1979, p. 92, grifo nosso).

Ora, essa é a principal diferenciação ideológica entre as obras literárias angolanas que temos visto até aqui e as que veremos na sequência, com destaque para a de Luandino Vieira. Como tivemos oportunidade de notar no subcapítulo anterior, por mais progressistas que pudessem ser esses autores ligados à sociedade crioula, sua visão de mundo era muito mais reformista do que propriamente nacionalista, e isso ficava bastante evidente nesses casos em que crioulos e colonos no geral estão dispostos de um lado e a população autóctone, revoltada ou não, de outro. Isso também, como vimos, transparece na própria ideia de que o autóctone deve ser civilizado, adquirir a cultura europeia. Embora a manutenção de certas tradições e rituais, por exemplo, fosse tolerada e até mesmo valorizada – é o que ocorre em *O Segredo da Morta* –, era o mundo europeu o paradigma a ser seguido de exemplo, a comunidade imaginada veiculada.

Encaminhando-nos para o fim dessa análise, pensemos na questão espacial de *O Segredo da Morta* em comparação com *Nosso Musseque*: no livro de Assis Júnior, temos duas grandes oposições espaciais: Luanda e Dondo, de um lado, e todo o restante do território do interior de Angola do outro. Esse primeiro espaço é onde ocorre o principal da trama, onde habitam as personagens, crioulas e brancas, com destaque, e negras apenas na condição de serviçais. Trata-se de um espaço de uma convivência possível entre europeus e aqueles nascidos em Angola mas que representassem certo modo de ver e estar no mundo que não confrontasse tão diretamente o mundo europeu. Convivência somente possível naquele determinado tempo histórico, favorecido por uma série de fatores já destacados nos capítulos anteriores. Reparemos, também, como a opressão existe, figurada pelas guerras de pacificação e pelos negros que servem as protagonistas, por exemplo, mas mesmo esta é figurada pelo olhar paternalista da sociedade crioula. No romance, Elmira, quando planeja partir de Dondo para Luanda, dá liberdade aos seus servos. A cena é assim relatada:

Arrecadou todos os seus bens e libertou os seus serviçais, não faltando, porém, entre estes quem renunciasse à liberdade que lhe era outorgada.

– Nós, senhora, vivendo aqui da forma como vivemos, jamais experimentámos as agruras da escravidão; para que nos serve, pois, esta

liberdade, se nós temos estado como temos querido? – observou um dos do grupo formado junto à porta (Assis Júnior, 1979, p. 183).

Todo o espaço além desse aparece como espaço do “outro”, da população negra não integrada, por vezes referida como “gentia” ou “indígena”.

Em *Nosso Musseque*, a figuração espacial é completamente diferente: o centro da trama é um musseque, local marginalizado na geografia de Luanda. Nesse sentido, a principal oposição que aparece no romance de José Luandino Vieira é musseque *versus* Baixa. Fica latente na trama que a Baixa está destinada aos brancos enquanto o musseque aos não-brancos e àqueles brancos de menor condição financeira. Pensando em Frantz Fanon, a prosa de Vieira (e de outros escritores nacionalistas angolanos) figura, como opção estética e também ética, a cidade do colonizado, os musseques, que aparecem em oposição à cidade do colonizador, a Baixa:

A zona habitada pelos colonizados não é complementar à zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas se opõem, mas não a serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, elas obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está sobrando (Fanon, 2022, p. 35).

Desse modo, a trama espacial de Luandino Vieira já nos mostra que há um limite entre esses espaços, ainda que simbólico. Sobre o conceito de limite, Yuri Lotman aponta que:

O limite divide todo o espaço do texto em dois subespaços sem intersecção recíproca. Sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. A forma em que o limite divide o texto constitui uma de suas características essenciais. Pode ser em próprios e alheios, vivos e mortos, ricos e pobres<sup>5</sup> (Lotman, 1978, p. 281, tradução nossa).

Aqui nos permitimos alargar o sentido de impenetrabilidade. Pensamos ser conveniente adotarmos o termo “impenetrabilidade condicional”. Em muitas obras de ficção, há limites espaciais que, por vezes são penetrados. Há, inclusive, casos em que a ultrapassagem, ou mais precisamente a tentativa de, é o próprio mote da trama.

---

<sup>5</sup> Traduzido por nós da versão em espanhol: El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales. Puede ser en propios y ajenos, vivos y muertos, ricos y pobres.

“Impenetrabilidade condicional” traz, ao nosso ver, a possibilidade de desvelarmos certos ardis na construção e/ou defesa de limites espaciais: espaços que são penetráveis, mas somente a partir de certas condições. Por exemplo, na obra de Assis Júnior julgamos que, em relação às cidades do colonizadores (Luanda, Dondo, Benguela, por exemplo, em que poder financeiro e político se concentravam), se trata de uma impenetrabilidade (aos não-brancos) que funciona com base em dois eixos principais: hábitos e riqueza. Hábitos no sentido de assimilação aos valores defendidos naquele local, quais sejam, os valores portugueses, certo modo de conduta. Riqueza, pois, como pudemos observar, a sociedade crioula gozou de certa ascensão social baseada no dinheiro, na posse, no envolvimento em atividades comerciais lucrativas, incluindo o tráfico de escravizados. São esses, portanto, os eixos que limitam o acesso ao espaço destinado aos brancos e, neste momento, à sociedade crioula. Disso decorre que a própria focalização do romance seja feita a partir das cidades do poder colonial, Dondo e Luanda, no caso. A questão do limite não é posta. Tão logo mudou o estatuto dos crioulos, a cidade deixou de lhes pertencer. No caso de Luandino Vieira, a relação dos meninos do musseque com a Baixa é sempre enlaçada por tensões. As senhoras ricas reclamam da presença deles, os policiais se multiplicam, as professoras das escolas da Baixa recriminam os hábitos (Vieira, 2003). A Baixa só é acessível a esses meninos e a seus pais quando eles a acessam na condição de trabalhadores, logo voltando para suas cubatas no musseque ao fim do expediente. Não poderia ser diferente, é claro, afinal, dentro da lógica colonial capitalista, o espaço do musseque representa a casa daqueles “[...] marginalizados que servem de reserva de mão-de-obra barata ao crescimento colonial” (Pepetela, 1990, p. 103).

Finalizando a análise de *O Segredo da Morta*, como o próprio subtítulo nos demonstra, o romance trata, sobretudo, da sociedade “angolense”, e aqui como que excluímos todos os “outros”. Tenhamos em mente que, mesmo então, há certa tensão no romance, embora, como vimos, seja uma época de melhor convivência entre brancos e negros, estes últimos crioulos. Talvez a principal chave de análise dessa sociedade, usada para desvelar o caráter dual, miscigenado, é a religiosidade. Como o mote do romance é a morte de Ximinha Belchior e as mortes que se seguiram ao seu falecimento, muitos dos costumes observados no romance têm a ver com a compreensão espiritual das mortes ou com os rituais de passagem. A descrição

dessas tradições e a profundidade dada a esses personagens crioulos destaca a obra em relação à *Nga Muturi e Cenas de África? Romance Íntimo*. Para Guerra (1979), a mistura de elementos africanos e católicos na abordagem da religiosidade é o que “[...] confere circunstancialidade e temporalidade ao romance, o que dá ancoragem à acção no tempo e no espaço, numa palavra, é o elemento que imprime ao romance a sua forte *angolanidade*” (Guerra, 1979, p. 26, grifo do autor). Mas é principalmente no resgate de certa oralidade que a obra se aproxima da de Luandino Vieira e de sua comunidade imaginada literária. Como veremos no próximo subcapítulo, a questão das marcas da oralidade no texto escrito será trabalhada esteticamente e eticamente pelo *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, e será legada também à geração de José Luandino Vieira. A diferença está justamente no processo histórico, que demonstrou que a sociedade crioula, ou melhor, o ideal de sociedade proposto pelos intelectuais e escritores crioulos, só foi possível naquele momento específico na história Angolana, caminhando para o fim com as mudanças na política colonial aceleradas nas primeiras décadas do século XX.

Em certa medida, cremos que a amizade entre as duas amigas do romance – Ximinha e Elmira – representa justamente uma idealização das relações sociais entre brancos e crioulos naquele momento retratado. Nesse sentido, buscamos pensar que quando Elmira fala de sua falecida amiga, fala, de certo modo, da sociedade angolense. Quando Ximinha está doente, debilitada, Elmira “[...] olhava-a compadecida, reflectindo a cada passagem o estado esplendoroso por que passou aquele espírito e o abatimento em que nesse momento se encontrava” (Assis Júnior, 1979, p. 195). Vale dizer que o adoecimento de Ximinha não foi abrupto, mas antes um processo – “[...] e havia sete meses que isso durava” (*ibidem*). Seguindo nessa senda de pensamento, e tendo como endosso o fato de Assis Júnior escrever o romance quase três décadas depois do momento do relato, é a sociedade crioula que, naquele momento, mostrava seus primeiros sinais de debilidade, de fraqueza, passando do “estado esplendoroso” para o “abatimento”. E, então, no leito de morte de Ximinha, Elmira olha “[...] compadecida para aquele corpo, que nós diríamos restos do que fora outrora” (*ibidem*, p. 215).

Se, como sugerimos, Ximinha Belchior representa a sociedade crioula, e sua morte a decadência dela, podemos dizer que, assim como a morta do romance, é essa

sociedade quem pronuncia suas palavras finais, que seriam ouvidas muitas décadas depois pela geração de angolanos que faria a independência do país:

Eu, Ximinha Belchior, morro; poucas horas me restam já, mas do outro mundo falarei... Tive dinheiro, jóias e haveres; aquelas malas repletas, hoje quase nada contêm... E são os inimigos de ontem que hoje se apossam do que não é seu!... São os que me desprezaram que tiram o que lhes não pertence!... Ni eie uê, eie uê... ah! j'akulu ka Humbi, mba, kizûa kilombelombe u j'ibula... Sim, eu tinha... eu vi... eu falarei... lá... mas eu falarei.. (Assis Júnior, 1979, p. 227).

Em suma, esse momento liberal nada mais representou do que apenas um lapso e logo a comunidade imaginada crioula, ou comunidade imaginada angolense, se tornaria, de fato, uma impossibilidade, como Assis Júnior parece nos dizer a todo tempo em *O Segredo da Morta*.

### **2.3. Vamos Descobrir Angola**

Norton de Matos é, sem dúvidas, elemento importante na história das políticas coloniais portuguesas em Angola. Porém, devemos ter em mente que, por maior que seja sua importância, trata-se, na realidade, de uma figura executando uma política, pensada, idealizada, de dominação colonial. Tal política não nasceu com Norton e não morreria com ele. Na realidade, o processo histórico da colonização portuguesa na África nos permite observar que mesmo durante o período mais liberal, na esteira da Revolução Burguesa em Portugal, temos uma ideologia marcada “pela crença inabalável na superioridade da civilização ocidental e da própria raça branca em si” (Alexandre, 1993, p. 58). E é ainda no século XIX que vemos uma série de políticas coloniais, mais ou menos moderadas, guiadas por essa crença. Vale lembrarmos, também, que o século XIX é marcado por eventos de grande magnitude que afetam as políticas coloniais: a independência do Brasil e o conseqüente medo de Portugal em relação à secessão de suas colônias africanas; a mudança necessária do tipo de economia nas colônias causada pelo fim do tráfico legal de escravizados; e, por fim, a Partilha da África, evento que confirma a debilidade portuguesa perante seus pares europeus e a necessidade de real povoação de seus territórios ultramarinos.

Em suma, a questão colonial foi tema recorrente das políticas portuguesas e, devemos destacar, passou também a assunto de interesse de outros setores sociais que não os políticos. Tal alargamento, segundo Alexandre (1993), tem como fator determinante o crescente sentimento nacionalista anti-britânico que ganha força no fim do século XIX e começo do século XX.

Como se é de esperar, tais políticas abrangem não somente a administração das colônias, mas também suas economias e suas demografias. Os dados demográficos, aliás, são de extrema importância para analisarmos o caso de Angola e de sua literatura. Com a guinada da política colonial para uma política não mais de mera extração mas também de povoamento, o governo português passa a incentivar a ida de metropolitanos para suas colônias na África, a partir de uma série de benefícios. Destacamos a chegada de muitas mulheres brancas nesta época, visando evitar a formação de núcleos familiares inter-raciais:

Aos poucos foram desaparecendo os casamentos entre brancos com mestiças e negras, mesmo as simples ligações não legais. Uma estatística oficial mostra-nos que no período de 1955-1956 não se registrou em Angola um único casamento entre homem branco e mulher negra, apenas se registrando 43 casamentos com mestiças; mestiço com branca, sete casos. Trata-se de um quadro desolador, pois reflete uma nítida regressão do processo colonizador português [...] (Mourão, 1978, p. 22).

Em termos demográficos gerais, incluindo homens e mulheres brancos, o século XX mostra um aumento vertiginoso na chegada destes em Angola, particularmente em Luanda. Se em 1900 temos 3479 brancos vivendo na capital do país, em 1930 este número passa a 6008, chegando a 9404 em 1940; 21018 em 1950; 55567 em 1960 e 126233 em 1970 (Mourão, 1996, p. 67).

No decorrer do começo do século XX, o governo português tomará uma série de medidas, sobretudo de caráter legislativo, para dominar a população angolana e enquadrá-la dentro da lógica do mercado capitalista. Citemos como exemplo o Imposto Indígena, que obriga os nativos a trabalhar, dentro de uma concepção capitalista de trabalho, para que possam honrar com o encargo (Serrano, 2008, p. 131).

Outras medidas nesse sentido foram tomadas como, por exemplo, a instituição do Estatuto da Indigenato, sendo sua primeira versão datada de 1926:

Surgem, assim, os “civilizados” e os “indígenas”, duas categorias de indivíduos, juridicamente definidas e que dividiam e, ao mesmo tempo, compreendiam toda a população do território angolano, tal como aconteceria em outras colónias portuguesas. A situação até certo ponto indefinida, do ponto de vista legal, em que viviam os crioulos negros e mestiços desapareceu. Com as leis implementadas na década de 1920 e reforçadas ao longo dos anos até 1961, os crioulos que pretendessem manter um estatuto diferenciado dos demais africanos precisariam alcançar a categoria de “civilizado”.

Essa condição era acessível por meio de um exame realizado por funcionários coloniais, que analisavam o grau de civilidade dos candidatos mestiços e negros, já que os brancos não precisavam passar por tal processo, sendo considerados, a priori, “civilizados”. Levavam-se em consideração, entre outras coisas, o seu domínio da língua portuguesa, sua condição económica, sua moradia e seus hábitos quotidianos (Bittencourt, 2008, p. 47, grifo nosso).

Note-se que as medidas de carácter económico/administrativo e as de carácter ideológico se relacionavam. Por exemplo, com o Estatuto do Indigenato, aqueles considerados “indígenas” eram tributados com o Imposto Indígena. Além disso, o Estatuto cumpria outro objetivo importante à época para o poder colonial:

Este estatuto fora criado como uma forma de organizar o trabalho local, mas também como um instrumento para limitar o poder político dos antigos crioulos, pois retirava deles o status legal de civilizado, instituído durante a República (1910-1921), e criava mais *démarches* difíceis de serem vencidas para se tornar um assimilado [...] (Nascimento, 2020, p. 94-95).

Lembremos, aqui, um ponto importante e de que já tratamos: o declínio do status da considerada sociedade crioula, dos “filhos da terra”. Se, até então, os angolenses se viam próximos aos colonos brancos, agora, se não passassem nos exames de assimilação, eram considerados “indígenas”, o que significava estar no posto mais baixo da hierarquia colonial.

Christine Messiant, citada por Bittencourt, nota, então, as diferenças entre a população crioula e os “novos assimilados” do século XX. Os crioulos eram “[...] portador[es] de uma determinada historicidade – que implicava uma proximidade cada vez mais reduzida em relação aos colonos brancos, no antigo domínio da língua portuguesa e numa certa tradição urbana” (Bittencourt, 2008, p. 49), enquanto os “novos assimilados” vinham sobretudo do interior do país, ainda que próximos das cidades. Além disso, “[...] tinham maior familiaridade com as zonas rurais, sua língua

materna dificilmente era o português, eram em sua maioria negros e sua proximidade ao protestantismo se faria sentir mais intensamente” (*ibidem*).

Em termos político-culturais, destacamos nas primeiras décadas do século 20 a criação de alguns dispositivos importantes como forma de reação às políticas coloniais e de valorização da tradição e da população local. Citemos, por exemplo, a fundação da Liga Angolana, em 1913 (fechada pelo poder colonial em 1923); a Liga Africana, em 1920; o Grémio Africano, que mais tarde se tornaria a Associação Regional dos Naturais Angolanos, em 1929; e a fundação da Liga Nacional Angolana, em 1930 (Guerra, 1979). Nascimento (2020) nota o vínculo dessas agremiações com o estrato crioulo da sociedade angolana de então, pois elas “[...] constituíam-se enquanto um reforço às identidades desse grupo letrado local, descendente dos antigos crioulos” (p. 103). Ao lado delas, tínhamos os jornais africanos, de vida mais ou menos efêmera. Estes, porém, sofrem dois baques: feitos de forma artesanal, não conseguem competir com o avanço da tecnologia da imprensa de massa que ganha forma; o advento da censura, em 1930, dificulta o tom reivindicador adotado até então pelas publicações. É assim que o “[...] jornal perde a sua função anterior e, quando publicado algum trabalho literário normalmente de péssima qualidade, era escrito, boa parte das vezes, por colonos recém-chegados” (Mourão, 1978, p. 23-24).

Abrimos aqui um parêntese para lembrarmos que, de acordo com a formulação nacionalista de Anderson (2008), os jornais são elementos fundamentais no processo de se imaginar a nação, dada sua relação com um tempo e um espaço em específico, o que une o público leitor como membro de uma mesma “comunidade imaginada”. A partir disso, podemos melhor compreender como a ideia de uma nação “angolense”, crioula, não chegou a ser reivindicada com mais afinco no século XX.

Os fatores acima mencionados, unidos, ajudam a entender o motivo de Assis Júnior aparecer quase que isoladamente no plano literário das primeiras décadas do século XX. Tenhamos em mente, também, que caminhando lado a lado com as políticas coloniais econômicas e administrativas, o período é marcado por uma valorização da literatura colonial. Citemos, como exemplo, a criação do Prémio de Literatura Colonial, da Agência Geral das Colónias, em 1926 (Ervedosa, s.d., p. 53).

A partir dos anos 30 do século passado, constataremos um recrudescimento ainda maior das políticas coloniais, agora no bojo de António de Oliveira Salazar e seu

Estado Novo em Portugal. Para Valentim Alexandre (1993), trata-se de um período marcado, sobretudo, “[...] pela reafirmação oficial da vocação colonizadora do país [...]”. Tratava-se de criar ou de fazer renascer uma verdadeira mística imperial” (p. 62).

Nesse período, e com mais vigor a partir dos anos 1940, notamos um processo de “empurrada” da população não-branca de Luanda para a periferia da cidade. Até então, mesmo que as “famílias tradicionais” já estivessem em decadência, elas ainda viviam em bairros na Baixa ou próximos a ela, normalmente bairros intermediários entre a Baixa e os musseques. Locais como os Coqueiros e as Ingombotas eram tipicamente crioulos, para ficarmos em dois exemplos. Com a chegada em massa de metropolitanos brancos, que em sua maioria habitariam a Baixa, houve um intenso processo de deslocamento da população local.

De bairros na Baixa essa população passou a viver nos musseques que, embora já existissem desde há muito, ganhavam uma nova simbologia no século XX, com a mistura das populações crioulas e autóctones, estas últimas vindo geralmente do interior do país. Ocorre que a chegada maciça de colonos também fez com que mesmo aqueles musseques que porventura se localizassem mais próximos ao centro tivessem suas casas valorizadas. Assim, a população local que lá morava, em constante perda de importância política e econômica, acabava tendo de se deslocar para musseques ainda mais distantes, pois as cubatas eram destruídas para o levante de casas no estilo português. Nota-se, então, o que Christine Messiant (2009) chama de “racialização topográfica”: a segregação é exercida na topografia local, “[...] com a separação entre uma cidade branca (centro) e uma cidade negra (periferia)” (Nascimento, 2020, p. 94). Em outros termos, são a cidade do asfalto e a cidade dos musseques.

Esse processo fez com que os crioulos se vissem mais próximos, ideológica e fisicamente, da população negra local, uma vez que, agora, ambos habitavam o mesmo espaço: os musseques.

É nesse contexto que localizamos o que consideramos como o segundo momento da luta nacional em Angola, aquele que desencadeará na libertação do país em relação a Portugal. Nesse sentido, cultura (e literatura) e política estão quase que absolutamente entrelaçadas na luta pela independência. Mais do que isso, é o tempo

em que Luanda se tornará definitivamente a cidade por excelência da escrita angolana.

Nesse momento, verifica-se o esforço efetivo e coletivo dos escritores no sentido de dar forma artística a um projeto nacionalista que iniciava sua organização política e ao qual aqueles autores, como militantes ou simpatizantes, estavam ligados.

A materialização artística do projeto nacionalista redundará na criação de um novo espaço ficcional na literatura do país. É dessa maneira que, insistentemente na ficção angolana a partir desse momento, as marcas do imaginário urbano recriado conformam os textos (Macêdo, 2008, p. 114).

Mas de que autores fala Tania Macêdo na citação acima? Coube, então, a um grupo de angolanos, por vezes conhecido como *Novos Intelectuais Angolanos*, resgatar a literatura nacional no país.

Tenhamos em mente que esses escritores, artistas e intelectuais nasceram e viveram suas infâncias, adolescências e início de vida adulta durante o acirramento das políticas coloniais mencionado no atual subcapítulo. O que significa dizer que Angola, e especificamente Luanda, estavam em processo acelerado de mudança. Mudança vivida na pele por estes angolanos e suas famílias.

Outro fator que devemos nos lembrar é que muitos desses escritores eram de famílias que, com o “boom” econômico dos anos 1940, gozaram de melhores condições econômicas, com seus membros ocupando cargos intermediários no serviço público, comércio ou, ainda, em profissões liberais. Tais condições permitiram que seus filhos fossem estudar na Metrópole, de onde se forjará, também, a luta nacionalista. Curiosamente, foi justamente uma política colonial portuguesa que, de certo modo, deu as condições para se pensar Angola (e as então demais colônias africanas) livre. Estamos referenciando a criação da Casa dos Estudantes do Império.

Criada em 1944 por Portugal, a Casa dos Estudantes do Império (CEI), em Lisboa – com uma delegação também em Coimbra (Chaves, 1999) –, tinha como objetivo inicial contribuir “[...] para o fortalecimento da mentalidade imperial e do sentimento da portugalidade entre os estudantes das colônias” (Castelo, 2010, p. 2). O local serviu, pelo contrário, para fortalecer ideais independentistas e anticoloniais por parte dos estudantes das colônias. A CEI se tornou, então, “[...] espaço de socialização anti-salazarista, de (re)descoberta das culturas africanas, de afirmação

de identidades próprias (diferentes da portuguesa e diferentes entre si), de emergência de uma consciência anticolonial” (Castelo, 2010, p. 9).

No caso angolano, isso reflete na criação, no fim da década de 1940, do movimento dos *Novos Intelectuais Angolanos*, com seus escritores aglutinados ao redor de algumas publicações de relevo na época como o *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (reunindo também escritores de outras colônias africanas) e a revista *Mensagem*. O grupo, com o lema *Vamos Descobrir Angola*, representava, segundo Mourão (1978), um “[...] movimento de reação à tentativa assimilatória que vinha despersonalizando o negro sem o integrar de fato em um novo contexto de valores” (p. 33).

O movimento, vale dizer, entrelaça a produção artística, majoritariamente poética nesse momento inicial, com a necessidade de resgatar a cultura tradicional de seus povos. Daí a escolha pelo nome do movimento que conclama ao resgate do que lhes foi alienado. A Casa dos Estudantes do Império continuará a exercer importância nesse sentido até a década de 1960, quando será fechada pelo poder colonial. Ou seja, além dessa geração, exercerá influência e será de importância para um geração seguinte de intelectuais e artistas. Mas não nos adiantemos.

Do movimento dos *Novos Intelectuais Angolanos*, destacam-se na cena literária angolana os nomes de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz. São sobre suas poesias que nos debruçaremos neste momento, visando demonstrar como a luta de libertação e o pensamento nacional andavam lado a lado com a poesia. Cabe, porém, um parêntese: obviamente, os autores mencionados têm suas idiossincrasias, mas devido à natureza deste trabalho, não nos alongaremos nessas, embora seja inevitável não mencionarmos uma ou outra característica específica dos autores. Nesse momento, nosso foco é a análise dos poetas de um mesmo movimento, companheiros de uma geração literária. Em outras palavras, é pensar como Angola aparece nas poesias dos *Novos Intelectuais Angolanos*.

Como tivemos oportunidade de mencionar, o próprio nome *Novos Intelectuais Angolanos* é uma clara referência aos “Velhos Intelectuais”, lembremos, aqueles autores pioneiros da literatura em Angola em meados do século XIX e início do século XX. Cremos que a palavra “resgate”, em relação à tradição angolana, deve ser ressaltada, afinal, era disso que se tratava e não de uma continuidade. Como vimos

até aqui, esses jovens derivam de um período de quase não literatura nacional. Daí o esforço em resgatar o fio da meada da prosa e da poesia, de fato, angolana.

Decerto, esse resgate articula-se à própria iniciativa de se pensar, e de fazer, a nação, então sob o jugo colonial: política e literatura caminhando lado a lado.

Envolvidos fisicamente no processo de libertação do país, nomes como Agostinho Neto, Antônio Jacinto e Viriato da Cruz, entre outros, ampliam o espaço de sua atuação, inscrevendo-se já como intelectuais e como escritores. Como intelectuais elaboram reflexões onde se podem esboçar programaticamente pontos definidores de um nítido projeto ideológico. Como escritores, assumem a ousadia incorporando os matizes reclamados por um projeto artístico centrado na invenção e na resistência (Chaves, 1999, p. 44).

As poesias de então apresentam um evidente tom de denúncia do colonialismo e, mais especificamente, das condições a que estão submetidas as populações sob o poder colonial. Em *Noite*, de Agostinho Neto, o poeta nos afirma:

Eu vivo  
nos bairros escuros do mundo  
sem luz, nem vida.

Vou pelas ruas  
às apalpadelas  
encostado aos meus informes sonhos  
tropeçando na escravidão  
ao meu desejo de ser.

— Bairros escuros  
mundos de miséria  
onde as vontades se diluíram  
e os homens se fundiram  
com as coisas.

Ando aos trambolhões  
pelas ruas sem luz  
desconhecidas  
pejadas de mística e terror  
de braço dado com fantasmas.

Também a noite é escura (Neto, 2014, p. 22-23).

Aqui, o espaço aparece como elemento fundamental da denúncia, afinal, são os bairros escuros, os “mundos de miséria”, que representam a cidade do colonizado, onde há a coisificação daqueles que lá vivem (“e os homens se fundiram com as coisas”). Porém, o poeta joga com as palavras e o termo “escuro” até então usado em sua carga negativa, denotando a miséria, a ausência de infraestrutura básica (“pelas ruas sem luz”) alia-se à palavra “noite” como remate do poema. Assim, o poeta, e aqueles a quem ele se integra, são escuros como a noite, o que podemos compreender, simbolicamente, como uma metáfora para resistência, afinal, a noite sempre vem.

Rita Chaves nota como, na poesia dos *Novos Intelectuais de Angola*, há a inserção de “[...] imagens associadas à natureza e às formas de cultura popular: a mulemba, o imbondeiro, as frutas da terra, as músicas, as danças etc.” (Chaves, 2005, p. 49) como escolhas estéticas de caráter ideológico, contrapondo-se ao exotismo do pensar colonial, e, relacionando ao nosso tema de estudo, também contrapondo-se à comunidade imaginada veiculada na literatura que analisamos até então, sendo possível já visualizarmos uma nova forma de pensar a nação que será continuada por Luandino Vieira, entre outros escritores. Assim há um resgate do tempo passado, associado ao local, ao natural, ao propriamente angolano. Nas palavras de Ana Paula Tavares, “[p]ela primeira vez se evoca o passado como exemplo para reforçar as novas razões de Angola” (Tavares, 1999, p. 128). O poema *Makèzu*, de Viriato da Cruz, é um bom exemplo de tal estratégia. O texto narra uma quitandeira e seu “pregão”, seus anúncios de venda do makèzú, a noz de cola, uma comida típica que, no momento da narração do poema, perde valor devido à assimilação aos costumes portugueses:

[...]  
 Avó Xima está velhinha  
 Mas de manhã, manhãzinha,  
 Pede licença ao reumático  
 E num passo nada prático  
 Rasga estradinhas na areia...  
 Lá vai para um cajueiro  
 Que se levanta altaneiro

No cruzeiro dos caminhos  
 Das gentes que vão p'ra Baixa.  
 Nem criados, nem pedreiros  
 Nem alegres lavadeiras  
 Dessa nova geração  
 Das «venidas de alcatrão»  
 Ouvem o fraco pregão  
 Da velhinha quitandeira.  
 — «Kuakié!... Makèzú, Makèzú...»  
 — «Antão, véia, hoje nada?»  
 — «Nada, mano Filisberto...  
 Hoje os tempo tá mudado...»  
 — «Mas tá passá gente perto...  
 Como é aqui tás fazendo isso?»  
 — «Não sabe?! Todo esse povo  
 Pegô um costume novo  
 Qui diz quê civrização:  
 Come só pão com chouriço  
 Ou toma café com pão...  
 E diz ainda pru cima,  
 (Hum... mbundo kène muxima...)  
 Qui o nosso bom makèzú  
 É pra veios como tu».  
 — «Eles não sabe o que diz...  
 Pru quê qui vivi filiz  
 E tem cem ano eu e tu?»  
 — «É praquê nossas raiz  
 Tem força do makèzú!...» (Cruz, 2014, p. 7-9).

O makèzú, símbolo de uma tradição local, é valorizado justamente como fonte da força vital da Avó Xima e de seu interlocutor, em contraposição ao desprezo da dita civilização. Do embate, o makèzú aparece, portanto, como símbolo de resistência. Além do mencionado, é válido dizer como Viriato da Cruz condensa no poema, também, as mudanças espaciais, afinal, a nova geração de que fala a quitandeira está

nas avenidas de alcatrão para as quais Avó Xima tem de descer, atravessando as “estradinhas de areia”, em outros termos, os musseques.

Uma vez mais lembramos dessa mesma valorização do natural figurada por Luandino Vieira em *Nosso Musseque*: a já menciona passagem em que Zeca Bunéu se apropria do conto da Chapeuzinho Vermelho e o transforma a partir da realidade local, substituindo o lobo pela onça, por exemplo. A reação dos colegas de musseque evidencia a recepção positiva do ato transgressor:

O Zeca contou até no fim, quando apareceram os caçadores da sanzala da menina, deram uma surra no senhor Onça que ele morreu. Sukuama! Esse Zeca, cada mentira que ele meteu aí na história! Mas toda a gente gostou, é verdade (Vieira, 2003, p. 50, grifo nosso).

Também a decadência da sociedade crioula, angolense, aparece nas poesias dessa época e se mantém na comunidade imaginada de Luandino Vieira (Em *Nosso Musseque*, na já mencionada ideologia vinculada pelo personagem Bento Abano). Viriato da Cruz, em *sô Santo*, nos apresenta o personagem-título que, apesar de viver na pobreza, ostenta ainda traços de uma distinção passada. Antigamente,

[...]  
 — «Sô Santo teve riqueza...  
 Dono de musseques e mais musseques...  
 Padrinho de moleques e mais moleques...  
 Macho de amantes e mais amantes,  
 Beça-nganas bonitas [...] (Cruz, 2014, p. 12).

Agora, porém, a situação mudou:

Lá vai o sô Santo...  
 Bengala na mão  
 Grande corrente de ouro, que sai da lapela  
 Ao bolso... que não tem um tostão. [...] (Cruz, 2014, p. 11).

Ao que o poeta, e a população, questiona(m):

[...] Se a sua grande desgraça

Foi desamparo de Sandu  
 Ou se é já própria da Raça... [...]  
 ...Se ele é o símbolo da Raça  
 ou vingança de Sandu.. (Cruz, 2014, p. 13).

Nos últimos dois poemas acima mencionados, o musseque aparece, implícita ou explicitamente. Trata-se de um espaço fundamental na poesia de então, pois é a partir deles que temos contato com a população local, com os oprimidos pelo sistema colonial. É o que acontece no poema *Pântano*, de António Jacinto, que não à toa recebe o subtítulo “*Uma história do musseque*”: nele, uma jovem garota é obrigada a se prostituir e se confronta com seus reais desejos, que lhe são negados:

[...]  
 O caminho é livre — não tem roteiro,  
 caminha quem quer e traz dinheiro  
     — No Musseque tem uma mulata  
         é coisa barata

A solidão, a solidão continua

Minina feiosa  
     — que não sabe o nome dos caminhos da esperança —  
 hoje faz tudo tudo tudo  
     inda tem a alma cheia de desejos  
     a pensar ai a imaginar outros beijos... (Jacinto, 2014, p. 30).

A partir desse trecho, podemos notar outra estratégia comum aos poetas da *Mensagem*: os locais marginalizados, como o musseque, aparecem normalmente ao lado das pessoas ali marginalizadas. Isso nos ajuda a compreender o espaço como fruto da ação humana, nesse caso, da ação colonial. Desse modo, os poemas nos apresentam prostitutas, quitandeiras, carregadores, contratados, todos habitantes, em geral, dos musseques.

É assim que o poeta se consubstancia no espaço e o poema vem, ele também, do musseque, como fica evidente no trecho de *Poema da alienação*, de António Jacinto, abaixo disposto:

O meu poema vem do Musseque  
 ao sábado traz a roupa  
 à segunda leva a roupa  
 ao sábado entrega a roupa e entrega-se  
 à segunda entrega-se e leva a roupa

O meu poema está na aflição  
 da filha da lavadeira  
 esquiva  
 no quarto fechada  
 do patrão nuinho a passear  
 a fazer apetite a querer violar

O meu poema é quitata  
 no Musseque à porta caída duma cubata  
 «remexe remexe  
 paga dinheiro  
 vem dormir comigo»

O meu poema joga a bola despreocupado  
 no grupo onde todo o mundo é criado  
 e grita  
 «obeçaite golo golo»

O meu poema é contratado  
 anda nos cafezais a trabalhar  
 o contrato é um fardo  
 que custa a carregar  
 «monangambééé»

O meu poema anda descalço na rua  
 O meu poema carrega sacos no porto

enche porões  
esvazia porões  
e arranja força cantando  
    «tué tué tué trr  
    arrimbuim puim puim»

O meu poema vai nas cordas  
encontrou cipaio  
tinha imposto, o patrão  
esqueceu assinar o cartão  
vai na estrada  
cabelo cortado  
    «cabeça rapada  
    galinha assada  
    ó Zé»  
picareta que pesa  
chicote que canta

O meu poema anda na praça trabalha na cozinha  
vai à oficina  
enche a taberna e a cadeia  
é pobre roto e sujo  
vive na noite da ignorância  
O meu poema nada sabe de si  
nem sabe pedir  
O meu poema foi feito para se dar  
para se entregar  
sem nada exigir

Mas o meu poema não é fatalista  
o meu poema é um poema que já quer  
e já sabe  
o meu poema sou eu-branco  
montado em mim-preto  
a cavalgar pela vida (Jacinto, 2014, p. 35-38).

Escusado seria dizer o quanto o musseque é importante na prosa de José Luandino Vieira. Tributário da geração dos Novos Intelectuais, Vieira se apropria desse espaço a partir de seus habitantes. Assim, o musseque jamais aparece como mero cenário para a ação de suas tramas. Antes, é parte viva da realidade, espaço materializado das políticas coloniais e, em contraponto, da resposta dos oprimidos à situação colonial. Não à toa, na obra em análise o termo “musseque” é precedido no título do romance pelo possessivo “nosso”, o que, além de denotar um sentido comunitário, engaja a própria voz narrativa nessa comunidade. Também em Luandino Vieira os tipos que vivem nos musseques são os mais variados, e raramente planos. A prostituta Albertina, por exemplo, é das personagens mais interessantes. Mulher branca, chega ao musseque de modo misterioso, trazida por uma figura masculina obscura. Diz-se que era filha de um soldado que lhe deixou muitas lojas e bois, mas que acabou sendo roubada aos poucos por homens que lhe amigavam e por ladrões de bois. Também se fala que tinha muitos filhos espalhados. Sentia-se sozinha e por isso arrumava homens que depois de um tempo a maltratavam por ela querer um filho. Acolhida pela população, engaja-se na rotina do musseque, separando confusões entre os moradores ou mesmo acobertando o menino Zito em determinada situação. Justamente por ser branca, e viver da prostituição, semeia o ódio do policial Luís, que acaba por conseguir que Albertina deixe o musseque.

Em suma, e voltando aos poetas aqui tratados, os poemas dos *Novos Intelectuais de Angola* trazem para a poesia o povo angolano e os espaços aos quais a população foi submetida. Mais do que isso, eles denunciam, reivindicam dignidade. Não se trata, porém, de uma reivindicação de tom reformista, linha seguida outrora pelas associações culturais locais e mesmo pela literatura – casos de *Nga Muturi*, *Cenas de África? Romance Íntimo* e *O Segredo da Morta*. O momento é de ação:

Ainda o meu sonho  
o meu grito  
o meu braço  
a sustentar o meu Querer.

E nas sanzalas  
nas casas

nos subúrbios das cidades  
 para lá das linhas  
 nos recantos escuros das casas ricas  
 onde os negros murmuram: ainda

O meu Desejo  
 transformado em força  
 inspirando as consciências desesperadas (Neto, 2014, p. 33-34).

O clamor pela ação é evidenciado pelo envolvimento desses poetas em partidos e movimentos políticos de carácter nacionalista. Se na poesia dos *Novos Intelectuais de Angola* ainda evidenciamos um carácter fragmentado “[...] na medida em que não existe um projecto revolucionário e radical que proporcione a concepção de uma totalidade capaz de substituir o antigo sistema” (Serrano, 2008, p. 143), é na luta propriamente política que isso avança. É ainda na Casa dos Estudantes do Império que surge “[...] uma militância clandestina que se aproxima da esquerda estudantil portuguesa, mobilizada pelo Movimento de Unidade Democrática (MUD) e pelo PCP, mas buscando acima de tudo ligar-se às vozes independentistas fixadas na colónia” (*ibidem*). No caso de Angola, estamos falando da origem do MPLA, o Movimento Popular de Libertação de Angola, que, de Lisboa:

[...] passaria a orientação para os grupos que operavam em Luanda quanto à importância de congregar os diversos movimentos e partidos sob a guarda de uma única sigla. Com isso, segundo esse grupo, seriam possíveis uma melhor divulgação, no cenário internacional, do embate travado em Angola e também o estabelecimento de um laço organizacional que se afastasse e mesmo fizesse face à União das Populações de Angola (UPA), até então o maior movimento de libertação em Angola, mas com características muito distintas das do MPLA, o que impossibilitou desde sempre a união entre ambos (Bittencourt, 2008, p. 69).

Quanto mais o colonialismo português oprime esses poetas e encerra suas publicações – a *Mensagem*, por exemplo, durou apenas dois números (Chaves, 1999, p. 45) – mais engajados os jovens se tornam na luta política. A eles juntam-se outros escritores, mais novos, tributários dessa geração, mas que vão, também, atualizar a literatura angolana, com foco agora na prosa de ficção. Trata-se de uma geração atrelada à revista *Cultura*, da qual faz parte José Luandino Vieira. Podemos afirmar,

portanto, que a comunidade imaginada que vemos em Luandino Vieira deriva dessa comunidade já esboçada por esses escritores, sobretudo poetas.

À guisa de conclusão, endossamos, uma vez mais, Ana Paula Tavares quando define que o *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* apresenta os “[...] primeiros sinais de reconhecimento de uma identidade que se queria nacional e libertadora” (Tavares, 1999, p. 128). Na poesia de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz, destacamos alguns elementos que, ao mesmo tempo em que destacam essa literatura daquela produzida até então, serão marcas também da prosa literária de José Luandino Vieira: a focalização do espaço marginalizado por meio de sua população, a valorização da oralidade e da tradição africana e a denúncia à condição colonial, fatores que destacaremos no capítulo seguinte, em que delimitaremos a comunidade imaginada visualizada em *Nosso Musseque*.

Nesse subcapítulo tentamos discutir o pensar a nação em Angola a partir de sua literatura em dois momentos distintos. No primeiro deles, ancorados nos Velhos Intelectuais de Angola e nas gerações seguintes até a geração de Assis Júnior, vimos que, embora não houvesse um ímpeto nacionalista nessas bases e considerando as ambiguidades da sociedade angolense de então, sua importância deveu-se ao anseio de valorizar tradições, línguas e literaturas (aqui em sentido amplo) “tradicionais”, o que possibilitou, mais adiante, o resgate de certa angolanidade buscada pelas gerações que deram início à luta de libertação. Em *Nga Muturi* e em *Cenas de África? Romance Íntimo*, percebemos como esses autores e suas obras denunciavam os excessos do colonialismo português, mas ainda pensavam a nação em termos portugueses, ainda que abertos a certa criouldade daquela sociedade de Luanda. O *Segredo da Morta*, de Assis Júnior, segue linha parecida, embora já possamos visualizar no romance uma maior abertura à tradição africana, com a focalização acontecendo a partir do sincretismo da sociedade angolense. Temos, na trama, uma convivência possível – ao menos para os angolenses – entre brancos e negros em Angola. Tal convivência, porém, escondia em si as tensões inerentes ao colonialismo e deixava de lado o maior contingente populacional do território: os negros não assimilados. A nação angolense jamais se concretizou mas serviu de apoio, em determinado sentido cultural, para a nação angolana dos *Novos Intelectuais de Angola* que, ao redescobrirem o passado, criaram o futuro. Nas poesias desses intelectuais,

já visualizamos o que será a base da comunidade imaginada de Luandino Vieira, melhor analisada no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 3 – A OBRA LUANDINA E NOSSO MUSSEQUE

### 3.1. O Espaço em Luandino Vieira

Ao *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* segue-se, diacrônica e ideologicamente, uma geração literária ao redor da revista *Cultura*, voltada não somente à literatura, mas às artes e à cultura de forma geral. Na realidade, trata-se da reedição da *Cultura*, em 1957, pela Sociedade Cultural de Angola, resgatando a publicação fundada em 1945. Conforme Mourão (1978), o movimento traz mais contistas e ensaístas do que poetas, como foi o caso da *Mensagem*. Em comum, a irmandade entre brancos e negros e o resgate da “angolanidade”. Além disso, escritores da *Mensagem* também, por vezes, apareciam nas edições da *Cultura*.

Entre as diferenças das publicações, Russel Hamilton (1975) considera a *Cultura* mais cosmopolita do que a *Mensagem* (p. 65). Já Mourão (1978) acredita que os angolanos e suas tradições foram melhor compreendidos pelos autores da *Cultura*. Sobre a estrutura da revista em sua segunda fase, nos diz Rita Chaves:

Em seus doze números, editados ao longo de dois anos, os espaços eram divididos entre artigos de caráter científico (em geral sob a responsabilidade de intelectuais portugueses contra o obscurantismo salazarista) e textos literários, a cargo exclusivamente de escritores locais (Chaves, 1999, p. 47).

Nas páginas da publicação, escritores como José Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Costa Andrade, entre muitos outros, “[...] tecem o modernismo da literatura” (Tavares, 1999, p. 126) angolana. Mas não nos alongaremos na *Cultura*, pois, aqui, o que nos interessa é justamente inserir José Luandino Vieira no contexto da literatura angolana. Mais do que isso, neste subcapítulo em específico, tentaremos compreender qual o espaço que aparece em sua literatura. Antes, porém, façamos um breve passeio pela biografia do autor.

José Vieira Mateus da Graça, que mais tarde adota o nome de José Luandino Vieira, nasceu em Lagoa do Furadouro, Portugal, em 1935. Com poucos anos de vida, vem para Angola com seus pais, estes como colonos brancos, embora de condição humilde (seu pai era sapateiro; sua mãe, camponesa).

Vive com sua família nos musseques de Luanda, especificamente nas regiões dos musseques de Maculusso, Kinaxixi e Braga (Silva, 2015, p. 1014), o que marca profundamente sua criação e obra literária. Sobre sua infância nessas condições, nos fala o próprio Luandino Vieira em entrevista a Michel Laban:

Foi uma vivência, primeiro como todas as vivências de infância, por acaso foi muito profunda porque, nessa altura, nós vivemos mais totalmente. Depois porque foi feita em condições de convivência no musseque, musseque da cidade de 1938, 37, 39, 40, 41. Cidade que realmente comportava ainda muitos elementos de origem europeia que se dedicavam a pequenos mesteres: sapateiros, mulheres-a-dias, carpinteiros e pedreiros, quero dizer, havia uma certa cumplicidade de classe nas pessoas que viviam num mesmo meio físico e que estavam sujeitas ao mesmo tipo de vida, muito embora, é evidente, permanecesse, já mesmo dentro desse proletariado – digamos assim – grande, marcadas diferenças entre angolanos e europeus. E é evidente que o racismo imperava (Vieira, 1980, p. 13).

Interessante perceber a importância dos poetas dos *Novos Intelectuais* para a geração mais nova, a de Luandino Vieira, não somente em um sentido de legado literário, mas propriamente no de uma ação política e cultural formadora. Ainda na referida entrevista com Michel Laban, o escritor se lembra, especificamente, da ação político-cultural de António Jacinto:

António Jacinto foi-nos dando outra literatura. Aos domingos, recordo-me que muitas vezes pegávamos nos nossos papéis – quando digo nós: eu, António Cardoso e outros camaradas mais novos – e íamos até São Paulo, onde ele morava, e aí estava ele, geralmente estavam com ele outros membros do movimento «Vamos descobrir Angola»; recordo-me muito bem de encontrar lá o Viriato da Cruz, Mário António, etc. E discutíamos esses papéis. Discutíamos, evidente, do ponto de vista do conteúdo, da correção política, do enfoque político, da visão do mundo. Por essa altura, ele recebia literatura política, não de Portugal. Recebia-se aqui muita literatura brasileira: *Cruzeiro*, *Manchete*, todas aquelas revistas, muitos discos, ouvia-se música brasileira, e vinham muitos livros. António Jacinto recebia-os do Estado de Santa Catarina, da cidade de Florianópolis, de uns amigos que lá tinha, e era daí que vinha literatura política, que nós começámos a ler. Então, depois, começamos a ler, a estudar uma filosofia que não era acessível cá, ninguém falava. Foi uma revelação: «Que é isto, isto de materialismo dialéctico? Que coisa é esta?» (Vieira, 1980, p. 16).

Juntamente com António Cardoso, os então meninos fazem uma série de jornais manuscritos em que começam a publicar seus textos. Vem daí, aliás, a assinatura como “Luandino”, oficialmente adotada em 1976 (Silva, 2015, p. 1013). Impossível não relacionarmos esse momento da realidade com a trama de *Nosso Musseque*: no romance, os meninos do musseque são incentivados por capitão Bento

Abano a produzir jornais artesanais, publicando estórias da vizinhança bem como poemas, de forma a preservar a memória do local.

Voltando aos dados biográficos do autor: Depois de completar o 5º ano do liceu, inicia a vida profissional, chegando ao cargo de diretor na automobilística Volvo (Silva, 2015, p. 1014). Concomitantemente, segue envolvido na vida cultural angolana, fazendo parte do grupo responsável pela já mencionada segunda fase do jornal *Cultura*, além de colaborar em uma série de outras iniciativas culturais.

O ano de 1959, porém, marca sua primeira detenção pela PIDE, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado, suspeito de participação no MPLA, o Movimento Popular de Libertação de Angola. Liberado ainda em 1959, volta a ser preso em 1961, dessa vez condenado a 14 anos de prisão por ameaçar a segurança externa de Portugal.

De 1961 a 1964, cumpriu a pena em cadeias em Luanda até ser transferido, ainda em 1964, para *Chão Bom*, o campo de concentração do regime colonial português em Tarrafal, Cabo Verde. Por lá permaneceu até 1972, vivendo a partir de então até 1974 em regime de residência fixa (Ribeiro; Vecchi, 2015, p. 17).

Em termos literários, seus primeiros escritos datam de meados dos anos 1950, conforme o próprio Luandino Vieira afirma (Vieira, 1980, p. 50), mas é a partir dos anos de 1960 que sua obra aparece com mais destaque em jornais, revistas, antologias ou mesmo editada em livros. Como pode-se depreender, boa parte de sua obra foi gestada no cárcere e muito chegou a ser publicado ainda com o escritor preso, a partir de uma série de estratégias que permitiram ao autor passar seus manuscritos a gente de confiança.

De modo geral, e somente para não nos alongarmos desnecessariamente em uma espécie de recolha literária já melhor realizada<sup>6</sup>, pode-se afirmar que *Luuanda* é um marco na bibliografia do autor, por dois fatores principais: o acirramento do estilo literário, com o quimbundo não somente permeando o texto, mas adotado também a partir de uma perspectiva sintática que, de certo modo, gere o português empregado; e o impacto da obra para além de Angola, fazendo-se sentir na Metrópole. Em relação

---

<sup>6</sup> Conferir LABAN, Michel et al. Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra: estudos, testemunhos, entrevistas. Lisboa: Edições 70, 1980. e TOPA, Francisco J. J. Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia. Porto: Sombra pela cintura, 2014. V. 1.

a esse segundo fator, estamos nos referindo à cessão dos prêmios Motta Veiga, no ano de 1964, em Luanda, mas principalmente ao Grande Prêmio de Novelística, da Sociedade Portuguesa de Escritores, concedido à *Luuanda* no ano seguinte, em Portugal. Este último tratava-se do mais importante prêmio literário de língua portuguesa da época (Laranjeira, 1996, p. 120). Ora, Luandino Vieira estava, à altura, preso, acusado de “[...] crime contra a segurança externa do Estado” (Silva, 2015, p. 1022) com base no artigo 141 do Código Penal Português. As autoridades salazaristas, então, não reagiram bem à concessão do prêmio a um considerado “terrorista” e, além de promover uma campanha difamatória contra o autor, chamou a depoimento o júri do prêmio, além de pilhar e fechar a Sociedade Portuguesa de Escritores (Laranjeira, 1996, p. 120). Há, portanto, um antes e um depois de *Luuanda*.

Da fase inicial de sua obra, temos os livros *A Cidade e a Infância* (contos/estórias), *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (novela) – esta publicada somente em 1974 embora escrita em 1961 –, e *Vidas Novas* (contos/estórias). Após a radicalização do estilo vista em *Luuanda*, temos *Velhas Estórias*, *No Antigamente*, *na Vida*, *Nós, os do Makulusu*, *Macandumba*, *João Vêncio: os seus amores*, e *Lourentinho*, *Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*. Mais recentemente, já no século XXI, José Luandino Vieira teve publicado *Nosso Musseque* (obra a que nos deteremos mas que, já adiantando, tem lugar ambíguo em sua produção) e dois livros da trilogia *De Rios Velhos e Guerrilheiros* (*O Livro dos Rios* e *O Livro do Guerrilheiros*). Fazem parte de sua obra também os infanto-juvenis *Kapapa: pássaros e peixes* e *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens*, bem como uma recolha dos diários que o autor mantinha no cárcere (*Papéis da Prisão*); além de contos e poemas dispersos.

De volta ao espaço: tivemos a oportunidade de analisarmos rapidamente as mudanças pelas quais Angola, e especificamente, Luanda, passaram ao longo da colonização portuguesa. Esse processo foi se acentuando no século XX, sobretudo a partir da década de 1940, com mais portugueses chegando ao país, gerando, com isso, a “empurrada” da população local para os musseques. Se com os poetas dos *Novos Intelectuais de Angola* o musseque ganha destaque na literatura do país, em relação a Luandino Vieira podemos dizer que esse é o espaço privilegiado de seus textos. Com exceção de algumas poucas estórias iniciais e dos dois volumes até então lançados da trilogia *De rios velhos e guerrilheiros* – os mais recentes de sua obra –, o

musseque é tema central de suas tramas, seja ao ambientar suas histórias neles, seja ao trazer moradores do musseque como foco:

Numa frase, e respondendo a Fanon e ao seu *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), escrever sobre os musseques de Luanda, como fez Luandino Vieira, [...] é recusar a necessidade de uma máscara branca – de uma patine de assimilado – para se poder ter uma autoimagem positiva enquanto angolano. Luandino tem orgulho no «ser do musseque» e localiza no musseque toda a possibilidade de agência, de renovação e de *correção* dos desequilíbrios de uma sociedade injusta, marcada pela exploração capitalista, à qual se sobrepõe um conflito racial (Passos, 2015, p. 57).

Se Luanda e os musseques são os locais de destaque no texto de Luandino Vieira, agora devemos pensar qual Luanda e quais musseques são esses. Expliquemos: não se trata se compreendermos o texto literário como um espelho da realidade. Em vez disso, devemos notar como o escritor transporta o real, o empírico, para suas histórias e, nesse movimento, o que muda, o que é destacado, o que é omitido.

Nesse sentido, além do espaço em si, devemos nos ater ao “tempo” que engloba os textos. Mais do que analisadas separadamente, essas categorias, tempo e espaço, se cruzam, se relacionam, e também envolvem outros elementos da trama, criando o que Bakhtin chama de “cronotopo”:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 2018, p. 12).

É possível verificar na obra de Luandino Vieira espaços “reais” da cidade angolana: Ingombota, Cruzeiro, Makulusu, Sambizanga, para ficarmos em poucos exemplos, ambientam as mais variadas tramas. Porém, o trabalho do autor vai além da recolha cartográfica. Em seus textos, os espaços, mesmo quando explicitados, não obedecem ao empirismo: ruas são acrescentadas ou transmutadas, bairros são aproximados, passagens que não existiam passam a existir... Nos dizeres de Tania Macêdo, trata-se, na realidade, de uma cartografia amorosa de Luanda:

[...] a Luanda da escrita de José Luandino Vieira é antes de tudo uma cidade que atende aos princípios da composição artística e que ganha vida a partir

das personagens que a percorrem incessantemente. Portanto, não raras vezes o mapa se desarticula e cede espaço à pura ficção (Macêdo, 2015, p. 140).

O mesmo vale para a relação desses espaços com o tempo: ainda que marcações temporais possam ser verificadas em sua obra, o autor mistura tempos diferentes que se relacionam com eventos que aconteceram em outra época. Ainda de acordo com Macêdo, é justamente essa uma das estratégias do escritor:

[...] levar o leitor a pensar que está frente ao documentário (seja no que tange à linguagem – que passa muitas vezes por ser uma reprodução do falar dos musseques, seja no que concerne ao espaço de Luanda). No entanto, essa é uma ilusão criada pelos textos, que nascem de um forte poder de codificação artística do real. E a arte é, afinal, a Luanda de Luandino Vieira (Macêdo, 2015, p. 144).

Embora algumas de suas histórias se passem já durante os anos da Guerra de Independência (1961-1974), Luandino Vieira recorrentemente se fia ao resgate de um tempo do “antigamente” como forma de contrapor a realidade do momento. O que poderia pressupor saudosismo, na verdade, é usado de modo crítico, mais para ressaltar as bruscas mudanças do colonialismo português que afetam sobremaneira a população local do que para valorizar um passado idealizado. Trata-se de uma:

[...] forma de, contrapondo passado a presente, denunciar as injustiças que acompanharam as mudanças de Luanda. Trata-se aqui da evocação de um tempo mais feliz e não necessariamente de um sentimento saudosista, simplesmente. Trata-se de uma quase convocação do passado para acusar as carências do presente (Macêdo, 2008, p. 117).

Diríamos, portanto, que a Luanda de José Luandino Vieira é uma cidade em movimento, que trafega pelas mudanças sociais e geográficas, unindo tempos, locais e personagens díspares. Trata-se de um movimento que se articula às mudanças geográficas da cidade, intensificadas pelo processo colonial, que podem ser observadas no já mencionado processo de crescimento da cidade que ocorre concomitantemente com a “empurrada” da população mais pobre – e majoritariamente negra – para as margens.

Creemos, então, que é em *Nosso Musseque* que o autor melhor fará a síntese da Luanda em movimento, abrangendo a chegada do asfalto sobre as areias

vermelhas dos musseques, as derrubadas das cubatas e as consequentes mudanças forçadas de seus residentes.

### 3.2. Questões Exteriores e a Estrutura de Nosso Musseque

Antes de tratarmos da trama em si, é necessário que abordemos a posição ambígua que *Nosso Musseque* ocupa na obra de Luandino Vieira. Como grande parte da obra do escritor foi escrita durante os anos de cárcere, é natural que muitos dos seus textos apresentem discrepâncias consideráveis entre o ano de escrita e o de publicação. Mas o caso do romance em questão é ainda mais problemático.

Publicado em 2003, o livro, editado pela Editorial Nzila, em Angola, e pela Caminho, em Portugal, contém a afirmação nas páginas iniciais de que a obra foi escrita entre dezembro de 1961 e abril de 1962, no pavilhão prisional da PIDE, em Luanda (Vieira, 2003).

Recentemente, porém, Francisco Topa publicou *Luandino por (re)conhecer* (2014), um volume que reúne, além de uma entrevista com o autor, estórias dispersas que foram publicadas em periódicos ou em coletâneas. Dessas estórias, 4 nos interessam. Uma delas apenas vagamente, é verdade: *Os Amores de Silva Chalado* interessa-nos apenas na medida em que sua trama se passa no mesmo “universo” do romance *Nosso Musseque*, com o menino Zeca Bunéu recebendo destaque.

As outras três – *Meninos de Musseque*, *Os Miúdos do Capitão Bento Abano* e *Meninos do Musseque* – vieram a público entre 1962 e 1963 em diferentes publicações como “fragmentos de romance inédito”. De fato, as três estórias aparecem, como partes de capítulos, na publicação de *Nosso Musseque* em 2003. O fato é que, e ainda amparados na pesquisa de Topa, os textos publicados então e aqueles que foram para o livro contêm diferenças significativas, computadas pelo pesquisador português:

Ao contrário da impressão que poderia resultar de uma leitura apressada, as alterações introduzidas nos textos em causa são bastante numerosas: 114 no primeiro caso [“Meninos de musseque”], 381 no segundo [“Os miúdos do Capitão Bento Abano”] e 237 no terceiro [“Meninos do musseque”]. Quanto à sua natureza, a diversidade é grande: pontuação e morfossintaxe são os casos mais frequentes, mas há também muitas ocorrências em que se

verifica a supressão, o acréscimo ou a mudança de posição de palavras e segmentos textuais. Talvez possamos resumir as transformações da seguinte maneira: por um lado, há uma tendência para tornar o texto mais 'enxuto', eliminando vocábulos e expressões que não são estritamente necessários; por outro, acentuou-se aquilo a que poderíamos chamar uma angolanização da língua literária – mudanças vocabulares (*esquivar* por *esconder*, *pôr* por *contar*, *na zuna* por *a correr*, por exemplo), nas regências verbais (*entregar nas pessoas*, *andou escrever*), nas construções pronominais (*m'aldrabou-me*, *para lhe mudar*, em vez de *para mudá-la*) (Topa, 2014, p. 9).

Com isso, podemos assumir que de 1962/1963 – quando admite-se que Luandino Vieira tenha finalizado o romance segundo a advertência do livro (1962) e o último desses fragmentos tenha sido publicado (1963) – até 2003, data de publicação como romance, o texto foi grandemente modificado. Essa modificação, porém, pensando na citação de Topa, limitou-se a questões gramaticais.

Já em 2015, tivemos publicado o livro *Papéis da Prisão*, que reúne os diários que o escritor manteve durante os anos de cárcere. Nesses papéis, o escritor anota causos que se passam na prisão, lembranças e também faz apontamentos para o que escreve no momento ou para o que pretende escrever futuramente. Personagens e trama de *Nosso Musseque* – que ora é nomeado como *Meu Musseque*, ora como *Meninos de Musseque* (Vieira, 2015) – aparecem nessas entradas em diferentes momentos. Em 1969, enquanto cumpria sua pena em Tarrafal, Luandino Vieira escreve a seguinte entrada no diário:

O caso Cristina (1968) pode servir para o complemento ou refundição de «Carmindinha e eu» de «Meninos de Musseque». Moça engraçada, estreita, de 19/20 anos, professora de posto escolar, nat. do Bailundo. Veio c/ m grupo de novos e velhos, única mulher. Aguentou tudo, porrada e injúrias etc. Mas os homens para se safarem atiraram tudo p.<sup>a</sup> cima dela – era a mais instruída do grupo, que se aguentasse – e então um tal chefe Vieira fechou o gabinete, mandou-a despir ou à força, forçaram-na (era virgem) e até introduziram paus na vagina. Até que se convenceu de que ela não era responsável. Andava pela parada meia aloucada, apática... O noivo, quando ela saiu um pouco recuperada, não a aceitou! Ela lealmente contou-lhe tudo e ele... [...] (Vieira, 2015, p. 926, grifo nosso).

A citação nos prova que o romance ainda mexia com a mente do escritor, que poderia vir a alterar sua trama. Na já referida entrevista de Luandino Vieira a Michel Laban, que data de 1977, a situação se comprova:

«Os miúdos do Capitão Bento Abano» foram escritos no Porto, durante o mês de Setembro de 1961; e depois, mais tarde na cadeia, a partir dos «Miúdos do Capitão Bento Abano», escrevi um romance que não foi publicado: Os

Meninos do Musseque, em que todos esses personagens, o Capitão, a família e todo aquele mundo à volta, se desenvolvem nas pequenas contradições do musseque, coisas do quotidiano, a vida real, excepto Carmindinha, que creio que é um personagem desse conto que acaba por adquirir uma consciência política e vai presa. Os Meninos do Musseque acaba com Carmindinha adquirindo consciência política e sendo presa pela PIDE (Vieira, 1980, p. 50-51, grifo nosso).

A entrevista nos prova que Luandino Vieira, de fato, alterou o texto entre o ano da entrada no diário (1969) e a conversa com Laban (1977). Mas, a problemática aumenta: no romance de 2003 tanto o que o autor apontou no diário como aquilo que contou a Laban sobre a personagem não ocorre. Ou seja, de 1977, data da entrevista, a 2003, o escritor voltou ao texto e realizou mudanças não somente gramaticais, mas também em um sentido mais amplo, afinal, trata-se de uma mudança no destino de personagem relevante para a trama. Por isso o espaço ambíguo que *Nosso Musseque* ocupa: iniciado em 1961, maturado com o tempo, alterado por várias vezes e publicado com diversas mudanças em relação à versão inicial publicada em periódicos de Luanda e Lisboa.

Ainda na entrevista, o escritor afirma que o manuscrito do livro está naquele momento em posse de Carlos Ervedosa e que poderia vir a editá-lo futuramente, embora com ressalvas:

À medida que se desenvolve a solução do problema dos pioneiros, ganha cada vez mais justificação publicarmos coisas que reflectam o modo de vida das crianças do tempo colonial, para as crianças de hoje poderem conhecer. Mas só nesse sentido. Quero dizer que literariamente creio que não acrescenta nem tira nada. Pode iluminar um bocadinho a questão do desenvolvimento de uma linguagem, de um estilo, para não ficar o fosso tão grande entre *A Cidade e a Infância* e *Luuanda*, mais nada (Vieira, 1980, p. 50-51).

Não podemos saber o que mudou de 1977 até a publicação do romance em relação a como Luandino Vieira enxergava o texto pois o autor não mais mencionou o livro em entrevistas futuras. Mas nos permitimos discordar da fala do autor na entrevista a Laban: mais do que iluminar a questão da linguagem, acreditamos que *Nosso Musseque* figura brilhantemente as mudanças geográficas e sociais pelas quais Luanda passou. Mais do que isso, mostra como essas mudanças afetaram a vida e o cotidiano dos personagens da cidade – diretamente impactados com a

violência colonial – e como essas mudanças moldaram a forma de se pensar a nação angolana. Mas não adiantemos conclusões...

Em relação à sua estrutura, *Nosso Musseque* tem 8 capítulos, divididos em três seções: “Zeca Bunéu e outros”; “A verdade acerca do Zito”; e “Carmindinha e eu”.

Embora gestado e publicado como romance, seus capítulos podem ser lidos de forma independente, como unidades com sentido autossuficiente. Sustenta tal possibilidade o fato de termos um narrador, que também é personagem, que admite que aquilo que se relata nos capítulos é fruto dos textos de um jornal que ele fazia com outros colegas seus de musseque, incentivados pelo personagem Bento Abano. Loureiro (2015), por exemplo, propõe a leitura dos capítulos como contos ou estórias, e assim defende a abordagem, lembrando a publicação de partes do romance ainda nos anos 1960, como já discutimos:

[...] 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 [...] é o fato de três das partes terem sido publicadas anteriormente ao romance [...] (Loureiro, 2015, p. 177).

Assim, o narrador de *Nosso Musseque*, ainda para Loureiro, funcionaria como uma espécie de *griot*, selecionando e transmitindo as estórias para nós leitores:

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 presentes em seu – fictício – jornal, criado com Zeca 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 (Loureiro, 2015, p. 174).

Trata-se de uma abordagem interessante, pois nos permite visualizarmos a relação da escrita de Luandino Vieira com a apreensão da oratura – em linhas gerais, as estórias “tradicionais” veiculadas de forma oral, ou, como melhor diz Luís Kandjimbo (2003), “um acervo de textos orais que podem, presentemente, ser conservados com recurso à escrita” (*apud* Macêdo; Chaves, 2007, p. 18). Essa

relação, que visualizamos não somente no autor em questão mas também em outros escritores de linha nacionalista já abordados nesta dissertação, deve ser pensada em sua tensão, sem ingenuidade, evitando essencialismos e simplificações, afinal, quando falamos de oratura angolana devemos ter em mente a variedade etnolinguística do território em questão. Além disso, a ação colonial deve ser sempre evidenciada, uma vez que:

[...] as manifestações culturais tradicionais que chegaram até nós vêm filtradas por séculos de presença europeia no território angolano (ainda que ela não tenha sido abrangente) e, portanto, considerá-las a 'pura expressão' popular ou a expressão de uma 'idade de ouro' seria, no mínimo, escamotear a história (Macêdo, 2008, p. 54).

A ação colonial acima referenciada também se verifica na própria questão linguística, na imposição do português, língua pela qual os escritores nacionalistas irão travar a luta pela independência também na literatura. Desse modo, o escritor, ciente de seu ofício e da realidade material em que se encontra, não poderia se furtar à discussão. Nesse sentido, Macêdo salienta a postura desses escritores – entre os quais ressaltamos Luandino Vieira – de recusa do uso do português nos “[...] modelos tecno-formais do colonizador” (Macêdo, 2008, p. 55). Na escrita luandina, o quimbundo, uma das muitas línguas tradicionais de Angola e a mais falada na região de Luanda, (des)estrutura o português; e o escritor assim o faz não a partir do registro maquinal da fala popular, mas sim por meio de um processo de inspiração na lógica do falante de quimbundo ao se apropriar do português. Comentando o processo, nos afirma o escritor:

[...] o que eu tinha que aprender do povo eram os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem, e que – se eu fosse capaz, creio que não fui capaz –, mas se fosse capaz de, utilizando os mesmos processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas, que o resultado literário seria perceptível porque não me interessavam só as deformações fonéticas, interessava-me a estrutura da própria frase, a estrutura do próprio discurso, a lógica interna desse discurso (Vieira, 1980, p. 27-28).

Em *Nosso Musseque*, os procedimentos acima mencionados aparecem também na própria estruturação do romance, por meio do narrador que, como um

*griot*, nos conta as histórias que nos são passadas por meio da escrita em português “quimbundizado”, presente no jornal dos meninos.

Em relação ao espaço do romance, a trama se passa predominantemente em um musseque de Luanda, embora a região da Baixa apareça por vezes, seja como ambientação ou como mero ponto de referência, com suas diferenciações ressaltadas. Porém, diferentemente de outros textos seus, o musseque aqui não é explicitado. Há certos índices geográficos apenas. Sabemos que o musseque fica para cima da Ingombota e próximo ao Makulusu. Além disso, os musseques de Rangel, Marçal e Sambizanga são considerados distantes do musseque em questão. Portanto, trata-se de um musseque ainda próximo da Baixa mas que já começa a receber o avanço da cidade.

A nossa hipótese de que *Nosso Musseque* representa a obra em que José Luandino Vieira melhor trabalha o espaço marginalizado como elemento para se pensar a nação articula-se a essa escolha da não-explicação do musseque. Expliquemos: ao não nomeá-lo, o musseque pode ser qualquer musseque, ressaltando as semelhanças desses espaços no sentido de sua marginalização pelo colonialismo português. Interessante notar também o uso do possessivo “nosso” já no título, que denota um senso de coletividade em dois planos discursivos: dentro da trama, com seu narrador integrado ao musseque; e no plano discursivo da própria publicação do romance, com seu autor conectado ao musseque a partir do possessivo “nosso” que, além da integração individual (lembramos que o romance chegou a ser pensando como *Meu Musseque*), pressupõe a existência de um grupo integrado do qual faz parte.

Em relação ao tempo, o romance não segue a lógica linear, com seus capítulos abrangendo um punhado de anos entre as décadas de 1940 e 1950. Assim como o musseque, o tempo também não é explicitado e essa conclusão sobre o recorte temporal só é possível a partir de referências esparsas pelo texto que articulamos às mudanças na cidade de Luanda, já debatidas neste trabalho. Ainda nesse sentido, na trama temos um narrador em um tempo “presente”, no Dia de Finados, encontrando Carmindinha, sua amiga, ex-namorada e vizinha de musseque. Nesse tempo da narrativa, o musseque que será narrado já se modificou completamente, com a maioria dos seus moradores-personagens se mudando ou sendo despejados com o

avanço da cidade de asfalto. Há, portanto, a instauração de dois tempos: um presente, em que as mudanças já ocorreram; e um antigamente, em que acontecem as estórias relatadas. O que é mais interessante é a fonte de que muitas vezes se vale o narrador nessa recolha: o jornal artesanal que ele e seus colegas faziam sobre o musseque quando crianças. No subcapítulo seguinte deter-nos-emos nessa questão em sua relação com o imaginar a nação, mas aqui devemos salientar o papel do jornal como preservação da memória, uma memória coletiva. Ele assume, portanto, um valor de testemunho, afinal, afirma o próprio narrador, “[...] jurámos no nosso jornal só íamos falar a verdade” (Vieira, 2003, p. 130). Nesse sentido, o testemunho articula-se à própria oralidade, afinal o jornal era escrito a partir das estórias que se passavam com os personagens ou dos relatos que se ouviam de outros moradores:

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (Hampaté Bâ, 2010, p. 168).

Ou seja, a oralidade é valorizada, mesmo que seja por meio da escrita, como discurso coletivo, testemunho de uma comunidade já que, nos informam os “redatores”, “[f]oi assim mesmo que nos contaram as pessoas mais velhas de nosso musseque” (Vieira, 2003, p. 130).

Retomando: é a partir do encontro do narrador com Carmindinha que aquele decide contar algumas estórias do antigo musseque, que nos serão então apresentadas sem ordem temporal. Ao introduzir o primeiro desses causos, o narrador adota um tom apologético, como a ressaltar a discrepância e a impossibilidade da apreensão total pela escrita da oralidade:

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

Nesse sentido, nos relembra Hampaté Bâ que “[e]ntre as nações modernas, onde a escrita tem precedência sobre a oralidade, onde o livro constitui o principal veículo da herança cultural, durante muito tempo julgou-se que povos sem escrita

eram povos sem cultura” (Hampaté Bâ, 2010, p. 167-168). Contraindo essa visão eurocentrada comentada por Hampaté Bâ, José Luandino Vieira, por meio do seu narrador, inverte os polos e rebaixa a literatura em relação ao relato oral, equiparado à própria vida, inversão que, como já discutimos longamente, relaciona-se ao fazer literário dos escritores de viés nacionalista de Angola.

Há outra estratégia interessante usada pelo autor no sentido de integrar o oral ao literário: *Nosso Musseque* abre com uma epígrafe que contém a fala de uma das personagens do próprio romance, transcrita em quimbundo: “Kilombelombe kejidiê ku dimuka: kama ka-mu-dimuna... — como dizia don’Ana, falando de Carmindinha” (Vieira, 2003, p. 11), frase traduzida para o português em glossário ao final do livro: “O corvo não sabia ser esperto: uma coisinha de nada é que o despertou...” (*ibidem*, p. 189). A partir desse uso da epígrafe, Luandino Vieira traz para o texto a fala popular, a língua tradicional de um dos povos angolanos e também integra esse elemento usualmente pré-textual ao próprio texto, ressaltando a possibilidade de integrarmos o próprio autor no “nosso” de *Nosso Musseque*, ampliando a tensão entre o real e o literário.

Por fim, ao menos por ora, devemos destacar uma última característica importante da obra: não há um protagonista evidente. Cada uma das seções do livro é focada em um personagem: Zeca Bunéu, Zito e Carmindinha, respectivamente. Porém, os capítulos dentro das seções não são todos diretamente voltados a esses personagens: Xoxombo, Biquinho, Albertina e Capitão Abano são apenas alguns dos personagens do livro que também protagonizam histórias narradas. Assim:

[...] a trajetória dos habitantes dos musseques é (re)contada (ou rememorada) por um narrador-personagem que convoca e organiza diversas vozes discursivas. Isso implica na construção de um foco narrativo complexo, no qual estão presentes recursos como a polifonia de vozes narrativas, a adoção de diversos ângulos ou pontos de vista sobre os fatos narrados [...] (Oliveira, 2014, p. 20).

Poderíamos afirmar, portanto, que o próprio musseque, visto na complexidade das relações das pessoas que nele habitam, é que protagoniza o romance. Isso, é claro, reforça a abordagem do livro em seu aspecto comunitário.

### 3.3. A Comunidade Imaginada de *Nosso Musseque* de Luandino Vieira

Conforme discutimos, Benedict Anderson (2008) propõe a definição de nação como “[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (Anderson, 2008, p. 32). Neste subcapítulo, nossa análise cotejará essa definição – a partir de seu desdobramento nas categorias de abordagem da nação como “comunidade”, “imaginada” e “limitada e soberana” – com trechos ou situações da trama de *Nosso Musseque*, sempre com foco na questão da construção espacial e sua relação com outros elementos da ficção.

Começaremos trabalhando a categoria “limitada e soberana”. Em seguida, partiremos para a análise de *Nosso Musseque* pela categoria “imaginada”. Por fim, abordaremos a “comunidade” da obra.

#### 3.3.1. A Nação Limitada (e Soberana?)

Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade. Nem os nacionalistas mais messiânicos sonham com o dia em que todos os membros da espécie humana se unirão à sua nação, como por exemplo na época em que os cristãos podiam sonhar com um planeta totalmente cristão (Anderson, 2008, p. 33-34, grifo nosso).

A partir dessa explicação de Anderson em relação à qualidade limitada da nação, podemos notar como o conceito versa sobre a delimitação do espaço geográfico. Embora essa delimitação possa nos parecer, à primeira vista, quase desinteressada, ela não o é. Vale lembrarmos que, embora muitas fronteiras sejam acordadas com mais tranquilidade, em muitos casos não é o que se passa (ou o que se passou). Pensando em um contexto colonial, então, a questão se complica, pois na África, por exemplo, tratou-se de uma imposição de limites, como já tivemos oportunidade de discutir. O território angolano, para ficarmos em nosso caso específico, foi definido (aquém das pretensões portuguesas, é bom que se diga) a

partir da Conferência de Berlim e por uma série de acordos subsequentes em geral com outras potências europeias, e “uniu” terras pertencentes a grupos étnicos diversos, muitas vezes com pouquíssima afinidade. Assim, o próprio nacionalismo angolano teve de ser forjado mais a partir da luta contra um inimigo em comum do que propriamente pela identificação mútua, o que, sem dúvidas, ajuda a entender certas problemáticas ainda hoje presentes na realidade angolana. O próprio projeto literário angolano articula-se a uma tentativa de interligação e compreensão possíveis, reconhecendo o processo histórico:

[...] tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. O desafio se montava: era preciso fazer Angola, o que significava (significa) investir também na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. Ao fim e ao cabo, o jogo era um só: bloquear o ato colonial para construir a nação. Noutras palavras, tratava-se de vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua: Angola (Chaves, 1999, p. 31-32).

Nesse contexto de forja de uma nação possível, ao abordarmos especificamente Luandino Vieira, podemos perceber que seu procedimento literário de delimitação de um espaço geográfico articula-se a uma estratégia que podemos entender como relacionada ao mecanismo linguístico da metonímia, mais especificamente, da sinédoque, normalmente trabalhada como uma forma de metonímia. Enquanto a metonímia é uma “difusão semântica” (FIORIN, 2014, p. 37) em que uma palavra toma para si o sentido de outra com a qual guarda relação, na sinédoque, de modo específico, “[...] a relação de contiguidade é do tipo *pars pro toto* (parte pelo todo), o que significa que a transferência semântica se faz entre dois sentidos que constituem um todo” (*ibidem*, p. 38). O que queremos dizer com isso é que na obra de Vieira, Luanda (a parte) é muitas vezes transubstanciada em Angola (o todo). A questão, obviamente, extrapola o escritor angolano. Como já discutimos, Luanda, cidade por excelência do governo colonial, foi também a cidade em que a luta nacionalista ganha força, entre outros motivos, por justamente melhor representar a ordem colonial vigente e sua violência em relação à população local. Essa violência é, também, geográfica, visualizada na divisão, ainda que não legalizada embora facilmente observável, de uma cidade branca (cidade do asfalto, bem representada pelas regiões da Alta e da Baixa) e uma cidade negra (os musseques). cremos que

Luandino Vieira é dos autores que melhor trabalham essa questão, pois os musseques recebem grande destaque em sua obra, um espaço quase incontornável, e que geralmente funcionam como espaços bem delimitados no sentido de compreenderem uma ordem específica dentro daquelas fronteiras. Um bom exemplo disso é pensarmos nos “códigos” usados pelos meninos de um mesmo musseque que os diferencia dos meninos de *outros* musseques:

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

E, ainda:

E então lembro, parece foi hoje. Numa manhã de sol já para Abril, eu estava sentado na minha porta e ouvi, longe, um assobio que eu não esqueço, aquele assobio do nosso musseque e depois chegou a cantiga do Zito, essa cantiga que aprendeu na esquadra e eu, às vezes, esquecia e cantava na Carmindinha. Corri no Zeca, chamei-lhe com depressa e aí vimos nosso amigo, alto e forte parecia homem mesmo, lá em cima, desenhado junto com o imbondeiro e a voz dele trazia alegria de verdade nos nossos corações (Vieira, 2003, p. 145).

Mais do que Luanda como Angola, José Luandino Vieira estabelece a sinédoque musseque por Angola. Tratando especificamente da obra *Nosso Musseque*, há aqui uma diferenciação em torno da questão do “limite” do espaço ficcional criado em relação a outras de suas obras. Nestas, o autor tem por hábito a especificação do musseque em que a trama se passa ou de onde vêm seus personagens. No romance “Nós, os do Makulusu”, e nas estórias “Kinaxixi Kiami (Lourentinho)” e “O último quinzar do Makulusu”, por exemplo, a delimitação já aparece no título. Sobre esta última estória, há um ponto de interesse em relação à estratégia de não explicitação do musseque de *Nosso Musseque*: “O último quinzar do Makulusu”, texto escrito entre 1965 e 1966 (Laban, 1980), e presente no volume *Velhas Estórias* (1985), divide com o romance o mesmo “universo”, com os personagens Zito, Zeca Bunéu, Xoxombo, Carmindinha etc., os mesmos de *Nosso Musseque*. Porém, o escritor angolano inicia a estória da seguinte maneira: “Os casos que vou pôr, passaram na esquecida noite de 11 de Março de 1938, no Makulusu, naquele tempo nosso musseque” (Vieira, 1980, 167, grifo nosso). Já em *Nosso*

*Musseque*, como já comentamos, o Makulusu aparece como referência geográfica alheia ao musseque em questão, exclusivamente na cena da derrubada da casa do personagem Biquinho: “O tractor virou para baixo, caminho do Makulusu, e veio com depressa, correndo por cima da areia e do capim, engolindo os quinjongos, espantando os catetes” (Vieira, 2003, p. 75, grifo nosso). O musseque de *Nosso Musseque* é um musseque imaginado no sentido de não pertencer à realidade empírica angolana, embora as referências geográficas estejam todas lá. Cremos que o autor opta por esse musseque não especificado como endosso à sua crítica: ao não defini-lo, o musseque pode ser *qualquer* musseque, ou seja, representa *todos* os musseques e, em última instância, a cidade do colonizado em Angola. Daí acreditarmos que o romance em questão é a obra em que Luandino Vieira melhor faz uso desse procedimento metonímico de “cantar” a nação pelo específico, pela parte.

A limitação desse espaço no romance ocorre por meio dessas pequenas referências a outros musseques, normalmente por meio da explicitação da distância dos locais mencionados – “[...] estavam morar longe [...] perto já do Braga” (Vieira, 2003, p. 72), “[...] estavam fugir lá mais para cima, Burity, Terra Nova” (*ibidem*, p. 73) – e, principalmente, por sua oposição à Cidade do Asfalto (englobando a Cidade Baixa e a Cidade Alta). Destacaremos dois momentos da obra em que essa oposição funciona como espécie de fronteira entre os espaços, embora tenhamos de deixar evidente que não estamos falando de fronteiras físicas, mas antes ideológicas. Em certa passagem do romance, dentro do núcleo familiar de Capitão Abano (além dele, a esposa Sá Domingas e os filhos Carmindinha, Tunica e Xoxombo), as habilidades de Carmindinha com a costura são louvadas pela mãe que, então, é convencida a matriculá-la em uma escola de costura fornecida pela Liga Angolana na Baixa de Luanda. A confusão acontece pois Bento Abano é contrário à ideia, e então a Baixa aparece como oposição ideológica ao modo de enxergar o mundo de Bento:

— Já disse, não repito. Filha minha não vai na Baixa, nem que me mate! P’ra vir aí com vestido de branca, com os beijos pintados, sapatos de madeira? Nunca, enquanto existir capitão Bento Abano!

Carmindinha, chorona e irritada, metia-se da porta:

— Mas eu quero, mas eu quero! Não tem mal, quero aprender a costura, já disse! (Vieira, 2003, p. 21).

Nessa primeira citação, podemos ver que os valores que Bento Abano atribui à Baixa relacionam-se a certo modo europeu de se vestir, diferenciação explicitada a partir da junção de “vestido” com “de branca”, evidenciando o componente rácico, aqui visto em oposição. Porém, mais do que a questão da vestimenta, a zanga de Bento, e sua oposição, relacionam-se a uma suposta imoralidade que o personagem conecta à Baixa, vista como local de perdição:

Bento aumentava suas conversas da perdição da vida na Baixa, os maus exemplos, a imoralidade que ia ganhando caminho no meio do povo. Falava isto em altos gritos como nunca ninguém pensou o capitão, sempre de falas mansas, pudesse pôr.

— Já disse, eu é que mando! Filha minha tem a educação da mãe, a educação da avó, a educação do nosso povo. Não deixo ela se perder na Baixa. Curso de costura, curso de costura!... Eu já sei o que é isso! Deixa só o cabaço numa esquina e aparece com filho na barriga. Quem foi, quem foi, ninguém sabe! Não, não, minha filha, nunca! (Vieira, 2003, p. 22).

Trata-se de um pensamento interessante de Bento, um angolense, como a denotar um momento de repulsa que a cidade branca, antes tão atraente a certa camada populacional mestiça, causa naquele momento. Na mente do personagem, a oposição é evidente: colonos e colonizados. Mas Bento Abano inverte a lógica colonial, valorizando sobremaneira o musseque ao abordar a Baixa como “imoral”. Como não poderia deixar de ser, a questão é mais complexa, pois uma das problemáticas do processo urbano acelerado tem a ver justamente com o processo de atração que a cidade – sede dos empregos, das escolas, dos serviços básicos – opera em relação a quem está nas margens do processo, estes jamais satisfatoriamente absorvidos por ela. Não à toa, Henri Lefebvre chama este processo duplo de atração-repulsa de “ponto crítico” que, em termos geográficos, é o responsável pelo surgimento de grandes aglomerados populacionais ao redor da cidade (vide os musseques):

Paradoxalmente, nesse período em que a cidade se estende desmesuradamente, a forma (morfologia prático-sensível ou material, forma de vida urbana) da cidade tradicional explode em pedaços. O processo duplo (industrialização-urbanização) produz o duplo movimento: explosão-implosão, condensação-dispersão (estouro) já mencionado. É portanto ao redor desse ponto crítico que se situa a problemática atual da cidade e da realidade urbana (do urbano) (Lefebvre, 2001, p. 77-78).

No caso em questão, embora a Baixa represente o mundo “branco”, colonial, ela representa, também, as poucas oportunidades de ascensão social as quais a população mais pobre tem acesso. No caso em questão, tratava-se da possibilidade de Carmindinha aprender um ofício, o de costureira. Nesse sentido, as súplicas de sá Domingas são inequívocas:

— É verdade, é verdade! Pode-me dar porrada, não me queixo! Pode-me matar, não me queixo! Mas essa menina vai na escola de aprender costura sim. Sou eu que digo!

[...]

— Aiuê, acudam, acudam, vizinhas! Bento vai me matar. E porquê, então?... Porque quero a minha filha na costura, quero ela vai ser modista, não lhe quero no ferro e na selha todos os dias... (Vieira, 2003, p. 21-22, grifo nosso).

O que está em discussão não é a integração ao modo de vida colonial, mas sim apenas o acesso à possibilidade de uma vida um pouco melhor do que a vivida por Domingas e Bento, o que, de certo modo, camufla – mas somente a princípio – as “fronteiras” entre esses espaços. Trata-se de uma camuflagem pois, como compreendemos, a Baixa, em si, nunca surge na obra como espaço pacífico para os personagens do musseque, e jamais como morada destes. É um local de passagem, seja para acesso à educação profissionalizante ou para o acesso ao trabalho precarizado. Local de onde sempre se retorna, “[s]ó os pés é que andavam depressa agora, a subir a Ingombota, no meio da gente já estava voltar no serviço” (Vieira, 2003, p. 105). Interessante notar a contraposição da própria urbanização do local com a do musseque. O menino Xoxombo, por exemplo, se admira:

Com esses pensamentos a saltar na cabeça e o coração cheio de medo, Xoxombo nem deu conta estavam chegar na Baixa. As ruas, as casas, eram bonitas, não eram cubatas de zinco, não, e as estradas, cheias de carros e pessoas, estavam tapadas pelo alcatrão, a areia dos musseques não tinha ali (Vieira, 2003, p. 105, grifo nosso).

O fascínio de Xoxombo nos remete outra vez a Frantz Fanon quando, ao comparar a cidade do colono com a do colonizado, ressalta a “inveja” que o colonizado naturalmente sentirá do mundo “branco”:

O olhar que o colonizado lança à cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Todos os modos de posse: sentar-se à mesa do colono, dormir na cama do colono, com a mulher do colono, se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disso, pois, quando lhe

surpreende o olhar evasivo, constata amargamente, ainda que em estado de alerta: “Eles querem tomar o nosso lugar”. É verdade: não há um único colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono (Fanon, 2022, p. 36).

Obviamente, a “inveja” e a “luxúria” desse olhar ocorre pela observação das discrepâncias entre esses “mundos” criados e geridos pelos colonos: de um lado, as areias vermelhas do musseque, do outro, o asfalto; de um, as cubatas de zinco, de outro, as casas bonitas...

Nessa cena quem acompanha Xoxombo é o menino Zito, que, por sua vez, age com desenvoltura naquele espaço: “Zito andava nessas ruas sem medo, não esquivava os carros, parecia era mesmo o dono desses sítios, nada que lhe admirava” (Vieira, 2003, p. 105, grifo nosso). Tamanha confiança teria um preço, afinal, que entrevemos no destino do personagem: sempre em choque com a ordem colonial, é preso várias vezes nas esquadras de Luanda e, por fim, mandado para São Tomé, para o campo de trabalho forçado. Por meio desse desenlace, Luandino Vieira como nos faz notar como aquele espaço, inserido naquela lógica colonial, não pertence aos meninos do musseque. Portanto, a atitude individual de admiração ou de coragem, pouco importa. A lógica espacial é clara. Podemos dizer que lhes é negado o direito à cidade, de que fala David Harvey:

O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos (Harvey, 2012, p. 74).

E é essa lógica, a do não acesso à cidade, ou melhor, a da impossibilidade de exercer o poder no processo urbano dentro da lógica colonial, que ficará evidenciada no próximo episódio do livro sobre o qual nos debruçaremos.

Nesse outro momento de que falaremos, os meninos Zeca Bunéu e Xoxombo estão empolgados pois é dia de receber a doação dos brinquedos de Natal que no ano em questão acontecerá na região da Cidade Alta. Nesse dia, meninos e meninas de todos os musseques e demais regiões de Luanda se juntam na busca por conseguir

o melhor brinquedo. A geografia se impõe desde o começo, afinal, para os meninos do musseque da obra, é preciso descer a cidade, até o asfalto, como numa marcha:

Os pés suados, cobrindo-se do pó vermelho da areia, vinham de todos os lados da Ingombota, da Mutamba, do hospital, apareciam mais miúdos, alguns de bata, alguns mesmo vestindo calção de fazenda e sapato de cabedal; outros, os que vinham mais lá de cima, doutros musseques, correndo de pé descalço. As miúdas da «Kibeba» passavam em fila, com a sua farda descolorida de encarnado, rindo e olhando, a velha professora sempre a ameaçar. Nas suas caras tristes tinha, naquela hora, mais alegria, os olhos brilhavam quando se metiam mesmo com elas (Vieira, 2003, p. 53-54).

Por sua vez, “[m]eninos e meninas das escolas e colégios da Baixa, com suas fardas caqui-verdes ou batas brancas bem engomadas, esperavam, impacientes, na forma” (Vieira, 2003, p. 54). Essa oposição será evidenciada pelos comentários das professoras desses alunos que, ao presenciarem as brincadeiras e gritos das crianças dos musseques, esbravejam que “[...] não havia direito deixarem vir assim a malandragem dos musseques para o meio dos meninos educados” (*ibidem*, grifo nosso), em outras palavras, quem vem da cidade colonizada representa, aos olhos dessas professora, o mal, o elemento de corrupção de que fala Fanon em relação ao olhar do colono sobre o colonizado, desumanizando-o:

O nativo é declarado impermeável à ética: ausência de valores, mas também negação de valores. Ele é, ousemos confessá-lo, o inimigo dos valores. Nesse sentido, é o mal absoluto. Elemento corrosivo, que destrói tudo o que dele se aproxima elemento deformador que desfigura tudo o que tenha a ver com ética ou moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas (Fanon, 2022, p. 38).

Tal visualização dos colonizados será ainda mais enfatizada ao notarmos que, apesar de se tratar de um evento que congregava crianças, o aparato repressivo do Estado se fazia presente, como a denotar aquela ideia acima discutida do não-pertencimento (de algumas dessas crianças, evidentemente) àquele espaço: “Os polícias, de farda branca dos dias de feriado e os cipaios com as botas engraxadas, apareciam para berridar quem pisava no capim, nos canteiros, quem sentava no passeio, quem bebia na torneira, quem atravessava na rua...” (Vieira, 2003, p. 55). Interessante notar como, para Fanon, é exatamente essa presença repressiva o que, nos estados coloniais, representa os “limites”:

O mundo colonizado é um mundo dividido em dois. A linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias, o interlocutor válido e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão, é o policial ou o soldado. [...] Nas regiões coloniais, [...] o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contato com o colonizado e o aconselham, valendo-se de coronhadas ou bombas de napalm, a ficar quieto. Vê-se que o intermediário do poder usa uma linguagem de pura violência (Fanon, 2022, p. 34).

Para concluirmos o episódio narrado em questão, o que acontece é o seguinte: os meninos Zeca Bunéu e Xoxombo se separam no meio da confusão da entrega de brinquedos e cada qual tenta sua sorte com a prenda que desejavam. No caso de Zeca, prestes a conseguir o caminhãozinho que queria, recebe em troca um mero apito das mãos de um professor de escola da Baixa que, ao despachá-lo, ainda diz: “– Pronto. Vai-te embora. Vêm para aqui esses miúdos vadios... musseque, musseque!...” (Vieira, 2003, p. 59, grifo nosso).

No caso de Xoxombo, algo semelhante acontece, mas o índice rácico é ressaltado (lembremo-nos, Zeca é branco):

— A sô pessora me deu-me uma xatete de corda que eu lhe pedi. Depois, na confusão, um senhor me tirou a xatete e deu num miúdo branco que estava pedir!

Limpendo as lágrimas na manga da bata suja, Xoxombo falou que tinha refilado, mas o polícia ainda puxou-lhe as orelhas e ele então pelejou no miúdo que tinha-lhe roubado a xatete.

— A sô pessora veio separar e me deu esta porcaria!...

Arrumou com o brinquedo [uma língua de gato] e, com a raiva dele, pisou até ser só um buraco sem feitio, ali no chão (Vieira, 2003, p. 60-61).

O final do capítulo-conto nos interessa pois resalta que, embora o racismo seja índice fundamental na imposição dos “limites”, na divisão das “cidades”, também o índice econômico exerce influência na ação dos colonos. Depois de retornarem ao musseque, infelizes, Xoxombo escreve em seu caderno o que o narrador, anos depois, resgata e publica: “«Eu e o 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 de sô Laureano da Câmara recebeu. Não percebo»” (Vieira, 2003, p. 62, grifo nosso).

Se em relação à delimitação do musseque da obra com outros bairros populares e musseques os índices usados são meramente geográficos, salientando sobretudo a distância entre os bairros ou usados como ponto de localização, em relação ao limite Cidade do Asfalto-Musseque temos, em suma, uma delimitação pautada na diferenciação rática mas também econômica que extrapola para uma diferenciação, aos olhos dos colonos, moral, baseada nos hábitos dos meninos do musseque. Luandino Vieira, portanto, ficcionaliza o mundo compartimentado do estado colonial de que fala Fanon pois, se o musseque é um mundo à parte (com suas fronteiras ideológicas mais do que físicas), essa fragmentação é a essência da própria lógica colonial.

Assim, o musseque de Vieira nesse romance é bem delimitado, mas esbarramos em uma problemática na definição de Benedict Anderson sobre essa característica da nação: trata-se da soberania. Vejamos:

Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. Amadurecendo numa fase da história humana em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontavam inevitavelmente com o pluralismo vivo dessas religiões e com o amorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, então diretamente sob Sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano (Anderson, 2008, p. 34).

Em *Nosso Musseque*, bem como nas demais obras de José Luandino Vieira, seria difícil falarmos em espaços soberanos ao pé da letra. Sim, há lógicas e regras internas nesses espaços, mas sua relação com outros espaços – e aqui pensando no espaço “branco” – não poderia ser soberana, afinal, falamos de um estado colonial. O que acontece é que essa soberania mostra-se presente justamente pela compreensão da violência de sua ausência. Expliquemos: apesar de todo o limite existente entre o espaço do musseque e outros locais, é como se essa “fronteira”, a partir de uma perspectiva de soberania, de respeito a ela, só se concretizasse por uma única via: a do colonizado em relação ao colono. A via inversa não é respeitada, e isso fica evidente quando da destruição dos musseques a partir do aceleração do processo urbano:

Uma paz que vinha de tempos antigos, que nem eu nem os outros miúdos do musseque lembrávamos, mas as mães e os homens, nas portas, à noite,

conversavam agora, manteve amigas e vizinhas aquelas famílias, mesmo com as conversas e confusões e as zangas e as pazes que, às vezes, pareciam estragar a vida, mas que eram afinal essa paz de longa vizinhança e amizade...

Assim falavam o mestre de barco de cabotagem, don'Ana, Sebastião Domingos Mateus, pai do Zito, até mesmo o pai do Zeca, antigo já ali no musseque. E essa paz que não sabíamos e que vinha, no cacimbo, com as manhãs orvalhadas e no calor com o sumo dos cajus em Dezembro, que voava em bandos de gungos e januários e nos rodeava no capim das primeiras chuvas, começou a ser falada com saudade e com medo na hora que, pela Ingombota acima, telhados vermelhos de casas começaram espreitar o nosso musseque com seus olhos invejosos (Vieira, 2003, p. 71-72).

É como se o pensamento fanoniano se invertesse por um momento: o olhar de inveja vem da Baixa e não mais dos musseques. Mas trata-se de uma inveja de quem tudo pode, de quem vê aquele espaço também como seu, se assim o quiser. O que nos remete a Edward Said:

O imperialismo, afinal, é um gesto de violência geográfica por meio do qual praticamente todo o espaço do mundo é explorado, mapeado e, por fim, submetido a controle. Para o nativo, a história da servidão colonial é inaugurada com a perda do lugar para o estrangeiro; a partir daí, ele precisa buscar e de alguma forma recuperar sua identidade geográfica. Devido à presença do estrangeiro colonizador, a terra, a princípio, só é recuperável pela imaginação (Said, 2011, p. 351, grifo nosso).

Ora, é a partir da deflagração desses momentos que Vieira, justamente ao mostrar a violência colonial no espaço geográfico, ressalta a necessidade de soberania daqueles espaços. E como metonímias da nação, os musseques se reconfiguram em clamor pela nação angolana e sua busca por soberania àquela altura.

### 3.3.2. A Nação Imaginada

Sobre a nação ser uma imaginação, nos afirma Anderson:

[A nação] é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (Anderson, 2008, p. 32).

Já chegamos a discutir como o romance e o jornal são elementos fundamentais no sentido de criar uma ideia, um vínculo imaginário entre um determinado grupo de pessoas, aqui pensando no âmbito nacional, que se enxergam como parte de um *todo*. Para Anderson, “[...] essas formas proporcionaram meios técnicos para ‘re-presentar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação” (Anderson, 2008, p. 55) justamente ao forjar uma união que se relaciona a um espaço e a um tempo dados.

Em *Nosso Musseque*, o espaço imaginado chega a nós, leitores, justamente por meio desses dois elementos – jornal e romance – que se interligam nos planos enunciativos e narrativos. Sobre essas instâncias do discurso:

O “eu” abarca duas instâncias: enunciador e narrador. No primeiro nível da enunciação, está o enunciador: é o “eu” pressuposto, equivalente ao autor implícito. É bom lembrar que autor implícito não é o mesmo que autor real. Ambos, por vezes, coincidem-se, mas não obrigatoriamente. A figura de carne e osso, pertencente ao mundo extralinguístico, pode fingir, criando, no discurso, a imagem de uma pessoa totalmente diferente de sua autêntica personalidade. Ele não pertence, portanto, ao texto.

O enunciador, ao contrário, é uma imagem construída ao longo do texto, uma idealização do ser que produziu o discurso corrente. Traçando um paralelo com a Retórica clássica, cujo princípio preconiza, num ato de comunicação, o envolvimento de três componentes: orador, auditório e discurso. O enunciador seria, aproximando-o das tradições aristotélicas, o *ethos* do orador, a voz que ecoa numa construção discursiva.

Enquanto o enunciador é a instância pressuposta que produz o enunciado, o narrador, apresentando-se num segundo nível, é o “eu” projetado no interior do texto, fruto da criação do autor implícito. É uma delegação de voz levada a efeito pelo enunciador (Silva, 2006, grifo nosso).

Ora, no plano do enunciado, temos em mãos um romance, definido e defendido como tal, que centra-se na comunidade imaginada de um (qualquer) musseque de Luanda no período colonial. Mas a estratégia de Luandino Vieira é ainda mais interessante pois, no plano narrativo, temos a afirmação, por parte do narrador, de que os textos que temos em mãos são fruto, não só mas também, de um jornal do musseque, espécie de atividade inicialmente recreativa que os meninos praticaram durante infância e juventude.

Sobre o jornal e sua relação com o nacionalismo, no texto de introdução à versão brasileira de *Comunidades Imaginadas*, Lilia Schwarcz afirma, resgatando a análise de Anderson, que

[...] é por meio do material impresso que a nação se converte numa comunidade sólida, recorrendo constantemente a uma história previamente selecionada. O jornal, que introduz notícias de locais distintos em tempos variados – mas pressupõe sempre a ideia de contiguidade –, constituiria elemento recorrente nas práticas nacionais modernas (Schwarcz, 2008, p. 13, grifo nosso).

Ora, se no jornalismo produzido por grandes corporações midiáticas as notícias são selecionadas por um corpo de editores, submetidos a uma cadeia de comando dentro de uma estrutura administrativa com interesses próprios de classe, o mesmo não ocorre no caso em questão.

Primeiramente, é interessante notarmos como o jornal, embora escrito pelas crianças, tenha sido gerado a partir da influência de Capitão Bento Abano, ele mesmo leitor e redator de jornais do “antigamente” (lembramos dos angolenses e sua forte relação com a imprensa, vista como meio de reivindicação). A relação que se estabelece entre o jornal dos meninos e os jornais dos angolenses é nítida nas próprias referências usadas por Abano quando ele dá a ideia do jornal aos meninos:

Mas capitão Abano não queria nos largar. Voltou para falar conosco, continuou dizer que, agora sozinhos, o melhor mesmo era fazer um jornal, contar os casos do nosso musseque e o Zeca, assim, podia publicar os versos que fazia. E prometeu, quando a gente chegasse em casa, ia nos deixar ver mesmo o Cruzeiro do Sul, O Angolense e outros jornais antigos, até ele tinha escrito lá (Vieira, 2003, p. 166, grifo nosso).

O que primeiro surge como “[...] brincadeira que capitão Abano nos ensinou para fazer” (Vieira, 2003, p. 155) converte-se, por fim, em “registro de uma memória coletiva” (Oliveira, 2014, p. 61) de um tempo e um espaço que não mais existem. O estatuto de “verdade” do jornal ganha força no momento em que, ao seu lado, são dispostos (no romance que lemos) outras fontes de informação ainda mais próximas do testemunho, como os cadernos do menino Xoxombo e as memórias de Carmindinha narradas em primeira pessoa, mesmo que elas causem ciúmes ao narrador, que admite:

Carmindinha me falou exactamente como escrevi, esta história do Zito; e, se conto o que passou, gostando essa menina como gosto, não é para fingir que me dói menos no coração ter acabado assim a mentira boa que naquela noite de cacimbo ele estava na cama de Albertina. É só que prometi falar a verdade acerca do Zito (Vieira, 2003, p. 128, grifo nosso).

E o próprio jornal é sempre visto como repositório de fatos, da realidade, mesmo que as estórias sejam complexas e que, para relatá-las, os meninos tenham que recorrer a vários pontos de vista:

Mas mais-velho capitão mete na conversa para nos avisar: se queremos pôr tudo bem no nosso jornal, então o melhor é mesmo ouvir a parte dele (Vieira, 2003, p. 129)

[...]

E como jurámos no nosso jornal só íamos falar a verdade [...] (Vieira, 2003, p. 130, grifo nosso).

Além do próprio estatuto de verdade atribuído ao jornal dos meninos, há também um sentido de valorização do local nas páginas, ora evidenciado pelos próprios hábitos de Bento Abano que ficava “[...] a falar com devagar, a ensinar como se faz um jornal, a discutir com Carmindinha ou a nos ensinar o amor da nossa terra” (Vieira, 2003, p. 161, grifo nosso), ora pela própria influência absorvida pelos meninos:

E na hora que chegámos no nosso musseque, toda a gente dizia eu e o Zeca estávamos tristes, perguntavam saber se não tínhamos gostado a viagem, se era bom, se era bonito, mas só o capitão sabia, nosso coração sofria de alegria porque queríamos começar fazer o jornal e queríamos pôr lá, para toda a gente aprender, aquele amor que a gente sente quando ouve-se o vento fazer dicanza nos coqueiros das ilhas do mar da nossa terra (Vieira, 2003, p. 168, grifo nosso).

Desse modo, o romance que temos em mãos funciona quase como um documento, como um testemunho daquele espaço. No plano narrativo, o jornal é o modo de os meninos se imaginarem em comunidade, de valorizarem o “amor da nossa terra” (Vieira, 2003, p. 161), embora seja também um espaço de disputa, dialético, afinal, não há uma ideia de verdade absoluta, mas sim versões, todas dignas de serem relatadas. O próprio Luandino Vieira, na já referenciada entrevista a Michel Laban, traz essa questão da dialética que desde muito novo compreendeu:

Uma coisa que noto, que não é sempre fácil aceitar, a dialética. A questão de as coisas não serem sempre um sim nem um não, as coisas não serem sempre o que são, mas serem também o que não são. E essa talvez demasiada compreensão para todos os factos da vida, isso foi-nos ensinado praticamente enquanto vivíamos a nossa experiência de criança (Vieira, 1980, p. 14, grifo nosso).

Uma vez mais, relacionamos, então, o narrador que seleciona as histórias à figura do griot, trazendo novamente para a análise a transmutação da oratura em literatura. Como nos relatam Macêdo e Chaves (2007), compreende-se a literatura oral especificamente angolana a partir de seis categorias, cada qual com seus objetivos e fórmulas de contação. Entre elas, está a “maka”, à qual atrelamos o romance em questão, que são as histórias “[...] verdadeiras ou reputadas como tal” (Macêdo; CHAVES, 2007, p. 20). Segundo Héli Chatelain, “Embora servindo também de distração estas histórias têm um fim instrutivo e útil, sendo como que uma preparação para futuras emergências” (Chatelain, 1964, p. 102 *apud* Macedo; Chaves, 2007, p. 20)

Linhas acima, destacamos a citação de Lilia Schwarcz em que a estudiosa relembra como é a partir do material impresso que se recorre a uma história selecionada, pela qual se imagina a nação. O interessante a notar no caso de *Nosso Musseque* é a multiplicidade de histórias selecionadas (e aqui pensamos tanto no romance como no jornal da própria trama), bem como a grande quantidade de personagens envolvidos nelas. Em relação a estes últimos, já destacamos que não há apenas um protagonista, com muitos personagens tendo importância equivalente, mesmo embora a divisão das seções do livro privilegie três deles, citados nominalmente (Zeca Bunéu, Zito e Carmindinha). Xoxombo, Nanito, Bento Abano e o próprio narrador, além de outras figuras, aparecem (e protagonizam) histórias ao longo de todo o livro. Em relação à temática dos textos, e pensando na seleção dessas histórias e sua relação com a nação que se pretende imaginar, Vieira opta por uma miríade: são causos engraçados, histórias de rivalidade, casos de amor, brigas... Essa escolha, cremos, nos ajuda a compreender o musseque como uma comunidade onde todas essas histórias são possíveis dentro daquela configuração espacial. Ou seja, são também as pequenas situações, a rotina, o cotidiano, que unem aquela vizinhança no “nosso” musseque. Apesar disso, cremos que essas histórias são unidas sim pelo espaço do musseque, mas principalmente pelas transformações que esse espaço sofre. É como se Luandino Vieira a todo o tempo nos alertasse: esse musseque, e essas histórias, ficou (ficaram) no “antigamente”. Daí, a melancolia do narrador em certa passagem da obra, ao perceber que ficou sozinho com Zeca Bunéu no musseque que antes era de todos:

Estou sozinho no nosso musseque, vejo a areia vermelha arrefecendo no fim da tarde, entre capins e paus, descendo para o Bungo, Ingombota, Cabeça, mas os meninos já não estão voltar na brincadeira, parando na porta da Albertina para receber os doces, a quicuerra ou outra coisa boa, sempre ela tinha para nos dar.

Só espero o Zeca Bunéu. Cadavez meu amigo vai chegar para escrever nosso jornal que foi brincadeira que capitão Abano nos ensinou para fazer, agora que estudamos no Liceu e restamos, sozinhos, no nosso musseque vazio (Vieira, 2003, p. 155).

O que, também, nos reforça a compreensão do romance como uma “adaptação” da categoria “maka” da oratura angolana, afinal, podemos compreender a trama como um aviso, uma preparação para a emergência.

Pensando agora no romance propriamente dito, e no próprio papel do romance como gênero dentro de uma sociedade colonial, devemos destacar o uso do possessivo “nosso” já no título de *Nosso Musseque*. Aqui nos permitimos relacionar essa análise com a abordagem que Benedict Anderson faz do romance indonésio *Semerang Hitam*, de Mas Marco. Anderson nota como o romance, que se passa nas ruas da cidade de Semarang, traz um protagonista que nunca é nomeado, mas sempre citado a partir das expressão “o nosso rapaz” (e equivalentes, permanecendo sempre o pronome possessivo), e que essa escolha não denota jocosidade ou pilhéria em relação ao personagem. Trata-se de algo diferente. A partir disso, depreende Anderson:

[...] justamente a ingenuidade literária e o caráter canhestro do texto confirmam a “sinceridade” inconsciente desse pronome possessivo. Nem Marco nem seus leitores têm dúvida alguma a respeito da referência. Se na ficção sofisticadamente jocosa da Europa dos séculos XVIII e XIX a figura “o nosso herói” apenas ressalta uma brincadeira do autor com um leitor (qualquer), o “nosso rapaz” de Marco, inclusive pela sua novidade, significa um rapaz que pertence ao coletivo de leitores de indonésio, e assim, implicitamente, uma “comunidade imaginada” indonésia em embrião. Note-se que Marco não sente nenhuma necessidade de especificar essa comunidade pelo nome: ela já está ali (Mesmo que os censores coloniais holandeses multilíngues pudessem fazer parte do público leitor, eles estão excluídos desse “nosso”, como vemos pelo fato de que a raiva do rapaz se dirige contra “o”: e não “o nosso” sistema social.) (Anderson, 2008, p. 64).

Ora, cremos que a estratégia de José Luandino Vieira pode ser bem comparada à de Mas Marco nesse sentido. Salientamos que, no caso do autor angolano, o possessivo, além de permear o texto em diversos momentos pela fala do(s)

narrador(es) – são 54 vezes que a expressão “nosso musseque” aparece na narrativa –, mostra-se já no plano enunciativo, nomeando o romance publicado. Portanto, a comunidade imaginada gestada pelo autor angolano planeja ir além da narração, assumindo a própria instância do enunciado. Para tanto, é como se o próprio José Luandino Vieira – autor implícito e diríamos também empírico, nesse caso – se colocasse, a partir do pronome possessivo, como parte dessa comunidade do *Nosso Musseque*. E se pensarmos nos “limites” discutidos no subcapítulo anterior, fica evidente que essa nação imaginada, embora fruto da lógica colonial, contrapõe-se à segregação reinante que se solidifica no espaço geográfico.

Tal estratégia ganha força se pensarmos no próprio romance, diríamos na narrativa de modo amplo, como veículo pelo qual se pensam nações, se propagam ideias, cultura, e por isso mesmo, pelo qual se é possível propagar o próprio colonialismo e, no sentido inverso, as respostas dos povos dominados. Em *Cultura e Imperialismo* (2011), Edward Said analisou brilhantemente essa questão – qual seja, a da cultura e especificamente do romance como aparato colonial –, embora focado em obras de língua inglesa. Para o autor,

Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos (Said, 2011, p. 11).

No caso do colonialismo português, o uso instrumental das narrativas – e de modo amplo da propaganda cultural – surgiu tardiamente, se comparado com outras potências europeias como França e Inglaterra, mas pode ser notado na já mencionada criação do Concurso de Literatura Colonial, promovido pela Agência Geral das Colônias na primeira metade do século XX. O intento, obviamente, mais do que apenas incentivar a produção de uma literatura desinteressada, aliava-se ao próprio discurso imperial português, ainda melhor trabalhado durante o Estado Novo:

A profunda articulação entre a nação e império promovida pelo Estado Novo foi fomentada por uma máquina de propaganda muito bem azeitada que, aliada da atenta e diligente Polícia Política, a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), criada em 1933, posteriormente transformada em PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), construiu a “força ideológica do conceito” imperial e as operações de sentido realizadas em função da mesma. Dessa forma, a partir dos anos 1930 criam-se as agências noticiosas, um cinema de propaganda com os filmes com focalização nas colônias e os prêmios de literatura colonial, que somente serão extintos com a queda do Império (Macêdo, 2015, p. 75, grifo nosso).

Já tivemos oportunidade de notarmos como a estratégia, aliada ao panorama literário angolano de então – muito restrito ao jornalismo feito de modo quase artesanal – sufocou, ou melhor, praticamente impossibilitou o surgimento – melhor seríamos dizer a continuidade se pensarmos em *O Segredo da Morta*, de Assis Júnior – de uma literatura de carácter nacionalista. A literatura produzida em Angola nas décadas de 30 e 40, principalmente, ficou restrita às obras que poderíamos definir como pertencentes à literatura colonial.

Foi somente a partir do resgate de um viés de fato nacional por parte dos membros dos *Novos Intelectuais de Angola* que escritores do porte de Luandino Vieira puderam, também por meio da narrativa, responder à literatura colonial, ou melhor, à lógica colonial defendida por tal literatura. Said, outra vez:

Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimento mobilizaram povos do mundo colonial para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial; nesse processo, muitos europeus e americanos também foram instigados por essas histórias e seus respectivos protagonistas, e também eles lutaram por novas narrativas de igualdade e solidariedade humana (Said, 2011, p. 11, grifo nosso).

Amparada neste pensar, Schwarcz afirma que os romances, portanto,

[...] acabariam por se apresentar como elementos destacados na construção coletiva de um passado e de um "nós" comum e identificado. A partir deles se daria uma espécie de confirmação hipnótica da solidez de uma comunidade, a qual naturaliza a história e o próprio tempo (Schwarcz, 2008, p. 13).

Em Luandino Vieira podemos observar uma narrativa de contraposição a uma nação imposta, e imaginada (e reafirmada) por meio da literatura colonial. Para tanto, o autor se junta à nação que ousa imaginar, fazendo do musseque (e de Angola) o *nosso musseque*, por meio de uma narrativa que, embora escrita, se valha da oralidade como elemento de composição, como a denotar a valorização do propriamente angolano, não de todo subjugado pelo colonialismo português.

### 3.3.3. A Nação como Comunidade

[A nação] é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham-se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas (Anderson, 2008, p. 34).

Da citação acima, cremos que “fraternidade” e “camaradagem horizontal” são os termos-chave da compreensão da nação como uma comunidade. Em *Nosso Musseque*, essas características não podem ser separadas da temática espacial que engloba o texto: desde o título, passando pela configuração do espaço do musseque, e mesmo nas estórias contadas que diversas vezes tematizam a própria luta pelo espaço, a fraternidade dos moradores é, também, uma fraternidade espacial. Ainda da citação de Anderson, o autor nota como essa “comunidade” pode ser gerada mesmo se considerarmos a existência de desigualdades e explorações. E no romance em questão, essas tensões existem, não são apagadas, embora o caráter fraternal acabe prevalecendo. Vejamos alguns exemplos do texto.

Como já tivemos oportunidade de demonstrar, a trama de *Nosso Musseque* se passa pelas décadas de 1930 e 1940, época em que, pensando na realidade empírica por um momento, a configuração dos musseques próximos à Baixa ainda era mais diversa em termos raciais. Na trama, o musseque dos meninos apresenta essa configuração que, é verdade, vai se modificando com o caminhar da narrativa. Bem, nos momentos “iniciais” da história do romance, em que ainda conviviam os personagens negros, mestiços e brancos no mesmo ambiente, há uma passagem do texto bastante interessante que pontua bem essa fraternidade em meio às tensões, especificamente ráticas nesse caso, existentes. Bento Abano e Domingas passam um tempo sem falar com os vizinhos brancos por conta de uma brincadeira que o menino Zeca Bunéu – branco – fez com Silva Chalado, negro. A zanga ocorre pois os pais de Zeca não repreenderam o garoto, ao contrário, vangloriando a peça pregada. O clima de desavença, porém, não dura muito:

E, com o tempo assim a passar, fugiam as zangas como fumo; sá Domingas e Bento Abano começaram outra vez a falar com seus vizinhos brancos, vizinhança de pessoa pobre não pode continuar zangada, é verdade mesmo.

Durante muitos meses o musseque arranhou uma calma de todos os dias, só estragada, às vezes, pelas partidas dos miúdos, confusões que arranjavam e outras histórias da vida (Vieira, 2003, p. 19, grifo nosso).

Dois componentes desse trecho chamam atenção: primeiro, a delimitação de um espaço comum a partir do termo “vizinhança”, que engloba negros e brancos; em segundo, e ligado ao primeiro ponto, a questão socioeconômica sobrepondo-se às desavenças racistas. Essa sobreposição não deve ser vista como um apagamento do racismo e das tensões ráticas existentes naquele espaço, é verdade. O que queremos salientar é como, naquela altura da narrativa, a boa convivência – a convivência possível, diríamos – dependia muito de certa camaradagem baseada no que havia de mínimo comum entre os vizinhos: no caso, certa cumplicidade de classe. Essa situação pode ser observada no próprio testemunho do autor sobre sua infância nessas condições:

[...] havia uma certa cumplicidade de classe nas pessoas que viviam num mesmo meio físico e que estavam sujeitas ao mesmo tipo de vida, muito embora, é evidente, permanecesse, já mesmo dentro desse proletariado – digamos assim – grande, marcadas diferenças entre angolanos e europeus. E é evidente que o racismo imperava (Vieira, 1980, p. 12-13, grifo nosso).

Acreditamos que, em *Nosso Musseque*, essa fraternidade, ou camaradagem horizontal, vai se tornando cada vez mais restrita conforme a cidade de asfalto avança com a ideologia de segregação espacial posta em marcha pelo Estado Novo. Por exemplo, dessa convivência possível a trama avança para o crescimento das tensões. Um ótimo exemplo disso é a chegada do policial Luís ao musseque. Poucos dias depois de sua mudança, o pai de Nanito começa a construir um cercado no quintal atrás de sua cubata, como a se apropriar de um espaço, antes, coletivo:

Não é que um quintal fosse coisa para todos falarem, as cubatas do capitão, don’Ana e vavó Xica também tinham; mas, ali, no terreno atrás da cubata do polícia, os paus de manga e de goiaba cresciam e eram de todo o musseque, ninguém que tirava mais que lhes queria e até mesmo os meninos lhes respeitavam. Goiaba, mamão, manga, só madurinha para comer. Mesmo no fim do dia, quando o povo passava mais para cima e pedia de alguém nas portas licença para tirar a goiaba para o mona ou levar o mamão, a resposta era que os paus eram de todos, não precisava pedir.

Pregando as aduelas, as marteladas de sô Luís doeram no coração dos miúdos: sentiam que lhes roubavam, já não podiam ir mais brincar, descansar nas sombras, espreitar os pássaros (Vieira, 2003, p. 37-38, grifo nosso).

Interessante notarmos como esse caso em questão simboliza bem um período de mudanças – ou emergência, se pensarmos nas “makas” – pelas quais o espaço geográfico de Luanda passa (passou): primeiramente, ao figurar a chegada de um policial branco que vai viver no musseque, vindo da Baixa; em segundo lugar, pois ficcionaliza, em um plano restrito é verdade, a tomada da terra, uma violência contra um espaço símbolo daquela coletividade, bem demonstrada nos trechos grifados da citação acima.

Essa ação colonial no espaço é ainda vista em outras passagens envolvendo o policial Luís, que toma para si a “missão” de moralizar o musseque, quase como um resgate do ímpeto português de “civilizar” os autóctones. Pouco depois de sua chegada ao musseque, o abalo nas relações da vizinhança já é notável:

As semanas passaram com dona Eva [esposa de Luís e mãe de Nanito] sempre arreganhando suas vizinhas, fazendo pouco, e as mães e os miúdos entregando ao desprezo e aos ditos do musseque aquela gente. Só Xoxombo, como a escola era a mesma, falava com Nanito quando ele aparecia, vestindo quedes, de espingarda de chumbo, com a mania que matava mais gungos que todos. Mas ninguém que lhe ligava e o miúdo ia embora outra vez, ouvira-se o pai a ralar da mania de ir brincar com aqueles vadios pretos e mulatos.

Com as pessoas assim no musseque, um lado a família do capitão e os amigos, o outro sô Luís e o pai do Antoninho, e dona Branca no meio, ninguém que se admirou aquela manhã da confusão da Albertina. Quando saiu às oito horas, chicote batendo na perna magra, sô Luís falou alto, para todos ouvirem:

— Hoje é que eu faço a cama àquela puta. Vão ver! Este musseque tem de ser um bairro decente!.. (Vieira, 2003, p. 38-39, grifo nosso).

Interessante pensarmos que a divisão que acontece no musseque é sobretudo de origem rática, mas também moral, afinal, Albertina, prostituta, é branca. Outro ponto a notar é como as crianças não necessariamente seguem os preconceitos dos pais: Zeca Bunéu e o narrador, por exemplo, são brancos e ao longo da obra quase sempre se colocam ao lado dos colegas negros e mestiços, mesmo se seus pais se mostram contrários. São esses dois personagens, afinal, os responsáveis pelo jornal do musseque, sobre o qual já mencionamos a importância e o significado no sentido de dar corpo a uma comunidade imaginada do local.

Nossa hipótese é a de que a fraternidade de que fala Anderson será acentuada na comunidade imaginada de *Nosso Musseque* na mesma medida em que os

episódios de violência geográfica aumentam. Por exemplo, a própria iniciativa do jornal dos meninos só surge quando o narrador e Zeca Bunéu estão praticamente sozinhos no local, ou seja, quase como uma tentativa, tardia, de resgate dessa camaradagem horizontal. Por outro lado, a chegada de sô Luís, policial, representa uma mudança na vizinhança, um olhar “estrangeiro” que abala aquela comunidade, movendo os “limites” discutidos anteriormente. Além disso, os episódios de avanço dos tratores sobre as cubatas são a imagem mais evidente do processo urbano que segrega, ao mesmo tempo que a resposta do musseque em relação a esses casos reforça os vínculos entre os vizinhos.

São dois episódios específicos que ilustram nosso ponto, qual seja, o da camaradagem da vizinhança que supera certas tensões e a do abalo desse clima: a relação do musseque com Albertina e o despejo da família de Biquinho.

Albertina é uma mulher branca que, numa noite, é deixada numa cubata do musseque por um homem misterioso. Certo dia, gemendo de dor, é socorrida pelas vizinhas, o que cria um vínculo entre elas. Depois de passar um tempo no hospital por conta de uma agressão que sofre de um companheiro seu, Albertina atrasa o aluguel da cubata. Aníbal Manco, cobrador, é encarregado de entrar na casa dela e conseguir objetos de valor para quitar a dívida. A confusão se passa quando Albertina pega Aníbal Manco nessa “invasão”. O caso é interessante para notarmos as “filiações”, as camaradagens que se formam tanto na defesa como na acusação de Albertina:

— Vem cá, Manco, vem cá ainda! Parto-te os cornos! Cobrador da merda!

Sô Aníbal, coxeando e agarrando sua pasta, vinha atrás dela e quando viu sô Luís polícia na porta, adiantou gritar queria o dinheiro da renda senão ia-lhe pôr na rua, eram ordens do patrão e se não tinha, ia-lhe levar o fio de ouro, os brincos. Albertina aí soltava das mãos que lhe seguravam, corria, o cobrador fugia mas depois voltava, aumentava os ameaços. Só quando chegou na porta de sô Luís e ouviu as palavras do polícia falando no pai do Zeca, Aníbal Manco teve coragem de insultar:

— A culpa não é tua, quitata de merda! A culpa é do meu patrão que está alugar cubatas nas putas!

A gente tinha chegado nas corridas, estávamos mesmo junto do cobrador mas ninguém que podia imaginar: o Zito parece voou nas palavras de sô Aníbal. Dona Eva gritou, sô Luís correu no quintal e o cobrador nem sentiu a bassula que passou-lhe nas costas do menino. Esborrachado na areia, com Zito em cima dele, nem gritava. Carmindinha e Tunica batiam as mãos e toda a gente ria com vontade, mesmo com sô Luís, raivoso, saindo de cavalmarinho para bater no Zito. Mas foi essa confusão que mandou embora Albertina (Vieira, 2003, p. 141-142).

De um lado, o cobrador, o policial Luís, sua esposa Eva e o pai de Zeca Bunéu, todos brancos; com o restante do musseque defendendo Albertina, defesa colocada em prática no golpe aplicado pelo menino Zito no cobrador. Pouco tempo depois, o musseque “[...] vivia sua vida calada, cada dia mais triste” (Vieira, 2003, p. 144): Xoxombo falece e Zito vai outra vez preso, enquanto Albertina segue desconsolada, com Aníbal Manco, cada vez mais próximo de sô Luís, se fazendo mais presente naquele espaço. E o clima de tristeza está intimamente ligado ao avanço da cidade de asfalto sobre o musseque:

O que diziam, o que falavam no nosso musseque podia ser verdade. Desde esse dia em que sô Augusto foi tirado da cubata dele, muitas coisas ajudavam a pensar assim, muitos telhados adiantaram furar das piteiras e capins, comendo o areal e sentia-se mesmo, cada mês que passava, a cidade a vir devagarinho, sem grande barulho, aparecer por todos os lados, as camionetas de burgau e areia roncando, servente abrindo as valas de encher de pedra, as casas novas coloridas, varanda na frente, quintal de flores, a empurrar, atropelar as antigas cubatas de pau-a-pique. Ficavam os zínco no chão, no meio do barro de canas partidas, o pó dando berrida nas pessoas, imbambas nas costas e na cabeça, pelos caminhos dos areais, subindo no Rangel, Marçal, Sambizanga, mais para longe (Vieira, 2003, p. 147-148, grifo nosso).

O interessante dessa construção da citação acima é como o autor personifica o avanço da cidade a partir de certos verbos ligados a substantivos: os telhados “furam” e “comem” a areia, a cidade “vem devagarinho”, “aparece”, as casas novas “empurram”, “atropelam”. Em suma, o processo urbano de empurrada da população personifica a ação colonial; a cidade torna-se, então, um duplo seu. É ela quem, afinal, dá “berrida nas pessoas” (Vieira, 2003, p. 148). Nesse sentido, a solidariedade presente na obra é aquela possível dadas as circunstâncias, pois acontece ainda de forma desorganizada, vide a própria ação direta de Zito que, ao tentar defender Albertina das injúrias de Aníbal, acaba outra vez preso, sem que para tanto a situação dela melhore. Afinal, a própria conclusão desse caso é a prova desse ponto.

Zito aproxima-se do menino Nanito, filho do policial Luís, causando estranhamento e certa zanga nos demais meninos, afinal, Nanito nunca foi próximo deles e sô Luís sempre se opôs às amizades do filho com os meninos do musseque. Tudo, na verdade, não passava de um plano de Zito: ganhar a confiança da família do policial, entrar na casa deles e roubar uma quantia de dinheiro que permitisse a Albertina pagar seu aluguel e não ser despejada. Pego no flagra, o menino é levado

outra vez à prisão, dessa vez para São Tomé, nunca mais sendo visto pelos amigos. Albertina, por seu turno, deixa o musseque, mandando carta dias depois deixando seus pertences aos moradores amigos:

Uma semana depois, o resto do mistério da prisão do Zito morreu. Don'Ana recebia no sô Antunes uma carta: era de Albertina. Pedia perdão nas suas amigas por não ter despedido nessa noite que sô Luís adiantou agarrar o Zito; cheia de medo, sabia o menino tinha mesmo querido roubar o polícia para lhe ajudar pagar as rendas, arrumou sua maleta e foi na estação do caminho-de-ferro, da Cidade Alta. Agora estava morar com o filho, o tal aspirante do quadro administrativo, em Malanje. Com muitos perdões e agradecimentos rogava que aceitassem as coisas da casa dela, cada qual podia escolher embora o que queria, só o cão Sem Nome ela deixou para mim (Vieira, 2003, p. 153).

Antes de os moradores receberem a carta, porém, os bens de Albertina são apropriados pelo patrão de Aníbal. E a cubata, por fim, é tomada pelo policial.

Nesse sentido, pensamos que há, na trama, o ímpeto latente da resistência, muito bem representada pelo menino Zito, mas era ainda uma resistência descolada de uma organização política que lhe desse força, baseada muito na camaradagem horizontal do musseque (em parte da vizinhança, é verdade). Como bem nota Amílcar Cabral, a “[...] resistência é uma coisa natural. Toda a força que se exerce sobre uma coisa qualquer, dá lugar a uma resistência, quer dizer, a uma força contrária” (1979, p. 9), porém, essa naturalidade da resistência deve se aliar à noção dos próprios objetivos do ato de resistir, considerando a questão em sua materialidade:

Isso só se pode resolver com trabalho político ou, então, em certas condições, pode tomar a forma de luta armada, que é o nosso caso concreto. E então definem-se a pouco e pouco, no quadro dessa resistência geral, vários tipos de resistência. É fundamental que cada militante ou responsável tenha consciência clara desses tipos de resistência. Mas mais importante ainda, é saber porque é que resistimos, para que é que fazemos a resistência. Devemos conhecer bem os objectivos da resistência.

A resistência é o seguinte: destruir alguma coisa, para construir outra coisa. Isso é que é resistência (Cabral, 1979, p. 9, grifo nosso).

Veremos como essa questão é bem trabalhada no desenlace do romance: a resistência natural vai aos poucos se estruturando, os motivos ficam mais evidentes e na destruição vislumbra-se a criação de uma outra coisa. Antes, porém, foquemos em outro episódio do livro que, por sua vez, representa diretamente a cidade avançando sobre o musseque.

A trama do despejo da família de Biquinho é exemplar no sentido de mostrar o avanço das habitações pela área dos moradores mais pobres, deixando estes cada vez mais afastados nas periferias. Importa notar como no introito ao caso já temos a explicitação da mudança pela qual o musseque passa:

Uma paz que vinha de tempos antigos, que nem eu nem os outros miúdos do musseque lembrávamos, mas as mães e os homens, nas portas, à noite, conversavam agora, manteve amigas e vizinhas aquelas famílias, mesmo com as conversas e confusões e as zangas e as pazes que, às vezes, pareciam estragar a vida, mas que eram afinal essa paz de longa vizinhança e amizade (Vieira, 2003, p. 71, grifo nosso).

No trecho grifado da citação, outra vez o vislumbre daquela solidariedade horizontal de que temos falado, que vai aos poucos se diluindo. O narrador, então, nota como tal época era agora “[...] falada com saudade e com medo na hora que, pela Ingombota acima, telhados vermelhos de casas começaram espreitar o nosso musseque com seus olhos invejosos” (Vieira, 2003, p. 72). Outra vez, a personificação, maquiavélica, da cidade, com seus olhos invejosos, que destrutura a vizinhança e, portanto, a “amizade” ali gerada.

Sô Augusto, pai de Biquinho, é um personagem interessante de analisarmos a partir de uma perspectiva espacial. Antigo trabalhador de uma oficina elétrica no Bungo, Augusto era muito estimado por sua notável inteligência, porém, na altura do caso que relatamos, o homem está em plena decadência por conta do alcoolismo, fato que gera conversas maldosas no musseque bem como confusões no seio familiar, afinal, Augusto usava os lucros de Xica, sua esposa cozinheira de doces, com bebida. Feito pouco pelos meninos do musseque, o pai de Biquinho tinha como marca nesses momentos uma ameaça constante: destruir a cidade:

Quando nos via, o pai do Biquinho estendia o braço por cima do areal, apontava as casas novas e gritava:

— Vou destruir tudo, tudo! É o meu feitiço!...

Os olhos brilhavam e os braços tremiam enquanto falava.

— É só carregar no botão. Não fica nada! (Vieira, 2003, p. 65).

A relação conflituosa com a família gera comoção dos vizinhos, que lamentam o alcoolismo de Augusto, ressaltando suas virtudes, evidenciadas pelo antigo trabalho:

Só sá Domingas, de vez em quando, lembrando outros tempos do princípio do musseque, dizia:

— Aiuê! Quem lhe conheceu... O patrão até vinha lhe trazer no carro, mana! De carro, cá em cima! O rapaz estava trabalhar no Bungo...

— Parece puseram-lhe feitiço, mana Domingas! Um homem como ele, virar assim?!...

Don'Ana duvidava com a cabeça, capitão Bento Abano acrescentava:

— Já fomos muito amigos! Verdade! Homem inteligente como ele... não percebo! (Vieira, 2003, p. 68, grifo nosso).

Os grifos acima são interessantes para notarmos dois pontos: como Luandino Vieira frequentemente deixa marcas no texto que mostram como o tempo e o espaço vão se alterando no decorrer da narrativa, uma vez que a evocação de um “antigamente” sempre ressalta um período que foi melhor, tempo visto na própria espacialidade do musseque, afinal, a expressão “tempos do princípio do musseque” une tempo e espaço em sua lógica. O segundo ponto diz respeito aos próprios “limites”, à diferenciação espacial que reina naquele país: causa espanto o antigo chefe de Augusto trazê-lo de uma zona rica para o musseque.

Sobre o caso do despejo: a narrativa nos informa de que a Câmara enviou documentos para diversos moradores, usualmente para aqueles que viviam nas áreas mais afastadas do musseque, informando da necessidade de desapropriação do local. Como podemos notar no texto, não se trata de negociação, mas sim de uma imposição, nesse caso diretamente relacionada ao poder colonial.

E as pessoas que não tinham acreditado no papel tiravam suas coisas nas cubatas, nas corridas, na hora dos serventes despregarem as chapas de zinco e, ainda quentes dos moradores, as paredes resistiam na face do tractor, para depois, duma vez só, a máquina entrar por cima de tudo, no meio da poeirada vermelha do barro desfeito. Homens de sombrinha e óculo para espreitar punham sinais com os braços e monangambas andavam com umas tábuas riscadas. Camionetas começavam a carregar burgau e areia do Bungo. E a paz do nosso musseque, mesmo com o capim verdinho e os cajus ao sol de Janeiro, cheirava às vezes ao fumo do tractor e cobria-se de fina nuvem de poeira que o vento do Mussulo empurrava, à tarde, para cima de nós (Vieira, 2003, p. 72).

A questão da luta espacial aqui é evidente, direta. Mas cabe-nos pensar como José Luandino Vieira trabalha o espaço em sua obra, especificamente o espaço do musseque: o espaço nunca é escrito de modo meramente descritivo, “frio”, ele é sempre atrelado ao humano ou à natureza. Na citação acima, as paredes ainda retinham o calor dos seus moradores e a partir desse calor, do toque humano, resistiam. Esse trabalho com a linguagem nos remete a Gaston Bachelard. O filósofo, em seu *A poética do espaço*, estuda a “topofilia”, que ele define como o exame das imagens do “espaço feliz”. Seu objetivo era “[...] determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados” (Bachelard, 1965, p. 18). Para ele, esses espaços, dentre os quais a casa é o mais paradigmático, recebem de nós, humanos, valores positivos, imaginações, que se ligam inseparavelmente a eles. Assim, o espaço não é indiferente, pois conclama emoções e valores “humanos”. A partir disso, podemos compreender a estratégia de Luandino Vieira: o espaço são as pessoas. Desse modo, o foco no espaço ficcional não é preciosismo, mas sim mais um modo de reivindicação popular que, nesse caso, engloba a violência colonial – uma violência que, como Said a coloca, é sobretudo “[...] um gesto de violência geográfica” (Said, 2011, p. 351) –, mas também coloca as vítimas diretas dessa violência, as pessoas marginalizadas pela ação colonial, em destaque. Essa estratégia do escritor angolano fica evidente no caso que estamos relatando do despejo da família de Biquinho. Continuemos.

Sô Augusto recebe o aviso mas segue irredutível: “— Não saio de minha casa! Pago a renda, ninguém me tira nem com a porrada!” (Vieira, 2003, p. 73). Nga Xica bem tenta arrumar novo local para morar, mas sua situação a impossibilita: precisa trabalhar e não tem tempo para buscar casa nova. Enquanto isso, o musseque se solidariza e aconselha, como quem sabe da irredutibilidade do poder colonial em seu ímpeto urbano:

A gente via o tractor correr pelo capim, com os dentes amarelos a destruir tudo e avisava nga Xica: um dia ia de chegar ali e, depois, sucedia como a senhora Fefa que escapou morrer dentro da cubata.

— Branco não tem coração! Chegam aí, nem que você se põe lá dentro, mana, derrubam! (Vieira, 2003, p. 73).

Assim como no exemplo que demos do menino Zito, nessa passagem visualizamos como a solidariedade do musseque funciona quase que de modo a evitar

maiores danos – uma solidariedade defensiva, diríamos – como se uma mudança para uma situação melhor ainda não pudesse ser vislumbrada. A sequência do caso é exemplar nesse sentido: os tratores chegam no musseque, com “[...] sua voz rouca, vomitando fumo estragava o vento até debaixo do pau onde estávamos” (Vieira, 2003, p. 74). Interessante como Luandino Vieira dota o trator de características animais, assim como já vimos o autor fazer com os elementos da cidade cobiçosa em passagem anterior:

O tractor virou para baixo, caminho do Makulusu, e veio com depressa, correndo por cima da areia e do capim, engolindo os quinjongos, espantando os catetes. A faca, na frente, afiada, brilhava no sol. Nga Xica estava na porta, pequeno descanso depois da selha, e o barulho do motor adiantou nas suas orelhas. A mãe de Biquinho levantou e o vento encostou no seu corpo de miúda magrinha o barulho da máquina.

— Aiuê Ngana Zambi'ê! Chegou a hora!.. (Vieira, 2003, p. 75).

Sem sô Augusto por perto, e Bento Abano também ausente, as vizinhas e as crianças mostram outra vez a solidariedade sobre a qual estamos teorizando:

Sá Domingas entrou em casa dela, calçou suas sandálias, e com Carmindinha e Tunica disse nas vizinhas:

— Quem quiser vem nos ajudar. Se Bento estava, ele ia falar no branco, talvez o homem aceita esperar...

— É melhor mesmo!

Com os miúdos atrás gabando o tractor e nga Xica no meio já com as lágrimas caladas, o grupo partiu pelo carreiro no meio do capim, debaixo dos olhares de dona Branca, na porta com seu marido, mestre sapateiro, dizendo:

— Deixa lá! Não temos nada com isso!

— Ó homem, mas a desgraçada vai ser posta na rua. Podias ir lá falar...

— Já foram avisados há muito tempo! (Vieira, 2003, p. 76).

Note-se como a tensão racial outra vez se faz presente: o pai de Zeca renega-se a ajudar, justificando a tomada da terra pelo aviso dado. Por outro lado, a solidariedade que aparece tem o caráter de remediar a situação: “[...] talvez o homem aceita esperar” demonstra aceitação do destino, o que se busca é apenas conter os males. Depois de muito esforço (e xingamentos ao branco, é verdade), as vizinhas conseguem que o tratorista ao menos espere que nga Xica tire a mobília da cubata,

antes que as paredes sejam derrubadas. A cena tem sua comicidade, mas denota como o colonialismo e sua lógica funcionam:

As mulheres murmuravam, umas insultando, outras pedindo o favor de deixar ficar uns dias até arranjar outra casa. O tractorista, todo suado, olhava ora umas ora outras, mas não queria aceitar. Só quando a mãe do Biquinho, sem pensar mais nada, a gritar parecia era maluca, lhe pôs vassourada é que ele fez qualquer coisa. Agarrou-lhe na cintura e começou lutar para tirar a vassoura. Don'Ana e as outras amigas correram, os miúdos começaram a uatobar, os serventes rindo a bater as palmas e o tractorista, num minuto, estava cercado por um grupo ameaçador de mãos fechadas e bocas gritando. Berrou por cima do barulho todo, empurrou as mulheres uma a uma e depois falou, tentando convencer:

— Não tenho a culpa do que se passa! Porra! Fui mandado! Tenho que deitar abaixo a cubata hoje, amanhã vem o Presidente para ver o terreno. Merda!... Tirem as imbambas da cubata senão eu deito abaixo assim mesmo! (Vieira, 2003, p. 76, grifo nosso).

A frase gritada pelo tratorista nos remete à Hanna Arendt e seu *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Falando sobre o acusado do título em seu julgamento, diz Arendt:

Eichmann não era nenhum lago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de Ricardo III de “se provar um vilão”. A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação. E essa aplicação em si não era de forma alguma criminosa; ele certamente nunca teria matado seu superior para ficar com seu posto. Para falarmos em termos coloquiais, ele simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo (Arendt, 2011, p. 310).

Obviamente, Arendt não “justifica” os atos de Eichmann a partir desse pensamento, apenas nota como a lógica do “mal” incorre em “pessoas comuns” que julgam apenas estar seguindo ordens, sem questioná-las, afinal, tal mal tornou-se banal, imperceptível quase. É nesse sentido que julgamos válida a aproximação com a figura do tratorista que, embora denote em algumas de suas falas certo preconceito de origem rácica, ao justificar suas ações mostra como a lógica colonial – especificamente da violência colonial – está entranhada na rotina laboral.

A característica que comentamos do espaço em Luandino Vieira ser sempre valorado pelo fator humano pode ser melhor examinada após as mobílias serem retiradas e a cubata ser derrubada:

Fazia pena ver assim tudo atirado no chão de areia, aquelas coisas a gente conhecia, cada qual no seu sítio dentro da casa, bem arrumadas. Agora ali,

no sol da tarde, tudo parecia era porcaria, lixo. Na sombra da casa, na arrumação de nga Xica, esses objectos falavam na gente. O moringue dizia água fresquinha, a caneca falava quicuerra, as quindas farinha fina, farinha musseque... Posto tudo assim no chão, à toa, com depressa, para salvar, parecia mas é uma dixita (Vieira, 2003, p. 79, grifo nosso).

Os grifos acima demonstram a oposição com a qual o escritor trabalha nessa cena: dentro da casa, as mobílias dialogam com as pessoas, representam a família, não são apenas objetos simples; jogadas de qualquer jeito, parecem lixo. Como diz Bachelard, “[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 1965, p. 22). Ora, daí compreendemos a violência flagrada na cena: trata-se da destruição de um universo, de um “espaço feliz” que é muito mais do que mero espaço ocupado, simples morada:

[...] a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço (Bachelard, 1965, p. 23, grifo nosso).

Como destacamos, essas cenas de violência geográfica permeiam a narrativa de Luandino Vieira. Por um lado, mostram a ação colonial colocada em prática e vista na geografia de Luanda, numa clara fusão entre texto e contexto: o avanço da cidade nos musseques é ficcionalizado, de modo a fundir o espaço tomado com as próprias pessoas vítimas dessa agressão. Derrubar uma cubata é também derrubar os sonhos, os devaneios, a proteção, o berço, a alma dessas pessoas. Por outro, a resposta dos personagens do musseque a essas violências nos demonstram a camaradagem horizontal que se forma naquele espaço ficcionalizado. Uma camaradagem limitada, contextual muitas vezes, e que vai se “estreitando” conforme a oposição entre brancos e negros mostra-se evidente até no traçado urbano. Recorremos outra vez à própria experiência do escritor enquanto criança de musseque para mostrarmos como, em sua obra, texto e contexto jamais se separam:

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

### 3.3.4. Que Nação é Essa?

Se, como tentamos demonstrar, o musseque do romance aqui analisado funciona como um simulacro de nação, seria interessante pensarmos que nação é essa, de qual projeto nacional estamos falando?

Quando abordamos o nacionalismo angolano, optamos por, antes de nos determos nos movimentos revolucionários do pós-guerra (em nosso caso, tratando mais detalhadamente do MPLA), pensarmos se a “sociedade crioula”, “angolense”, “filha do país”, foi capaz de propor uma ideia de Angola que contrapusesse o colonialismo português. Julgamos que ficou evidenciado como dois pontos minaram as possibilidades de uma “nação crioula”: as mudanças nas políticas coloniais portuguesas colocadas em prática desde o fim do século XIX mas acentuadas sobremaneira no século seguinte, principalmente a partir do Estado Novo; e a linha política reformista liberal, na melhor das hipóteses, adotada por segmentos importantes dessa sociedade (para além disso, a própria falta de coesão entre os angolenses em relação a Angola e o distanciamento destes em relação aos angolanos autóctones não “assimilados” – sem cairmos em anacronismos, pensando aqui a assimilação no sentido de defesa dos valores europeus e não necessariamente no estatuto legal, só legalmente instituído no século XX).

Ora, ligado aos movimentos de libertação nacional que, de fato, deram início à luta e conquistaram a independência angolana, Luandino Vieira, em *Nosso Musseque*, ficcionaliza as diferenças entre o (pseudo-)projeto angolense de nação e aquele apresentado em seu texto, certamente muito mais próximo do adotado, idealmente, pela MPLA. O curioso a notar, e tentaremos evidenciar esse fator, é que o autor, apesar de evidentemente crítico em relação à ação (ou falta de) angolense, constrói seu romance de modo a discutir esses projetos de forma dialética. No romance, os

personagens Capitão Bento Abano e sua filha, Carmindinha, são aqueles que melhor representam esse embate, ao qual agora nos debruçamos.

O caso que analisaremos nesse subcapítulo é relatado na última seção do livro, “Carmindinha e Eu”, nos capítulos 2 e 3. Estamos temporalmente avançados na narrativa: sem Biquinho e sua família, sem Albertina, com Zito preso e Xoxombo morto, o musseque está esvaziado pela chegada da cidade. Além disso, Luanda estava prestes a entrar em ebulição. O início do capítulo 2 nos dá um panorama do clima que rondava a capital do país:

Aquele sábado anoiteceu com depressa parecia o tempo tinha medo da raiva calada que, por toda a parte, as pessoas escondiam nos olhos. E não era quente o ar no fim das chuvas, mas o suor corria de todos os corpos, quando começaram falar essas histórias das confusões nos musseques, uns dizendo os soldados não respeitavam, provocavam as pelejas; os brancos arreganhando que faziam muito bem, esses negros já andavam abusar. Mas vinham detrás, as conversas. Tinha doceiros partidos na porrada de três soldados, calçada da Missão; tinha famílias queixando toda a hora batiam nas portas para procurar saber se tinha mulher de vender; as mães adiantavam meter as meninas mais cedo para dentro das casas, esses homens passavam e apalpavam, abusavam, se era velha ou nova não fazia mal. E falavam o caso dum mais-velho, do Terra-Nova, saiu para defender a filha e lhe deram uma surra de cinturão, fugindo depois pelos capins, ninguém mais lhes viu. Mesmo mais para baixo, Ingombota e Bungo, mães preocupadas e homens inquietos, olhavam os soldados passar, aos grupos, mirando e rindo, ameaçando (Vieira, 2003, p. 168-169, grifo nosso).

A citação e o trecho grifado ajudam a compreender como o espaço é importante na obra de José Luandino Vieira: partindo dos musseques, a “raiva calada” vai se expandindo, descendo a cidade, evidenciando a violência colonial, aqui figurada pelos soldados. Na sequência, o narrador nos informa que um doceiro matou um soldado com um estilete. Apesar de o crime acontecer na Baixa, a repressão policial ocorre nos musseques, na cidade do colonizado, afinal, “[d]iante do mundo criado pelo colonialista, o colonizado é sempre considerado culpado. A culpa do colonizado não é uma culpa assumida, mas uma espécie de maldição, uma espada de Dâmocles” (Fanon, 2022, p. 49). No dia seguinte, a resposta vem dos musseques, e aqui é interessante o plural, como se a nação do livro se expandisse:

Ainda hoje ninguém que pode saber o começo: sem que ninguém passasse a palavra de musseque em musseque, as pessoas agarraram nos arcos, nos paus, nas catanas, pedras, e vieram nas ruas para defender as mulheres, pelejar com os soldados, morrer se era preciso (Vieira, 2003, p. 173, grifo nosso).

Temos, então, mais um exemplo de camaradagem. Dessa vez, como ressaltamos, expandida pelos musseques, expansão natural, diríamos: “[...] sem que ninguém passasse a palavra” (Vieira, 2003, p. 173) os moradores dos musseques reagiram, dispostos inclusive a morrer. Interessante pensarmos como esse trecho, evidenciando a população disposta a morrer pela causa, ecoa uma característica fundamental das nações para Benedict Anderson, a ideia de que ela é “desinteressada”:

[...] toda a questão da nação, para a maioria das pessoas comuns de qualquer classe social, é que ela é desinteressada. E exatamente por essa razão ela pode pedir sacrifícios. [...] A ideia de sacrifício supremo vem apenas com uma ideia de pureza, através da fatalidade.

Morrer pela pátria, a qual geralmente não se escolhe, assume uma grandeza moral que não pode se comparar a morrer pelo Partido Trabalhista, pela Associação Médica Americana ou talvez até pela Anistia Internacional, pois estas são entidades nas quais pode-se ingressar ou sair à vontade. A grandeza de morrer pela revolução também deriva do grau de sentimento de que ela é algo fundamentalmente puro (Anderson, 2008, p. 202).

Assim, é como se a cisão imaginada pela população dos musseques ficasse mais evidente, tomando forma. Então, na trama, os revoltosos encurralam alguns grupos de soldados que buscam refúgio na Igreja da Missão, local onde está Domingas, o narrador, Carmindinha e Zeca Bunéu estão. Com medo dos soldados, os personagens tentam se proteger na Igreja e presenciam a cena que, para eles, se tornará inesquecível:

[...] a grande multidão, homens e mulheres, velhos e novos, gritando com as caras raivosas, os miúdos zunindo pedras nos vidros, nas janelas, para dentro da igreja, as pessoas mostravam as catanas ameaçadoras, arcs de barril, facas. Nosso Padre Neves espreitou e ele é quem podia ver nos olhos de toda a gente o medo, o velho medo, antigo, sair do escuro do peito, correr nos corpos magros e insultados, sacudindo aquelas armas, a exigir que entregassem os soldados. (Vieira, 2003, p. 173, grifo nosso).

Pouco depois, a repressão policial se desenvolve e, outra vez, o musseque é o espaço-alvo. Destacamos aqui a transmutação pela qual passa o musseque na narração da cena do avanço da força colonial: “[...] o ronco acelerado dos camiões e carrinhas da polícia cruzando os musseques, gentes e cubatas tudo era estrada” (Vieira, 2003, p. 174, grifo nosso). Ou seja, o espaço-lar, o espaço que é mais que

morada, a cidade do colonizado, na visão colonial é mera estrada pela qual passam os carros da polícia, atravessando cubatas e pessoas como se essas representassem, portanto, o próprio asfalto, a pavimentação que, aliás, não chegava aos musseques.

É, afinal, sobre essa situação (a revolta do musseque e a repressão ainda mais forte das forças coloniais) que Carmindinha e Bento Abano discutem na capítulo seguinte. Em uma primeira análise, podemos ser levados a crer que se trata apenas de um choque geracional entre pai e filha, mas, como tentaremos demonstrar, há espaço para uma interpretação que opõe imaginações diferentes de Angola e que, por fim, nos leva à comunidade imaginada de *Nosso Musseque*.

Até aqui, tivemos oportunidade de discutir algumas das características fundamentais da construção do personagem Bento Abano, mas vale, além de retomarmos algumas delas, listarmos outras importantes para a análise: Bento de Jesus Abano é mulato, casado com Domingas João, negra, e pai de Carmindinha, Tunica e Xoxombo. Mestre de cabotagem, vivia na Ingombota antes de morar no musseque da obra. Orgulhoso das “coisas da terra”, tem como hábito sempre ler jornais antigos, como *O Angolense* e o *Cruzeiro do Sul* – jornais citados expressamente na obra e que, de fato, existiram em Angola, comandados por filhos da terra (Trigo, 1977). Embora o termo não apareça no romance, podemos concluir, baseados no que apresentamos em capítulos anteriores sobre a população culturalmente mestiça de Luanda, que Bento Abano é um angolense característico. O que fica evidenciado na discussão com sua filha, como veremos.

Carmindinha, por sua vez, pertence a uma outra geração, aquela nascida nos primeiros anos da década de 30. Trata-se de uma geração de negros e mulatos que, se filhos de antigos angolenses, nasce em bairros próximos à Baixa mas vai para os musseques ainda em tenra idade. Nos musseques, vivem na pele o processo de “empurrada” sobre o qual discutimos longamente nesse trabalho. Trata-se de uma geração que, diferente da dos angolenses, vivencia desde muito cedo a exclusão social que é, também, rática, explicitada na geografia de Luanda. Também é uma geração que vê, em seus anos de formação, o crescimento na insatisfação da população autóctone, como a cena relatada acima nos demonstra. E são, por fim, aqueles que travarão a luta de libertação nacional, com início simbólico datado de 1961.

Porém, entre as duas gerações há um espaço de incompreensão, como se os angolenses não pudessem entender seus filhos e estes, por seu turno, não enxergassem nos seus pais a resposta que sentiam necessária. No romance, antes de relatar a discussão dos personagens, o narrador destaca a surpresa que a atitude de Carmindinha – debater com seu pai – causou nele e em Zeca, que presenciaram a cena. Isso acontece pois, como destaca o narrador, as palavras de Bento “[...] no musseque eram lei, Bento falava, a verdade saía na sua boca” (Vieira, 2003, p. 175). Porém, os meninos sentem que a revolta dos musseques mudou tudo: “[...] aquele domingo de sol nas janelas partidas da Missão de São Paulo e de sangue nas areias dos musseques trouxe muitas mudanças” (*ibidem*). Assim, a surpresa inicial dos meninos era substituída por outra: Carmindinha estava, afinal, certa.

Ao discutirem os casos da revolta, pai e filha debatem a partir da ideia que cada um deles têm em relação ao posicionamento da população revoltosa. As três citações dispostas abaixo ajudam a compreender o posicionamento de Bento:

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

[...]

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

[...]

— Antigamente, como eu dizia, a gente podia exigir, a gente podia reclamar justiça! Nossos filhos do país eram instruídos, se cultivavam, elevavam-se. Os seus concidadãos tinham-lhes respeito, o povo tinha os seus chefes, eram reconhecidos... Não havia discussão. E agora?.. (Vieira, 2003, p. 176-178, grifo nosso).

A partir dessas citações, podemos depreender as linhas gerais do pensamento de Bento (e dos angolenses) mas também os preconceitos contidos nessa visão, o que também nos ajuda a entender o grande descompasso entre tal população e os demais angolanos. Primeiramente, destaquemos a palavra “respeito”, algumas vezes repetida. Para Bento, o respeito está intimamente vinculado à manutenção de certos hábitos (estudo e instrução, em suas palavras) em contraposição a hábitos vistos de forma negativa (bailes, festas, “feitiços”). Interessante notar como a visão de Bento é

a de que a sua geração detinha os primeiros, enquanto a geração atual representava os segundos. Há evidente oposição. A problemática aumenta pois Bento “justifica” a ação colonial por linhas tortas, afinal, em seu pensamento, se o povo não tiver respeito por si mesmo, não pode demandar respeito (nesse caso, justiça). Carmindinha, por sua vez, não se cala e rebate o pai:

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

[...]

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

[...]

— Sim! E agora, pai? O que sucedeu nessa gente [do antigamente, os angolenses]? Escrever, falar, só eles é que sabiam?... Os que vieram depois não prestam, todos são burros, matumbos? (Vieira, 2003, p. 176-178, grifo nosso).

A filha, como podemos observar, rebate os disparates do pai com argumentos, evidenciando os preconceitos de Abano mas, acima de tudo, notando a realidade material do momento: a idealização do respeito feita pelo mestre de cabotagem não ajuda em nada nas ofensas sofridas rotineiramente pela população. As respostas da menina ajudam a elucidar a mente do narrador e de Zeca, até então muito influenciados por Bento Abano:

Às vezes, quando o capitão nos mostrava os jornais do tempo dele, falava os nomes da sua Associação Literária Angolense, a revista manuscrita, como eu e o Zeca começámos fazer agora, sim, essas coisas que eu sentia só confusão dentro da minha cabeça, como é só agora começava perceber o que era nas palavras de Carmindinha? (Vieira, 2013, p. 178, grifo nosso).

A partir do embate dialético os meninos conseguem melhor pensar a própria situação, aquilo que estavam vivendo, e já na altura discutindo em seu jornal, que ainda não entendiam de todo. O desenlace da cena é interessante pois Carmindinha mostra diretamente como o pensamento de Abano já não mais dizia respeito àquela realidade por eles vivenciada, ao menos não do modo como o pai parecia pretender:

Já capitão Bento, os olhos aumentavam o brilho mas a voz virava, não respondia direito, metia palavras, coisas e nomes de jornais e pessoas e foi

ainda buscar os velhos recortes que guardava. Levantou sua voz rouquecida e leu um bocado dum artigo, «A Instrução, fonte de luz», falou para eu e o Zeca ouvirmos bem, e nós sentíamos a Carmindinha zangada, tinha arrumado sua costura, estava em pé no meio da sala, o sangue que lhe corria no corpo delgado lhe pintava na cara e gritou no velho pai, sem mais respeito antigo, palavras que nos encolheram de medo no nosso canto:

— Isso tudo já morreu, Senhor Capitão! Está morto, não serve para nada, papá!... Agora não é hora de esperar que o Zeca vai-se instruir, que eu vou m'instruir, todos são educados e vamos fundar nossa associação literária! — e virou voz mesmo de fazer pouco: — Agora, sim! Com esse respeito que eles vão ter por nós, vão deixar de bater nas portas para a gente abrir, para deitar com os batalhões, dar porrada no doceiro porque não tem troco... Morreu! Não presta, poça! (Vieira, 2013, p. 178, grifo nosso).

A partir da compreensão que Carmindinha tem da situação em que vive, podemos pensar na própria forma europeia (e aqui especificamente portuguesa) de agir sobre as colônias, evidenciada no romance pelos desmandos e opressões dos policiais e soldados. Em *Necropolítica*, Achille Mbembe nota como “[...] a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual tipicamente a ‘paz’ assume a face de uma ‘guerra sem fim’” (Mbembe, 2016, 132). Para o pensador, o estado de exceção é a regra nas colônias, afinal, no pensamento colonial, a colônia não é dotada de soberania própria, ficando sua população e o próprio espaço sujeitos à supressão ou mesmo à ausência da lei, aqui pensada em garantias humanas básicas. Portanto:

[...] o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias. Lá, o soberano pode matar em qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real. A paz não constitui necessariamente a consequência natural de uma guerra colonial. De fato, a distinção entre guerra e paz não é pertinente. As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto (Mbembe, 2016, p. 134, grifo nosso).

Se, portanto, em última instância, “[...] a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (Mbembe, 2016, p. 135), Carmindinha compreende que a resposta dada pelos angolenses foi e é incapaz de mudar essa situação naquele espaço em questão, afinal, o “projeto” angolense jamais defendeu a soberania da população angolana de modo amplo e prático. Mesmo nos períodos em que alguns “filhos da terra” gozaram de melhores

condições de vida, a grande massa autóctone continuava sujeita à necropolítica colonial portuguesa, que decidia pelos rumos da vida – diríamos pela própria vida, em si – dessa população a seu bel-prazer. Não seriam, portanto, os jornais ou as associações culturais capazes de mudar isso.

A superação do projeto angolense representada pela “nação” de Carmindinha é simbolicamente evidenciada com o encadeamento feito por Luandino Vieira nessa seção do livro: após o embate, o capítulo seguinte trata da morte de Abano. Em uma das passagens mais bonitas da obra, não à toa contendo os parágrafos finais do romance, o autor simbolicamente transfere a luta de Abano – e de sua geração – para Carmindinha – e os meninos do musseque:

O retrato [de Bento Abano] parado lá está, olhando-nos do seu fundo cinzento já amarelado pela velhice, mas é o mesmo homem bom e calmo, mas duro e raivoso nas suas razões que nosso musseque conheceu.

E são esses olhos cheios da vida que viu e viveu que ele deixou para Carmindinha, agora no meu lado, com o calor cheio de sumo do seu corpo. Aqueles olhos que eu só descobri morrendo na cara do capitão, derrotado nesse dia da grande conversa, para nascerem na mesma hora na cara da filha, satisfeitos mas tristes também, vendo o velho pai esconder no seu canto, remexendo seus papéis antigos, velhos bocados de jornais que ele mostrava, última razão de suas conversas mas que não chegaram para vencer as palavras verdadeiras de Carmindinha, tudo que ela falou e mostrou, para o sangue, as vergonhas e as lágrimas que lá ficaram espalhadas nos areais do musseque, endurecendo os riscos dos pneus das camionetas carregadas de presos.

Senti então que era como o velho retrato amarelo na parede, o mestre de cabotagem Bento de Jesus Abano. Vinha de outro tempo. Mas aquele olhar, que se escondia debaixo da pala do seu boné de marinheiro, aqueles olhos presos na teia de aranha das rugas à volta, porquê nos falavam sempre, porquê nos contavam todas as vezes uma coisa nova ou mostravam uma coisa antiga esquecida?

Dizia o Zeca Bunéu que, sem esse olhar, Carmindinha não existia (Vieira, 2003, p. 185-186).

Em suma, por meio do embate dialético de Bento e Carmindinha, Vieira nos apresenta uma síntese: a nação de *Nosso Musseque* é a dos meninos do musseque que enxergam a luta da população revoltosa como irremediável e necessária mas, em certa medida, é também uma nação fruto do amor pela terra e do ímpeto cultural dos angolenses. Sem uma, a outra não existia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julgamos que nos capítulos anteriores conseguimos demonstrar como José Luandino Vieira cria, em *Nosso Musseque*, uma espécie de nação dentro de Angola, a partir do cotejo com a teorização de Benedict Anderson: a nação do musseque. O musseque da obra luandina não é mero espaço de ambientação, mas está intimamente ligado à trama e, principalmente, aos seus moradores. Além disso, essa “nação” dialoga intimamente com a situação colonial figurada no texto, na verdade, responde a ela. Como diz Edward Said, se o espaço colonizado, a princípio, “[...] só é recuperável pela imaginação” (Said, 2011, p. 351), Luandino Vieira imagina o musseque como metonímia de uma nação latente, subjugada pelo colonialismo português, às margens do processo urbano, segregada. Os anos passam, o espaço é modificado e “[...] o tempo tinha medo da raiva calada que, por toda a parte, as pessoas escondiam nos olhos” (Vieira, 2003, p. 168), afinal, o povo angolano estava disposto a “[...] morrer se era preciso” (*ibidem*, p. 173).

Abordando especificamente o uso do português comandado pelo quimbundo usado por José Luandino Vieira, Margarida Calafate Ribeiro afirma que é nessa linguagem que “[...] a incalculável força da margem é registrada, reclamando uma Outra ordem de conhecimento, uma Outra organização simbólica, uma Outra linguagem que nunca foi contemplada pela ordem colonial [...]”<sup>7</sup> (Ribeiro, 2010, p. 28) e acreditamos que o mesmo valha para o espaço ficcional criado em seus textos. É um espaço que representa essa alteridade, que se apresenta, além disso, como alternativa, como utopia. É pela chave da utopia, aliás, que o escritor dá sequência ao ímpeto dos *Novos Intelectuais de Angola* que, ao buscarem uma angolanidade que lhes foi tomada, traziam a utopia “[...] presentificada, não apenas nas intenções, mas também nos gestos” (Macêdo; Chaves, 2007, p. 60-61), buscando a liberdade de Angola pela palavra mas também pelas armas.

Por meio de Capitão Bento Abano, Luandino Vieira mostra como e por qual motivo os angolenses não conseguiram colocar em prática a Angola imaginada. Por

---

<sup>7</sup> Traduzido por nós do original em inglês "Here, the incalculable force of the margin is registered, reclaiming an Other order of knowledge, an Other symbolic organization, an Other language that was never contemplated by the colonial order [...]"

Carmindinha, “[...] que não sabia ser esperta, uma coisinha de nada é que [a] despertou” (Vieira, 2003, p. 189), o autor destaca o processo de conscientização que sua geração vivenciou, e a compreensão de que a luta além de justa era necessária. E além de necessária, era para já. Zito nos ajuda a pensar na resistência anticolonial como prática coletiva e não individual. Zeca Bunéu e o narrador nos mostram, movidos pelo jornal do musseque, como a paixão pelas coisas da terra e o ímpeto de descobrir o que é ser angolano – e quem são os angolanos, como vivem, onde vivem, o que temem, como amam... – deve ser dínamo da luta pela independência.

É o musseque, o “nosso” musseque, que representa o espaço onde a nação teria de ser imaginada: espaço multiétnico, com suas próprias tensões, mas espaço de camaradagem horizontal. Sobretudo, espaço do colonizado, cidade faminta, lugar “mal-afamado” (Fanon, 2022, p. 35) aos olhos coloniais. A partir desse espaço de exceção é que José Luandino Vieira contramapeia Luanda e, por extensão, Angola. Sua “cartografia amorosa” (Macêdo, 2015) é a de uma cidade que ficou no antigamente mas que, vista a partir da mudança, a partir do processo histórico do colonialismo português, mapeia uma nação a ser imaginada, também, pela palavra.

Como bem pontua Pesavento (1999), o espaço urbano é “[...] um dos suportes da memória social, da cidade” (p. 16) e, portanto, a modificação desse espaço “[...] contém em si um projeto político” (*ibidem*). Ora, pela palavra, ao recriar esse espaço empírico pelo trabalho literário, Vieira projeta nesse local a própria utopia que moveu sua geração, impondo também seu projeto político: “Ou seja, esse espaço sonhado, desejado, batalhado e/ou imposto é, por sua vez, também reformulado, vivido e descaracterizado pelos habitantes da urbe, que, a seu turno, o requalificam e lhe conferem novos sentidos” (Pesavento, 1999, p. 16).

Ao gestar um espaço que funciona como metonímia de uma nação a ser imaginada, o autor o dota de novos sentidos, diferentes daqueles impostos pelo poder colonial português.

No poema *Canção para Luanda* (Vieira, 1975), Luandino Vieira questiona: “– Luanda onde está?”. É esse questionamento que permeia toda sua obra, em que Luanda é figurada seja como musseque, como *Nosso Musseque*, como Kinaxixe, como Makulusu ou mesmo como *Luuanda*. Em suma, como no poema citado, a resposta é a mesma, dada na prosa ou na poesia: “Luanda está aqui!” (*ibidem*).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Corpus literário

ASSIS JÚNIOR, António de. **O segredo da morta: romance de costumes angolenses**. 2ª edição. Lisboa: Edições 70, 1979.

CRUZ, Viriato da. **Colectânea de Poemas (1947-1950)**. Lisboa: Jornal SOL, 2014.

JACINTO, António. **Colectânea de Poemas**. Lisboa: Jornal SOL, 2014.

MACHADO, Pedro Félix. **Cenas de África? Romance Íntimo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

NETO, Agostinho. **Colectânea de Poemas**. Lisboa: Jornal SOL, 2014.

TRONI, Alfredo. **Nga Muturi**. Lisboa: Edições 70, 1991.

VIEIRA, José Luandino. Canção para Luanda. In: MEA, Giuseppe (Org.). **Poesia angolana de revolta: antologia**. Porto: Paisagem, 1975, p. 143-146.

\_\_\_\_\_. **Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu**. Lisboa: Edições 70, 1981.

\_\_\_\_\_. **Luuanda**. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. **Nosso Musseque**. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. **Velhas estórias**. Lisboa: Edições 70, 1980.

### Corpus teórico-metodológico

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ALEXANDRE, Valentim. Portugal em África (1825-1974): Uma Perspectiva Global. **Penélope: Fazer e Desfazer a História**, Lisboa, n. 11, p. 53-66, 1993.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

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: obras escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 120-136.

BITTENCOURT, Marcelo. **"Estamos juntos!" O MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)**. Luanda: Kilombelombe, 2008. v. 1

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRUNSCHWIG, Henri. **A partilha da África negra**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CABRAL, Amílcar. **Análise de alguns tipos de resistência**. Bolama: Imprensa Nacional, 1979.

CANDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993. p. 123-152.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHATELAIN, Héli. **Contos populares de Angola**. Tradução de M. Garcia da Silva. Lisboa: Agência Central do Ultramar, 1964.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

CASTELO, Cláudia. A Casa dos Estudantes do Império: lugar de memória anticolonial. In: 7.º Congresso Ibérico de Estudos Africanos, 9, 2010, Lisboa, 50 anos das independências africanas: desafios para a modernidade. **Atas** [Online], Lisboa: CEA, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. 4ª edição. Lisboa: União dos Escritores Angolanos, s/d.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERREIRA, Manuel. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

\_\_\_\_\_. **Literaturas africanas de expressão portuguesa – I**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 1977a.

\_\_\_\_\_. **Literaturas africanas de expressão portuguesa – II**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 1977b.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

GUERRA, Henrique. António de Assis Júnior: sua época, sua obra. In: ASSIS JÚNIOR, António de. **O segredo da morta: romance de costumes angolenses**. 2ª edição. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 11-26.

HAMILTON, Russel G. **Voices from an empire: a history of afro-portuguese literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012.

HENRIQUES, Luís. A identidade crioula luandense: a obra *Cenas de África?* Romance íntimo e a Luanda oitocentista. **África**, [S. l.], n. 43, p. 117-148, 2022.

KANDJIMBO, Luís. **Ideogramas de Ngandji**. Luanda: Triangularte Editora, 2013.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.

\_\_\_\_\_. A literatura colonial portuguesa. **África**, [S. l.], n. 20-21, p. 71-93, 1998.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, Jorge da Cunha. Fragmentos de um discurso urbano. **Revista USP**, [S. l.], n. 5, p. 39-42, 1990.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Editora Ática, 1976.

LOTMAN, Yuri M. **Estructura del texto artístico**. Madri: Istmo, 1978.

LOUREIRO, Diana Gonçalves. Nosso Musseque: Uma abordagem pelo viés das estórias. In: TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (coord.). **De Luanda a Luandino: Veredas**. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 2015. p. 173-181.

MACÊDO, Tania. O império colonial português e sua retórica. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; SILVA, Rejane Vecchia Rocha e (Org.). **Literatura e memória política: Angola. Brasil. Moçambique. Portugal**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. p. 73-86.

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

\_\_\_\_\_. Luanda, a cidade de Luandino. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRG, v. 12, n. 1, p. 136-146, jan./jul. 2015.

MACEDO, Tania; CHAVES, Rita. **Literatura e Língua Portuguesa: Marcos e Marcas – Angola**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MBEMBE, Achile. Necropolítica. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez., 2016

MESSIANT, Christine. **L'Angola post-colonial: Sociologie d'une oléocratie**. Paris: Karthala, 2009.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. O espaço urbano no contexto colonial: o caso de Luanda. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, n. 24-26, p. 175-192, 2009. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74022> >. Acesso em: 22 de jun. de 2021.

\_\_\_\_\_. A evolução de Luanda: aspectos sócio-demográficos em relação à independência do Brasil e ao fim do tráfico. In: II Reunião

Internacional de História de África: A Dimensão Atlântica da África, 1997, Rio de Janeiro. **Anais da II Reunião Internacional de História de África: A Dimensão Atlântica da África**. São Paulo, 1996. v. 1. p. 57-73.

\_\_\_\_\_. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

NASCIMENTO, Washington Santos. Das ingombotas ao bairro operário: políticas metropolitanas, trânsitos e memórias no espaço urbano luandense (Angola, 1940-1960). **Locus**: revista de história, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 79-101, 2015.

\_\_\_\_\_. **Jogo nas sombras realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901 – 1961)**. Vitória da Conquista-BA: Edições UESB, 2020.

NETO, Maria da Conceição. De Escravos a “Serviçais”, de “Serviçais” a “Contratados”: Omissões, percepções e equívocos na história do trabalho africano na Angola colonial. **Cadernos de Estudos Africanos**, Lisboa, n. 33, p. 107-129, 2016.

NUNES, Manuel José Matos. Nga Muturi, uma novela da nação crioula?. Aveiro: **Forma Breve**. n.º 10. 2013. p. 179-186.

OGOT, B. A. A história das sociedades africanas: 1500 a 1800: conclusão. In: OGOT, B. A (ed.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010.

OLIVEIRA, Janete Barbosa de. **Vou pôr uma história: estratégias narrativas em Nosso musseque, de Luandino Vieira**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PASSOS, Joana. Luuanda: a libertação de Angola e a geração de 50/60. In: TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (coord.). **De Luuanda a Luandino: Veredas**. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 2015. p. 55-65.

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

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jahaty. Pedra e o sonho: os caminhos do imaginário urbano. In: **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.

RIBEIRO, Margarida Calafate. "E Agora José, Luandino Vieira?" An Interview with José Luandino Vieira. **Portuguese Literary and Cultural Studies**, p. 27-36, 2010.

RIBEIRO, Maria Cristina Portella. **Ideias republicanas na consolidação de um pensamento angolano urbano (1880 c. – 1910 c.): convergência e autonomia**. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em História da África) – Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.

SANTOS, Catarina Madeira. De "Antigos conquistadores" a "angolenses": a elite colonial de Luanda no contexto das Luzes, entre lugares da memória e conhecimento científico. **Cultura**, Lisboa, v. 24, p. 195-222, jun. 2007.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Apresentação: imaginar é difícil (porém necessário). In: Anderson, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Serrano, Carlos. **Angola – nascimento de uma nação: um estudo sobre a construção da identidade nacional**. Luanda: Kilombelombe, 2008.

SILVA, Fernando Moreno da. A instância lingüística do leitor. **Estudos Semióticos**, [S. l.], n. 2, 2006.

SILVA, Mónica V. Cronologia. In: VIEIRA, José Luandino. **Papéis da Prisão: Apontamentos, Diário, Correspondência (1962-1971)**. Organização de Margarida Calafate Ribeiro, Roberto Vecchi, e Mónica V. Silva. Lisboa: Caminho, 2015.

SOARES, Francisco. Sobre a história da formação da literatura angolana. **Amarante** [S.L.] 2005. Disponível em: <[www.https://www.academia.edu/48997166/Sobre\\_a\\_hist%C3%B3ria\\_da\\_forma%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_literatura\\_angolana](https://www.academia.edu/48997166/Sobre_a_hist%C3%B3ria_da_forma%C3%A7%C3%A3o_da_literatura_angolana)>. Acesso em: 04 jul. 2022.

TAVARES, Ana Paula. Cinquenta anos de literatura angolana. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 124-131, dez. 1999.

TRIGO, Salvato. **Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa**. Porto: Brasília Editora, 1977.

VIEIRA, José Luandino. Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. Entrevistador: Michel Laban. In: LABAN, Michel et al. **Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra**. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 9-82.