



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

DA LIBERDADE DE CRIAÇÃO À AFRICANIZAÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA: UMA
ANÁLISE DE *NÓS, DO MAKULUSU*, DE LUANDINO VIEIRA

Geovane Melo Emídio Sousa

Rio de Janeiro
Ano 2023

GEOVANE MELO EMÍDIO SOUSA

DA LIBERDADE DE CRIAÇÃO À AFRICANIZAÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA: UMA ANÁLISE DE *NÓS, DO MAKULUSU*, DE LUANDINO VIEIRA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Literaturas Africanas e Portuguesa

Orientadora: Prof. Doutora Maria Teresa Salgado

RIO DE JANEIRO
Ano 2023

Sousa, Geovane Melo Emídio.

Da liberdade de criação à africanização da língua portuguesa: uma análise de Nós, do Makulusu de Luandino Vieira/ Geovane Melo Emídio Sousa. – 2023. 50 f.

Orientadora: Maria Teresa Salgado.

Monografia (Especialização em Literaturas Africanas e Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 48-51.

1. Assunto (Africanização; Liberdade de criação) . 2. Assunto (Literatura angolana). I Sousa/ Geovane II - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, (2023) III.

Agradecimento

São tantas as pessoas que participaram dessa minha árdua trajetória até aqui, peço desculpas àquelas que não mencionei, saibam que estão no meu coração. Gostaria, em primeiro lugar, de agradecer a minha orientadora Maria Teresa Salgado, que, com suas grandiosas aulas e orientações, só fez crescer ainda mais minha vontade de me aprofundar nos estudos de literatura africanas, em especial, a angolana e fez chegar a esse tema que tanto me encantou durante o curso de especialização.

À minha mãe que, mesmo não conhecendo a área que havia escolhido, me apoiou em minha escolha. Sempre me deu forças, no início da graduação e durante o mestrado, para continuar e principalmente agora em mais uma etapa acadêmica. Nunca me esquecerei de tudo o que fez por mim. Peço desculpas por viver esse momento odisséico, distante de ti, mas saiba que em uma obra épica, o herói volta vitorioso. É por você que chego até aqui.

Ao meu grande amigo Gilberto, por quem tenho um grande carinho! Da metade para o final de minha graduação, eu te conheci (presente que a vida me deu), foi numa estação de metrô, começamos a conversar sobre *A Origem da Tragédia* de Nietzsche (conversa que foi parar em um barzinho) e nunca mais nos separamos. Obrigado pelos conselhos, pelas sugestões, pelos cafés acompanhados de debates filosóficos-históricos-literários que tivemos juntos e, principalmente, pela admiração, reconhecimento e incentivo.

Aos meus amigos de verdade: Marília Freitas, Oscar e Antônio Nogueira que sempre me ajudaram, vibraram, estudaram, choraram e gargalharam comigo durante esta mini-trajetória. A vocês, o meu carinho e gratidão por tudo!

Por fim, a todos que, como disse inicialmente, não apareceram aqui, mas foram de fundamental importância, por serem muitas vezes meu alicerce e força na continuação desta minha trajetória acadêmica.

RESUMO: Este trabalho de conclusão de curso pretende se debruçar em uma análise descritiva-reflexiva da obra *Nós, os do Makulusu* (1985), do escritor angolano Luandino Vieira, com o objetivo de discutir como, por meio da sua liberdade de criação e a linguagem africanizada da oralidade na escrita, que quebrou paradigmas na literatura angolana, cria-se uma relação entre literatura e história (o sonho utópico de ver a nação angolana livre), por meio de um romance que flerta com a autobiografia. Trata-se de uma narrativa de memórias, na qual focalizaremos o narrador (Mais-Velho), observando como se dilui, na tessitura da narração, presente, passado e futuro, abarcando o tradicional e a modernidade.

PALAVRAS-CHAVES: Luandino Vieira; Africanização; Angola; Memória; Linguagem.

Sumário

Introdução.....	7
Capítulo 1 – Pontos iniciais.....	10
1.1. A ancorando o discurso.....	10
1.2. A ancestralidade na ficção angolana.....	12
1.3. Angola: o surgimento de uma literatura nova.....	16
Capítulo 2 – Apropriando-se de teu canhão: a língua imposta.....	19
2.1. Uma forma de posicionamento.....	19
2.2. Africanização da língua portuguesa.....	22
2.3. Luandino Vieira: influências e liberdade de criar.....	25
Capítulo 3 – <i>Nós, os do Makulusu</i>: o sonho utópico de uma Angola livre.....	27
3.1. Presente, passado e futuro: uma narrativa que abarca tradição e modernidade.....	27
3.2. O Mais-Velho: a perspectiva de um narrador atormentado.....	29
3.3. Um pouco de si: relação da literatura e experiência histórica.....	33
Considerações finais:	35
Referências bibliográficas.....	37

Introdução

A literatura tem como princípio fundamental a supervalorização da imaginação. E esta, por sua vez, advém, muitas vezes, da cultura, crenças e mitos presente no imaginário de uma determinada sociedade. No caso das literaturas africanas de língua portuguesa, com seu início na tradição oral, temos em seu intróito a representatividade dos *griots*, figuras geralmente mais velhas, simbolizando a ancestralidade e o conhecimento, trazendo, em uma roda com crianças e adultos, suas muitas histórias, com gestos e entonações, quase em um ato ritualístico. E quando esse direito de imaginar e fabular lhes é tirado, a partir, não somente da imposição de uma língua que não é a sua, mas também da escrita e da presença de um outro que não nos representa?

As literaturas africanas passaram por muitas fases e tiveram que se reestruturar, para poder retornar a esse direito à imaginação que lhes foi censurado pela imposição da língua do colonizador. Assim, sob essa ótica, é que se faz necessário mostrar com mais afinco alguns dos nomes das literaturas africanas em língua portuguesa contemporânea, revelando não somente a suas competências estéticas, em criar uma literatura original, mas como, por meio desta mesma língua do colonizador, forjou-se todo um processo de identidade cultural africana. De que forma, essas literaturas conseguiram se reinventar a partir da língua europeia imposta, mantendo sua tradição oral, sua cultura e, principalmente, seu imaginário? Com o intuito de manter vivos os mitos e crenças presentes no inconsciente coletivo de seu povo, José Luandino Vieira - um dos grandes nomes da literatura angolana – promoveu, por meio da sua liberdade de criação, uma africanização da língua imposta.

Na obra *Formação do Romance Angolano*, a professora Rita Chaves considera Luandino Vieira o principal representante de uma nova fase na literatura de Angola, porque ele consolidaria o gênero romance no país, indo além do que seus predecessores fizeram, principalmente em um contexto de lutas pela libertação de seu país. De acordo com a autora, o sucesso de seu projeto literário se deve ao fato de: “[...] conjugar a militância ostensiva, exigida pelo momento, com a ousadia de um projeto literário fundado em tão agudas crises” (CHAVES, 1999, p. 161). E o que viriam a ser essas “agudas crises”? Ela comenta, e aprofundaremos essa ideia, mais a frente, quando descrevermos o surgimento da literatura angolana (cf. capítulo 1), que, fundada em bases étnicas, histórica e culturalmente diferenciadas, foi impelida a unificar suas dissonantes vozes a fim de calar a voz do colonialismo português. A nação angolana teve, assim, sua história assinalada pelo signo da crise e pela imagem da fratura.

Dessa maneira, há a busca de uma estética própria, que se iniciaria no final do século XIX com a publicação de contos, crônicas e poemas em jornais e se estenderia até a metade do século XX, quando temos a entrada de Luandino no percurso literário angolano. No entanto, mesmo passando por diversas fases, é exatamente essa “necessidade estética” que impulsionará a consolidação de uma literatura nacional angolana, como arma de combate para a afirmação da identidade de uma nação em processo de independência. Luandino foi um dos principais forjadores dessa literatura, pela liberdade de criação e principalmente pelo jogo criativo que estabeleceu com a linguagem. Seu conhecimento da língua oral falada nos musseques¹, o quimbundo, permeou sua escrita, muitas vezes, criando uma relação entre a literatura e o contexto histórico.

Em *Luuanda*, livro de contos publicado em 1963, o autor já deixou claras as suas estratégias/características que vão perpassar todas as suas próximas obras. Podemos talvez afirmar que a obra é o seu laboratório inicial, em que experimentará essas características em suas narrativas. Vima Lia Martins, em seu trabalho “O otimismo militante de *Luuanda*”, traz uma ideia chave para compreender a estética e o conteúdo de *Luuanda*, e que acaba servindo de apoio para entendermos a obra que será objeto de estudo deste trabalho *Nós, os do Makulusu*. Para ela, somente a partir de *Luuanda*, a “[...] complexidade das relações sociais, culturais e políticas típicas dos espaços marginais luandenses assume maior destaque, condicionando a escrita literária – que se torna intensamente oralizada – [...]” (MARTIN, 2005, p.80). Ou seja, era necessário falar da realidade vivida pelos angolanos, nos musseques de Luanda, a partir da perspectiva deles mesmos, mantendo viva a tradição oral, tão basilar no princípio das literaturas africanas.

E por que exatamente a cidade de Luanda? De acordo com Chaves (1999), a escolha pela capital angolana justifica-se pelo fato de ser um local em que as marcas da modernidade e do contato com a cultura e a tradição europeia seriam mais visíveis e recorrentes; daí ela afirmar que: “a pluralidade manifesta na coexistência de línguas, tradições e códigos culturais variados transformam a cidade numa metáfora viva do país” (CHAVES, 1999, p. 173). Podemos até acrescentar um comentário a mais às palavras de Rita Chaves, Luanda seria praticamente uma personagem obrigatória em suas narrativas, não sendo possível ao autor a desvinculação desta cidade; ela é inerente ao texto luandino. A partir da linguagem dos musseques, foco do nosso

¹ “Musseque” é uma palavra com origem no Kimbundo que significa “terra vermelha” e se refere a bairros periféricos em Angola habitado por pessoas menos favorecidas ao redor de cidades ou perto de linhas férreas. Realidade vivenciada pelo próprio Luandino Viera.

trabalho, ele fará o que autores como Inocência Mata chamam de africanização da língua portuguesa.

Ou seja, haverá uma apropriação do canhão – a língua imposta – como diria Manuel Rui em seu discurso-manifesto “Eu e o outro: o invasor”, para trazer a linguagem africanizada falada nos musseque. Em entrevista concedida à Michel Laban, na década de 1980, Luandino comenta que uma de suas grandes inspirações foi Guimarães Rosa, quando leu *Sagarana*. Guimarães Rosa foi um escritor brasileiro que, além dos neologismos e dos causos contados pelos próprios mineiros, tecia suas narrativas por meio da transposição da oralidade da variedade mineira do português para o texto escrito.

Nesse sentido, como inspiração, Luandino fará um processo semelhante, pegando como matéria prima a realidade que viveu, mexendo na sintaxe, não comprometendo seu sentido, diluindo nessa linguagem também palavras do quimbundo e neologismos em alguns momentos. Dessa maneira, verificaremos como ele constrói essas estratégias em sua obra *Nós, os do Makulusu*, que nos servirá como objeto de análise. Não se trata somente de uma narrativa que acontece em um período de guerra pela independência, mas representa o sonho de ver a nação angolana livre do colonialismo, vê-la independente. Assim, passemos a divisão desse trabalho.

Em um primeiro momento, vamos ancorar nosso discurso, como diria a professora Laura Padilha em seu *Entre a Vós e a Letra* (2007). Mostraremos o início da literatura angolana, sua ancestralidade, a importância da oralidade até chegar ao momento da geração de *Mensagem* e a redescoberta de Angola. Já em um segundo momento, apegando-se ao fio da temática da oralidade, entraremos em sua enseada, quando aprofundaremos as reflexões dos próprios escritores africanos sobre essa questão e como ocorre o processo que dá título a esse trabalho: a africanização.

Assim, seguindo essas etapas, chegaremos à literatura de Luandino Vieira, mostrando como seus ideais, as influências de escritores brasileiros e a forma como o autor se apropria da língua portuguesa e da língua falada no *musseque*, provocando uma quebra de paradigma na literatura angolana. Feito isso, passaremos ao último capítulo, quando finalmente observaremos como se aglutinam, na tessitura da narração, presente, passado e futuro, abarcando, por meio da linguagem, o tradicional e a modernidade, unindo literatura e história e imprimindo-se à obra um caráter autoficcional.

Capítulo 1 – Pontos iniciais

1.1. Acorando o discurso

Pensar a escrita é assumir-se em desassossego. Os signos rodam soltos na cabeça, sempre volúveis mutantes. Parece, no instante zero, ser vã toda e qualquer tentativa de apaziguamento para a possível capitulação do dito.

Laura Padilha

Laura Padilha, grandiosa estudiosa da ficção angolana, começa sua obra *Entre a vós e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (2007), mencionando a epígrafe Roland Barthes como ponto de partida para a sua escrita. Neste trabalho, faremos o mesmo, porém, usando o seu ensinamento como ponto de partida. Seu texto, juntamente ao de Ana Mafalda Leite – *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudo sobre literatura africanas* (2012) – e o de Salvato Trigo – *Luandino Vieira: o logoteta* (1981) - são os que nos fazem refletir como, inicialmente, a produção cultural, em Angola, era estritamente oral e como essa valorização/manutenção da escrita permeará boa parte de uma literatura que se constrói, até os dias atuais, no diálogo entre voz e letra.

Desse modo, podemos pensar a epígrafe que abre essa primeira seção como um duplo sentido, tanto para a composição desse texto - uma vez que, assim como a própria pesquisadora Laura Padilha, ficamos em “desassossego”, pensando em como iniciar a nossa linha de raciocínio até chegarmos ao nosso objeto de análise – o romance *Nós, os do Makulusu* de Luandino Vieira - quanto para a composição dos autores africanos que têm como idioma a língua portuguesa em seus textos no que chamamos de literatura africanas de expressão portuguesa. Desse modo, tecemos dois caminhos para iniciar nossas reflexões, o primeiro seria “a escrita”, já o segundo “literaturas africanas de língua portuguesa”. Começamos pelo termo literaturas africanas de língua portuguesa e, em seguida, o termo escrita, em que já passaremos para a próxima seção.

Vejam os questionamentos: “O que é a literatura de expressão portuguesa?” e “Haverá, de fato, uma literatura africana de expressão portuguesa?” (TRIGO, 1987, p. 9-11). Salvato Trigo comenta que o sintagma “literatura africana” é bastante novo – no caso, para a época em que ele escreve a obra – pois, inicialmente, a literatura produzida em África era chamada de “literatura negra”. Trata-se de uma generalização, levando em consideração

somente a cor da pele, numa uma nomenclatura que abarcava as primeiras produções literárias africanas.

Tal nomenclatura é criticada por José Tenreiro na obra *Primeiro caderno de poesia negra de expressão portuguesa* (1975), mais especificamente na “nota final” feita em colaboração com Mário de Andrade:

Ouve-se dizer, com certa frequência, que não há poesia negra, mas sim, poesia de pretos. Rasgo brilhante de inteligência, sem dúvida... E argumenta-se que a única, a verdadeira poesia negra, é a que repousa no coração de África, e vive nos “mores” das suas culturas. Afirmar só isto, é estar a falar só por falar. É desconhecer a realidade social complexa do mundo negro; é ainda mostrar-se conhecedor dum fato que praticamente ninguém conhece: o autêntico folclore negro. É desconhecer, em suma, que o negro foi obrigado a aprender línguas que estão longe de ser veiculares do seu pensamento gregário, da sua “sagasse”, como hoje se costuma dizer. (TENREIRO *apud* NEVES, 1975, p. 60)

Logo, podemos chegar à conclusão de que tais nomenclaturas do autor seriam classificações extra-literárias. Desse modo, se fôssemos levar em consideração a teoria do autor alemão mencionado por Trigo (2012), por exemplo, Luandino Vieira, um escritor branco, não entraria no conjunto dos escritores africanos. E, por já mencionar o aspecto linguístico, que é um ponto importante e que devemos destacar, não somente por Luandino ter revisto esse aspecto, mas também por outros autores africanos como Mia Couto e Manuel Rui, por exemplo, terem se posicionado em relação a esse quesito especificamente, como veremos mais adiante (cf. capítulo 2). Assim, vejamos o segundo aspecto: a escrita.

Frantz Fanon traz uma reflexão inicial a partir de um pensamento de Karl Marx: “O problema não é mais conhecer o mundo, mas transformá-lo” (FANON, 2008, p. 33). Consideramos esta afirmação essencial para pensarmos a forma como as literaturas africanas se posicionaram em relação a língua portuguesa, que é a seguinte:

Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. [...] O negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. Não ignoramos que esta é uma das atitudes do homem diante do Ser.* Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. (FANON, 2008, p. 33-35)

Conforme afirmamos na introdução desta monografia, um dos processos de imposição da colonização se inicia por meio da imposição da língua do colonizador. Logo, os colonizados, que antes tinham acesso a seu imaginário cultural de mitos e lendas estritamente oral, se veem

obrigados a falar e descrever o seu mundo por meio de uma língua que não é a sua, e isso também inclui preconceitos, como muito bem expõe Fanon em seu exemplo. O negro que sabe falar a língua do europeu, no caso de seu exemplo o francês, é respeitado, supervalorizado. No entanto, se refletirmos que a língua representa a cultura de um povo, logo, como descrever a sua realidade, por meio de uma língua que não é a sua, que lhe foi imposta? Era necessário fazer uma reinvenção.

Além disso, a forma como o escritor se posiciona em relação à língua portuguesa diz respeito a uma das demandas das literaturas africanas em língua portuguesa, exatamente no período pós-colonial, como muito bem apresenta a professora Inocência Mata em seu texto *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. A primeira delas seria o fato de os escritores terem de consumir os próprios pré-conceitos. E esses preconceitos se referem à “tradição literária africana” e sua memória (como os códigos estéticos em que elas se firmaram), gerando assim a segunda demanda.

Tal demanda se refere à repaginação das identidades culturais pelo processo de remitologização. Sobre essa segunda demanda, ela observa que:

A ideologia libertária, exclusivista por natureza e necessidade, revelava-se pouco dinâmica para responder aos desafios da modernidade: não é por acaso que *Mayombe*, um romance escrito ainda em 1971, durante o tempo da guerrilha, só tenha sido publicado em 1980, quando os sinais da utopia político-social já começavam a manifestar-se de forma evidente. (MATA, 2000, p. 2-3)

Ou seja, quando aquela realidade a que eles (a que ele se refere) tanto almejavam presente na literatura começa se manifestar, os autores passam a mudar sua rota e a publicar, mas nunca descartando ou tentando esconder o que se passou, por que isso faz parte da história. Essa foi a virada de chave de Luandino Vieira, pois, a partir da linguagem típica dos *musseques*, ele construiria personagens dessas localidades, expressando suas realidades com sua própria linguagem. Era uma forma de construir a literatura nacional, não os problemas sociais de angolanos presentes.

Com isso, a professora Inocência Mata observa que o que faz Luandino Vieira é: “[...] é actualizar uma consciência meta e interlinguística, integrando língua, cultura social e ideologia na performance literária através de estratégias discursivas para dizer o (então) indizível.” (MATA, 2009, p. 23). É como se, a partir da língua portuguesa já pré-existente, ele criasse uma nova língua, uma terceira; claro que o intuito era anti-colonial; é o que Ana Mafalda chamará de linguagem africanizada. Essa recriação é metalinguística e veremos isso em sua obra *Nós, os do Makulusu*, porque é constantemente reflexiva, por ser uma forma de resistência.

No entanto, até chegarmos a essa consciência que Luandino Vieira teve em relação à linguagem, houve um percurso que começaremos a ver a partir da próxima seção.

1.2. A ancestralidade na literatura angolana

Quando pensamos a produção literária de uma maneira geral, que ocorre por vias da escrita, mais especificamente a ficção - como um romance, um conto ou até mesmo uma novela - ela pressupõe sempre a individualização. Ou seja, o ato prazeroso de apreciar tais produções literárias não ocorre no coletivo, não possui as gesticulações ou as representações no compartilhamento das histórias, como acontecia na maioria das culturas africanas por meio da figura dos *griots*, conforme comentamos na introdução desta monografia. Laura Padilha, que pensa especificamente a realidade de Angola nesse sentido, aprofunda ainda mais essa questão quando comenta, em seu estudo, que, dada a condição cultural de território não letrado, a produção literária se deslocava do papel (a escrita que pressupunha a individualização) para oralidade:

Em Angola, porém como de resto na África em geral, dada a sua condição cultural de território eminentemente não letrado, este *gozo* se deslocava, e em certa medida ainda se desloca, do espaço estático do papel (= livro) para o mundo da mutação da voz. Ela é a condutora do gozo [...] (PADILHA, 2007, p. 35)

Ou seja, o que a autora nos mostra é que, por meio dessa voz, ~~que~~ o *griot* libera a força de seu imaginário e a do seu grupo que se encontra ali naquele momento, fazendo o ato de recepção coletivamente. E, isso se deve principalmente, porque essa figura que conta a história mantém a sua cultura resistente diante daquela do colonizador, que lhe foi imposta. É por meio da oralidade, em um ato praticamente ritualístico (como a autora comenta, praticamente uma iniciação ao universo da africanidade), que o coletivo se desprende da realidade e acessa o imaginário.

Isso acontece porque o *griot*: “[...] difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo, por isso, um exercício de sabedoria.” (PADILHA, 2007, p. 35). O que é totalmente diferente do que o homem branco-ocidental fez com a escrita, que torna a leitura solitária, ou como ela própria diz, um prazer de *voyeur*. Somado a esse exercício de sabedoria da cultura angolana, vale lembrar Frantz Fanon, em sua obra *Os condenados da terra* traz a seguinte reflexão: “A cultura nacional é o conjunto dos esforços feitos por um povo no plano

do pensamento para descrever, justificar e contar a ação através da qual o povo se constituiu e se manteve.” (FANON, 1979, p. 194).

Nesse sentido, levando em consideração o que os autores nos apresentam, concluímos que arte feita por vias das oralidades, em Angola, foi mais que isso, foi um grito de resistência contra a força do colonialismo português, uma forma de conservar as referências autóctones. Laura Padilha comenta ainda que as culturas das classes populares têm um empenho em manter esse saber autóctone, ou seja, originário, diferentemente das culturas assimiladas que pactuam com a cultura do dominador.

Sobre esse último, como exemplo, ela cita a narrativa que abre a obra *Contos populares de Angola* (1964), organizada pelo pesquisador suíço Héli Chatelain, chamada “Ngana Fenda Maria”. Esse texto já incorpora parte da cultura luso-europeia à cultura nacional angolana. Ou seja, já há, nesse sentido, os primeiros passos da literatura africana que se apropria da linguagem do dominador para transformá-la, reinventá-la para traduzir sua realidade, quando incorpora as línguas locais, como o quimbundo e outras línguas nacionais. No entanto, nesse processo transposição do mundo da oralidade para o mundo escrito, para usar as palavras da autora, o que ocorre é uma perda da gestualidade, da dramatização tão importantes para a recepção local.

Lourenço do Rosário, em sua tese, comenta sobre a dificuldade que é a passagem (oralidade para a escrita) e até mesmo da tradução:

Partindo da simples razão que a língua se situa no universo étnico-cultural das línguas africanas de origem bantu e de que o português é uma língua indo-europeia, via latim, etno-culturalmente integrada no universo da civilização judaico-cristã, veremos que a transposição de um sistema para o outro não é uma operação de simples equivalência léxico-semânticas (ROSÁRIO, 1986, p. 252)

Ou seja, o que se tem aqui é um problema metodológico quando há essas traduções, porque não se trata de uma transposição *ipsis literis* de uma língua para outra, e sim um trabalho intercultural. É como, segundo as palavras do autor, “uma operação intercultural” (ROSÁRIO, 1986, p. 252). Outra obra mencionada por Laura Padilha que também possui uma tradução do quimbundo para a língua portuguesa é a obra *Missosso*², de Oscar Ribas. Essa obra parece trazer a fidedignidade do texto oral, uma vez que o tradutor, o próprio Oscar, conhecia as línguas locais, o que já ajudava bastante a manutenção cultural original. No prefácio da obra, o autor comenta o seguinte:

2 Não devemos nos esquecer que nesta obra, mesmo o autor conhecendo a língua local e fazendo um ótimo trabalho de organizá-lo para o universo escrito, ainda assim estamos falando, segundo a autora de uma oralidade *strictu sensu*, porque o narrador, que é o contador de histórias – o *griot* – ganha uma nova dimensão no universo escrito.

Quando nos foi possível, mormente nos contos, vertemos o quimbundo no seu típico modo de ser. Quer dizer: a questão circunscreveu-se [...] à fidelidade da reprodução. E aos vocábulos que nos mereceram uma certa reserva, mencionamos, em nota no original. (RIBAS, 1961, p. 33)

Mas, o que vem a ser *Missosso*? Refere-se a contos da tradição oral da cultura local angolana que trabalha somente com o fantasioso, não sendo possível na realidade. É como se ele fosse um primo dos contos de fadas, por reunir mistérios e segredos surpreendentes de um determinado povo, o que já se diferenciaria de uma *Maka*, que será preservada até em grandes autores da literatura contemporânea de Angola, como o próprio Luandino, Pepetela e Uanhega Xitu, por exemplo. Esse tipo de narrativa consiste em apresentar um conto como uma história vivida pelo próprio contador ou ainda por alguém que ele conhece.

Ou seja, há uma linha bem pequena entre os dois tipos de narrativas orais. Heli Chatelain apresenta mais algumas classificações do quadro da oralidade ancestral da cultura angolana: os provérbios ou *jissabus*, os *jinongonongos* ou *nongonongo*, os *malundas* ou *missendus* e, por fim, a música e poesia. Sobre os primeiros, os provérbios, trata-se de uma forma de resistência, pois são eles que preservam a sabedoria local. Já o *jinongonongo* é uma adivinha que propõe uma espécie de passatempo e interação comunitária. As *malundas* ou *missendus* são narrativas históricas que resgatam a vida de um determinado grupo. De acordo com Chatelain, essas narrativas são: “[...] as crônicas da tribo ou nação, cuidadosamente guardadas e transmitidas pelos chefes ou anciões” (CHATELAIN, 1964, p. 102).

Por fim, o que notamos é que o quadro geral da tradição oral de Angola é bem extenso e como o ato de contar histórias, feito pela figura simbólica do *griot*, foi e continua sendo importante para cultura local e a literatura angolana que começava a se constituir. É por via desses contos, os *missossos* principalmente, que são construídas metáforas que tentam explicar o princípio da realidade. Como diria a autora: “[...] todos comungam do mesmo prazer de dizer e ouvir velhas histórias que resgatam os ancestrais e mantem acesa a unidade do grupo.” (PADILHA, 2007, p. 44).

Nesse sentido, houve vários estudos para resgatar essa tradição oral e autores, conhecedores da cultura local, como Luandino Vieira, que preservarão, na atualidade, essa característica fundamental em sua literatura. Vejamos, na próxima seção como foi a constituição e a configuração da historiografia literária angolana.

1.3. Angola: o surgimento de uma literatura nova

Desde a implementação do sistema colonial em Angola, a literatura passou por diferentes fases até chegar a três grandes nomes da literatura contemporânea: José Luandino Vieira, Pepetela e José Eduardo Agualusa. Na seção anterior, vimos a importância do *griot* e da tradição oral que unificava o povo, por meio do imaginário, desde os primórdios da cultura angolana; agora, veremos como a literatura angolana se estrutura daqui em diante.

Primeiramente, como ponto de partida, podemos pensar: como se estrutura a historiografia literária angolana surgida, recentemente, no final do século XIX? Apesar do pouco tempo de existência, há muito o que se discutir quanto ao modo como foi feita: sua busca identitária e sua preferência por cenas do cotidiano (com o tom crítico muitas vezes) e, ao mesmo tempo, tão memorialista – com características bem peculiares que, em algumas vezes, se aproximam com a literatura brasileira, uma vez que os escritores africanos foram influenciados pelos brasileiros.

Seu nascimento “precoce” se deveu ao advento da imprensa em Angola neste mesmo período. Nessa primeira fase da literatura angolana, que vai das origens – como vimos na seção anterior – até chegar a 1848, ainda não havia de fato angolanos produzindo sua própria literatura. Pires Laranjeira (1997) vai nomear esse primeiro momento de “literatura luso-angolana”. Segundo o autor, ainda não se pode chamar de fato literatura angolana, porque ainda não havia um sistema literário mínimo: escritor, leitores, obras. Além disso, nesse período ainda eram pouquíssimas as produções literárias; contudo, apesar disso, ainda existiram fragmentos ao longo de três séculos.

Após esse primeiro momento, Laranjeira (1997), em sua periodização da historiografia angolana, propõe a seguinte divisão: produção poética romântica; prelúdio; formação; nacionalista; independência e renovação e pós-independência (sic). Vejamos cada uma delas, após o momento da produção que intitulada como luso-angolana.

De acordo com Pires, nesse segundo momento, há uma absorção do Romantismo europeu, principalmente na produção poética, com raríssimos momentos realistas, misturando-se em alguns momentos com a época do parnaso. Nesse período, temos como principal nome Cordeiro da Mata, que se dedica aos estudos filológicos, literários e históricos. Tal período vai de 1849, com a publicação dos poemas de *Esportaneidades da minha alma* de José da Silva Maia Ferreira, até 1902. De 1866 até 1923, é o momento em que temos uma grande expansão da chamada “imprensa livre”, com mais de 50 periódicos publicados.

Já o terceiro momento, para o pesquisador português, compreende a primeira metade do século XX, de 1903 até 1947, que o autor nomeia como prelúdio; ou seja, é o momento que antecede o período de consciência nacional angolana. É nesse período em que temos a publicação do primeiro romance, *O Segredo da morta* de António, de Assis Junior, em 1931, e a publicação de poemas com temáticas ligadas à colonização, trazendo aventuras na selva e o negro ainda sendo visto a partir da perspectiva inferiorizada e preconceituosa. Dentre as obras desse momento, podemos ainda destacar os textos poéticos *Quissange – saudade negra* (1932) e *Tatuagem* (1941), ambos de Tomaz Vieira da Cruz, e *Ao som das marimbas* (1943), produção poética de Geraldo Bessa Victor.

Após esse período de prelúdio, começa-se uma espécie de período de transição na literatura angolana, uma vez que é o momento em que os autores tomam consciência de seu lugar e começa-se uma busca pelo que é nacional. Esse momento compreende o período de 1948 e vai até 1960. É um período de grande efervescência cultural angolana, que evidencia a tentativa de libertação das amarras do colonialismo. O contexto histórico, muito influenciou para que isso acontecesse:

Com os ventos de certa abertura e descompressão da política internacional, a seguir à 2ª Guerra Mundial na Europa, como em África, animam-se as hostes angolanas empenhadas em libertar-se das malhas estreitas da política colonial e, portanto, da cultura alienada do meio africano. (LARANJEIRAS, 1995, p. 40)

É com esse ideário de emancipação, que surge o Movimento dos novos intelectuais de Angola (MNIA), cujo tema era “Vamos descobrir Angola!”. Os integrantes Viriato da Cruz, Agostinho Neto e Antônio Jacinto eram os principais nomes. Em 1951, tivemos a publicação do primeiro volume da revista Mensagem e um segundo volume em 1952, o que ajudou na divulgação das ideias do grupo. É no final da década de 1950, com a publicação da revista *Cultura II* que vemos a figura de Luandino Vieira começando a se destacar com sua primeira obra de contos *A cidade e a Infância* (1959), ao lado de outros intelectuais como Antônio Jacinto, Henrique Guerra e Antônio Cardoso.

No entanto, será só na virada da década que Luandino Vieira se destacará. Este período, que vai de 1961 até 1971, é o que autor intitulou como o período Nacionalista, em que a literatura trará em seu bojo: “[...] temática guerrilheira, enquanto no gueto das cidades coloniais, nas prisões ou na diáspora os temas continuavam a ser os de sofrimento do colonizado [...] e da ânsia de tomar o destino nas próprias mãos.” (LARANJEIRAS, 1997, p. 39). Trata-se, portanto, de um período em que temos uma produção de uma literatura totalmente engajada e militante,

condizente com o contexto histórico vivido. É momento em que surge o Movimento pela libertação de Angola (MPLA) e o início da luta armada.

Finalmente, chegamos ao momento no qual podemos inserir a obra de Luandino Vieira. Nesse período, em 1964, ele ganha o Grande Prêmio de Novelística pela Sociedade Portuguesa de Escritores com sua obra *Luuanda* (1963), narrativas em que se dá uma quebra de paradigma na literatura. Trata-se de uma revolução estilística, pois o autor é um dos pioneiros a fazer o que Inocência da Mata denomina como uma Africanização da língua portuguesa, expressão que escolhemos como título desta monografia. Na obra *Nós, os do Makulusu* (1985), ele também fará o mesmo.

Vejamos, no próximo capítulo, como, não somente Luandino Vieira, mas outros autores africanos de língua portuguesa fizeram esse processo de africanização da língua portuguesa, levando-nos a pensar na ideia de criação de uma nova língua.

Capítulo 2 – Apropriando-se de teu canhão: a língua imposta

2.1. Uma forma de posicionamento

Frantz Fanon, em sua obra, traz uma reflexão inicial a partir de um pensamento de Karl Marx: “O problema não é mais conhecer o mundo, mas transformá-lo” (FANON, 2008, p. 33). Consideramos esta afirmação essencial para pensarmos a forma como os autores das literaturas africanas se posicionaram em relação a língua portuguesa, que é a seguinte:

Falar é estar em condições de empregar um certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. [...] O negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. Não ignoramos que esta é uma das atitudes do homem diante do Ser.* Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. (FANON, 2008, p. 33-35)

Conforme afirmamos na introdução desta monografia, um dos processos da instalação do sistema colonial se inicia por meio da imposição da língua do colonizador. Logo, os colonizados, que antes tinham acesso a seu imaginário cultural de mitos e lendas quase que estritamente por vias da oralidade, se veem obrigados a falar e descrever o seu mundo por meio de uma língua que não é a sua, e isso também inclui preconceitos, como muito bem expõe Fanon nos exemplos. O negro que sabe falar a língua do europeu, no caso de seu exemplo o francês, é respeitado e supervalorizado. No entanto, se refletirmos que a língua representa a cultura de um povo, logo, como descrever a sua realidade, por meio de uma língua que não é a sua, mas sim a que lhe foi imposta? Era necessário fazer uma reinvenção dessa língua e, nesse sentido, já podemos pensar nisso em relação ao período nacional, no qual Luandino Vieira está inserido.

Além disso, a forma como o escritor se posiciona em relação à língua portuguesa diz respeito a uma das demandas das literaturas africanas em língua portuguesa exatamente nesse período, como muito bem apresenta a professora Inocência Mata em seu artigo intitulado “O pós-colonialismo nas literaturas africanas de língua portuguesa” (2000). A primeira delas seria o fato de os escritores terem de consumir os próprios pré-conceitos. E esses preconceitos se referem à “tradição literária africana” e sua memória (como os códigos estéticos em que elas se firmaram), gerando assim a segunda demanda.

Logo, essa segunda demanda se refere à repaginação das identidades culturais pelo processo de remitologização. De acordo com a autora:

A ideologia libertária, exclusivista por natureza e necessidade, revelava-se pouco dinâmica para responder aos desafios da modernidade: não é por acaso que *Mayombe*, um romance escrito ainda em 1971, durante o tempo da guerrilha, só tenha sido publicado em 1980, quando os sinais da utopia político-social já começavam a manifestar-se de forma evidente. (MATA, 2000, p. 2-3)

Ou seja, quando aquela realidade a que eles tanto almejavam presente na literatura começa a se manifestar, os autores passam a mudar sua rota e a publicar, mas nunca descartando ou tentando esconder o que se passou, por que isso faz parte da história. É exatamente isso que Luandino Vieira faz em sua literatura. Ele faz com seus personagens emergem de um contexto tendencialmente monolíngue, os musseques, regularmente escolarizado e com uma cultura urbana e, naturalmente, resultando de um processo transculturativo.

Logo, as personagens luandinas que são desconstrutoras da língua, são possuidoras de um saber acadêmico que utilizam em prol da causa de libertação política, sociocultural, espiritual e psicológica. Luandino, enquanto conhecedor da língua materna, traz em suas narrativas o que faltava para as literaturas africanas de língua portuguesa: uma nova forma de escrever seu país. Em Angola, especificamente, mencionamos Manuel Rui com o discurso-manifesto, mas também, depois dele, Luandino Vieira, que representou uma quebra de paradigma. Isso porque ele realizou o que estamos chamando de africanização da língua do colonizador.

2.2. Africanização da língua portuguesa

A africanização é o processo de apropriação da língua do colonizador, transformando-a, como se inventasse uma nova língua. É assim que uma das grandes teóricas das literaturas africanas de língua portuguesa, Ana Mafalda Leite, chama esse processo, o qual descreve como uma espécie de “calibanização da língua portuguesa pelo colonizado”:

A calibanização da língua portuguesa pelo colonizado – colonizado que metaforiza em si a hibridez da configuração colonial portuguesa e, considerando-se como um exemplo simbólico, o caso paradigmático de Luandino Vieira, como uma Pele branca, máscara *negra*, reveretendo, quase provocativamente, a asserção de F. Fanon – que nos mostra como a “**africanização**”, perversamente, restituiu e processou no interior do instrumento comunicativo do colonizador, num processo transformativo e nativizante (LEITE, 2012, p. 138, grifo nosso)

Desse modo, com base na citação, o que Ana Mafalda quer nos mostrar é que a “africanização”, na tecitura do texto literária, seria uma harmonização, da escrita com a

oralidade, que dialoga com a tradição, mostrando assim a maleabilidade da língua portuguesa. Isso tudo porque ela tem noção de que: “[...] a língua é o primeiro instrumento de textualização e de enunciação híbrida e de intermediação das duas culturas, a imperial e a outra, a forma usada não é, felizmente, denominador comum.” (LEITE, 2012, p. 139).

Sendo assim, a ideia de Luandino Vieira, de José Craveirinha e Uanhenga Xitu, autores que teriam se apropriado da língua portuguesa como estratégia de africanização no período pós-colonial, não seria mostrar que há uma língua melhor que a outra, mas sim que há uma manutenção da tradição no texto escrito. Sobre esse trabalho de textualização literária – a africanização - que é um ato político e ideológico, a autora comenta:

A enunciação dos legados culturais outros, faz-se através do enunciado, que acumula e concentra, numa geologia estratificada *que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos da textualidade oral*. É nesse trabalho da “língua” como texto que se desvelam as “tradições” traídas, e reformuladas, e se recuperam os traços genéticos de variadas “formas” ou “gêneros” orais, e outros gêneros, provenientes da literatura. (LEITE, 2012, p. 139, grifos nossos)

Luandino Vieira realiza esse processo que Leite (2012) discute, quando incorpora o quimbundo, a língua popular, à língua portuguesa, mudando levemente a estrutura da língua portuguesa. E isso não prejudica em nada a compreensão do texto, conforme ele mesmo comenta em entrevista a Michel Laban em 1988: “[...] hoje não são visíveis porque estão perfeitamente integradas, estão diluídas no discurso (...) sem a carga agressiva que tinha.” (VIEIRA, 1991, p. 418-419). Vejamos um exemplo disso retirado de sua própria literatura, no caso, de uma das três histórias de *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu (1981)*, “Em Estória de Família (Dona Antónia de Sousa Neto)”,

Tomás – (...) Conhece o Assis?

Paulo – Qual Assis? O das musicadas?

Tomás – Quais musicadas! O dicionário do Assis. Não? Incrível! Pois jovem, conselho numar um: compre o Assis. Numar dois: leia e medite esse dicionário. E talvez eu lhe pareça profético mas a verdade é esta: sem o Assis não haverá poesia angolana!

Temístocles – Bravo! Lugar aos angolenses ilustres! Assis era um preclaro espírito, homem lhano em seu trato...

Damasceno – Um elevado patriota, cultor dessa bela língua portuguesa que é nosso quimbundu materno.

Tomás – Pois. O plural de musseque é *miseke*, jovem. *Mi-se-ke*. Com cápa. Segredo artesanal, ainda lhe digo: emendei antes de sair de casa!

Paulo – Mas, quer dizer que faz os poemas com o dicionário? Olga (interrompendo) – E aquela palavra, Totó, tão poética, a que encontraste?...

Tomás – É verdade! Sem querer, a desfolhar o nosso Assis, dou de caras com aquela palavra altamente poética: *masôxi*. *Má-sô-txi*! O dicionário, jovem camarada, é insubstituível para acumular reservas poéticas... (VIEIRA, 1981, p. 109-110)

Levando em consideração a fala de Luandino Vieira e o trecho do romance que mencionamos acima, podemos ainda acrescentar à visão de Leite (2012) que a linguagem, muito inspirada pelo que Guimarães Rosa realiza no Brasil, não é somente uma questão estética, e sim um ato de resistência contra a colonização. É sim uma forma de posicionar frente ao uso da língua que não é a nacional originalmente:

The crucial function of language as a medium of power demands that postcolonial writing define itself by seizing the language of the centre and replacing it in a discourse fully adapted to the colonized place. There are two distinct processes by which it does this. The first, *the abrogation* or denial of the privilege of 'English' involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, *the appropriation* and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of the colonial privilege.³ (BILL ASHCROFT et al. *Apud* LEITE, 2012, p. 139)

Para fins ilustrativos, vamos analisar como se constrói essa africanização no próprio romance que nos serve de corpus: *Nós, os do Makulusu*. Do ponto de vista linguístico, a linguagem africanizada dessa obra consiste em trazer “o português de Angola”, ou seja, um falar que, embora não tenha ainda adquirido estatuto de língua autônoma, tem essa aspiração, como se aglutinasse a língua popular angolana à língua portuguesa, afastando-se do português normativo; possui normas próprias; assenta-se, portanto, numa estrutura mental muito diferente daquela que rege a língua portuguesa, ou, como apresenta Mário Pinto de Andrade no seu artigo intitulado “Uma Nova Linguagem no Imaginário Angolano”: “[...] a sua estrutura interna escapa às regras clássicas da língua portuguesa para se unir à sintaxe do kimbundu” (ANDRADE, 1980, p. 226). O texto é, além disso, cheio de vocábulos e estruturas fráscas dessa língua local, bem como de palavras e frases provenientes de outras línguas europeias. Enfim, é um texto plurilingue, como o classifica Salvato Trigo: “O texto luandino fala, como se vê, todas as línguas e aceita todas as linguagens: é ostensivamente plural” (TRIGO, 1981, p.496).

Porém, nele, o bilinguismo não constitui um drama posto que, o autor, preocupado com o leitor, recorre ao processo de “tradução”: “Existe, portanto, da parte de Luandino Vieira o desejo de que o seu texto seja legível, de modo a que a mensagem possa ser inteiramente descodificada pelo narratário.” (TRIGO, 1981, p.343). O próprio Luandino parece querer lembrar-nos constantemente disso em frases como estas: “Também o li, sabes bem que fui eu

3. A função crucial da linguagem como meio de poder exige que a escrita pós-colonial se defina apropriando-se da linguagem do centro e substituindo-a por um discurso totalmente adaptado ao lugar colonizado. Existem dois processos distintos pelos quais ele faz isso. A primeira, a revogação ou negação do privilégio do 'inglês' envolve uma rejeição do poder metropolitano sobre os meios de comunicação. A segunda, a apropriação e reconstituição da linguagem do centro, o processo de captura e remodelação da linguagem para novos usos, marca uma separação do local do privilégio colonial.

que o li para ti, com paciência, traduzindo enquanto ia lendo e tu sempre a rir feliz e só gramavas do velho Anselmo (...)" (VIEIRA, 1991, p. 25). Luandino faz recurso da tradução interlingual, dando-nos, geralmente no eixo metonímico ou sintagmático da frase em questão, o significado dessas palavras e dessas frases; a tradução indireta ou contextual oferece-nos elementos referenciais, culturais e linguísticos que nos permitem deduzir não só o significado das palavras, como também o sentido textual.

Desse modo, encontramos esse último, de uma forma geral, pelo seu afastamento no nível fonológico, morfológico e lexical em relação à norma portuguesa, como forma dessa diluição que mencionou na entrevista. Para fins ilustrativos, recortamos alguns trechos de *Nós, os do Makulusu*, a fim de analisarmos essas estratégias mencionados por Salvato Trigo, e que nós chamamos de africanização:

1º Disposição muito particular das palavras na frase: "Bilingues, quase a gente éramos" (VIEIRA, 1991, p. 49).

2º Sintaxe quase sempre desprovida de elementos relacionais, tais como, preposições e conjunções.: "Mas, não é por isso que não gosto galinha, não são "sângicas quijilas como ele fala, Maninho, mas uma coisa que só mais tarde descobri e não te pude já dizer, meu menor, havias de gostar saber (...)" (VIEIRA, 1991, p. 23).

3º Recorrência da próclise dos pronomes pessoais: "O miúdo da vizinha do meu pai riu, mas o filho da lavadeira me ensultou" (VIEIRA, 1991, p. 22).

4º Substituição dos artigos definidos pela contração da preposição "em" + artigo definido: "Ouço no Dino levantar a voz dele" (VIEIRA, 1991, p. 17).

5º Recorrência de vocábulos que conferem à frase um valor afetivo ou rítmico: "Vergonha dele mesmo m'nha senhora, desculpa só!" (VIEIRA, 1991, p. 20); "Mas só riu ainda na mãe" (VIEIRA, 1991, p. 19).

Logo, o que podemos visualizar é que essa reinvenção, praticamente metalinguística⁴ que Luandino realiza, é uma via de resistência e atributo de consciência perante a ambiência insuportável à volta: pressão interior e espiritual, opressão sociocultural e política. Principalmente, se levarmos em consideração o momento em que foi publicada a obra, em um período de guerra pela libertação de Angola.

4 É metalinguística, porque é uma linguagem que reflete sobre ela mesma, pondo-a já em prática. Ou seja, é como se essa terceira língua, gerada da diluição do quimbundo ao português refletisse sobre uso da própria língua portuguesa em Angola.

2.3. Luandino Vieira: influências e liberdade de criar

O título dessa seção retoma o artigo da professora Maria Nazareth Fonseca, resgatando uma entrevista de Luandino Vieira, na qual este responde a uma pergunta de Michel Laban em um encontro de 06 de abril de 1977. Esta resposta nos ajuda a entender de onde vem as influências do autor e a entender um pouco sua escrita, para além do teor ideológico da africanização, que vimos na seção anterior. Eis a pergunta que o entrevistador teria feito: “Quais foram as influências e contatos que teve com a literatura brasileira?” (FONSECA, 2014, p.3). A ele, o autor de *Luuanda* respondeu:

De início, essa literatura [a brasileira] influenciou-me. Os escritores do nordeste, sobretudo Jorge Amado, influenciaram-me. Mas comecei pelos naturalistas portugueses (...). Eça de Queiroz chegou a influenciar-me até aos dezoito anos. Depois os neo-realistas portugueses. (...) Mas Jorge Amado me influenciou (...), Gorki, Yurgueniev, Gogol, os russos. Mas depois, quando eu já estava na cadeia e já tinha escrito *Luuanda*, o Doutor Eugênio Ferreira (...) mandou para a cadeia um livro que se chamava *Sagarana*. (...) Era o *Sagarana* de João Guimarães Rosa, que eu li uns meses mais tarde. E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que refletiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a por na literatura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado era o caminho. Eu sabia qual não era o caminho (...), que o registro naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam: um homólogo dessas personagens, dessa linguagem deles (LABAN, 1980, p. 26, 27).

Nessa resposta, observamos claramente os autores cúmplices que lhe serviram de inspiração. Guimarães Rosa é uma dessas grandes influências, com sua obra *Sagarana*. No Brasil, o autor teria recriado, na maioria de seus contos, a reprodução da fala do povo mineiro, além da criação de neologismos. Luandino percebe que poderia fazer o mesmo, se levasse em consideração a realidade dos musseques. Era uma forma de ascender a língua falada nesses locais em sua literatura. Logo, ele o faz quando projeta uma africanização da língua portuguesa em sua obra, inserindo o quimbundo em sua escrita. De acordo com a autora, sua obra de maior prestígio, *Luuanda* (1963), ganharia o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa, não fosse a anulação feita por Antônio Salazar.

Segundo Rita Chaves, em *Luanda e Luandino: personagens de muitas histórias na História de Angola* (2006), seus textos literários: “[...] atitudes consideradas contrárias aos

interesses da metrópole” (CHAVES, 2006). Chaves traz um trecho do jornal da época como mostra da repercussão da condenação do livro em Portugal, no dia 21 de maio de 1965:

Fatos da maior gravidade estão a ensombrar uma vez mais os horizontes, já de si sombrios, da cultura portuguesa. Na sequência da atribuição do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores ao Livro LUUANDA, da autoria de Luandino Vieira, atualmente encarcerado no campo de concentração do Tarrafal, o ministro Galvão Teles decretou a extinção da mesma sociedade. À hora em que essa arbitrária decisão ministerial foi ditada ao público através da rádio e televisão, a Sociedade Portuguesa de Escritores foi assaltada por 50 “desconhecidos” que destruíram todo o seu conteúdo.

Embora essas estratégias de subversão tenham certamente motivado a interdição de *Luuanda*, Luandino Vieira continuou a utilizá-las em outros livros nos quais é visível a intenção de tecer entrelaçamentos entre escrita e oralidade. Tal processo de escrita radicaliza-se em vários outros livros, como durante o processo da luta pela libertação de Angola, em *Nós, os do Makulusu*, e, posteriormente, no romance *João Vêncio: os seus amores*, publicado em 1979, depois da Independência de Angola.

Já em *A Formação do Romance Angolano*, Rita Chaves (1999) evidencia que, fundada em bases étnicas histórica e culturalmente diferenciadas, impelidas a unificar suas dissonantes vozes, a fim de calar uma voz maior que todas elas – a do colonizador português –, a nação angolana tem sua história assinalada pelo signo da crise e pela imagem da fratura. Assim, a consolidação de uma literatura nacional surge ao mesmo tempo como necessidade estética e como arma de combate para a afirmação da identidade de uma nação em processo de independência, conforme afirmamos na seção anterior.

Desse modo, retomando a linha do tempo sobre a literatura angolana, que mostramos na última seção do capítulo 1, a história da literatura angolana remonta ao final do século XIX e início do XX (época em que suas primeiras manifestações literárias surgem sob a forma de extensa produção de poemas, folhetins e crônicas advindas da consolidação da imprensa. Mais adiante, na década de 1940, ouvem-se os primeiros burburinhos que mais tarde levariam às discussões de projetos para a libertação das colônias portuguesas na Casa dos Estudantes do Império (CEI), espaço de discussão entre estudantes africanos radicados em Portugal, que mantinham, então, diálogo direto com as mais variadas propostas e correntes artísticas, como o movimento da Negritude e as correntes neorrealistas da literatura e do cinema.

O movimento dos “Novos Intelectuais de Angola” – projeto artístico que tem como norte a invenção e a resistência – marca de forma definitiva o início de um embate com o poder colonial por meio da valorização e do apreço pela cultura nacional. Munida com uma

intencionalidade artística de caráter didático que busca concretizar o sonho da independência através da estabilização de uma consciência nacional, a produção poética angolana assume, nesse período, de acordo com Inocência Mata (2001), uma “coletivização da voz” capaz de despertar nos indivíduos a necessidade – concretizada em seu mote: “Vamos descobrir Angola!” – de redescobrir as origens, tradições e mitos angolanos.

Na década seguinte, sem que perdesse força ou importância no contexto de luta pela libertação, essa produção poética dá lugar a uma prosa “revigorada no contato com a sociedade em visível processo de transformação” (CHAVES, 1999, p. 47), o que gera um novo desenho no mapa literário de Angola. De acordo com Chaves (1999), Luandino Vieira está entre os principais representantes dessa nova fase. Para ela, a consolidação do romance angolano dar-se-ia de fato pelas mãos desse escritor, que obtém sucesso ao “conjuguar a militância ostensiva, exigida pelo momento, com a ousadia de um projeto literário fundado em tão agudas crises” (CHAVES, 1999, p. 161). A valorização da cultura tradicional e o uso de elementos de uma nacionalidade dão forma à perspectiva utópica de Luandino de uma nação angolana livre do poder colonial, que estabelecerá um diálogo entre o tradicional e o moderno.

Conforma afirmamos, tal perspectiva parece perpassar toda a sua produção literária e pode ser constatada desde suas primeiras publicações. Entretanto, para Vima Lia Martins (2005, p. 80), é apenas com a publicação de *Luuanda*, em 1964, que: “[...] a complexidade das relações sociais, culturais e políticas, típicas dos espaços marginais luandenses, assume maior destaque, condicionando a escrita literária – que se torna intensamente oralizada – e rompendo com um registro mais simplificado da realidade. (MARTINS, 2005, p. 80)

Desse modo, a cidade de Luanda, espaço em que se desenrola a maior parte de suas narrativas, é também escolhida por Luandino como cenário para o romance *Nós, os do Makulusu* (1974), que começaremos a analisar no próximo capítulo. Segundo Chaves (1999, p. 173), a capital angolana seria justamente o local em que as marcas da modernidade e do contato com a cultura e a tradição europeia seriam mais visíveis e recorrentes e, por isso, “a pluralidade manifesta na coexistência de línguas, tradições e códigos culturais variados transforma a cidade numa metáfora viva do país”.

Capítulo 3 – *Nós, os do Makulusu*: o sonho utópico de uma Angola livre

3.1. Presente, passado e futuro: uma narrativa que abarca tradição e modernidade.

Nós, os do Makulusu é uma obra histórica, por retratar uma Angola em plena luta pela independência. Salvato Trigo, ao estudar a obra do autor (1981), faz um comentário de extrema relevância sobre a perspectiva de *Nós, os do makulusu*, que trataremos ao longo dessa seção: [...] é possível confirmar a tendência da escrita luandina para a textualidade holística provocada quer pelas intrusões frequentes do narrador adulto, quer pelo pragmatismo reminiscente, quer ainda pela sobreposição temporal do passado – da infância – com o presente – com a idade adulta.” (TRIGO, 1981, p. 591)

Suas personagens, diferentes na cor e contraditórias em suas posições ideológicas, encontram-se dispersas no momento presente, ainda que no passado estivessem unidas por uma forte amizade. Os irmãos Mais-Velho e Maninho, de cor branca, são filhos de colonos portugueses; Paizinho, o meio-irmão mestiço, é filho do pai de Mais-Velho e Maninho com uma angolana; e Kibiaka, de cor negra e filho legítimo da terra, é o amigo fiel dos três irmãos. Passado o tempo despreocupado da infância e instaurando-se a tensão das lutas pró-independência, Maninho acaba se filiando ao exército colonial português, enquanto Paizinho e Kibiaka decidem atuar em favor do povo angolano, o primeiro na militância clandestina e o segundo na guerrilha. Assim, os quatro acabam por se afastar cada vez mais de um tempo de harmonia que se encontra para sempre perdido e que havia se concretizado em um pacto de amizade em uma caverna chamada Makokaloji.

Selado tanto em português quanto em quimbundo – o que sinaliza o desejo de eliminar de vez as diferenças que insistiam em separá-los –, o pacto poderia ser lido, segundo Julio Cesar Machado de Paula (2010), em sua tese de doutoramento intitulada *O que ajunta espalha: tempo e paradoxo em Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, e Nós, os do Makulusu, de José Luandino Vieira*, como metáfora de uma tentativa de retornar ao útero da terra africana, para de lá renascer sem a marca da segregação imposta pelo colonialismo europeu, como vemos no trecho a seguir:

Vento por cima das cabeças, pemba nas mãos, amassada no sangue, olhos brancos de flores de mupinheira, vermelhos olhos de bagas de cassuneira a olharem nossos pulsos todos colados uns nos outros e as vozes

vêm eu oiço olho o espelho dos quatro olhos que me olham e me olharam lá
também:
– Juro sangue-cristo, hóstia consagrada, cocô de cabrito, não trair nada!
Paizinho, sacerdote mulato:
– Nossa amizade, traição nada!
Kibiaka procurador de maquixes e quinzares, tradutor:
– Ukamba uakamba... (VIEIRA, 1991, p. 40).

A separação dos amigos na vida adulta, em razão de ideais políticos diferentes, concretiza-se através da morte de Maninho, da prisão de Paizinho e da fuga de Kibiaka, restando apenas Mais-Velho para “contar a história” dos indivíduos que um dia se denominaram “Nós, os do Makulusu”. Poder-se-ia dizer, portanto, que a narrativa tece, com uma mesma linha, o reviver de Mais-Velho de uma infância impetuosa pelas ruas do Makulusu e seu presente de gosto amargo, guiado pela morte de Maninho e de tantos outros que perderam suas vidas em nome de uma guerra sem porquês.

A questão da morte parece ser central na narrativa, pois assume aqui duas formas: a física, que se materializa na figura de Maninho, e a psicológica, representada, sobretudo, por Mais-Velho, mas também pelas figuras de Kibiaka e Paizinho. A morte física diz respeito ao sentido mais literal do substantivo, que em Angola decorre principalmente das guerras pró-libertação ou das investidas contrarrevolucionárias do poder colonial. Outro sentido, mais amplo e de maior importância, é o metafórico, aquele referente à morte individual e social: do angolano e de Angola. Decorrente do calar das vozes de toda a nação, os indivíduos que sofrem uma morte em termos psicológicos estão perdidos, à deriva – psicológica, social e espacialmente. Sim, espacialmente, pois o filho de uma nação marcada pelo jugo do colonialismo nasce também sem pátria, porque sem história para chamar de sua.

A crise que se instaura com a consolidação do sistema colonial em Angola tem reflexos no fazer literário de seus escritores, sobretudo no que diz respeito à construção linguística de seus textos. Nesse sentido, a escolha de Luandino em *Nós, os do Makulusu* parece ser a de inventar uma linguagem, ou seja, o que chamamos no capítulo anterior de africanizar, “capaz de quebrar o silêncio ditado pela colonização” (CHAVES, 1999, p. 176). Para tanto, a africanização que constrói na estrutura de sua narrativa, utiliza-se de termos, para além de estruturas e palavras do quimbundo, também em latim, e neologismos no intuito de “adaptar a língua do dominador à expressão da visão de mundo do dominado” (CHAVES, 1999, p. 179).

Somado a isso, podemos, inclusive, refletir que a brincadeira que faz com metáforas, neologismos e com a fala cotidiana e sintaxe popular seria uma tentativa do escritor de encontrar uma autêntica angolanidade em sua escrita. Para Paula (2010), está-se ainda diante de um texto que brinca com “a justaposição de orações, sobrepondo-se às associações

estabelecidas por nexos lógico-causais”, que “permite a passagem de uma ideia a outra ou de um tempo a outro de forma imediata, ou seja, pela livre associação” (PAULA, 2010, p. 124). É o caso do episódio em que o cheiro do mar, no tempo presente, lembra Mais-Velho do dia em que ele, Maninho e Rute navegavam. Imediatamente, o passado vem invadir a tessitura narrativa:

Desembeco na Travessia da Sé e é o cheiro a mar que me rusga. Mas quero sentir-lhe todo, não posso, não aceita, não lhe deixa o ramo branco das flores que estou a levar, o fato escuro que pedi emprestado e a gravata disfarça. Não pode: mar mesmo só cheira a mar num corpo nu.
– Xalados, vocês!...
O barco solto camba e não aproa e os loiros cabelos de Maninho nas minhas mãos no meio dos meus dedos e o pé dele no meu peito: dentro de água, ridos e felizes – e Rute séria e zangada, sem medo mas me avisando:
– Tu, Mais-Velho! Vem tomar conta do leme! Nado mal, sabes? E vocês comeram que nem uns burros e aí dentro de água... (VIEIRA, 1991, p. 24-25)

Por fim, tecidas algumas considerações sobre a sua linguagem e narrativa não-lineares, vale ainda ressaltar a maneira peculiar com que é distinguida a cronologia nesse texto. Longe de o ser por meio da menção a dias e anos de um calendário comum, em *Nós, os do Makulusu* conta-se o tempo pelos anos da guerra: “Me arrepio todo, faltam vinte minutos para o ano III da guerra” (VIEIRA, 1991, p. 120). Dessa forma, cria-se um tempo novo, alternativo, que não mais se acerta “pelos horas da Europa” e que trabalha “oleado com suor e sangue” guiado pelos conflitos traumáticos que se repetem a cada dia, tendo a morte como “uma instituição nacional e familiar, quotidiana” (VIEIRA, 1991, p. 99). E, exatamente por falar do tempo, quem é responsável por isso é o próprio narrador. Vejamos sua perspectiva e suas peregrinações na próxima seção.

3.2. O Mais-Velho: a perspectiva de um narrador atormentado

Makulusu é o nome de um antigo musseque de Luanda, anos depois transformado em bairro, que em uma tradução do quimbundo para a língua portuguesa seria “cruzes”. Para Julio César Paula, o caminho percorrido pelo cortejo de Maninho seria: “[...], literalmente, uma ‘Via Crúcis’, um caminho das cruzes” (PAULA, 2010, p. 125). Contudo, podemos ainda pensar na escolha do nome do antigo musseque, espaço em que habitam as memórias infantis de Mais-Velho, como forma e remeter ao sentido de outra palavra que deriva de cruzes: o cruzamento. De fato, diante das contradições dos novos tempos, é como se os amigos se decidissem por

seguir, separadamente, um dos quatro caminhos que se abrem a partir de um cruzamento – em si, metáfora para o passado, isto é, para o ponto em comum que mantinha o grupo unido.

A frase final do romance, “Nós, os do Makulusu?” (VIEIRA, 1991, p. 121), título do romance com um ponto de interrogação, além de realçar seu caráter inconclusivo – pois mesmo quando cessa o discurso ainda se fazem ouvir os ecos das interrogações de um narrador-personagem deslocado de si mesmo –, também parece colocar em questão o próprio pronome *nós*, já que o tempo presente em que vivem os quatro amigos se caracteriza pela individualidade e pela desunião. Nesse sentido, retomamos mais uma vez o trabalho de Chaves (1999), que argumenta que não é de se espantar que o autor tenha feito a escolha por um narrador que, sempre desconfiado, interroga a si e aos demais, pois a forma pulverizada de recontar os acontecimentos de sua vida é, em si, manifestação de uma insatisfação no que diz respeito aos procedimentos convencionais da narrativa:

O ritmo contínuo da prosa tradicional não poderia dar conta do mundo em rodopios que coube à personagem narradora viver. Para tal, ele recorre às repetições, às elipses, às metáforas, antíteses e paradoxos, à musicalidade, aos desvios da norma gramatical, tudo caminhando para fazer da antidiscursividade a expressão dessa maneira de estar no mundo (CHAVES, 1999, p. 178).

Ou seja, de uma certa forma, o que a Rita Chaves nos mostra vai, de certa forma, ao encontro do que diz Walter Benjamin (1985) em seu famoso texto “O Narrador”, quando observa que o surgimento do romance moderno e a consolidação da burguesia e da imprensa seriam os primeiros indícios da morte da narrativa, já que o romance, tendo o indivíduo isolado como base, não procede nem se alimenta da tradição oral e a preocupação com a plausibilidade das informações. Nesse sentido, a arte de narrar estaria em vias de extinção porque, sendo extinta a dimensão utilitária da narrativa, que se dá graças à sabedoria do narrador, aquele “que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985, p. 200), perde-se sua natureza verdadeira. Para o peregrino narrador de *Nós, os do Makulusu*, não há verdade ou certeza absoluta, sendo qualquer indício de sabedoria relativizado, como vemos nesse trecho:

Eu sei, mas para ter a certeza, que não posso nunca ter, não é uma coisa feita por medida, como um fato, não tem uma certeza na medida de cada qual mesmo que cada qual vista a sua certezinha consigo e sem ela não se pode viver, preciso de te ouvir dizer o que eu sei bem, mas que, dito por ti, por outro alheio, é mais certo: o teu relativo vira absoluto meu – solidariedade, é assim? – e vai também me tranquilizar, nascer a certeza que depois vou destruir e destruindo-lhe para lhe reconstruir e ir assim, contigo que não és só tu mas nós, os do Makulusu, fabricando, não a certeza, mas certezas que vão nos ajudar a ser nem cobardes nem heróis: homens só. Dos cobardes não reza a história, mas o pior, Maninho, quantos mais heróis tem um povo, mais infeliz é. Preciso acabar com os heróis? (VIEIRA, 1991, p. 114).

Theodor Adorno, em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, acredita que o lugar ocupado por esse novo tipo de narrador é paradoxal, pois o realismo, pertencente ao romance desde sua origem, torna-se questionável desde o século XIX até os dias de hoje. É quando entra em cena um narrador que, numa atitude contra “a mentira da representação” (ADORNO, 2003, p. 60), deseja retirar da narrativa seu caráter de palco italiano, o que leva o leitor a compactuar com a ilusão da representação literária. Com o advento da modernidade, a identidade da experiência é desintegrada, assim como o senso de comunidade que antes unia os indivíduos em uma vida coletiva, e o mundo em que vive esse novo narrador passa a ser aquele em que: “a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação.” (ADORNO, 2003, p. 61)

Reconhece-se, além disso, uma impotência diante da supremacia do mundo das coisas, aquele em que: “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’” (ADORNO, 2003, p. 58). É por isso que, se aplicarmos essa visão ao narrador, o Mais-velho, confinado a essa nova contradição, ele acaba por fabricar não uma, mas várias certezas, como ele mesmo vai nos mostrando ao longo da narrativa. Acerca do desencantamento do narrador com as fissuras e contradições deste novo mundo, o que acaba se refletindo esteticamente, o crítico brasileiro Silviano Santiago, em seu ensaio “O narrador pós-moderno”, afirma:

Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquartejado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. (SANTIAGO, 2002, p. 56)

Grande parte das narrativas contemporâneas, prossegue Santiago (2002), vai transformar tanto a figura do narrador como a do leitor, ambos impotentes diante da palavra agora destituída de autoridade, em meros espectadores de uma experiência alheia; por isso, a importância que recai sobre a personagem de ficção nos dias de hoje. Nesse sentido, a palavra escrita só alcança durar numa sociedade pós-industrial, porque esse narrador – que é “a contradição e a redenção da palavra na época da imagem” (SANTIAGO, 2002, p. 60) – precisa dar fala ao outro para poder encontrar uma fala para si. É por isso que Mais-Velho diz: “preciso de te ouvir dizer o que eu sei bem, mas que, dito por ti, por outro alheio, é mais certo: o teu relativo vira absoluto meu” (VIEIRA, 1991, p. 114).

Também para Adorno (2003, p. 61), essa nova distância que se estabelece entre narrador e leitor é uma das consequências estéticas de sua decepção com a nova conjuntura e do reconhecimento de um novo estatuto da palavra. Por isso, à fixidez característica do romance tradicional dá lugar a uma perspectiva em que o leitor é conduzido pela narrativa como que através de uma câmera de cinema, em que ele é: “ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61).

É o que ocorre em *Nós, os do Makulusu*, em que o leitor percorre ao lado de Mais-Velho as ruas de Luanda – essas “ruas escondidas ao progresso... ruas de utopias... ruas personalizadas, coloniais, colonialistas, ruas de sangue...” (VIEIRA, 1991, p. 13) – e, nessa travessia, tem acesso às suas avenidas e ruas principais e aos seus becos mais recônditos, através de um ponto de vista que permite visões ora panorâmicas, ora microscópicas das **fissuras** do processo de colonização. Dessa forma, o narrador – partindo do litoral para o interior da cidade e refazendo, em sua peregrinação, os passos do colonizador – passa por locais que servirão de pano de fundo para o reviver e o aflorar de suas memórias: a rua dos Mercadores, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ingombota, o cemitério do Alto das Cruzes e as próprias ruas do musseque de Makulusu.

É, portanto, de acordo com os filtros de sua memória que Mais-Velho organiza o tempo da narrativa com base nas contradições de sua conjuntura social. Dessa forma, ignora-se uma linearidade narrativa que: “se revela incompatível com a consciência aguda de uma realidade estilhaçada” (CHAVES, 1999, p. 175), de que fazem parte esses indivíduos, sendo o cortejo para o enterro de Maninho o único fio condutor capaz de situar o leitor no tempo presente. Perpassando as perspectivas de todas as personagens, o monólogo desse narrador-personagem é em verdade um fluxo de consciência inexato, em que se misturam ao *hoje o ontem e o amanhã*.

Diante do exposto, portanto, podemos enfatizar que a figura de Mais-Velho incita a discussão de duas importantes questões. A primeira diz respeito à problemática da identidade do sujeito pós-colonial, conforme suscitada por Chaves (1999). Mas, para além dela, entra em cena a discussão sobre o novo lugar do narrador contemporâneo, conforme discutido por Adorno (2003), Benjamin (1993) e Santiago (2002). Não cabe aqui buscar por respostas, pois, como Mais-Velho, acredita-se não ser possível fabricar a certeza, mas várias certezas – que são, em verdade, apenas suposições.

Portanto, tão lacunar quanto o contexto social de que faz parte, na tentativa de narrar o outro para narrar a si mesmo, Mais-Velho observa seu ambiente de forma distanciada, ao mesmo tempo em que nele se integra e se perde. Tendo como norte o relógio da guerra, de um

lado, e os filtros da memória, de outro, no centro da narrativa de *Nós, os do Makulusu*, unidos em uma mesma figura, estão personagem e narrador: à deriva e em fluxo.

3.3. Linguagem: relação da literatura e experiência histórica

Nesta última seção, como último enfoque à obra que nos serviu como *corpus* desta pesquisa, faz-se importante compreender como se revela em *Nós, os do Makulusu* a perspectiva utópica de Luandino de uma nação angolana livre do poder colonial – que é, em verdade, uma soma entre o saber tradicional e o saber *adquirido com a experiência da modernidade*. De acordo com Chaves (1999), nas obras de Luandino, essa união se faria mais clara literariamente na utilização de elementos típicos da modernidade, como a experimentação contínua da linguagem e da estrutura narrativa, em conjunção com a invocação de elementos da tradição angolana, resgatando-se um universo popular capaz de energizar a carga lírica do texto. Dessa forma, o escritor revisita as raízes angolanas, pois, “[d]espido do saudosismo imobilista, seu trabalho prefere, na verdade, envolver num só abraço a tradição e a modernidade como forças conjugadas para viabilizar a coerência e o alcance do verbo” (CHAVES, 1999, p. 184).

No último capítulo da obra *Luandino Vieira: o logototeta*, Salvato Trigo faz um estudo das obras de Luandino Vieira, mas, a partir da perspectiva da relação entre literatura e a experiência histórica do próprio autor, por meio da linguagem. Esta, por sua vez, é bastante intertextual e plural, o que faz com se extrapole os limites dos gêneros literários estipulados por Aristóteles, como o lírico, épico e dramático. A abordagem, por temáticas históricas, políticas, ideológicas, é feita de pluralidades a que fazemos referência. A isso acrescentando ainda a forte preocupação, principalmente nos romances de segunda fase, a preocupação psicossocial. Ainda sobre esse processo de separação das obras de Luandino Vieira em fases, para melhor compreensão, apresentamos a divisão em um quadro, separando-as por temáticas:

Período	Obras	Temática abordada
1ª fase (1963 – 1987) ⁵	<i>Luuanda</i> ; <i>Velhas Histórias</i> e <i>Macandumba</i> .	Há uma preocupação mais sociológica na escrita

5. Periodicidade levando em consideração a publicação da primeira edição de *Luuanda* e *Macandumba*. O mesmo será feito com as obras da segunda fase.

2ª fase (1985 – 1974)	<i>Nós, os do Makulusu, João Vêncio: os seus amores e No antigamente, na Vida.</i>	Há a infância que interliga psicossocialmente o narrador adulto.
-----------------------	--	--

Tabela 1: Distribuição temática da obra luandina por fases

Desse modo, tendo em vista o quadro exposto, é que podemos traçar a relação da literatura luandina com a história por meio da linguagem. No caso de *Nós, os do Makulusu*, notamos claramente um discurso dúbio, ou seja, um discurso do narrador que se mistura entre os dois mundos: o de sua infância, que influencia claramente quem ele é hoje em dia, com o seu próprio discurso atual. Os discursos de sua infância, que são suas lembranças, são invadidos no meio da narração, o que exige do leitor um certo cuidado durante a leitura. Vejamos:

Simples, simples como assim um tiro: era alferes, levou um balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu. E nem foi em combate como ele queria. [...] Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixava ler As Guerras do Cornodega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia de estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida. (VIEIRA, 1991, p. 3)

No trecho mencionado acima, podemos visualizar claramente essa sobreposição por meio da intertextualidade. O momento atual da narrativa em que Maninho tomba, após levar um tiro, é sobreposto com a mesma situação da guerra descrita em *As Guerras*, de Antônio de Oliveira Cordonega, que foi um importante escritor e historiador angolano do século XVII: “[...] o narrador o havia deixado de ler com a intenção de demovê-lo da luta inglória e injustificada contra os povos africanos”. (TRIGO, 1987, p. 592). É interessante a forma como essa sobreposição temporal é posta, como se fosse praticamente uma espécie de encenação surrealista.

Desse modo, a preocupação de Luandino com a experimentação de uma linguagem surrealista, fragmentada, e uma estrutura narrativa não-lineares, por conta da sobreposição, trazida da modernidade, além do resgate de um universo popular, trazido da tradição angolana, abrange, em uma única tessitura narrativa, o tradicional e o moderno. Ao fazê-lo, assinala-se a compreensão mais condizente nos dias de hoje de uma sociedade pós-colonial, que se faz campo de batalha permanente entre fatores de manutenção e de mudança. A narrativa de *Nós, os do Makulusu* evoca a perspectiva utópica de Luandino de uma Angola alforriada do poder colonial.

Nesse sentido, chegamos à conclusão de que *Nós, os do Makulusu* é, e o próprio Luandino (Laban e al., 1980, p. 11) o admite, uma obra autobiográfica, não no sentido daquilo

que aconteceu ao autor, mas daquilo que, enquanto outras coisas lhe aconteciam, ele gostava que lhe estivessem acontecendo. Dito de outra forma, Luandino contrapõe à sua vivência uma outra que é puramente fictícia, e é isso que o autor considera autobiográfico. Maninho e Paizinho, por exemplo, são duas personagens que pertencem ao próprio autor, fragmentos dele mesmo; algumas das contradições que Luandino transporta na vida estão em cada uma das duas personagens, que, no fundo, são uma só. O universo espacio-temporal no qual se desenrola a história é circular: os factos acumulam-se, não se expandem. A história gira à volta desses dois aspectos.

Do ponto de vista da narração, temos em *Nós, os do Makulusu* um narrador auto e heterodiegético já que, além de estar dentro da história como protagonista, está fora dela, utilizando a terceira pessoa para contar os fatos que ele observa. Além disso, o narrador ainda encarna outras personagens do texto. Esse fenómeno, posto em evidência já no romance *Luuanda*, encontra explicação mais clara nas palavras de Jorge Macedo em sua obra *Literatura angolana e texto literário*: “O tipo de texto de *Luuanda*, consiste em o escritor fazer-se povo e falar não por assunção da pessoa de outrem, mas de forma simbólica (= em lugar de) mas como encarnação total, fazendo seu “eu” o “eu” do outro, na forma de dizer (= socioleto) e de sentir e exprimir (= a componente antropocultural)” (MACEDO, 1989, p. 41). Uma prova clara desta particularidade interessante da narrativa luandina pode ver-se quando, após um longo momento em que o narrador fala na sua própria voz, decide adoptar a voz de outrem, uma voz que por sinal ele já tinha encarnado e diz: “Regresso na voz de Maninho” (VIEIRA, 1991, p. 31).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a obra *Nós, os do Makulusu*, percebemos como Luandino Vieira continuou sendo, na literatura de Angola, mesmo depois de publicar a obra *Luuanda*, um divisor de águas. Com a consciência da liberdade de criação e africanização da língua portuguesa, conseguiu unir o tradicional e o moderno, trazendo por meio da linguagem (influenciada por escritores brasileiros como Guimarães Rosa e Jorge Amado) a angolanidade, a língua falada no musseque. Trata-se uma obra de engajamento político e social, que acaba refletindo um pouco de sua biografia, durante o período da guerra de libertação de Angola.

Logo, percebemos que a obra de Luandino Vieira está para além de uma categorização em uma linha do tempo. Pudemos visualizar isso, principalmente, quando traçamos a linha do tempo da historiografia literária no primeiro capítulo, olhando para a ancestralidade com a importância da figura do griot, através da obra de Laura Padilha, que aborda a importância da

oralidade (a qual Luandino faz questão de preservar em sua escrita africanizada). Demos ainda continuidade a essa linha, baseando-nos em Pires Laranjeira, aos passarmos a temáticas dos primeiros escritores pelo século XIX, até chegarmos a segunda metade do século XX, quando é enquadrada a obra de Luandino Vieira e descrevemos características únicas de sua literatura.

Por meio desse estudo historiográfico, vimos como a preservação da oralidade na escrita foi de extrema importância, não somente para conservar a ancestralidade cultural, mas também em consonância aos textos teóricos de Ana Mafalda Leite e Inocência Mata, como essa estratégia de africanizar a língua portuguesa, imposta pelo colonizador, também foi um ato de resistência frente a imposição da língua do colonizador. Assim, com o objetivo de ilustrar tal estratégia, recortamos trechos de *Nós, os do Makulusu*, obra que nos serviu de *corpus* de análise nesse trabalho, descrevendo como Luandino Vieira engajou-se política, ideológica e socialmente. Marcas essas presentes desde as suas primeiras obras, conforme pontuamos no quadro que construímos com base na descrição de Salvato Trigo.

Estudar este romance nos fez visualizar a literatura angolana como um todo, pois tivemos que traçar um caminho literário e histórico, para uma plena descrição da obra escolhida de Luandino. Observamos, em *Nós, os do Makulusu*, não somente suas características estruturais externas (a linguagem) – mas também internas também internas (conteúdo) o contexto histórico, as intertextualidades a que o autor recorre ao longo da narrativa, o pacto de amizade entre Mais-Velho, Maninho e Paizinho (os dois últimos sendo fragmentos do próprio autor) e as sobreposições das memórias da infância do narrador com as suas atuais.

6. Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do Nacionalismo Africano*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

CHAVES, Rita. *A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos*. Coleção Via Atlântica, nº 1. São Paulo, 1999.

CHAVES, Rita. *Luanda e Luandino: personagens de muitas histórias na História de Angola*. In: *Carta Maior*, 05/10/2006.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1979.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Luandino Vieira e a liberdade de criar. *Revista Arte 21*, São Paulo, v. 3, n. 3, jul-dez, 2014.

HOHLFELDT, A.; CARVALHO, C. C. de. A imprensa angolana no âmbito da história da imprensa colonial de expressão portuguesa. In: *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 35, n. 2, 2013.

Laban, Michel e al. *José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, testemunhos, entrevistas)*, Edições 70, Lisboa, 1988.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Universidade Aberta. Lisboa, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. EdUERJ. Rio de Janeiro, 2012.

MACEDO, Jorge. *Literatura angolana e texto literário*, Edições Asa, Porto, 1989.

MARTINS, Vima Lia. *O otimismo militante de Luanda*. Gragoatá: África, novos percursos. Niterói, n. 19, p. 79-93, 2005.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Texto apresentado no X Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África) sobre CULTURA, PODER E TECNOLOGIA: África e Ásia face à Globalização – Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro – 26 a 29 de outubro de 2000.

MATA, Inocência. *Literatura angolana. Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Kilombelombe, 2001.

MATA, Inocência. No fluxo da resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. *Revista Gragoatá*. Niterói, n. 27, p. 11-31, 2. sem. 2009.

NEVES, Fernando. *Negritude, Independência, Revolução*. Edições ETC., Paris, 1975.

PADILHA, Laura. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na literatura angolana*. Editora Pallas. Rio de Janeiro, 2007.

PAULA, Julio Cesar Machado de. *O que ajunta espalha: tempo e paradoxo em Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, e Nós, os do Makulusu, de José Luandino Vieira*. Tese. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

RIBAS, Óscar. *Missosso: literatura tradicional angolana*. Luanda: tipografia angolana. V.1, 1961.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *Narrativa africana de expressão oral*. Tese. Coimbra. Universidade de Coimbra, 1986.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira, o logoteta*. Brasília Editora, Porto, 1981.

VIEIRA, L. Lourentino, *Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*. Luanda: UEA, 1981.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. São Paulo: Ática, 1991.