

ESCRITA E INFÂNCIA NAS ESTÓRIAS DE LUANDINO VIEIRA: UMA LEITURA DE *LUUANDA*

Zoraide Portela Silva*

RESUMO

As estórias “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do Ladrão e do Papagaio” e “Estória da Galinha e do Ovo”, extraídas de Luuanda (1964) revelam que, em sua elaboração, o angolano José Luandino Vieira escolheu o espaço dos musseques – os bairros periféricos em que vivem os angolanos, em sua maioria – para situar as três narrativas. Escritas em português, essas narrativas registram expressões em quimbundo, expõem o hibridismo linguístico e cultural e revelam as contradições do regime colonialista. Nesse trabalho, a escrita e a infância aparecem como temas constantes e funcionam como elo entre as estórias do livro Luuanda.

PALAVRAS-CHAVE: *Escrita. Infância. Luandino Vieira. Luuanda.*

Minha estória se é bonita, se é feia,
você é que sabem.
José Luandino Vieira

José Luandino Vieira nasceu em Portugal e, ainda menino, mudou-se com os pais para Angola, onde teve sua formação cultural e educacional. Foi preso antes da guerra colonial, em 1959. Voltou a ser preso e condenado a 14 anos de prisão, por “actividades subversivas contra a segurança externa do Estado”, em 1961. Depois de ter cumprido os três primeiros anos de sua pena em Luanda

* Professora da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), *campus* VI, Caetitê. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: zoraideportelasilva@uol.com.br.

e o tempo restante no campo de concentração de Tarrafal, Luandino saiu em liberdade condicional em 1972. Este momento foi extremamente profícuo para o autor, período em que escreveu grande parte dos seus romances.

Luandino assistiu aos assombros da guerra colonial, participou da luta pela independência angolana, “viu Angola nascer independente e transitar para outras guerras” (MAQUEA, 2008). O escritor fez da sua escrita uma arma contra o discurso colonial, denunciando a violência das relações humanas na sociedade angolana. Seu discurso, somado a outras vozes da literatura angolana, tornou-se o principal veículo de resistência política e identitária contra o colonialismo português que, durante séculos, oprimiu o seu país.

O labiríntico universo narrativo que Luandino Vieira vem construindo, desde os anos 1960, comprova a definição de seu lugar privilegiado na ficção africana em língua portuguesa. Foi em 1963, durante o tempo em que esteve no pavilhão correcional da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que Luandino Vieira escreveu *Luanda*, estórias que, em 2006, mais de quatro décadas depois, seriam decisivas para que lhe fosse atribuído o Prêmio Camões, honra que recusou.

Sem publicar títulos novos desde 1981, no dia 13 de novembro de 2006, Luandino lançou, em Luanda, *O livro dos rios*, com o qual abre a trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*, obra significativa como marco histórico de sua produção, já que representa um novo momento, um novo tempo de “histórias vividas por ele, como histórias que foram contadas”. Foi com essa máxima que, aos 73 anos, lançou, em outubro de 2009, em Lisboa, *O livro dos guerrilheiros*, segundo volume da trilogia.

O livro *Luanda* (1964) será o nosso referencial para tratar as questões aqui propostas e para instaurar um vínculo com outras obras do autor e referenciais possíveis ao seu universo literário e testemunhal. Nesse trabalho, a escrita e a infância aparecem como temas constantes e funcionam como elo entre as estórias. O espaço dos musseques¹¹ foi o cenário escolhido pelo escritor para situar as três narrativas – “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do Ladrão e do Papagaio” e “Estória da Galinha e do Ovo” – permeadas por uma reflexão a partir das margens e das desigualdades econômico-sociais causadas pela imposição do Estado colonial que colabora para criar espaços de segregação, miséria. As narrativas carregam em si uma

¹¹ Musseque: bairro popular, semelhante a favela; Muséque: suburbano. (ASSIS JÚNIOR, [s.d], p. 317).

vocação enigmática, diante da qual nos vemos frente a uma experiência de escrita com o que é absolutamente “o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

No que diz respeito às personagens dos textos de Luandino, vemos com frequência “trabalhadores explorados, sapateiros, alfaiates, quitandeiras, vendedores de loteria, representantes da população pobre da periferia de Luanda”. Conforme nos lembra Chaves (2005, p. 29), Luandino não fica apenas nessa seleção “e vai ainda buscar aqueles postos completamente fora dos limites da chamada sociedade organizada”. Por exemplo: desempregados, malandros, pequenos ladrões, “pobres diabos que usam o expediente, a pequena trapaça como recurso para escapar à fome de cada dia” (CHAVES, 2005, p. 29). Também juntam-se a esses “as mulheres e as crianças”, tão importantes na construção das narrativas luandinas.

ESCRITA / RESISTÊNCIA

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. (Manuel Rui Monteiro)

Falar da escrita na narrativa luandina é falar de uma experiência com a resistência, “resistência como processo inerente à escrita” (BOSI, 2002, p. 120). De resistência, sem dúvida, por ir contra os padrões instituídos pela norma europeia; ou seja, Luandino tece uma escrita em língua portuguesa alterada em função das marcas da angolanidade. Seus textos dialogam com a textualidade quimbundo, inserindo-se nas teias da memória e da tradição oral, como também joga e brinca com os seus escritos, alterados em função da sintaxe e da morfologia típicas das vozes locais. Segundo Chaves (2009, p. 103):

Ao fazer da escrita um lugar de subversão da ordem implantada pelo colonialismo, Luandino não hesita em baseá-la na contraposição da mitologia colonial. Vai, portanto, investir na dessacralização das idéias consagradas pela literatura voltada à sagração do Império.

Luandino Vieira tem sido apontado como autor paradigmático desse processo. As reflexões de Chaves (2009) reforçam o modo como o escritor angolano subverte criativamente a hegemonia da língua portuguesa e, em decorrência disso, encontra outras formas de desenvolvimento, seu próprio discurso, seu próprio *ethos*, “numa multiplicidade semântica infinita” (GAGNEBIN, 1999, p. 40).

Como autêntico e raro exemplar literário de Luandino Vieira no período da luta pela libertação, *Luuanda* pertence a esse momento de unificação cultural e, portanto, nele há uma ficção não apenas distinta, linguística e ideologicamente, do discurso colonialista, mas engajada na conquista da soberania para seu povo.

Em a “Estória do Ladrão e do Papagaio”, o discurso enunciado é constituído ficcionalmente pela memória subjetiva de um narrador/griô que não se compromete com a linearidade do discurso por ele produzido. Narrativa sobre o furto de patos e papagaios, em que se envolvem três personagens (dois angolanos e um caboverdiano) marginalizados – Lomelino Dosreis, Dosreis para os amigos, ex-Loló para as pequenas; Garrido Kam’tuta; João Miguel, alcunhado Via Rápida –, permeada por uma tessitura minuciosa, capaz de seduzir o leitor pelo jogo de vozes que se entrecruzam no discurso. Possibilita múltiplas perspectivas, de modo que não há fatos, apenas versões. Cada versão é uma nova história, uma nova realidade ficcional, na qual cada leitor pode descobrir algum dado ou segredo que os leitores anteriores não viram. Assim, o texto é construído à medida que se faz a caminhada, isto é, a narrativa se constrói à medida que se narra. Esclarece Salvato Trigo (1980, p. 233):

Sirva-nos, de exemplo, quanto a nós o mais belo e o mais profundo, de toda essa técnica de “jogo” textual, a parábola do cajueiro minuciosamente elaborada na “Estória do Ladrão e do Papagaio”. Jogo entendido como construção, como o fazer do texto, ora rápido quais águas do rio Kuanza, que Luandino tipologizou desde Domingos Xavier a Macandumba, ora lento, como o marchar firme e sábio do cágado, tipo gramatizado em figuras de séculos, como o velho Petelo ou Mbia dia Kuba de Velhas Estórias.

Nesse sentido, a narrativa luandina intensifica a resistência da escrita – “escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações,

personagens) decorre de um *a priori* ético” (BOSI, 2002, p. 124). Há um envolvimento não apenas temático, mas estrutural, tudo acontece pelo viés da escrita. Na narrativa da “Estória do Ladrão e do Papagaio”, por exemplo, o personagem Lomelino dos Reis, ao ser interrogado na judiciária sobre o furto dos patos, mostra resistência a ser considerado bandido, briga com o cipaio,² demonstra um inconformismo muito grande com a prisão. O narrador recorrerá à mistura das línguas, o português, o crioulo (Dosreis era caboverdiano) e o quimbundo, para demonstrar essa situação de peleja do personagem para desestruturar a ordem da polícia, ou seja, a Ordem Colonial:

– Bandido não sou, não senhor!
 – Cala-te a boca mas é! Você é bandido...
 [...]
 – Sukua?! Um aço assim pode se matar uma pessoa?
 Você tens cada uma... Xé! Não empurra! Sei o caminho!
 E foi aí mesmo dentro da cadeia que aumentou a confusão. Zuzé arreou-lhe uma chapada no pescoço e Dosreis saltou [...]
 – Enã, seu sacana! Você pensa que pode abusar autoridade, pensas?
 [...] Já se viu, um velho todo velho e ainda quer pelejar...
 – Velho é trapo! Não tenho medo de cipaio...
 (VIEIRA, 2006, p. 46).

A composição da personagem Lomelino, segundo Vima Lia Martin (2008, p. 193), já indica uma certa ambiguidade: por exemplo, a personagem é nomeado de três maneiras diferentes – Lomelino dos Reis, Dosreis, Loló. Morador do entre-lugar, entre os musseques do Sambizanga e do Lixeira, “Dosreis parece se constituir a partir da mobilidade característica dos indivíduos malandros, que são obrigados a ‘suingar’ para sobreviver às margens das regras sociais instituídas”. Há outras passagens da narrativa que também veiculam não apenas o português angolanizado, mas também o quimbundo, tão combatido pelo colonizador. Na observação de Memmi (1967), há uma afirmação de que “a reivindicação mais urgente de grupo que se recupera é certamente a libertação e a restauração de sua língua”. Podemos recuperar na narrativa o momento em que a personagem Zuzé (policial assimilado) cumprimenta os presos:

Bom dia meus senhores!
 Nem uazekele kié-uazeka kiambote, nem nada, era só assim a outra maneira civilizada como ele dizia; mas também depois ficava na boa

² Cipaio: policiais africanos. “– Não empurra, já disse. Cipaio, tens a mania [...]” (VIEIRA, 2006, p. 46).

conversa de patricios e, então, aí o quimbundo já podia se assentar no meio de todas as palavras, ele até queria, porque para falar-bem português não podia, o exame da terceira é que estava lhe tirar agora e por isso não aceitava falar um português de toda a gente, só queria falar o mais superior (VIEIRA, 2006, p. 50).

Note-se que, na estória, há uma recuperação de traços da oralidade, ou seja, uma re-criação, porque, como se sabe, o narrador já não fala ou conta casos para um público específico, pois há que se levar em conta a questão da performance (ZUMTHOR, 1997). A estudiosa Ana Mafalda Leite (1998, p. 34-35) destaca que, na obra de Luandino Vieira, a “intertextualização da oralidade” passa necessariamente pela língua. Embora se utilizassem dos instrumentos estéticos europeus, códigos linguísticos etc., as literaturas africanas de língua portuguesa traduziam a realidade das nações africanas de modo a distingui-las e a demarcá-las como autônomas. Leite (1998, p. 35) acrescenta, ainda, que o caso de Luandino Viera “é prova de que a língua é o primeiro instrumento de textualização”. Um outro aspecto destacado pela estudiosa é a utilização da palavra “oralidade” no plural, pois vários “modos de apropriação da língua simulam e executam diferentes registros de textualização das ‘oralidades’” (LEITE, 1998, p. 35). Nesse caso, o plural de “oralidade” distingue o modo como cada escritor se relaciona com a textualidade oral e com as línguas. Segundo a estudiosa citada acima, Luandino Vieira

tende a “hibridizá-la” através da recriação sintática e lexical e de recombinações lingüísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais de uma língua (os casos de Luandino Vieira ou de Mia Couto) (LEITE, 1998, p. 35).

A narrativa apresenta, ainda, Xico Futa, companheiro que já estava preso e que, conforme aponta Vima Lia, é uma personagem de grande destaque na trama: “É ele, sobre o qual quase nada sabemos, pois o narrador não nos informa sobre sua vida prévia nem sobre os motivos de sua prisão” (MARTIN, 2008, p. 195). A personagem, que é quase um griô, possui uma sabedoria imprescindível para enfrentar todos os desafios presentes no cenário de opressão, é um homem sábio que irá repassar aos seus o contato com o saber revolucionário. Xico Futa busca a harmonia e a calma para que se possa fazer daquele espaço um local de diálogo, como é possível confirmar na revelação

que faz quando reflete sobre a elucidação das macas³³ (ou “Makas”) que teriam levado Dosreis à prisão:

– Olha ainda Dosreis! Pensa bem, não lhe acusa assim à toa rapaz...
 – Acusar à toa? Eu? Você me conhece, mano Xico, você sabe eu sou um homem duma palavra, não falo se não tenho a certeza...
 Mas uma coisa é que as pessoas pensam, aquilo que o coração lá dentro fala na cabeça, já modificada pelas razões dele, a vaidade, a preguiça de pensar mais, a raiva nas pessoas o pouco saber; outra, os casos verdadeiros de uma maca. E isso mesmo disse-lhe Xico Futa. Depois, os casos ficaram mesmo bem sabidos: no fim da tarde desse dia, o Garrido Kam'tuta adiantou entrar também na esquadra, na mesma prisão que eles dois (VIEIRA, 2006, p.53).

Estas e outras questões colocadas pelo narrador, porta-voz de Xico Futa ao longo da narrativa, deixam ver a importância da narração e da escrita para a constituição do sujeito. Importância sempre reconhecida, como a de rememoração, da retomada salvadora pela palavra. Palavra que tem força e quem a detém passa a ser respeitado pelo papel que desempenha no grupo. São várias as imagens que o narrador nos apresenta em relação aos conselhos e às reflexões de Xico Futa na narrativa. Uma imagem reiterada e ampliada é a “parábola do cajueiro”:

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem uns para cima dos outros, nascem-lhe filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes [...]. As pessoas passam lá, não ligam, vêem-lhe ali anos e anos, bebem o fresco da sombra, comem o maduro das frutas, os monadengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou este pau? [...] Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está a nascer debaixo da terra com os beijos da chuva. O fio da vida não foi partido [...]. É assim o fio da vida [...]. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas (VIEIRA, 2006, p. 53-54).

³³ Maca: conversa, problema, discórdia, conflito. “Zeca Santos estava tirar a camisa amarela de desenhos de flores coloridas, essa camisa que tinha-lhe custado o último dinheiro e provocado uma grande maca com vavó” (VIEIRA, 2006, p. 15). Maka: conversação, questões, pendências (ASSIS JÚNIOR, [s.d.], p. 272).

Nessa trajetória, avulta, aos poucos, as reflexões apresentadas num jogo metafórico – possibilitando múltiplas perspectivas que o leitor deve percorrer para interpretar a narrativa – como um mosaico que revela ao longo da narrativa não apenas a construção do destino das personagens – cujo caminho é percorrido por entre curvas, onde princípio e fim são um e o mesmo – mas também a estratégia do narrador, fundamental para afirmar que ele possui o saber ancestral da força da palavra, “da palavra dada pelo avô ao neto [...], das palavras mágicas que curam a ferida e, também, da palavra enquanto narração” (GAGNEBIN, 2006, p. 109). Como referiu Hampaté Bâ, sobre o modo de se construir a história das sociedades africanas, recuperando essa “herança de conhecimento de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 181). A personagem Xico Futa funcionará na narrativa como “o griot”, o contador tradicional, como explica Hampaté Bâ: os *griots* ou *dieli*, em dialeto bambara, sabe-se, são a memória viva das comunidades africanas. Juntos com os tradicionalistas ou *doma*, são responsáveis por guardar e transmitir as histórias das famílias, das aldeias, dos grupos sociais a que pertencem ou que visitam. A diferença fundamental entre griots e tradicionalistas, segundo Hampaté Bâ, é o fato destes últimos estarem ligados ao compromisso com a verdade, com certa ética social que repudia a mentira.

Todo esse processo permeia a escrita de *Luanda*, uma vez que o universo de todas as “estórias” é perpassado pela oralidade. Essa característica se justifica plenamente no final da “Estória do Ladrão e do Papagaio”, no momento em que se recapitulam as personagens e as ações: “Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda” (VIEIRA, 2006, p.132). E o narrador/autor assume o papel do velho contador de estórias da tradição oral africana:

Mas juro me contaram assim e não admito ninguém que duvide de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado; de Garrido Kam'tuta, aleijado de paralisia, feito pouco até por papagaio; de Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco – “m'bika a mundele, mundele uê”; de Zuzé, auxiliar, que não tem ordem de ser bom; de João Via-Rápida, fumador de diamba para esquecer o que sempre está a lembrar; de Jacó, coitado papagaio de musseque, só lhe ensinam asneiras e nem tem poleiro nem nada... (VIEIRA, 2006, p. 105).

O narrador/autor estabelece um pacto com suas origens e, convocando outras memórias, segue o percurso dos contadores ancestrais. Esse velho contador consegue, com sua sabedoria, que a história dessa comunidade seja recontada, seja reconstruída, cumprindo o seu papel de contador de histórias. Como explica Hampatê Bá, esse contador aproveita o sumo puro do acontecimento e, no limite, mescla a vocação da lembrança linear, direta, à oferta de prática de ensinamentos, ou até de conselhos de vida, “de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato” (HAMPATÊ BÁ, 1982, p. 214-218). A narrativa é direta, colada no jogo cotidiano dos relacionamentos entre as pessoas, entre as pessoas e as coisas, entre os vivos e os mortos. Na narrativa do contador de histórias, as metáforas das quais ela se investe tornam-se exemplares, como um conselho de vida, alguns segundos antes extraído da pura e direta matéria da própria vida.

INFÂNCIA E MEMÓRIA

A infância que aqui está em questão não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2005, p. 59).

Duas informações parece-nos importante guardar das palavras de Agamben acima citadas: primeiro, a concepção de infância definida como dimensão original do homem; segundo, essa concepção contida no hiato entre o humano e o linguístico, entre a experiência e sua expressão em linguagem. Evitando encarar a infância como a descrição de uma etapa da vida, o filósofo italiano a considera uma categoria filosófica, uma condição para que o próprio homem continue a viver.⁴⁴ Exemplo claro do que se afirma, para além das palavras de Giorgio Agamben, é a narrativa *Luanda*, em especial a primeira e a terceira histórias, nas quais a infância é muito mais que uma experiência

⁴⁴ Esta noção de infância se aproxima da concepção defendida por Walter Benjamin. Sem remeter a condições naturais da estrutura humana, a infância se apresenta, para o filósofo, como resultado de um processo histórico de formação das sociedades. Não existe uma infância pura ou um mundo da fantasia separado e alheio ao social. O mundo perceptivo da criança se enraíza e, ao mesmo tempo, se confronta com o mundo histórico.

de faixa etária, pois traz consigo toda uma história de violência, de exílio, de errância e solidão, mas também de esperança.

Para Agamben (2005), o fundamento da historicidade do ser humano está no fato de que somos não-falantes ao nascer, de que somos aquele-que-não-fala, infantes. Sendo assim, a ausência de voz – *enfant* – não significa uma falta, e sim uma condição, uma vez que é na infância que nos constituímos como sujeitos na e pela linguagem. O ser humano é o único animal que aprende a falar, e não o faria sem a infância, pois é nela que se introduz a descontinuidade entre aquilo que é natureza e aquilo que é cultura, entre língua e discurso.

No texto intitulado “Vavó Xixi e seu Neto Zeca Santos”, a primeira das três estórias de *Luanda*, Luandino Vieira fala de um estado de carência, de miséria, enfrentada por uma senhora, Vavó Xixi, e seu neto, Zeca Santos, que moram juntos em uma “cubata”. Conforme nos lembra Vima Lia Martin (2008, p. 172), a história nos é dada por um narrador em terceira pessoa, que possui uma considerável autoridade em relação à história que conta. No exemplo abaixo, extraído das primeiras páginas da estória, é possível observar como o narrador descreve, não apenas fisicamente, as personagens Vavó Xixi e Zeca Santos, mas também o estado de espírito, os pensamentos e sensações das personagens:

Lá fora, a chuva estava a cair outra vez com força, grossa e pesada, em cima do musseque. Mas já não tinha mais trovão nem raio, só o barulho assim da água a correr e a cair em cima da outra água chamava as pessoas para dormir.

– Vavó?! Ouve ainda, vavó!

A fala de Zeca era cautelosa, mansa. Nga Xixi levantou os olhos cheios de lágrimas do fumo da lenha molhada.

– Vamos comer é o quê? Fome é muita, vavó! De manhã não me deste meu matete. Ontem pedi jantar, nada! Não posso viver assim...

Vavó Xixi abanou a cabeça com devagar. A cara dela, magra e chupada de muitos cacimbos, adiantou ficar com aquele feitio que as pessoas tinham receio, ia sair quissemos, ia sair quissende, vavó tinha fama...

[...]

Tinha levantado, parecia as palavras punham-lhe mais força e juventude e ficou parada na frente do neto. A cabeça grande do menino toda encolhida, via-se ele estava procurar ainda uma desculpa melhor que todas desses dias, sempre que vavó adiantava xingar-lhe de mangonheiro ou suinguista, só pensava em bailes e nem respeito mesmo no pai, longe, na prisão, ninguém mais que ganhava para a cubata, como é iam viver, agora que lhe despediram na bomba de gasolina porque você dormia tarde, menino? (VIEIRA, 2006, p. 13-14).

A narrativa se caracteriza pela trajetória de sofrimentos e privações das personagens Vavó Xixi e Zeca Santos. Os musseques constituem o espaço de alteridade, onde as personagens são retratadas em sua vida cotidiana de desigualdades econômicas e sociais provocadas pela imposição do Estado colonial. Referindo-se a Luandino Vieira, argumenta Chaves (1999, p. 159-160): “A infância e a adolescência passadas na área dos musseques (Braga, Makukusu, Kinaxixi etc.) deixaram intensas marcas na formação do homem e no trabalho do escritor”. Diz o autor, em entrevista a Michel Laban, concedida em 1978, quando questionado sobre o fato de escrever a respeito dos musseques:

E o que conta para mim foi realmente, é, a vivência da infância. 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, 40, 41 (cf. LABAN, 1980, p. 13).

A biografia individual é, também, a biografia social, uma história das relações de poder e dominação. É isso que a narrativa evidencia, a partir da atualização do universo imagístico da infância, que sobrevive na memória. Entretanto, das brumas desse passado, espesso e denso, talvez amargo, anuncia-se a renovação da vida, devolvendo à existência o sentido de cosmicidade da infância arquetípica e original. Diz o autor, na entrevista a Laban, quando questionado sobre escrita e experiência:

Tudo isso, em criança, fui vivendo e mais tarde relatando. Isso me deu a riqueza – de uma experiência que se prolongou até aos dez, doze anos e que serviu para a aquisição de valores culturais africanos, valores populares angolanos, que continuamente a margem africana da cidade estava elaborando, e que, depois, no liceu, quando chegou a idade em que eu comecei a ler outras coisas, fui interpretando de outro modo, e que foram realmente o germe da minha consciência política (cf. LABAN, 1980, p. 13-14).

A escrita de Luandino Vieira também resulta de uma deliberada perquirição do seu mundo infantil como um sôtão onde a matéria-prima se acumula à espera de que o olhar a recorte e o gesto criador a plasme. A infância se apresenta como resultado de um processo histórico, o fio da história que nós narramos uns aos outros, a história que lembramos, também a que esquecemos

e a que, tateantes, enunciámos hoje (Walter Benjamin apud GAGNEBIN, 1999, p. 92). A personagem Zeca Santos re-experimenta sua infância, inserindo-a em um mundo do desejo e no território do sonho que resiste ao peso e à densidade da história pessoal, marcada pelo recalque e pelos impedimentos sociais:

Lá fora, a chuva tinha começado cair mais fina e vagarosa, parecia era mesmo cacimbo e muitas pessoas já que adiantavam sair, os monas com suas brincadeiras de barcos de luando e penas de pato nas cacimbas do musseque. Junto com os estalos da lenha a arder e o cantar da água na lata, os soluços de Zeca Santos enchiam a cubata com uma tristeza que, pouco-pouco, começou a atacar Vavó, fez a cabeça velha ficar abanar à toa, pensando essa vida assim, sem comida, trabalho nada, no choro do neto, nessa vez ele parece tinha razão[...]. Uma grande ternura, uma grande vontade de lhe deitar no colo como nos tempos de antigamente, de monadengue chorão e magrinho, adiantou entrar no coração dela, velho e cansado; para disfarçar, foi, sem barulho, desembrolhar o pacote ela trazido da Baixa (VIEIRA, 2006, p. 17-18).

Para iluminar esse foco de tensão entre o impulso de escapar – através do devaneio – das forças constrictivas do factível e a dificuldade de fazer evadir a alma obstruída e obscurecida devido aos recalques formados pelas construções potentes da história, recortou-se a fala da personagem Zeca Santos como uma esperança, pois a criança, ao representar o inacabamento do homem, torna-se uma das expressões de esperança. Esse inacabamento é o que torna o homem aberto ao mundo, curioso, inquieto, criativo e capaz de pensar um outro mundo, de ser sujeito da experiência. Essa infância, na perspectiva de Agamben (2005), não abandona Zeca Santos, mas o acompanha. Nesse sentido, a infância é condição. Não há como abandoná-la, não há ser humano inteiramente adulto. “A humanidade tem um soma infantil que não lhe abandona e que ela não pode abandonar. Rememorar esse soma infantil é, segundo Agamben, o nome e a tarefa do pensamento” (KOHAN, 2003, p. 245).

No decorrer da narrativa, a personagem Zeca Santos revela, em seu discurso, ainda não ter iniciado o processo de questionamento de toda a situação de exclusão, de miséria e de fome a que são submetidos os habitantes dos musseques. O discurso da personagem, embora imbuído de uma vontade de mudança ao que “tinha que procurar emprego”, é traído pela contradição: as “preocupações são mais superficiais, como se ele ainda não fosse capaz de refletir sobre os reais motivos de sua exclusão”

(MARTIN, 2008, p. 177). Sobre a personagem Zeca Santos, Vieira declara, em entrevista a Joelma B. dos Santos:

Por exemplo, o Zeca Santos. O Zeca Santos é um personagem que trabalhava comigo. E eu via os seus problemas de relacionamento, de namoro, seus problemas de vergonha da miséria, e a vergonha é o primeiro sentimento de revolta que a gente tem. Uma revolta contra nós próprios, não é? Mas era já um princípio de uma revolta, quando a gente tem vergonha porque o sapato está roto, ou a gente faz cinco quilômetros a andar debaixo do sol e chega transpirado ao trabalho e tem o cheiro de suor. Essa vergonha ele tinha muito entranhada nele fez com que eu meio adotasse Zeca Santos.⁵

Luandino Vieira o concebe como um homem atormentado por seus problemas, mas, paradoxalmente, metonímico de sua condição nacional. A memória de Zeca Santos é povoada por rostos que compõem coletivamente a história de miséria, de dor, de sofrimento, de exploração, de exclusão a que estão submetidos os moradores dos musseques. No decorrer da narrativa, as vozes de Zeca Santos e da sua avó vão se fundindo, a Vó faminta acusa o neto de não arrumar emprego, de mentir, de não colocar comida em casa:

–Aka! Como é o menino arranjaste?...Diz só! Fal'então!?
–Ih!? Mas esse menino está preso mesmo, mentira?
– Então, menino, conta só! Não tenho nada, fala!...
(VIEIRA, 2006, p. 15-16)

Em muitas passagens da narrativa, Zeca Santos procura um emprego para sair da miséria absoluta provocada pela dominação colonial. Ele sente vergonha da situação que enfrenta e, além disso, sofre preconceitos, humilhações e xingamentos. É chamado de “filho de terrorista”, “filho de subversivo”, tem que dividir o vencimento com “o homem da praça” e, também, é pisado pelo seu grande amor, Delfina – “seu vadio de merda! Vagabundo, vadio, não tens vergonha! Chulo de sua avó, sem pele-e-osso!...”. E a avó o considerava “mangonheiro” e “suinguista”. Pode-se pensar nos trechos acima como uma completa exclusão na ordem estatal.

⁵ Entrevista concedida a Joelma G. dos Santos, em 2007, no Rio de Janeiro, e publicada no v. 21, n. 1, de janeiro/2008 da revista **Investigações: Linguística e Teoria Literária**, publicação semestral do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, com o título “A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar à escrita se não for um grande leitor”.

Zeca Santos vislumbra a esperança na representação da infância, no céu azul do sonho, nas areias molhadas; trata-se, pois, de uma experiência no sentido de ser tocado pelas coisas do mundo, afetado por elas, e delas sair transformado. Essa primeira estória diferencia-se das demais. Enquanto as outras duas estórias chamam o leitor a pactuar-se com o narrador e a acreditar ou não na veracidade dos fatos, nessa estória temos um rito de passagem em que “as lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda”, anunciando uma nova etapa:

Os monandengues brincavam ainda nas areias molhadas [...]. Nos capins, os ralos e os grilos faziam acompanhamento nas rãs das cacimbas e todo o ar estava tremer com essa música [...].

Com o peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou a cabeça no ombro de Vavó Xixi Hangele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda (VIEIRA, 2006, p. 43).

Em “Estória da Galinha e do Ovo”, a terceira das três estórias de *Lunanda*, Vieira nos fala sobre a disputa do direito de posse de Nga Zefa e de Bina sobre o ovo, situação na qual se envolvem cinco personagens para opinar: vavó Bebeca, sô Zé, Azulinho, sô Vitalino, sô Lemos. Cada uma dessas personagens representa “um segmento característico da composição social do musseque”. Com destaque especial, a galinha Cabíri, quase humana, desempenha um papel importante na narrativa. Além das personagens que se envolvem no conflito, todos os segmentos sociais do musseque representados, incluindo aí a classe tradicional dos mais velhos, são declarados “incompetentes na resolução da maka, e algumas, inclusive, querem levar vantagem com a situação e ficar com o ovo” (MARTIN, 2008, p. 221). Temos, ainda, a presença de duas crianças, personagens importantes no desenrolar da estória: Beto, filho de nga Zefa, e seu amigo Xico.

A história nos é apresentada por um narrador/contador tradicional. Com base em um olhar benjaminiano sobre a narrativa de tradição oral, podemos dizer que é a partir da experiência, ou seja, da memória, que Vieira nos faz

conhecer as várias personagens e a briga das duas mulheres candidatas ao ovo, moradoras do musseque Sambizanga. No exemplo abaixo, extraído das primeiras páginas da “Estória da Galinha e do Ovo”, é possível observar um profundo imbricamento de vozes:

A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda.

[...]

Sô Zé da quitanda tinha visto passar nga Zefa rebocando miúdo Beto e avisando para não adiantar falar mentira, senão ia-lhe pôr mesmo jindungo na língua. Mas o monandengue refilava, repetia:

– Juro, sangue de Cristo! Vi-lhe bem, mamã, é a Cabíri!...

Falava verdade como todas as vizinhas viram bem, uma gorda galinha de pequenas penas brancas e pretas, mirando toda a gente, desconfiada, debaixo do cesto ao contrário onde estava presa. [...]

Miúdo Xico é que descobriu, andava na brincadeira com Beto, seu mais-novo, fazendo essas partidas vavô Petelu tinha-lhes ensinado, de imitar as falas dos animais e baralhar-lhes e quando vieram no quintal de mamã Bina pararam admirados (VIEIRA, 2006, p. 107-108).

O texto é introduzido, na narrativa, a partir de um contar tradicional: “no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda. Foi na hora das quatro horas” (p. 107). Fica evidente mais uma das características da narrativa oral, apontada por Benjamim (1980): o narrador inicia a sua história apresentando as circunstâncias em que se deram os acontecimentos, ligando-as a uma realidade. A estória constrói-se entre a tradição ensinada pelo mais-velho e o aprendizado que os miúdos realizam: “Miúdo Xico é que descobriu, [...] com Beto, seu mais-novo, fazendo essas partidas vavô Petelu tinha-lhes ensinado”. Note-se que, na estória, as personagens Xico e Beto assumem um papel importante de resolver a peleja:

E assim, quando miúdo Beto veio lhe chamar e falou a Cabíri estava presa debaixo dum cesto na cubata de nga Bina e ele e Xico viram a senhora mesmo dar milho, nga Zefa já sabia: a sacristã da galinha tinha posto o ovo no quintal da vizinha.

Passou luta de arranhar, segurar cabelos, insultos de ladrona, cabra, feiticeira. Xico e Beto esquivaram num canto e só quando as vizinhas despartaram é que saíram. [...] Perto dela, em cima do capim posto de propósito, um bonito ovo branco brilhava parecia ainda estava quente, metia raiva em nga Zefa (VIEIRA, 2006, p.109-110).

O narrador, ao fazer a linguagem narrada aderir à expressão infantil, quer seja na simplicidade das frases, quer seja na presença dos diminutivos, quer seja nas estruturas dialógicas e coloquiais, recupera, através da memória, o jogo lúdico da linguagem:

Ficou, então, olhar Beto e Xico, meninos amigos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdade deles (VIEIRA, 2006, p. 112).

– Sente Beto! – sussurrou-se Xico. – Sente só a cantiga dela!
E desataram a rir ouvindo o canto da galinha, eles sabiam bem as palavras, velho Petelu tinha-lhes ensinado.
– Calem-se a boca, meninos. Estão rir de quê então? – a voz de vavó estava quase zangada.
– Beto, venha cá! Estás rir ainda, não é? Querem-te roubar o ovo na sua mãe e você ri, não é?
O miúdo esquivou para não lhe puxarem as orelhas ou porem chapada [...]
– A galinha fala assim, vavó:
Ngexile kua ngana Zefa
Ngala ngó ku kakela
ka... ka.... ka.... kakela, kakela...
(VIEIRA, 2006, p. 116)

Vale ressaltar que a expressão “meninos amigos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdades deles” tem também um valor de referência, conferido pelo poder da percepção infantil, que é pista valiosa para o leitor do texto, sobretudo ao se considerar o olhar da criança, cheio de esperanças e expectativas, e o olhar do adulto, que sabe da “realização ou da derrota destas expectativas”.

A enunciação, não datada na narrativa, deixa suas marcas para que se possa localizar, na linha do tempo entre ficção e história, de onde fala o narrador, em que ponto da história nacional se está. É o período da luta pela libertação de Angola, ambiente de repressão cruel do colonialismo. Vale citar Tânia Macedo (2007, p. 360):

Dessa maneira, as crianças passam a representar emblematicamente na narrativa o novo, o futuro em que os próprios angolanos resolverão as suas contendas.

Essa caracterização das personagens infantis será uma constante durante o período da luta de libertação, não sendo raro que elas apareçam

investidas de um papel de propiciadoras da liberdade e de um futuro de paz e independência.

Segundo Gagnebin (1999, p. 75), Benjamin, da mesma forma que Proust, substitui a questão da perda irremediável do passado e, não obstante, da sua salvação pela “perda e salvação da infância como modo privilegiado de percepção”, perpassada pelo contexto no qual se inscreve e modificada pelo jogo recíproco entre o olhar infantil, cheio de expectativas, e o posterior, do adulto, que sabe das suas realizações e derrotas, bem como entre ele, o olhar da criança, e os olhares dos adultos que o tornam ingênuo, canhestro, incompleto. Para Gagnebin, a atenção “indica uma presença do sujeito no mundo tal que saiba deter-se, admirado, respeitoso, hesitante, talvez perdido, tal que as coisas possam se dar lentamente a ver e não naufraguem na indiferença do olhar ordinário” (GAGNEBIN, 1999, p. 88).

Quando o soldado foi tirar a galinha debaixo do cesto, Beto e Xico miraram-se calados. E se as pessoas tivessem dado atenção nesse olhar tinham visto logo nem os soldados que podiam assustar ou derrotar os meninos do musseque. Beto falou na orelha de Xico:

– É isso, Xico! Esses gajos não vão levar a Cabíri assim à toa! Temos de lhes atacar com nossa técnica... (VIEIRA, 2006, p. 130).

Só eram mesmo cinco e meia quase, o sol ainda brilhava muito e a noite vinha longe. Como é um galo tinha-se posto assim, naquela hora, a cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cambular galinhas? (VIEIRA, 2006, p. 130).

E, então, sucedeu: Cabíri espetou com força as unhas no braço do sargento, arranhou fundo, fez toda a força nas asas e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a voar por cima do quintal, direita e leve, com depressa, parecia era ainda pássaro de voar todas as horas (VIEIRA, 2006, p. 131).

Projetada para fora da narrativa, como espelho de uma sociedade de onde fora extraído, o retrato do sujeito ficcional na condição metonímica pintado por Luandino Vieira reflete uma esperança, indica o triunfo de uma nova ordem. Simbolicamente, essa nova ordem e esperança são conduzidas pelas personagens Beto e Xico, monandengues ou monas que, com a técnica que foi aprendida pelo mais velho, enfrentam o poder da polícia, resistem

contra a figura do invasor “a cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cambular galinhas”, permitindo a esse mundo infantil o ingresso ao território do sonho que comporta a possibilidade do vôo: “galinha sair a voar por cima do quintal, parecia era ainda pássaro de voar todas as horas”. “Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo Xico, a debaixo do vestido, barriga redonda e rija de nga Bina, parecia era um ovo grande, grande...” (VIEIRA, 2006, p. 123).

O passado não se dobra sobre si mesmo, de forma estanque e imutável, mas se abre em forma de rastros e imagens, “signos premonitórios do futuro” (Szondi apud GAGNEBIN, 1999, p. 91). Na narrativa luandina é eleito um jogo de imagens, de elementos que brilham, cintilam, mesmo amortecidos pelas sombras do tempo – a imagem da galinha voando em liberdade em direção ao sol, a presença de Nga Bina com sua imensa barriga segurando o ovo, a própria barriga parecendo um imenso ovo, as crianças que representam, na narrativa, o novo –, metaforizam, por certo, um novo tempo, não mais de injustiças, de opressões, de imposições, mas “um tempo de opressão que deve se encerrar”, como bem apontou Vima Lia Martin. Já que a consciência na memória não pode desfazer o feito na história, pode ao menos reconstituir, recriar, reconstruir “um novo dia – vidas novas, novos tempos”.

WRITTEN AND CHILDHOOD IN LUANDINO VIEIRA'S STORIES: A READING OF *LUANDA*

ABSTRACT

The stories “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do Ladrão e do Papagaio” and “Estória da Galinha e do Ovo”, extracted from Luanda (1964) reveals that, in his elaboration, the angolan José Luandino Vieira selected the space of musseques – the peripherals neighborhoods that the angolans live, in their majority – to situate the three narratives. Written in portuguese, these narratives record expressions in quimbundo, expose the linguistic and cultural hybridity and reveal the contradictions of the colonialist regime. In this work, the written and childhood appears as constant themes and operate like a link between the stories of the book Luanda.

KEYWORDS: *Childhood. Luandino Vieira. Luanda. Written.*

REFERÊNCIAS

ASSIS JÚNIOR, A. de. **Dicionário Kimbundu-Português**. Luanda: Argente, Santos e Comp. Lda, [s.d].

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de H. Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1980. p. 57-74.

BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAVES, R. **A formação do romance angolano**. São Paulo: USP, 1999.

_____. José Luandino Vieira: Consciência nacional e desassossego. In: _____. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. A narrativa em Angola: espaço, invenção e esclarecimento. In: GALVES, C.; GARMES, H.; RIBEIRO, F. R. (Org.). **África-Brasil**: caminhos da língua portuguesa. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração de Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). **Metodologia e pré-história da África, História geral da África**. v. I. São Paulo: Ática; Unesco, 1982.

KOHAN, W. O. **Infância**: entre educação e filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LABAN, M. et al. **Luandino**: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980.

LEITE, A. M. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

MACEDO, T. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. In: CHAVES, R.; MACEDO, T.; VECCHIA, R. (Org.). **A Kinda e a Misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nizla, 2007.

MAQUEA, V. A cidade e a infância: os da minha rua – apontamentos sobre Luandino Vieira e Ondjaki. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic**. São Paulo: USP, 2008.

MARTIN, V. L. **Literatura, marginalidade e língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2008.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

TRIGO, S. O texto de Luandino Vieira. In: LABAN, M. et al. **Luandino**. José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980.

VIEIRA, J. L. **Luuanda: estórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. J. P. Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.