

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRO REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**O ESTILO TARDIO NA OBRA “NÓS, OS DO MAKULUSU”, DE LUANDINO
VIEIRA**

CLAUDIA ELIANE ZORTEA

Tangará da Serra
2014

CLAUDIA ELIANE ZORTEA

**O ESTILO TARDIO NA OBRA “NÓS, OS DO MAKULUSU”, DE LUANDINO
VIEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tania Celestino de Macedo.

Tangará da Serra
2014

CLAUDIA ELIANE ZORTEA

O ESTILO TARDIO NA OBRA “NÓS, OS DO MAKULUSU”, DE LUANDINO VIEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tania Celestino de Macedo.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Tania Celestino de Macedo
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Universidade do Estado de Mato Grosso

Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo

À minha família, em especial ao Neto e ao Pedro pela compreensão e companheirismo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Tania Macedo, que, por ser grande estudiosa da obra de Luandino Vieira, contribuiu especialmente para a concretização deste trabalho. Também por se dispor a orientar um estudo já em andamento.

À Professora Vera Maquêa pelo profissionalismo e comprometimento e por acreditar na possibilidade de realização deste trabalho.

Ao professor Benjamin Abdala Júnior, pelas indicações de leituras que muito contribuíram para o cumprimento da pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, em especial aos da linha de pesquisa “Literatura e Vida social em países de Língua Portuguesa”:

Ao amigo e colega de mestrado Ademir Batista que por sua amizade tornou esse processo melhor do que poderia ter sido. Também por sua dedicação aos colegas, o que facilitou o bom andamento do curso.

À coordenação do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Cada peixe, seu fundo; cada onda sua espuma dela. Cada céu, cada mancha. O mar é diverso,
vário – é a beleza.

João Vêncio: os Seus Amores

RESUMO

ZORTEA, Claudia Eliane. **O estilo tardio na obra “Nós, os do Makulusu”, de Luandino Vieira**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra, 2014.

Propomos um estudo sobre a obra **Nós, os do Makulusu** escrita em Angola por José Luandino Vieira na década de 60, a partir do fenômeno que Edward Said chama de estilo tardio, noção elaborada e trabalhada primeiramente por Theodor Adorno num estudo sobre a obra de Beethoven. Para analisarmos a arte desenvolvida por Luandino Vieira sob o viés do estilo tardio será de fundamental importância olharmos para o conjunto da obra, pois é a comparação que distingue uma obra de expressão tardia das demais. Nos quatro romances escritos por Luandino Vieira no período anterior e durante as prisões, **Nosso Musseque, João Vêncio: os Seus Amores, Nós, os do Makulusu e A vida verdadeira de Domingos Xavier**, a memória se constitui como procedimento de construção do edifício narrativo e como matéria para valorização simbólica da cultura angolana. Nesse enveredamento pelas vias da memória, o escritor angolano realiza uma representação dos acontecimentos que abalaram seu país no tempo da colonização, enfrentando as contradições e paradoxos resultantes desse processo. Mas observamos que existem diferenças entre as representações da memória. Dessa forma, partimos da hipótese da diferenciação no âmbito da representação da memória na escrita para chegarmos ao que Said chama de estilo tardio.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Angolana; Luandino Vieira; Estilo Tardio; Memória.

ABSTRACT

ZORTEA, Claudia Eliane. **O estilo tardio na obra “Nós, os do Makulusu”, de Luandino Vieira**. Master's thesis. – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra, 2014.

We propose a study about the work written around the 60's in Angola by Jose Luandino Vieira **Nós, os do Makulusu** starting from the phenomenon called late style by Edward Said, a concept first elaborated and worked by Theodor Adorno in a study about Beethoven's work. Looking through the whole work is fundamental to analyze the art developed by Luandino Vieira in the late style concept because the comparison of the works distinguishes a work with a late expression from the others. In four romances written by Luandino Vieira before and during the prison time, **Nosso Musseque**, **Joao Vêncio: os Seus Amores**, **Nós, os do Makulusu** and **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, the memory is built as a narrative building process and as part of the Angolan symbolic culture's valorization. Through the ways of memory, the Angolan writer represents the actions that choked his country during the colonization time, facing the contradictions and paradoxes that resulted from this process. But we succeeded to identify the differences between the memory's representations. This way we start from the hypothesis of the differentiation of the memory inside the works to arrive at what Edward Said calls late style.

KEY WORDS: Angolan Literature, Luandino Vieira, Late Style; Memory

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO - Um Luandino: várias leituras | 10 |
|--|-----------|

CAPÍTULO 1

| | |
|---|----|
| 1.1 O percurso do romance em Angola: literatura e resistência | 14 |
| 1.2 Luandino Vieira e a experiência literária: os desdobramentos do romance | 18 |
| 1.3 O estilo tardio: uma possível leitura de “Nós, os do Makulusu” | 28 |
| 1.4 Escrita e publicação no processo criativo de Luandino Vieira..... | 34 |

CAPÍTULO 2

| | |
|---|----|
| 2.1 Memória: entre aconchegos e perturbações..... | 37 |
| 2.2 Luandino Vieira e sua escrita: a memória (re)inventada..... | 49 |
| 2.2.1 A memória antes da escrita..... | 56 |
| 2.3 Palavra e ideologia: a escrita da memória | 61 |
| 2.3.1 O discurso interior: um narrador em pensamento | 65 |

CAPÍTULO 3

| | |
|--|----|
| 3.1 Estilo tardio: memória e desassossego | 73 |
| 3.2 O Estilo tardio e suas relações com a morte | 77 |
| 3.2 O intelectual fora do lugar: a linguagem como morada | 83 |

| | |
|----------------------------------|-----------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 86 |
|----------------------------------|-----------|

| | |
|---|-----------|
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 90 |
|---|-----------|

INTRODUÇÃO

Um Luandino: várias leituras

A proposta da dissertação é realizar uma análise da obra de Luandino Vieira intitulada **Nós, os do Makulusu** direcionados pelo conceito de estilo tardio desenvolvido por Theodor Adorno e posteriormente explorado pelo intelectual palestino Edward Said, sendo que as considerações de Said nos guiarão na pesquisa. Para analisarmos a arte desenvolvida por Luandino Vieira sob o viés do estilo tardio será de fundamental importância olharmos para o conjunto da obra, pois é a comparação que distingue uma obra de expressão tardia das demais. A partir da comparação dos romances escritos por Luandino Vieira antes e durante as prisões, objetivamos delinear um perfil de sua literatura indicando as diferenças que a obra **Nós, os do Makulusu** apresenta em relação às demais.

Nos quatro romances, **Nosso Musseque, João Vêncio: os Seus Amores, Nós, os do Makulusu** e **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, a memória se constitui como matéria de construção do edifício narrativo e como procedimento de valorização simbólica da cultura angolana. Nesse enveredamento pelas vias da memória, o escritor angolano realiza uma representação dos acontecimentos que abalaram seu país no tempo da colonização, enfrentando as contradições e paradoxos resultantes desse processo. Os narradores das obras de Luandino Vieira são verdadeiros guardiões da memória de seu país, mostrando ao leitor os acontecimentos externos e as angústias interiores decorrentes do momento histórico.

Aspectos da vida de Luandino Vieira e sua trajetória no sistema literário angolano são explorados no decorrer da dissertação, pois sabemos, a partir de Antonio Candido, que só podemos entender a obra se fundirmos o texto e o contexto numa interpretação dialética, sendo que fatores “externos” à obra passam a ser “internos” ao texto quando cumprem o papel na constituição da estrutura.

Luandino Vieira, batizado com o nome de José Vieira Mateus da Graça, nasceu em 4 de maio de 1935 em Vila Nova de Ourém, Portugal, foi para Angola com o pai, que trabalhava como sapateiro, aos três anos de idade. Viveu boa parte da infância em bairros chamados periféricos de Luanda chamados de musseques. É cidadão angolano em decorrência de sua participação ativa no movimento de libertação nacional. O nome Luandino foi escolhido pelo escritor em homenagem à cidade que adotou como sendo sua, a Luanda.

Realizou os estudos primários e secundários em Luanda. Em 1952, aos 16 anos, fez sua estreia na literatura com o conto “O cartaz”, publicado no órgão liceal “O Estudante”. No ano de 1957 Luandino publicou clandestinamente uma obra intitulada “A Cidade e a Infância”, subscrita pelo nome de José Graça e composta por estória que o autor vinha escrevendo desde os 13 anos. Nessa época Luandino Vieira cumpria serviço militar em Luanda e trabalhava, na posição de primeiro-cabo, na Biblioteca do Quartel-General tomando conta de livros, o que oportunizou a ele muitas leituras que acabaram completando seu “malfeito” sétimo ano no liceu. Durante as noites reunia-se em cafés com outros companheiros para discutirem sobre assuntos diversos. Das tais reuniões veio a ideia de publicar cadernos literários.

O primeiro caderno organizado era composto por contos de Luandino Vieira, e seria publicado pela editora “ABC”. Os 500 exemplares chegaram a ficar prontos, mas em decorrência de uma denúncia todo o material impresso foi apreendido. Luandino Vieira, em documento “confessional” escrito à Manuel Ferreira, prefaciador da obra **A Cidade e a Infância** (2007), sobre a elaboração e publicação deste caderno, relata:

Bom: vim a saber depois que fora ele (Simões, dono da tipografia que se responsabilizou pela impressão dos cadernos) quem enviara exemplares para a polícia logo que estavam compostos. Ele os denunciara, os entregara. Soube disso porque em 1959, estando preso na cadeia da PIDE em São Paulo, encontrei aí um tipógrafo que compusera o livro e que, rindo, me falou dos inúmeros exemplares que tinha tirado e distribuído em papel de provas com gralhas e tudo e que em 1959 ainda circulavam no musseque e de que tive a alegria de ver um, quando depois me libertaram antes do fim do ano (VIEIRA, 2007a, p. 115).

Esta prisão da qual fala o escritor ocorreu em 1959 em decorrência de ligações políticas com o Movimento Popular de Libertação de Angola, o MPLA, do âmbito do que ficou conhecido como “o processo dos 50”. Em 1961 voltou a ser preso pela PIDE – Polícia Internacional de Defesa de Estado -, mas desta vez foi condenado a cumprir 14 anos de prisão e medidas de segurança. Em 1964 foi transferido para o Campo de Concentração do Tarrafal em Cabo Verde, onde ficou detido durante 8 anos. Foi solto em 1972 para cumprir regime de residência vigiada. Passou então a viver em Lisboa.

Luandino Vieira foi preso devido à militância, esta relaciona-se essencialmente às suas obras literárias. O escritor escreveu obras nos anos que antecederam à prisão, mas foi

durante o período de cárcere que Luandino escreveu a maior parte delas; a prisão foi para ele um laboratório. As publicações dos livros, no entanto, só puderam ser iniciadas a partir da década de 70, quando Luandino foi solto. Apenas dois de seus livros foram publicados anteriormente à soltura do escritor: **A cidade e a infância**, publicado num período entre as prisões e **Luuanda**, publicado durante o período de reclusão imposta.

As obras de José Luandino Vieira surgiram em meio a uma atmosfera revolucionária, numa época em que escrever e publicar um livro, dependendo de seu conteúdo, levaria o autor à prisão. Propondo novas perspectivas no ato de narrar, as obras de Luandino Vieira provocaram transformações no interior do sistema literário angolano, mas sempre conduzindo as propostas dos intelectuais até então atuantes em Angola. Dos acontecimentos históricos referentes à criação literária em Angola vamos tratar na primeira parte do capítulo da dissertação. Procuramos contextualizar os complexos caminhos abertos pelos pioneiros do romance em Angola até chegar a Luandino Vieira, que ao elaborar suas obras contribuiu ao mesmo tempo com a independência de Angola e consolidação de seu sistema literário. Para composição deste tópico nos guiaremos essencialmente pela obra da estudiosa em Literaturas Africanas Rita Chaves **A formação do Romance Angolano**, na qual são analisadas obras de relevância para o desenvolvimento do romance angolano.

Na seção, “Luandino Vieira e a experiência literária: os desdobramentos do romance” objetivamos o estudo sobre o romance e seus desdobramentos na ficção angolana tendo em foco os quatro romances de Luandino Vieira: **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, **Nosso Musseque**, **João Vêncio: os Seus Amores** e **Nós, os do Makulusu**. Guiaram nossa discussão Walter Benjamin com considerações sobre o narrador, Antonio Candido no que trata da relação da literatura com a sociedade e Rita Chaves em seu trabalho enfocando a formação do romance em Angola. A terceira etapa de desenvolvimento do trabalho organizado no primeiro capítulo intitula-se “O estilo tardio segundo Edward Said: uma possível leitura de **Nós, os do Makulusu**”, onde trataremos de apresentar o conceito de estilo tardio com base nas considerações de Edward Said encontradas na obra **Estilo tardio**. Na última parte do primeiro capítulo “Exílio, escrita e publicação no processo criativo de Luandino Vieira” propomos uma investigação acerca das relações entre a prisão do escritor Luandino Vieira, a elaboração e publicação de sua obra.

No segundo capítulo, dividido em cinco partes que se complementam, abordaremos o tema da memória e sua representação nas obras de Luandino Vieira. Primeiramente em “Memória: entre aconchegos e perturbações” faremos uma relação de como a memória é representada nos quatro romances de Luandino Vieira. Nos tópicos “Luandino Vieira e sua

escrita: a memória (re) inventada” e “A memória antes da escrita”, partindo da constatação de que Luandino Vieira edifica seus romances utilizando a memória como matéria prima e norteados pelo estudo de Paul Ricoeur acerca da memória, procuraremos responder às seguintes questões: por que Luandino Vieira opta pelo caminho da reelaboração e representação da memória? Quais as motivações externas à obra que o levam a uma representação da memória? Em seguida buscamos uma compreensão sobre memória individual e sua representação pelos personagens da obra **Nós, os do Makulusu**.

No quarto e quinto tópicos do segundo capítulo, respectivamente “Palavra e ideologia: a escrita da memória” e “O discurso interior: um narrador em pensamento” desenvolvemos uma análise voltada para o processo de escrita de Luandino Vieira verificando como o escritor articula a linguagem para representar a consciência do narrador. Utilizaremos como referência Mikhail Bakhtin em **Marxismo e filosofia da linguagem**.

No último capítulo, diante das análises acerca do trabalho de representação da memória feita na obra **Nós, os do Makulusu**, nosso objetivo é o de relacionar a práxis artística de Luandino Vieira com o estilo tardio. No primeiro dos três tópicos, “Estilo tardio: memória e desassossego” destacamos a desarmonia que a obra apresenta em relação às demais obras do escritor. Em “O Estilo tardio e suas relações com a morte”, a partir da afirmação de Theodor Adorno de que nas obras tardias a morte aparece de maneira refratada, buscamos a representação da morte no romance **Nós, os do Makulusu**. Concluimos nosso trabalho no tópico “O intelectual fora do lugar: a linguagem como morada”, onde desenvolvemos o tema do exílio e suas relações com a escrita. Nossa discussão parte da hipótese de que para intelectuais dissonantes do sistema ao qual são submetidos, como é o caso de Luandino Vieira, a escrita pode ser o único lugar habitável.

CAPÍTULO 1

1.1 O percurso do romance em Angola: literatura e resistência

No final do século XIX a literatura angolana iniciou suas articulações para se formar enquanto sistema. O desejo pela independência acentuou nos intelectuais angolanos a atividade literária como parte do esforço de reconstrução do país. A tomada de consciência dos escritores quanto ao seu papel teve fundamental importância no processo de independência de Angola, pois a literatura cumpriu o dever de levar adiante a possibilidade de transformação. Mas, muito aconteceu até que o projeto de resistência e libertação no qual também trabalhava a literatura ganhasse formas sólidas.

Em **A formação do Romance Angolano**, Rita Chaves analisa a obra de quatro importantes escritores que contribuíram para o desenvolvimento do sistema literário angolano sendo eles Assis Jr, Castro Soromenho, Óscar Ribas e Luandino Vieira. Segundo a estudiosa de literaturas africanas, a ânsia por liberdade, encontrada de formas diferenciadas nestes escritores, tem, segundo Pepetela, suas origens no século XIX com independência do Brasil e o fim do tráfico de escravos. Nestas produções, que são diferentes umas das outras, “há uma mesma alma a vibrar, há esperança solta no ar, apregoadas na obra de uns, apenas murmuradas na de outros. Mas em todas elas podemos ler uma nação a despontar” (PEPETELA. In.: CHAVES, 1999, p. 15).

A palavra enquanto arma, não foi usada apenas por Luandino Vieira, muitos outros escritores e intelectuais foram porta vozes da nação angolana, com intenções que muitas vezes não se concretizaram ou não foram efetivas inicialmente, mas o gemem que mais tarde se consolidou como um sistema literário autônomo veio dessas intenções.

Rita Chaves considera que a invasão colonial deixou um cruel legado e as guerras que se estenderam por quase duas décadas após a independência do país são um exemplo disto. O território angolano é composto por diversos grupos étnicos que nem sempre mantêm boas relações uns com os outros. Desconsiderando qualquer tipo de formação cultural e étnica, as divisões geográficas, demarcadas segundo interesses das potências europeias, permanecem até hoje. No processo de dominação, as divisões étnicas foram ocultadas, mas com o projeto de libertação que buscava valorizar a identidade local, essas diferenças emergiram. O sentido da identidade se tornou tema de grande importância, atravessou os

séculos da dominação colonial, interveio nos movimentos de libertação, incentivando várias iniciativas (1999, p. 30).

Antes da chegada de Portugal, a contação de histórias era uma prática comum, e tinha o papel importante de transmitir sabedoria e humanizar as relações que outros elementos completavam. Muito tempo depois do início da invasão colonialista, cercados por outros elementos, e longe dos rituais anteriores, os escritores angolanos buscaram compor outra ordem, (re)inventar Angola em busca da harmonia perdida como resposta em forma de oposição ao projeto colonialista. Observamos tal propósito na maioria das obras de Luandino Vieira nas quais o escritor volta aos tempos passados por meio da narrativa reimaginando musseque de antigamente.

Desde seu princípio, a literatura angolana assumiu uma responsabilidade com a construção da nação, a partir dela podemos conhecer muito sobre a formação do país, pois ela utiliza dados do real referentes à formação cultural e histórica como sua matéria prima. Assim, aos escritores e intelectuais, coube “gerir um capital simbólico que pudesse recobrir as marcas da cisão e da descontinuidade impostas ao longo do tempo.” (CHAVES, 1999, p. 31).

Em tal projeto a nação deveria ser reconstruída e teria de abarcar os diferentes povos afastados entre si em decorrência das diferenças culturais. Isso implicaria em construir um discurso autônomo que unificasse as vozes dispersas e que fosse capaz de calar a voz repressora. Em Angola, o percurso da palavra e a história de resistência contra os bloqueios impostos pelo colonialismo se tornaram a mesma história.

A exploração colonialista efetivou-se segundo um código de valores que ignorava completamente a ética do povo, por meio de saques e tráfico de escravos. Após a dominação pelas armas, foi imposto o silêncio e o apagamento de marcas que pudessem “atestar a participação do vencido no processo, pois a sombra da dignidade mancharia a legitimidade que a letra do conquistador precisa construir.” (CHAVES, 1999, p. 33). Além da violência física, do saqueamento da terra e do povo, o português criou uma versão da história que quase ganhou estatuto de verdadeira, por sua veiculação estrategicamente feita. A literatura colonial promovida e estimulada pela metrópole é exemplo de estratégia de valorização do sistema colonialista, circulação e implantação do discurso colonial promovendo apagamento e impedimento de qualquer versão do explorado.

Em relação aos movimentos de resistência a esse jogo de poder imperial, Rita Chaves ressalta que a imprensa rompeu primeiramente com o silêncio em Angola e manifestou-se contra o imperialismo. A atuação jornalística assumiu um importante lugar a partir da segunda metade do século XIX com publicações de caráter polêmico que

evidenciaram a preferência pelos interesses de uma pequena burguesia já insatisfeita com a administração portuguesa, como denúncias de corrupção e abuso de autoridades (CHAVES, 1999, p. 33-4).

A partir da iniciativa da imprensa, movimentos culturais começaram a se organizar mostrando a indignação em relação ao sistema colonialista. Tal período foi marcado por constantes debates e consideráveis manifestações literárias em forma de folhetins, crônicas e poemas. O empreendimento desses primeiros escritores demonstra a dimensão política do movimento que antes pertencia apenas aos domínios culturais. Neste período histórico, a concepção de cultura passou a referir à resistência e a consciência da historicidade angolana tornou-se condição para uma nova ordem.

Os “Velhos Intelectuais de Angola” acreditavam no coletivo como possibilidade de transformação. Contra o sistema colonialista começou a se organizar outro sistema, o de resistência. Além das produções, outro e talvez o mais importante legado dos “Velhos Intelectuais de Angola” foi a criação de condições favoráveis para o surgimento do moderno nacionalismo angolano, impulsionando o movimento dos “Novos Intelectuais de Angola” que atualizaram sobre novas bases as propostas potencializadas pelos “Velhos Intelectuais”, sendo elas

[...] a valorização do patrimônio cultural das populações (com destaque para as línguas nacionais), a utilização da natureza como traço de identificação, o apreço pela tradição oral, a redignificação dos naturais de Angola, sobretudo o negro, vítima sempre e ainda de maior discriminação (CHAVES, 1999, p. 39).

Talvez os pioneiros da revolução tenham sido chamados de idealistas, ou retrógrados, pelos imperialistas que pouco acreditaram na ruptura com o sistema até então vigente. Contudo, a resistência prosseguiu com altos e baixos, mas nunca deixando que o fio condutor do movimento se partisse. Como um exemplo das dificuldades de proclamação de uma nova ordem relata Rita Chaves que em 1911, alguns intelectuais de Angola juntaram-se a outra parcela da população também insatisfeita com os efeitos da autoridade imperial para tentar organizar um golpe para a libertação de Angola, mas foram descobertos pelas autoridades. A punição veio em forma de prisões e mortes e ainda mais, com o apagamento histórico do fato para evitar que o descontentamento se multiplicasse. Sobre a imposição imperialista e as lutas de resistência Said considera que

Para os partidos nacionalistas vitoriosos que conduziram a luta contra as potências europeias, a legitimidade e primazia cultural dependem da possibilidade de afirmarem uma continuidade ininterrupta desde os primeiros guerreiros que se levantaram contra o homem branco invasor (SAID, 2011, p. 311).

Rita Chaves considera o apego aos valores da terra, um dos pontos de partida para a luta de resistência angolana, uma vontade romântica que permite a aproximação com o Brasil do século XIX. O conhecimento da terra pelos próprios donos impulsionou o movimento nacionalista, a frase de Cordeiro da Matta “Vamos descobrir Angola” como lema do movimento dos “Novos Intelectuais” é prova disto. O apego ao passado traduz à vontade de resistir, pois se nos tempos passados, a ordem social se mantinha e havia uma lógica eficaz, o futuro podia se espelhar aí. Mas, não havia registros concretos desse passado, o que solicitou da literatura o papel de preencher essas lacunas.

Entre a década de 30 e 40 acontecimentos importantes no domínio da literatura e da política marcaram a história de Angola, entre eles a fundação, na década de 40, da Casa dos Estudantes do Império, a CEI, inicialmente um espaço associativo para estudantes africanos em Portugal, onde aconteciam discussões acerca da situação dos países colonizados e de projetos de libertação de seus países.

Por meio do departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola, os “Novos Intelectuais” publicaram em 1951 a primeira edição da revista “Mensagem - a voz dos naturais de Angola” que embora tenha se resumido em dois volumes, é considerada marco da literatura angolana, pois nomes significativos participaram de sua produção. Este grupo de escritores logo se dispersou devido às medidas tomadas pela metrópole, após esta sentir-se ameaçada. Alguns anos mais tarde alguns desses intelectuais voltaram a se reunir numa organização maior, com propostas políticas mais consistentes. Fundaram, então, em 1956 o Movimento Popular pela Libertação de Angola, o MPLA, responsável em 1975 pela independência de Angola. Essa época marca o surgimento de outra geração de intelectuais, composta principalmente de estudantes engajados com as lutas de libertação.

A narrativa começou a despontar com a publicação de “Cultura”, com produções que também percorriam as linhas da angolanidade. Surgem então nomes como o de Arnaldo Santos, Costa Andrade, Ernesto Lara Filho, Henrique Abranches, José Luandino Vieira, Manuel Lima e Mario Guerra.

1.2 Luandino Vieira e a experiência literária: os desdobramentos do romance

Tendo em vista a resistência de Angola em relação ao imperialismo, manifesto entre outros meios, pela literatura, Said considera que, para compreendermos bem formas culturais como o romance, o discurso etnográfico e histórico, tipos de poesia e ópera, “é preciso levar em conta a persistente disparidade de poder entre o Ocidente e o não Ocidente”, pois são formas que aludem às disparidades e estruturas nelas baseadas (2011, p. 302).

O choque entre as culturas - uma tentando se prevalecer sobre a outra - que se deu com o processo de colonização em Angola só poderia resultar em algumas contradições em sua construção daquele momento em diante. O ritmo dessa sociedade, e de suas produções, acaba por ter peculiaridades que muitas vezes são proeminentes vistas sob uma ótica formulada em outras bases. Rita Chaves verifica a manifestação da identidade cultural Angola desde o primeiro romance, **O segredo da morta**, de Assis Jr. publicada em 1934, mas escrito 20 anos antes, em que

Além da divisão social e dos fatos ligados aos esquemas comerciais configuradores da economia da região, ali está representado um grande número de práticas culturais tributárias da tradição oral de notável presença na mitologia religiosa da população que, ocupando a terra, vai dando o tom da sociedade que se forma em torno de Luanda e das cidades vizinhas (CHAVES, 1999, p. 69).

A forma do romance em Angola caracteriza-se de maneira diferenciada, pois partindo de uma estrutura ocidental, os escritores vão beber na cultura oral, buscando inspiração nos antigos contadores de história. Em seu ensaio “O narrador”, Walter Benjamin ressalta que a essência do narrador, aquele que transmite oralmente seu conhecimento, é a troca de experiência; entre as narrativas escritas as melhores são as que mais se aproximam das histórias contadas oralmente. Contudo Benjamin observa que as origens do contador de história e do romance são essencialmente distintas; enquanto que a narrativa oral sempre teve uma dimensão utilitária, o romance se diferencia porque

[...] nem procede da tradição oral nem as alimenta. Ele se distingue, porém, especialmente da narrativa. O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 2012, p. 219)

Segundo Rita Chaves, Assis Jr. inicia a “Advertência” de sua narrativa como se inicia uma contação de histórias orais, dizendo que conta a partir do que ouviu e viu. “Pode-se dizer que a voz converte-se em letra, e o que daí decorre merece a atenção do leitor” (1999, p. 84). Além da referência às palavras ouvidas anteriormente, na narrativa de Assis Jr. há um compromisso com a verdade dos fatos da época representada a partir de cenas que sinalizam a dominação e a injustiça. Desse movimento origina-se o romance, que parece relativizar, de acordo com Rita Chaves, a marca central do romance apontada por Walter Benjamin. Entretanto, esse dado não é suficiente para tornar absoluta a ruptura prenunciada. Em **O segredo da morta** fica evidente a impossibilidade de recuperar completamente a tradição, com suas manifestações culturais, mas na obra despontam estratégias para evocar essa atmosfera perdida. Assim, o escritor tenta inserir no texto escrito “modos advindos da tradição oral” como forma de manter o compromisso com sua terra e suas origens (CHAVES, 1999, p.85).

A motivação dos primeiros intelectuais de Angola era a “busca pela cultura popular com o olhar centrado na própria maneira de ser de Angola, afastando-se assim do padrão eurocêntrico” (ABDALA JR., 2007, p. 213). O desejo de desprendimento motivou esses escritores e viria marcar, pela resistência, todo o histórico das manifestações culturais/artísticas. Contudo, na prosa, no decorrer das gerações, diferentemente da poesia, a hesitação vigorava. Alguns acontecimentos históricos, nesta época, em torno da década de 50 e 60 contribuíram para as definições dos rumos que a prosa tomou neste país.

Após a fundação do MPLA, em 1956, período de intensa agitação cultural e discussões a respeito do sistema imperialista, os cidadãos angolanos decidiram que havia chegado a hora da radicalização da resistência. Então, na madrugada de 4 de fevereiro de 1961 angolanos armados de pedaços de pau e catanas, invadiram as prisões de Luanda dispostos a libertar os nacionalistas presos pela PIDE. A resposta foi violenta: um massacre atingindo indiscriminadamente a população principalmente os moradores dos musseques, onde a vontade de transformação era maior em vista das condições precárias em que viviam.

O ataque, fracassado no sentido objetivo, venceu ao instituir em Angola uma nova dinâmica nas relações entre angolanos e portugueses, deflagrando a luta armada (CHAVES, 1999, p 158).

Em meio a essa atmosfera revolucionária, surgem as obras de José Luandino Vieira, propondo novas perspectivas no ato de narrar que provocaram transformações no interior do sistema literário angolano, mas conduzindo as propostas dos intelectuais até então atuantes em Angola. Embora Assis Jr. tenha demonstrado as impossibilidades de conversão da oralidade em escrita, as marcas da oralidade presentes em sua narrativa ficaram como legado para a literatura angolana. Luandino Vieira, conduzindo o fio que começou a se desenrolar com Assis Jr., também insere em suas narrativas essas marcas, atualizadas a sua época e estilo. Em sua obra,

[...] o texto literário faz-se espaço onde se transfiguram produtivamente as sombras da realidade concreta. Com um excepcional trabalho de depuração da linguagem, ele mistura as pontas de uma identidade em conquista e consegue abstrair a circunstância imediata dos domínios do cotidiano para convertê-la em material estético (CHAVES, 1999, p.159).

Entre estórias, contos e romances, Luandino Vieira busca na periferia da cidade de Luanda a matéria prima para desenvolver sua arte. Desde o primeiro livro publicado, **A cidade e a infância**, Luandino Vieira já sinaliza para uma proximidade com a comunidade composta pelos mais desfavorecidos, sendo a maioria. Nesta obra, constituídas por contos, o mundo é observado pelo olhar da criança que imagina uma Luanda harmônica e tranquila e pela nostálgica lembrança do adulto que um dia morou na Luanda no “tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas” (VIEIRA, 2007a, p. 29).

Os contos de **A cidade e a infância** propõem um diálogo entre o mundo da oralidade e o mundo da escrita; ora são narrados em primeira pessoa, como em “Encontro de acaso”, ora em terceira pessoa como em “O nascer do sol”. Trazem narradores que tem muito para contar sobre suas experiências da infância, num lugar que o tempo arrancou, mas a memória protegeu. Percebemos a intimidade dos narradores com as histórias, contadas como formas de autobiografia fictícia.

No conto “A fronteira de asfalto”, Luandino Vieira injeta na narrativa os conflitos entre brancos e negros, contado a história de dois amigos, Ricardo, negro, e Nina, menina branca, que foram separados pela fronteira de asfalto. De um lado da estrada de asfalto a

cidade de Luanda se configura de uma maneira, com bairros onde vivia a elite angolana, do outro, com ruas de terra vermelha, o musseque, onde os moradores mais pobres construíam seus barracos de zinco. Ricardo e Nina recordam os tempos da infância quando “não havia perguntas, respostas ou explicações, quando não havia a fronteira de asfalto” (VIEIRA, 2007, p. 41). A separação entre os dois é inevitável; Nina é alertada pela mãe: “isso é muito bonito em criança. Mas agora... um preto é um preto... As minhas amigas todas falam da minha negligência na tua educação. Que te deixei... Bem sabes que não é por mim” (VIEIRA, 2007, p. 42).

A partir dos trechos acima transcritos, verificamos que a obra, ao mesmo tempo em que compreende o passado no musseque como dias bons que passaram, evidencia as transformações impostas com o colonialismo. A fronteira de asfalto simboliza a rígida separação e distinção imposta nesta sociedade que antes tinha outros moldes. As imagens produzidas e modeladas por Luandino Vieira configuram-se em ações político-literárias em prol de uma desmistificação e reconstrução do ideário expandido pelos portugueses, uma vez que a invasão europeia levou o povo dos países colonizados, assim como as riquezas culturais e naturais, a entrar num sistema que não era seu. Assim, o passado torna-se referência para a reconstrução da nação.

O livro de contos, **A cidade e a infância**, aponta sutilmente pra o grande projeto literário desenvolvido por Luandino Vieira. Seus desdobramentos pelos caminhos do romance chegam a um nível estético mais complexo. Em 1961 o autor escreve seu primeiro romance intitulado **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, publicado, segundo Fernando Augusto Albuquerque Mourão em prefácio à edição de 1981, apenas em 71, na França.

Os problemas levantados por Luandino Vieira vão fazendo referência ao grande projeto literário aos poucos definido enquanto sistema. Escrito quando as relações entre angolanos e portugueses era explicitamente de confronto, em **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, assim como nos outros romances, Luandino Vieira enfrenta abertamente questões políticas relacionadas ao momento histórico e também relacionadas à estética literária. Rita Chaves pondera que

A consciência política materializada nos movimentos para libertação e a elaboração literária realizada na obra de Luandino marcariam o rumo da história e das letras em Angola. No primeiro romance, o explodir das rupturas é tratado como tema, norteando a ordenação do enredo mas consistindo em discreta presença na forma da linguagem narrativa, ainda

bastante afeita em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* a uma ótica presa pela procura da referencialidade (CHAVES, 1999, p. 162).

O romance tem com personagem central Domingos Xavier, preso político que enfrenta torturas que o levam à morte. Na contraface de sua trajetória em busca da dignidade está a representação de uma organização social solidária ao movimento de resistência ao colonialismo de Portugal. Observamos no excerto abaixo, a primeira cena do romance, onde a criança, Zito, e o mais-velho, sô Petelo, unem forças para combater os acontecimentos do colonialismo; enquanto o menino brinca observa de longe o que acontece aos arredores da cadeia e logo vai avisar o avô que por sua vez passará a informação a outra pessoa que também contribui para a corrente de resistência.

Miúdo Zito entrou a correr no pequeno compartimento que servia de sala e, atravessando no quintal, viu o avô, ao fundo, junto às aduelas, a mijar. Parou, ofegante, e depois chamou:

- Vavô! Vem depressa. Tem preso!

[...]

- Menino disse tem preso? Viste com teus olhos?

Arrastando a perna esquerda e seguido por miúdo Zito, atravessou na sala e saiu para o areal vermelho. Rodearam na cubata de sô Miguel, e, em frente, onde já se aglomeravam algumas mulheres com seus monas escondidos nos panos, viram o homem que fazia esforços para descer de uma carrinha, debaixo das pancadas de dois cipaios.

O preso era alto e magro, muito magro mesmo. E embora a cara estivesse inchada, tornando-lhe quase irreconhecível, toda gente via era ainda novo (VIEIRA, 1981, p. 10).

Os valores e ideologias da sociedade angolana, desejosa pela descolonização, contribuíram decisivamente para a formação do conteúdo do romance. Vemos, no decorrer da narrativa, uma corrente que une gerações de pessoas da comunidade em prol de um ideal. Exemplos de comportamento vão sendo mostrados pelo romance e reforçam um padrão ético exigido pelo momento e sugerido pela obra. No itinerário de Domingos Xavier, preso, e de sua esposa a sua procura de cadeia em cadeia, o comportamento íntegro de ambos vai se destacar. O romance estabelece um diálogo com o momento histórico e político na medida em que veicula a utopia libertária

No âmbito da forma, a narrativa apresenta linearmente seus dez capítulos com pequenas histórias interligadas entre si, contando parte da vida de Domingos Xavier até sua

morte na cadeia. O autor incorpora à narrativa referências culturais, como o uso da linguagem do povo. Assim, Luandino Vieira estabelece uma nova escrita, “centrada primordialmente numa estética irreverente, guiada pela insubmissão aos procedimentos gramaticais consagrados” (CHAVES, 1999, p. 167).

O segundo romance de Luandino Vieira, escrito entre os anos de 1961 e 1962, intitula-se **Nosso Musseque**. Com ares menos revolucionários em termos de conteúdo, neste romance a forma consegue dar continuidade ao projeto de elaboração de uma obra diferenciada. O narrador agora está assumidamente inserido no musseque, e recorda a infância com muita nostalgia.

A narrativa é articulada a partir das lembranças do passado do narrador, do qual só sabemos as aventuras; não nos é constado seu nome e nem de seus familiares. Sabemos apenas dos amigos que ocupam um espaço fictício de nostalgia dentro do musseque. Tais personagens ganham formas eternas da infância e acabam representando um tempo bom da fase infantil e ao mesmo tempo um tempo bom dos musseques.

Pela ótica da infância o narrador edifica o musseque do antigamente fazendo uma comparação com o tempo atual da narrativa. O que Luandino Vieira nos oferece é uma visão panorâmica das transformações da cidade de Luanda através do jogo temporal proporcionado pelo foco narrativo. O tempo presente do narrado é a década de 60, mas suas memórias vão até o início dos anos 40, quando os brancos começam a povoar Angola e assim, acontece uma significativa mudança, um choque cultural. Como bem esclarece Fernando Augusto Albuquerque Mourão no prefácio da obra **A vida verdadeira de Domingos Xavier**,

[...] com o incremento da imigração branca, a partir da década de 40; a par de um certo desenvolvimento, o musseque proletariza-se e aparecem novos espaços em torno da cidade, habitados por novos contingentes de uma população vinda do interior assim como, por imigrantes caboverdeanos e brancos de condição social mais baixa. A pobreza aumenta, os contrastes tornam-se mais evidentes, surge a **cidade branca** envolvida pela **cidade africana**, as autoridades coloniais passam a enfatizar e desenvolver uma política de assimilação, agora num só sentido: o do padrão cultural do colonizador (MOURÃO. In: VIEIRA, 1981, p. 04).

A partir do jogo entre tempo e espaço o narrador vai comparar o desenvolvimento da cidade - tempos diferentes de um mesmo espaço - expondo uma cidade que se encerra múltipla em suas contradições. Em confronto com essas transformações, o narrador se apega

às memórias e tenta manter-se firme na tradição. Apenas a memória se mostra capaz de reviver os momentos felizes de uma cidade que antes era melhor; o narrador de Luandino vai reimaginar uma comunidade, o musseque mítico, capaz de dar força ao sentimento de nacionalidade exigido pelo momento histórico.

A obra torna-se a materialização da tentativa de incorporar a tradição como forma de confrontar as mudanças impostas pelo colonialismo. Vamos encontrar nela vários indícios da cultura local a começar pelo diálogo com a oralidade; Luandino Vieira não se contenta em “sujar” o português padrão, ele também insere na estrutura do romance o contador de história representado pelo narrador.

O narrador anuncia ao leitor que mistura literatura e vida real, ou seja, tenta unir manifestações artísticas de natureza distintas: o romance e tradição oral. Não se trata, simplesmente de traspor a linguagem oral para o romance, mas de um trabalho que se utiliza tanto da linguagem literária quanto da oralidade. Mais uma vez a literatura angolana relativiza as considerações de Walter Benjamin sobre a incomunicabilidade entre a tradição oral, que parte da experiência e o romance, cujo foco, segundo o teórico alemão, é a informação.

Sobre a realidade ficcionada em **Nosso Musseque** há ainda devaneios dos personagens sobre a verdade e a mentira que elas apresentam; as modificações que sofre um *causo* dependem de quem conta e de quantas vezes a mesma história é contada. De acordo com o narrador, Zeca Bunéu, um dos personagens do romance, fazia isso muito bem.

Onde mordeu o marimbondo, naquele dia de chuva, tem uma marca que não vai sair mais. É um pouco em cima do joelho e o Zeca mostra sempre. Mas a outra, aquela do chumbo do menino Nanito, filho do polícia, essa o Zeca esquiva. Desculpa que é preciso baixar os calções, mas a gente sabe: o rapaz não que lhe façam pouco. É verdade que chumbo no mataco não é muito de mostrar mas a culpa é dele, que gosta contar os casos. Não é bem como ele fala, que sucedeu: o Zeca, cadavez que conta, mete sempre as partes dele e, quando a gente vai ver, ninguém sabe mais onde está a verdade onde está a mentira (VIEIRA 2003, p. 31).

Como sugere o narrador, as histórias acontecem de acordo com quem conta. O que ele narra não se trata exatamente da verdade, mas de aventuras e registros contados, portanto alterados. A partir de sua fala articula-se a ideologia dos intelectuais angolanos que punham em xeque a versão da história contada pelos europeus, ou de qualquer outra história dita

oficial. A reflexão fica para o leitor que pode acreditar ou não, pode saber ler, ou não, dependendo da capacidade de situar a história no contexto exterior.

Encontraremos um exímio contador de história no quarto romance de Luandino Vieira, intitulado **João Vêncio: os Seus Amores**. Escrito entre 27 de Junho e 1º de Julho de 1968, nesta obra o leitor entra em contato apenas com a fala de João Vêncio. Embora contada em primeira pessoa, existem indícios na fala de João Vêncio que indicam seu interlocutor – muadié - como o escritor da narrativa. Narrador e interlocutor são companheiros de cela e juntam-se para escrever a história de João Vêncio. O interlocutor se encarrega da escrita do que João Vêncio conta.

Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. Eu acho beleza é em libelo, as alíneas em fila, com número e letra, nada de confusões macas, falar de gentio à toa. Por isso pergunto depoimento do muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem fio dela, misturada na quindinha dos dias? (VIEIRA, 1979, p. 33-34)

As intervenções de muadié aparecem na fala do narrador em forma de discurso direto ou discurso indireto marcado por parênteses. “- Este muadié tem cada pergunta!... Porquê eu ando na quionga?” (VIEIRA, 1979, p. 33). A obra é uma conversa, uma longa fala de João Vêncio que rejeita a ordem estrutura de início meio e fim sendo levado pelo movimento circular, livre associação das ideias; a forma do romance incorpora as voltas da oralidade.

Luandino Vieira experiência colocar lado a lado indivíduos de origens diferentes; muadié, um branco de baixas condições, mas estudado, culto, e João Vêncio, negro mestiço, limitado por não dominar o código escrito, malandro, mas sabedor da palavra falada. O resultado é uma narrativa onde domina a oralidade, mas com feições literárias. Diferentemente das memórias do narrador da obra **Nosso Musseque** que domina o código linguístico e narra suas aventuras da infância com a intenção de mostrar as transformações que a cidade sofreu de um período a outro, temos em **João Vêncio: os Seus Amores** o marginal limitado que aprendeu com a malandragem e experiências traumáticas. Apesar de admirar a beleza João Vêncio viveu longe disso; o malandro que quer contar as histórias de seus amores, o bom da vida, encerra-se com vítima de uma sociedade marginalizada. Sobre as experiências contadas por João Vêncio, Rita Chaves pondera que

[...] o musseque, de onde vem João Vêncio, já não pode ser o império do saber tradicional. Por força das pesadíssimas circunstâncias do contexto desagregador, inviabiliza-se a dimensão totalizante da sabedoria própria do narrador tradicional. A divisão ergue-se como fator estrutural, e a narrativa, o narrador à frente, será ameaçada pelo gérmen da desintegração e animada pela nostalgia da inteireza, transmutada na projeção utópica de seres condenados a limites tão encolhidos (CHAVES, 1999, p. 189).

João Vêncio é vítima social e de suas incertezas, impedido inclusive de falar sobre suas experiências, e que encontra em muadié a possibilidade de expressão. Resta-lhe projetar na escrita, por meio do interlocutor que organiza a fala desarticulada, o desejo de totalidade, inviabilizada pela vida real. E ele se reinventa por meio da palavra falada, tanto que esta não é suficiente em sua forma já existente para significar a si mesmo. À palavra é atribuída o poder de significar a vida; “O que ninguém que falou, ainda não existiu” (VIERA, 1979, p. 112) , e João Vêncio se permite reinventar o mundo por meio de um novo jeito de falar. Os deslimites da fala do narrador se contrapõem às limitação do mundo.

A vontade de mudar tão bem exposta por João Vêncio materializa-se no esforço de superar o código por meio de palavras reinventadas adequadas a sua cede de mudanças. Para isso Luandino Vieira utiliza-se de recursos linguísticos: no nível da sintaxe, a aglutinação (“amorizade”, “felizparto”, “prostibrutas”, “desensofrido”), no nível da semântica, o pleonasma (“cada onda sua espuma dela”, “solidão de sozinho”, “herético hereje”), no nível da sintaxe, o epíteto (“corpo menino”, “discriminâncias prosápias”, “meretrizes atrizes”, “olhos pirilmpos”). “Discriminâncias”, “goverdadoral”, “sorrinte”, “deslegal” “prostitutouse”, “fóisfos” são mais alguns exemplos de invenções de narrador. As novas formas ganham acréscimos de sentido adaptados aos valores do narrador; em vez de poeta, João Vêncio é poesista, assim passa a ser e não ser ao mesmo tempo, ocupando um terceiro espaço, marginal, mas de seu próprio modo.

No terceiro romance de Luandino Vieira intitulado **Nós, os do Makulusu** escrito, conforme as palavras do escritor, de “um só jacto”, entre 16 e 23 de Abril de 1967, observamos uma práxis artística diferenciada; tal obra se distancia das demais do mesmo escritor, mas ao mesmo tempo dialoga com o momento histórico, expondo-o de outro ângulo. Em entrevista concedida à Joelma G. dos Santos, Luandino Vieira faz algumas considerações sobre seu processo criativo e diz ter se admirado com a maneira como romance foi escrito.

Agora, não sei quantos anos depois, eu vejo que naquele tempo, naquele momento que eu escrevia, eu nem percebia porque que estava a escrever. Por isso, é que digo que escrevi de um só jacto. Até hoje, eu não compreendo como é que eu saía de manhã, sentava debaixo de uma árvore escrevendo como se fosse um zumbi, uma alma, como se estivesse possuído. Porque quando acabei, e depois de umas semanas eu fui ler e disse: “eu escrevi isto?” E aquilo não foi editado. Aquilo foi escrito naquela forma, mesmo. Não foi eu peguei um texto e misturei com outro... não. Até hoje essa espécie eu nunca consegui explicar muito bem, como é que dum jacto aquela memória saiu com aquelas ligações todas e essas partes. Esse era o meu processo (VIEIRA, 2007b, p. 286-87).

A história se passa num dos bairros da periferia de Luanda, o Makulusu, e é narrada por Mais-Velho em 24 de outubro de 1963, quando este tem 34 anos de idade. A data indicada pelo narrador faz referência ao ano III da guerra ou ano 481º das guerras angolanas gerais. A marcação temporal não impede o narrador de ir e vir no tempo e no espaço tornando a narrativa móvel em termos de dimensões espaço-temporais e até mesmo confusa e desordenada. O único interlocutor “ativo”, mas no plano da memória, é Maninho que participa do “jogo secreto, nosso só, telepatia das palavras tantas vezes ditas” (VIEIRA, 2004, p. 11). O narrador ora recorda os tempos da infância, ora o passado mais recente quando as vidas dos quatro meninos no Makulusu – Mais-Velho, Paizinho, Maninho e Kibiaka, que cresceram juntos tomam rumos diferentes

A guerra colonial, anunciada já no primeiro romance **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, é deflagrada em **Nós, os do Makulusu**, onde todos os personagens vão sentir seu impacto em forma de incertezas. O “Nós” expresso tantas vezes no decorrer da narrativa faz menção ao tempo já ido, época que não volta, mas pode ser visitada; no presente não existe mais. A insistência na lembrança da união dos quatro do Makulusu é uma tentativa desesperada da memória de assegurar o que já está perdido. Adversa a linearidades, a narrativa inicia-se com um disparo que culmina na morte de Maninho, irmão do narrador. O tiro que mata o alferes abala a narrativa, espalhando o desespero e a dor.

1.3 O estilo tardio: uma possível leitura de “Nós, os do Makulusu”

O conceito de estilo tardio, que nos guiará na compreensão da obra de Luandino Vieira, é desenvolvido por Edward Said no livro póstumo intitulado **Estilo tardio**. Segundo Miriam C. Said, viúva de Edward Said, o escritor estava às voltas com o livro quando faleceu, em 25 de setembro de 2003, em decorrência de leucemia diagnosticada 12 anos antes. Said deixou uma enorme quantidade de material para este livro, o bastante para que pudesse ser concluído e publicado postumamente, contudo o livro estava inacabado. A ideia do livro sobre o fenômeno do estilo tardio surgiu por volta de 1980 nas conversas com amigos e colegas sobre literatura e música. A partir daí, Said escreveu ensaios específicos sobre obras tardias de escritores e compositores, além de dar conferências e cursos desenvolvendo o tema do tardio.

Michel Wood, amigo de Said e responsável pela edição do material sobre o estilo tardio, na introdução da obra **Estilo tardio** faz algumas considerações esclarecedoras a respeito do sentido de “tardio”. Observa que “tardio” vai do atraso para um compromisso até os ciclos da natureza, e destes à vida extinta. Na maior parte das vezes, tardio designa tarde demais, mais tarde que o devido, impontual. No entanto, “tarde da noite”, “floração tardia” e “outono tardio” são ocasiões ou acontecimentos devidamente pontuais. Aponta também para o sentido de “late”, que refere-se à pessoa falecida recentemente, e quer dizer “tardio”, contudo, mortos estão para além do tempo. Na tentativa de delinear o tardio, Wood considera que “a noção de tardio não nomeia um modo unívoco de referência temporal, mas jamais se livra do enalço do tempo. É sempre um modo de recordarmos o tempo, seja este perdido, exato ou passado” (WOOD. In: SAID, 2009, p. 12).

Antes de adentrar especificamente no estilo tardio, Said percorre um rápido trajeto que elucida seu interesse pelo tardio e auxilia na compreensão do conceito. Assim, faz a distinção entre o reino da natureza e o da história; “o corpo - a saúde o cuidado, a composição, o funcionamento, a maturidade a doença e a morte do corpo – pertence a ordem da natureza” mas a maneira como entendemos essa natureza em nossa consciência e significamos a vida individual, coletiva e social e a dividimos em períodos, pertence à ordem da história. “Refletindo a esse respeito, podemos rememorar-la, analisá-la e ponderá-la e, nesse processo, transformar seus contornos” (SAID, 2009, p. 23). Dizendo isto, Said volta-se para os domínios da história não negando relações entre história e natureza.

Said estudou durante anos o processo de autoconstituição por meio de três tipos de problemas, três grandes episódios da vida humana, comuns a todas as culturas e tradições: o

primeiro é a noção de princípio, de nascimento e origem que nos domínios da história trata de pensar o início de determinado processo. “Localizar retrospectivamente um princípio significa ancorar um projeto (um experimento, uma ação governamental ou um novo romance...)” (SAID, 2009, p. 24-25); depois do nascimento existe a continuidade, o desenvolvimento de um princípio. Usando um exemplo dentro da história do romance há o romance de formação, o romance de idealismo e decepção, o romance da imaturidade e da vida em comum. Mas também há exceções, desvio do suposto padrão geral da vida humana como **As viagens de Gulliver, Crime e castigo, O processo**, obras que segundo Said parecem romper com o elo

[...] espantosamente longevo que vincula a noção da idade das idades do homem a reflexos e reflexões estéticas. Pois, tanto na arte como em nossas ideias correntes sobre o curso da vida humana, parece haver uma concordância manifesta entre o que parece ser oportuno a cada idade: o que parece conveniente ao começo da vida não é conveniente a estágios posteriores e vice-versa (SAID, 2009, p. 25).

Uma obra tardia é tocada pelo inoportuno, pois é inapropriada, não vem a tempo, inesperada ao final de uma carreira de escritor. Said observa que a saúde está ligada a idade e a uma correspondência conveniente entre as duas coisas. O terceiro grande campo de problemas apontado por Said é o período final, ou tardio da vida, a decadência do corpo, a falência da saúde ou qualquer outro fator capaz, mesmo numa pessoa jovem, de levar ao fim da vida. Este constitui o assunto do livro sobre o estilo tardio, onde Said vai se concentrar em artistas que ao final da vida criaram um novo idioma para sua obra ou seu pensamento e que ele vai chamar de estilo tardio.

Existem dois tipos de criação tardia, a primeira é quando um artista coroa o final de sua carreira com uma obra que reflete a maturidade da criação, cheia de harmonia e resoluções. O segundo tipo é constituído por obras feitas de desarmonia, intransigência dificuldades e contradições em aberto. Esse segundo tipo é o que desperta o interesse de Said. Devemos ressaltar que o conceito de tardio foi usado pela primeira vez por Theodor Adorno, de maneira mais memorável no ensaio “O estilo tardio de Beethoven”. Neste ensaio Adorno considera que a terceira fase de Beethoven

[...] constitui um episódio singular na história da cultura moderna: um momento em que um artista em pleno controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela. As obras tardias de Beethoven constituem uma forma de exílio (SAID, 2009, p. 28).

Segundo Said, Adorno enfatiza, na produção tardia de Beethoven, o modo compositivo, ou seja, a estética da obra, sendo esta um amálgama de subjetividade e convenção. Mas o que fascina Adorno na obra tardia de Beethoven é a quebra de linearidade em relação à arte de modo geral e em relação a sua própria criação artística, um desdém pela própria continuidade.

A tese sobre Beethoven está baseada em duas considerações: primeiro, que a obra do jovem Beethoven é um todo vigoroso e orgânico, ao passo que no período tardio se torna mais extravagante e excêntrica; segundo, que o velho Beethoven, diante da morte, percebe que sua obra comprova (nas palavras de Rose Subotnik) que “nenhuma síntese é concebível” apenas “o resquício de uma síntese, o vestígios de um indivíduo humano dolorosamente sabedor da totalidade, e portanto da sobrevivência que lhe escapou para sempre.” Assim, apesar de sua irascibilidade, as obras de Beethoven são trágicas (SAID, 2009, p. 31).

Ser tardio implica em ter consciência dessa condição e mesmo assim vivenciá-la. Adorno, um comentador inoportuno, nas palavras de Said, sempre teve extraordinária ciência do presente e mesmo assim esteve apartado dele, era em si a negação do todo contínuo a começar pelo estilo da prosa que viola várias normas. Adorno ataca, em seus escritos, o desprezo ao indivíduo, que é relegado a uma condição inferior na concepção de Hegel. Adorno não se satisfaz em declarar inautênticas essas totalidades insustentáveis de Hegel; a verdadeira resposta de Adorno “consiste em escrever, em ser uma alternativa pela via do exílio e da subjetividade, mesmo com o exílio e a subjetividade concebidos como questões filosóficas.” (SAID, 2009, p. 35).

Said passou a estudar um grupo de escritores novecentistas entre eles Richard Strauss - cujas obras carregam um teor passadista, alheado -, Jean Genet e também o diretor italiano Luchino Visconti, especialmente por sua adaptação para o cinema do romance tardio **Leopardo**, de Giuseppe Tomaso di Lampedusa. Adorno, que identificou no Beethoven da

terceira fase um escritor tardio, foi compreendido por Said como sendo um escritor tardio em pleno século XX.

Said se concentra em escritores que ao final de sua carreira “criam um novo idioma para sua obra e pensamento”, contudo analisa a obra de diversos artistas, entre músicos e escritores e verifica uma maneira particular de tardio em cada um deles, pois é a diferença, uma forma perturbada de diferença, a resistência ao que Said chama de administração, que caracteriza a produção tardia. Percebemos aí uma abertura para utilizarmos o conceito de estilo tardio para compreendermos a produção de Luandino Vieira onde observamos a quebra de linearidade que a obra **Nós, os do Makulusu**, propõe no todo de sua criação. Em Luandino Vieira, tensão e desarmonia, requisitos do estilo tardio para Said, são percebidos pelo leitor logo no início da leitura do romance **Nós, os do Makulusu**, pela extrema dificuldade de compreensão da linearidade dos fatos ocorridos e despejados como informação pela memória em forma de consciência do narrador. A obra em questão dialoga com as demais produções da época e também com as demais do escritor angolano, contudo existe nela, em termos estéticos, uma práxis diferenciada no trabalho com a memória e a linguagem.

Luandino Vieira escreveu numa época em que publicar livros, escrever artigos, uma crítica que afrontasse os desígnios de Portugal constituía um ato subversivo. Apenas aos ideólogos do fascismo era permitido exaltar por meios de emissoras de televisão e rádio e páginas literárias, o poder colonialista. A prática do silêncio e da calúnia contra os verdadeiros construtores da literatura angolana era comum; o tempo era de vigilância, em todos os cantos havia policiais disfarçados de cidadãos comuns. Mesmo assim, a prática de resistência, via literatura e outras manifestações, se manteve. A produção literária de Luandino Vieira carrega desde o início um teor político associado a uma linguagem progressivamente reinventada, de resistência ao poder colonial abusivo.

Nas obras de Luandino Vieira entramos em contato com as gentes dos musseques, habitados por negros, mestiços, brancos mal sucedidos que fazem parte da marginalidade da cidade de Luanda, em contradição com o outro lado da cidade, habitada pela elite branca. Os narradores, ora memorizam os tempos da infância, ora exaltam o passado em detrimento do presente como forma de delinear uma identidade que passa por um doloroso processo de transformação.

Luandino Vieira, assim como muitos escritores de sua geração, é sensível às transformações sociais presentes em Angola principalmente a partir da década de 40 quando a população branca começou a crescer no país. Seus textos são a representação das contradições presentes na capital angolana, com exceção da trilogia dos rios, publicada em 2006, cujo

espaço é a mata. Por tratar-se de uma sociedade colonial, a presença do colonizador é significativa, principalmente nos casos de perseguição e humilhação. Assim, sua escrita de torna denunciativa, a palavra é meio de resistência.

Segundo Said, o pensamento de um indivíduo faz parte do ímpeto geral de uma época, mas quando o pensamento individual gera seu próprio ímpeto ele diverge da cultura geral. Tal ímpeto individual, carregado de forma estética e subjetividade se manifesta excepcionalmente em **Nós, os do Makulusu** onde a matéria da narrativa apresentada ao leitor é anterior a formulações, é a própria memória abalada, confusa pelos acontecimentos do presente do narrador. Em nenhuma outra obra de Luandino Vieira a tensão é tão fortemente materializada esteticamente, sendo a narrativa tão abalada quanto à memória do narrador.

Adorno e Said consideram pressuposto do estilo tardio uma ruptura na produção do artista que pode ou não estar relacionado, isto no caso de Said, ao final da vida, à decadência do corpo. Beethoven, por exemplo, abandona a serenidade estética e passa a uma composição completamente inquietante ao final de sua vida, e por isso é considerado um artista tardio. A proposta dos dois intelectuais, Adorno e Said, é mostrar as divergências entre a produção de um artista e o todo de seu tempo e apresentar as dissonâncias entre uma fase e outra de um mesmo artista. Geralmente a fase tardia está ligada à rupturas em sua vida; para Adorno “a noção de tardio abrange a fase terminal da vida humana” (SAID, 2009, p. 33).

Com Said o conceito de tardio se torna mais abrangente; para ele o tardio está relacionado ao ímpeto individual do artista que faz como que a obra fique fora de seu tempo, não necessariamente à frente ou atrás. “Mesmo o modernismo literário pode ser visto como fenômeno de estilo tardio, uma vez que artistas como Joyce ou Eliot parecem inteiramente fora de seu tempo, recuando para colher inspiração no mito e nas formas antigas” (SAID, 2009, p. 154). O que Said vai chamar de senescência e sobrevivência concomitantes são representados por figuras como Lampedusa, autor de um único romance, Konstantinos Kaváfis, que não publicou nada em vida e Nietzsche, grande representante de uma posição diferenciada de seu tempo. Para exemplificar sua noção de tardio Said cita um trecho onde Hermann Broch discute o que chama de “estilo de velhice”.

[Esse estilo] nem sempre é fruto dos anos; é um dom entre os outros dons do artista, que amadurece com o tempo, muitas vezes florescendo antes da estação, à sombra da morte ou desenvolvendo-se por si só, muito antes que a velhice e a idade se aproximem: um novo nível de expressão, à maneira do velho Tiziano, descobrindo a luz penetrante que funde a carne e a alma humana numa nova unidade; ou à maneira de Rembrandt e Goya, ambos no

ápice da idade viril, descobrindo a superfície metafísica, subjacente ao que há de visível nos homens e nas coisas e contudo passível de ser pintada; ou a maneira da *Arte da fuga* que Bach ditou na velhice, sem pensar em nenhum instrumento específico, pois o que tinha de expressar estava aquém ou além da superfície audível da música (BROCH *apud* SAID, 2009, p. 156)

O romance **Nós, os do Makulusu** foi escrito num momento politicamente decisivo na história de Angola, na década de 60, após ter estourado a luta armada entre angolanos e o exército português. Nessa época, os intelectuais militantes eram afetados diretamente por meio de perseguições e restrições. Contudo não podemos nos agarrar somente a tal fato histórico para compreendermos esta obra visto que outras obras de Luandino Vieira foram escritas nas mesmas condições.

A escrita de Luandino Vieira sempre esteve relacionada a episódios de sua vida, principalmente à infância e engajamento contra o fascismo português, mas não encontramos nenhuma ruptura em sua vida que remetesse a produção da obra **Nós, os do Makulusu**. Sua vida, de modo geral sempre foi de alguém dissonante do sistema, embora trabalhasse em prol de um ideal para a sociedade angolana.

Edward Said, na investigação sobre o tardio, identificou em cada um dos artistas que estudou uma perspectiva diferenciada que se configura em tardio, sendo que todas as obras tardias que destacou estão associadas à vida do escritor. Para análise da obra de Luandino Vieira faremos menção aos acontecimentos considerados relevantes da vida do escritor, que dialogam em alguma medida com sua obra, contudo, em Luandino Vieira, não há uma divisão marcante em sua vida que determine a criação de sua obra tardia.

Sabemos, a partir de Antonio Candido, que só podemos entender a obra se fundirmos “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, sendo que fatores “externos” à obra (o social, ou a vida do escritor, no caso de Luandino Vieira) passam a ser “internos” ao texto quando cumprem o papel na constituição da estrutura (CANDIDO, 2006, p. 13). Nesse sentido, a vida do escritor - fator externo - nos interessa apenas na medida em que contribui no entendimento das obras - se torna fator interno ao texto; nosso foco se voltará mais para a obra que para a vida de Luandino Vieira.

Nós, os do Makulusu é a concretização da memória desestruturada pelo trauma da morte e nela não há a utopia tão fortemente marcada em outras obras do escritor. A separação entre os mundos do colonizado e do colonizador definida pela fronteira de asfalto que divide as partes diferenciadas de Luanda não é tão nítida neste romance, onde o universo por completo entra em crise. Em vez de encontrarmos o pertencimento ao musseque visto em

Nosso Musseque e a solidariedade entre os moradores das comunidades periféricas tão bem articulada em **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, é mostrada ao leitor a extrema dúvida do pertencimento. Pretendemos, então, mostrar, a partir da análise da estética da narrativa de **Nós, os do Makulusu**, envolvendo linguagem e representação da memória, como esta obra se diferencia das demais.

1.4 Escrita e publicação no processo criativo de Luandino Vieira

Na compreensão da obra de Luandino Vieira é válido nos questionarmos sobre o diálogo entre o meio social e a obra, considerando que para a literatura angolana os acontecimentos históricos são matérias-primas determinantes. Verificaremos neste tópico as possíveis relações entre a prisão do escritor Luandino Vieira, a elaboração e publicação de sua obra.

Segundo Antonio Candido em **Literatura e sociedade**, para a sociologia moderna a arte é social, pois depende da ação de fatores do meio que emergem na obra em diversos graus de sublimação e também produz sobre a sociedade um efeito modificando a concepção de mundo do indivíduo ou reforçando valores. Seguindo uma perspectiva sociológica na análise da obra literária devemos considerar as influências exercidas pelos fatores socioculturais que se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação. A estrutura social se manifesta mais claramente na definição da posição social do artista ou na determinação dos grupos receptores. Os valores ideológicos influem na forma e conteúdo da obra enquanto que as técnicas de comunicação na fatura e transmissão.

Esses três fatores citados por Candido marcarão os quatro momentos da produção: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (CANDIDO, 2006, p. 31). Não convém segregar a arte de sua feitura porque sociologicamente ela só está acabada quando repercute e atua. O artista, a obra e o público se ligam dando origem ao quarto elemento do processo comunicativo, que é o efeito.

No caso de Luandino Vieira e muitos outros intelectuais que sofreram restrições de regimes ditatoriais, a relação entre os elementos autor, obra e público e principalmente entre obra e público é tortuosa. Como sabemos, Luandino Vieira passou por diversas prisões entre os anos de 59 e 72. O escritor escreveu nos anos que antecederam à prisão, mas foi durante o

período de reclusão que Luandino produziu a maior parte delas. Percebemos que na relação autor, obra e público existem tendências políticas que orientam a obra para o que Candido chama de arte de segregação; Luandino Vieira preocupa-se em renovar o sistema simbólico vigente criando novos recursos expressivos. A práxis artística de Luandino Vieira tem em vista o jogo entre a integração e a diferenciação; ao mesmo tempo em que valoriza a cultura local de Angola, retomando antigos valores (integração), propõe inovações no âmbito da literatura (diferenciação).

O processo comunicativo das obras de Luandino Vieira só pôde ser concluído, no entanto, após sua soltura, anos depois das obras terem sido escritas. As publicações das obras, momento em que o público entra em contato com a arte e inicia-se seu efeito, só foram possíveis a partir da década de 70. Apenas dois de seus livros foram publicados anteriormente: **A cidade e a infância**, publicado num período entre as prisões e **Luuanda** durante a reclusão.

Segundo Manuel Ferreira no texto “A libertação do espaço agredido através da linguagem” anexado à obra **A cidade e a infância**, Luandino Vieira em 1952, aos 16 anos, faz sua estreia na literatura com o conto **O cartaz**. Publicou outros mais em revistas e jornais, mas o seu primeiro livro, intitulado **A cidade e a infância**, composto por dez contos escritos do decorrer da década de 50, só seria publicado em 1960. Depois desta, publicou muitas outras, entre contos, estórias e romances, entre elas destacamos: **A vida verdadeira de Domingos Xavier** (romance escrito em 1961 e publicado em 1974); **Luuanda** (estórias escritas em 1963 e publicadas em 1964); **Vidas Novas** (contos escritos em 1962, publicados pela primeira vez pelas Edições Anticoloniais, Paris, sem data e pela Editora Afrontamento em 1975); **No Antigamente, na Vida** (estórias publicadas em 1974); **Nós, os do Makulusu** (romance escrito em 67 e publicado em 1975); **Macandumba** (estórias escritas entre outubro de 1970 e junho de 1971 e publicadas em 1978); **João Vêncio: os Seus Amores** (romance escrito em 1968 e publicado em 1979); **Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e Eu** (estórias escritas entre 1971 e 1972); **Nosso Musseque** (romance escrito entre dezembro de 1961 e abril de 1962). A ordenação de seus livros podem seguir dois critérios: o de escrita ou o de publicação, mas cada um tem sua lógica à parte.

Luandino Vieira, ao término de todos os romances, marca a data e, em alguns casos, o local da escrita, mas não se sabe ao certo, e não nos cabe verificar, até que ponto tal marcação pertence à ficção ou realidade. A obra **De Rios Velhos e Guerrilheiros** é um caso ímpar; escrita após considerar-se um escritor morto, depois de anos de jejum de escrita e publicação, a obra não trás a data nem o local onde foi escrita. Entre a estreia na literatura e a

publicação efetiva dos seus livros na década de 70, existe um silenciamento da obra de Luandino, pois o mesmo foi impedido de mostrar ao público o que escrevia.

O processo artístico de Luandino Vieira faz com que cada fase de sua produção seja especialmente interessante porque todas são despidas de sossego e harmonia. Desde a relação autor e obra, considerando o papel social e político dos escritores em Angola, até o acesso do público à obra literária, concluído seu efeito, os caminhos são tortuosos. Considerar a prisão um laboratório para o escritor talvez não seja apropriado tendo em vista o lado negativo do cárcere, mas é fato que Luandino escreveu muito durante o tempo em que esteve preso e após ter sido libertado mergulhou em longos anos de silêncio, rompidos apenas em 2006 com a trilogia **De Rios Velhos e Guerrilheiros**.

CAPÍTULO 2

2.1 Memória: entre aconchegos e perturbações

O ato de lembrar configura-se como um processo subjetivo e complexo, faz parte da busca de identidade e esta, todavia, é múltipla e tem relações com o presente da enunciação e com o porvir. Compreender este processo e transfigurá-lo para a narrativa é um trabalho árduo de muita sensibilidade artística, pois a memória é desorganizada, e avessa a fixações que é característica da escrita (MAQUÊA, 2010, p. 17).

A recorrência da memória combinada com tentativas de evocação da cultura oral é marca do desenvolvimento da literatura angolana e está relacionada com o projeto literário desenvolvido em Angola pelos intelectuais engajados na luta de resistência, visto que ajuda a resgatar valores e sentimentos esfumaçados com a ruptura entre dois universos que se distanciaram: o passado e o presente. Em vista o projeto literário, muitas obras de escritores angolanos desse período retomam o passado com nostalgia; a nação deveria ser reconstruída e teria de abarcar os diferentes povos afastados entre si.

Os romances de Luandino Vieira são edificados pelas vias da memória de seus personagens num processo de compreensão e construção da própria identidade. Tal processo que parece nostálgico para alguns personagens é absolutamente conflituoso para outros. Partindo dessa diferença na estruturação da memória, pretendemos verificar como a memória se desenvolve na construção da identidade dos personagens e como suas experiências relacionam-se com os conflitos gerados com o processo de colonização.

Começamos com a apresentação do narrador de **Nosso Musseque** que memoriza os tempos de menino perambulando entre as cubatas e participando do cotidiano da comunidade pobre, onde os impactos do colonialismo são mais visíveis. Por meio de suas memórias percebemos uma imensa saudade da infância, pois o passado remoto é revisto como forma se sentir-se bem, o que é demonstrado no excerto abaixo quando o narrador fala sobre as conversas dos meninos do musseque nas reuniões noturnas na casa do capitão Bento Abano:

O mar, as ilhas, os ventos chegavam na voz do capitão Bento; sá Domingas ia no pequeno armário, punha abafado para todos, quitoto para o Zeca, era só

essa bebida o menino gostava, a gente bebia. Carmindinha costurava e eu mirava o capitão e o Zeca nessas discussões do mar e só metia mesmo para falar do nosso jornal e os jornais do antigamente onde o mestre escrevia. E, nesse barulho pequeno da conversa assim, mamã Domingas cochilando era aviso de sairmos embora (VIEIRA, 2003, p. 16).

A história do livro acontece à maneira da vida, com causos da infância, acontecimentos do passado de meninos de musseque. O próprio narrador diz, antes de contar a primeira história, que se não conseguir contá-la como foi realmente, a culpa não é das pessoas ou dos fatos, e sim dele, que meteu literatura onde havia e substituiu calor humano por anedotas, iluminou o que ele considerava significativo e do resto não se sabe.

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

O presente do narrador é a década de 60, época do início da guerra de libertação, mas o narrador faz um recuo temporal até a década de 40 retratando a infância. O narrador sem nome vai lembrar-se de cada amigo em particular, das peripécias da infância. A criação do apelido de um amigo faz emergir a primeira parte da narrativa onde inicia dizendo que uma mesma história pode ter mais de uma versão dependendo da memória de quem conta e de sua criatividade, pois, como diziam os meninos do musseque: “a vida grande e não são só as nossas palavras que chegam para lhe mudar” (VIEIRA, 2003, p. 15).

Carmindinha punha sempre igual sua história da alcunha do menino. E a defendia sempre, séria. Mas Zeca Bunéu, com essa sua mania de contar as coisas como ele pensava, escolhia aquela outra, de mais malandro, que todos miúdos sabiam, aquela que servia o seu jeito de menino de musseque. Nessas conversas, minha opinião não entrava. Gostava, é verdade, de ver o Zeca com grandes gestos e risadas, os olhos muito grandes piscando, contar a história como ele sabia (VIEIRA, 2003, p. 15-16).

O narrador contador de histórias evoca a figura do “griot”, pessoa que detém o poder da palavra em rodas de contação de história nas culturas de tradição oral, considerado sábio e de importância significativa, pois é ele que passa de geração em geração a memória e tradição de um povo. Cada história é contada à maneira da infância, com certo humor e nostalgia, simplicidade da memória de menino que vê no passado um aconchego.

No desenrolar da narrativa, várias outras vozes e fluxos de consciência se manifestam dentro da memória dos narradores demonstrando a impossibilidade de se narrar sozinho. O narrador divide a fala com outras personagens que compõem sua memória e contribuem com a narrativa. Essas personagens também são contadores de história e uma delas é Zeca Bunéu que se infiltra nas conversas dos adultos, inventando a seu modo as histórias. O narrador dá voz ao amigo Zeca porque o considera um verdadeiro contador, pois não conta como realmente aconteceu, conta como acha interessante que seja lembrado. Outro amigo a quem o narrador reserva espaço é Xoxombo, menino de musseque que morreu, mas é guardado com carinho nas lembranças dos amigos:

O meu nome é Xoxombo. Só na escola é que eu digo meu nome todo, quando a professora pergunta. E digo também que nasci da minha mãe, senhora Domingas João, negra, a sô pessora diz que isso não precisa dizer, e do meu pai, senhor capitão Bento de Jesus Abano, mulato, a sô pessora também quer que eu diga misto, mas é como eu gosto dizer. Nasci na Ingombota, ando na terceira e tenho nove anos. A sô pessora é boa, mas eu não gosto dela. [...] Mais ou menos assim é a lembranças daquele caderno de Xoxombo e, nalgumas folhas, na sua letra redonda, ele tinha escrito conversas e confusão lá do musseque (VIEIRA, 2003, p. 47-48).

A vida verdadeira de Domingos Xavier, escrito em 1961, traz um narrador em terceira pessoa que conta a difícil trajetória de Domingos Xavier, preso político, e de sua esposa procurando o marido de cadeia em cadeia. Domingos Xavier é morto em torturas e sua morte é anunciada ao final como exemplo de força ao povo dos musseques.

Paralelamente à história de Domingos Xavier uma rede de solidariedade se arma em função da resistência aos absurdos do colonialismo. Pedro Antunes, o velho Petelo é umas das pessoas que compõe a rede solidária, juntamente com seu neto, o menino Zito. Ao mesmo tempo em que veiculam informações sobre os presos e perseguidos pela polícia do estado, a PIDE, velho Petelo busca em sua memória o musseque do antigamente. Observamos que a motivação de Pedro Antunes para mudar o presente existe tendo em vista um passado muito

melhor. A corrente de solidariedade entre os moradores do musseque não deixa de lado nem mesmo o narrador que se insere no universo narrado e chega a simular um diálogo com a memória do velho Petelo. O narrador busca integrar-se, a aproximação não se resume em choque entre universos diferenciados, mas em certa comunhão entre narrador e objeto narrado.

O sol subia no céu azul sem nuvens. Velho Petelo olhava com saudade a mancha nebulosa na ponta da Ilha – a ponte do carvão, com certeza, já não via bem, mas jurava mesmo – onde tantas vezes atracava e carregara carvão para as caldeiras. E mais no meio, a sombra branca da igreja de Nossa Senhora do Cabo. Sorriu abrindo as gengivas ao sol, recordou suas velhas bebedeiras nas grandes festas de Novembro. Agora já não tem festa assim, não, brancos não deixam [...]. Quantas vezes, Pedro Antunes, quantas vezes, farda branca, com seu boné azul, de pé, no leme, quantas vezes não cruzaste a tua Baía. Mas isso foi no antigamente. Agora... (VIEIRA, 1981, p. 16).

As lembranças do velho Petelo são comoventes e remontam a um passado que se opõe ao presente onde vigora somente a lei da autoridade. Ele representa este tempo e incorpora um grupo mobilizado pela ideia de mudança e que está conseqüentemente sujeito a derrotas. Assim, recorrer à memória ajuda a resgatar valores e sentimentos que se tornaram distantes com a ruptura colonial.

Outro momento da narrativa importante para compreendermos como Luandino Vieira representa a memória dentro da narrativa é quando a morte de Domingos Xavier é anunciada. A coragem e resistência dos protagonistas, que enfrentou as torturas não contando os segredos de seu povo, vão ser reconhecidos nas palavras de sô Mussunda:

- Irmãos angolanos. Um irmão veio dizer mataram um nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria o bem do seu povo, e de sua terra. Fiz parar essa farra só para dizer isto, não é para acabar, porque a nossa alegria é grande: nosso irmão se portou como homem, não falou os assuntos de seu povo, não se vendeu. Não vamos chorar mais a sua morte porque, Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida verdadeira no coração do povo Angolano... (VIEIRA, 1981, p. 94)

Das palavras de sô Mussunda escapa um tom messiânico que reitera as noções de luta, resistência e solidariedade, “valores presentes tanto na mitologia bíblica quanto no ideário socialista que o contexto sócio-político em Angola já integrava aos sentidos da transformação” (CHAVES, 1999, p. 163). É curioso observar como o sistema de mundo, ou seja, o cosmos, é apresentado nesta obra como sendo sagrados, desde a concepção de espaço (cidade, casa) até a postura íntegra dos personagens. Domingos Xavier, sua esposa, seus companheiros de luta não vacilam no comportamento ético um só momento, servindo como exemplos para os demais.

O cosmos integrado da comunidade do musseque é a todo tempo ameaçado pelo colonialismo, são forças opositoras que representam a batalha do bem (a comunidade) contra o mal (o sistema colonial). A força da comunidade, em sua articulação de resistência, alcança o cume com a morte de Domingos Xavier, sendo que este resistiu e não delatou seus companheiros. Referindo-se à resistência de Domingos Xavier sô Mussunda requisitou da memória de seu povo uma compreensão que remete ao sacrifício em prol do bem dos demais; a vitória foi alcançada por meio desse sacrifício, pois o cosmos foi salvo pelo comportamento de Domingos Xavier. A personagem Mussunda, que proclama a vida de Domingos Xavier a partir de sua morte, é celebrada em um poema intitulado “Mussunda Amigo”, de Agostinho Neto, onde se diz:

[...] A vida a ti devo
à mesma dedicação ao mesmo amor
com que me salvaste do abraço
da jiboia
à tua força
que transforma os destinos dos homens

A ti Mussunda amigo
a ti devo versos que não entendes
compreendes a minha angústia?

Para aqui estou eu
Mussunda amigo

escrevendo versos que não entendes

Não era isso
que nós queríamos, bem sei

Mas no espírito e na inteligência
nós somos
Mussunda amigo

Nós somos

Inseparáveis
e caminhando ainda para o nosso sonho
[...]

(NETO, 2007)

O poema demonstra a grandiosidade do gesto de sô Mussunda que juntamente com a postura de Domingos Xavier possibilita a vida verdadeira, na memória coletiva. A vida de Domingos ganhou continuidade por meio do discurso de sô Mussunda, como se este fizesse nascer um homem na consciência do povo, que devido ao contexto de crise necessitava de heróis. A vida da qual fala o poema refere-se metaforicamente à lembrança de uma postura exemplar, livre do esquecimento que é comparado ao abraço mortal da jiboia.

O projeto literário em Angola tinha como objetivo reimaginar a nação (nação como um Estado legitimado, união entre governantes e governados). Luandino evidencia, por meio desta obra, as impossibilidades dessa nação se realizar por completo, visto que o Estado era uma colônia, contudo, a parte que diz respeito ao povo ganha uma estrutura firme, bem articulada, que caminha para a libertação. Está projetado nesse romance um modelo de organização social, e o personagem Domingos Xavier é o grande símbolo de resistência que chega a entrar na esfera do sagrado.

O romance **João Vêncio: os Seus Amores** traz João Vêncio como o narrador de sua própria história de vida a partir da memória de experiências da infância até o presente da narrativa, quando encontra-se preso por tentativa frustrada de homicídio. A sede de “belezices” desse narrador impede que ele organize solitariamente sua história, que lhe parece como missangas soltas na quinda dos dias. Por isso recorre ao companheiro de cela, a quem se refere como muadié - expressão que significa “senhor” -, para que orquestre sua história.

Embora o leitor entre em contato apenas com a voz de João Vêncio, a presença do interlocutor é fundamental para a existência da obra, pois é para ele que o narrador conta os motivos que o levaram preso e é provavelmente ele quem escreve o que está sendo narrado. Com a camaradagem dos dois, o fio vai se enchendo de missangas formando o bonito colar de cores amigadas que é a obra e também a representação da vida. Como relata João Vêncio ao que escreve: “comigo era a mistura escrava; no senhoro é a beleza forra” (VIEIRA, 1979, p. 109).

João Vêncio sabe organizar-se pela fala, seduzindo quem ouve/lê usando truques da transmissão da informação, oferecendo ao ouvindo momentos de puro deleite do pensamento, distrações que não deixam romper o fio condutor da narrativa. Ele se observa narrando, esforça-se por oferecer o belo ao ouvinte, valorizando-o. Preocupa-se também com o entendimento da história, ou “causo” que conta, tanto que gasta muito tempo embelezando-a e impedindo que o ouvinte tire conclusões precipitadas. João Vêncio condena esse absurdo que é tentar compreender um fato superficialmente, por isso condena a justiça dizendo que ela é desonesta ao considerar apenas a superfície dos acontecimentos.

O narrador persegue ao mesmo tempo o autoconhecimento e a correção da vida. Se reinventa na medida em que conta suas experiências. “Eu gosto muito de emendar a vida, corrigir” (VIEIRA, 1979, p. 70). E a cela torna-se um bom lugar para organizar e emendar o já vivido, pois ali João Vêncio está impedido de continuar vivendo. O material da memória é então remexido pelas palavras do protagonista de modo que não sabemos ao certo o que é corrigido e o que foi vivenciado de fato. Desta forma, as ações passam da vida real para o universo das palavras, onde a correção fica a critério do contador.

As palavras mentem, diz o narrador, “mas as pessoas falam verdade com elas” (VIEIRA, 1979, p. 102). João Vêncio aprendeu ainda criança sobre o poder e sedução existentes na palavra contada. O “Caboeverdiano”, pai de sua namorada da infância Mâistrêla, o pegava no colo e começava a contar suas histórias da terra que deixou para trás, Cabo Verde, e envolvia o menino com palavras doces: “A nhôs ê cab’verde... Terra di nhôs ê terra sabi – agüom no levada, milho na pilom, lá na Rebêra Principal a nhôs têm vaquinha, grogue tchêu, caninha corre no lava di trapiche...”. Mas o pai de João Vêncio alertava dizendo que de uma terra de fome o Caboeverdiano pintava o paraíso. O problema era a “língua” do contador que fazia o feio virar bonito; palavras que mentem, segundo João Vêncio.

A admiração pela palavra faz dele um “poesista”, como se autointitula. O mundo das palavras não o domina, pelo contrário ele se faz artesão, transformando-a de acordo com suas necessidades. A palavra é um vício que veio quando ganhou um dicionário do pai e depois com padre “sô Vieira”, que lhe “soprou” o latim, no Seminário. O amor pela palavra se transformou em maneira de ver e resignificar o mundo; João Vêncio diz o mundo pela palavra. Tanto que não se dobra ao poder que o fez preso e se defende das acusações pelas suas próprias palavras.

Tentativa de homicídio frustrado – o muadié é a água de minha sanga. Porquê mais palavras feias na justiça são mais, no amor são menores? O que eu fiz mesmo, o que não me deixam concluir acabar, cabe nesses chavecos de palavrosas? A justiça é desonesta, muadié!... (VIEIRA, 1979, p. 38).

Em João Vêncio existe uma vontade de mudança que, segundo o ele, é de fato vontade de mudar a vida. É, talvez, a frustração por não poder mudar a vida refletida em outras mudanças como do nome: João Vêncio, Juvêncio Plínio do Amaral, João Capitão, Francisco do Espírito Santo, ou ainda “Aliás”, expressão de um juiz. Seu desafio na vida real é sobreviver ao sistema de repressão a partir de camuflagens e reinvenções. Assim, seu discurso assume um tom persuasivo sempre observando as “belezices”.

Eu não posso viver muito tempo na mesma casa, na mesma rua, no mesmo sítio. Sempre mudo o meu quarto de dormir – cacimbo e chuvas. Sempre mudo as mobílias na casa. Uso e desuso bigode. Mulher também – eu nunca mais que amei ninguém depois da estrela da manhã de três pontas. Minha bailundinha é um caso às partes... E mudo a cor do cabelo. Tudo eles não compreendem nos autos. Mazundu! **Cada cara, seu nome dela**; sua casa, sua vida – mas nunca faço mudança sem acabar um serviço. Eu estudo o que eu queria ser, o que eu adianto fazer – eu gravido, gero, dou o feliz parto na minha vida (VIEIRA, 1979, p. 62. Grifos nossos).

Tal postura, revestida de certa itinerância, impede-nos de fazer julgamentos prévios ou leituras unívocas do protagonista, somos tentados a apenas observar seus movimentos e esforços ao contar suas versões do que passou. Segundo Fernando J. B. Martinho, em prefácio a obra, “com João Vêncio, toda cautela é pouca. Indirectamente, Luandino alerta o leitor para a complexa rede de relações que há entre a realidade e a ficção” (MARTINHO. In: VIEIRA, 1979, p. 17).

A fala de João Vêncio é bastante metafórica; bebendo nos ensinamentos bíblicos e saberes tradicionais, transmite pequenos ensinamentos em forma de máximas. Contudo, da mesma forma que altera as palavras e seus sentidos, acrescenta aos ensinamentos uma pitada de malícia, própria do protagonista. Mas o ensinamento maior de João Vêncio, e nisso autor e personagem se acamaradam, é a resistência em aceitar o mundo estatuído, como pronto e acabado; sempre há uma maneira de continuar inventando ou reinventado, por meio de uma memória reinventada tendo vistas ara um futuro diferente.

Em **Nós, os do Makulusu** o narrador relembra o passado, inclusive a infância, como tempo que passou e que se diferencia de maneira cortante do presente, pois as contradições reinam no presente e a hora é de guerra. A infância ficou para trás, os meninos do Makulusu cresceram e os sonhos da infância desfizeram-se numa sociedade conflituosa. As lembranças que o narrador tem das conversas com o irmão Maninho, já adultos, demonstram o pesar pelos tempos terem mudado.

O capim do Makulusu secou em baixo do alcatrão e nós crescemos. E enquanto não podemos nos entender porque só um lado de nós cresceu, temos de nos matar uns aos outros: é a razão da nossa vida, a única forma que lhe posso dar, fraternalmente, de assumir a sua dignidade, a razão de viver – matar ou ser morto, de pé (VIEIRA, 2004, p. 25).

Maninho, ao falar “temos que matar uns aos outros” refere-se ao fato de que dos amigos do Makulusu, Paizinho militava contra o colonialismo e Kibiaka tornou-se guerrilheiro e lutava nas matas, enquanto que Maninho fazia parte do exército português. Os amigos que na infância e juventude trilharam juntos, quando adultos pertenciam a grupos opostos que combatiam um contra o outro. A dor expressa por Maninho está no fato de que apesar de adultos, apenas uma parte deles cresceu, pois eles ainda se amam como quando criança, mas na vida adulta têm de se posicionar independentemente do passado.

Do momento em que as lembranças começam a emergir, com o impacto pela morte do irmão Maninho, o fluxo mental da memória é constante e irregular, desviando totalmente a ordem cronológica. O conflito interno manifesta-se com dúvida, culpa, saudade e incerteza. A memória do narrador corre pelos tempos de infância remota, antes da família tomar o navio para Angola e pelos tempos da infância mais recente quando as vidas dos quatro meninos no Makulusu começam a tomar rumos diferentes. Mais-Velho é o que vê e conta o que aconteceu com os outros, cumpre o papel do intelectual que problematiza a realidade do presente do passado e do devir, apresentando uma narrativa alternativa contra as perspectivas históricas feitas em nome da memória oficial. Conta então que Paizinho, seu meio irmão por parte de pai, por fazer militância clandestina, foi preso pela PIDE, Maninho seu irmão de pai e mãe, compunha o exército português e foi morto, Kibiaka, amigo inseparável dos três irmãos, tornou-se guerrilheiro que luta nas matas.

As lembranças do passado de Mais-Velho também abrem espaços para expressões de outras personagens, mas a memória segue outros paralelos com a ordem. Tais lembranças são

tão fiéis à maquinaria interna da memória, a ponto de não sabermos a que lugar da memória eles pertenceram; se fizeram parte de um devir, de uma vontade de realização do futuro ou se são reformulações do passado concreto.

Meu amor: estou camuflado de sangue – vinte meses de guerra, vinte meses de viúva, perdoar-me-ás? E as tuas mãos sobre os meus olhos curarão as feridas que aí estão gravadas a sangue, deixarei de as ver toda a vida? Não digas isto ao Mais-Velho, deixa-o ainda pensar-me capitão-mor, sim?... Diz ao Mais-Velho que continuo de catana na mão, a abrir picada que eu quis e comecei, mas que ontem ao luar, fora da barraca, me senti cansado por dentro e que lhe perguntei, porque ele anda sempre aqui comigo no mais analfabeto da minha coluna que é o mais puro dos moços que eu vou ver morrer hoje ou amanhã, e que ele me respondeu que não sei, meu alferes, o meu alferes é que sabe. Terá um fim a picada? Cortarei a última trepadeira, rasgarei as lianas e desembocarei na estrada, no largo areal luminoso que ao sol alcatroámos, como dizem os poetas do Paizinho? Diz-lhe que, se em breve aí der um salto, depois de dois anos de silêncio, preciso de discutir com ele outra vez: mas que não me venha com livros, que me berre e diga asneiras! (VIEIRA, 2004, p. 123).

Neste trecho, uma carta para Rute, Maninho, que está na guerra, relata os sentimentos vivenciados e as dúvidas suscitadas quando se está em guerra: “me senti cansado por dentro [...] Terá um fim a picada?”. A utopia que antes movera Maninho até os campos de batalha se desfaz ao choque do conflito armado. O relato de Maninho representa a ação distante dos livros, o testemunho de quem foi à guerra de fato. Suas considerações são distintas da do narrador que não guerreou, mas faz parte de grupos de resistência.

Da representação do passado se ocupam as obras de Luandino Vieira. Os narradores vão até o passado para mostrar como viviam as pessoas antes das lutas entre o exército de Portugal e os grupos de guerrilheiros. Os relatos dos narradores e personagens dos romances de Luandino Vieira estão unidos, a partir dos fluxos da memória, na tarefa de mostrar através da evolução no tempo e no espaço como a guerra estava inscrita na consciência dos angolanos, mesmo antes de ela ser declarada.

Em **Nosso Musseque** o narrador nos faz viajar num musseque da fantasia da infância quando a comunidade era mais unida mesmo com o início dos abusos coloniais, em suas memórias positivas da infância, no jogo do recuo temporal faz com que o leitor ressignifique sua memória histórica e perceba no cotidiano narrado a crise social. Em **A vida verdadeira de Domingos Xavier** é o velho Petelo o guardião do passado, que nos emociona ao lembrar-

se dos tempos em que trabalhava carregando carvão para as aldeias e das bebedeira nas festas de Novembro. Em **João Vêncio: os Seus Amores** entramos em contato com um artista da contação, arquiteto das palavras e da vida ao rememorar o passado. O narrador de **Nós, os do Makulusu**, em sua memória angustiada coloca em cena as tensões individuais geradas a partir do passado e do presente: o passado da criança, repleto de esperanças onde os conflitos pertenciam ao universo dos adultos e o presente marcado pela morte do irmão representando todo o choque dos conflitos da guerra.

A memória de cada indivíduo é parte constitutiva de um todo chamado de coletividade e nas narrativas em questão observamos a preocupação em representar essa condição da memória. Dentro deste mundo construído a partir da memória individual e coletiva, é importante refletirmos o porquê de um indivíduo ou sociedade sustentar certas partes do passado, o porquê de esquecê-lo e o porquê de reformulá-lo.

O esquecimento é parte constitutiva da memória, o pensamento exige o esquecimento. Em se tratando de memória coletiva e histórica, é fato que toda comunidade tem história, até mesmo a de menos importância para os historiadores e esse passado também passou por critérios de importância no decorrer do tempo, e dialoga com o presente, portanto reformulável. O esquecimento, a lembrança e a reformulação são contínuos e se solidarizam no sentido de estarem sempre entrelaçados.

O passado é passível de reconstruções, considerando que entramos em contato com novas ideias e ideologias ao experienciar o trauma ou termos revelações que podem fazer em ruínas crenças sólidas. O passado é um terreno móvel, estranho, que não nos pertence, embora habitado por nós. Ao nos atentamos para a complexidade da representação da memória de Mais-Velhos, percebemos que ela ultrapassa os acontecimentos do passado e do próprio devir. A oscilação entre o passado concreto e o que se pensou para o futuro estão em constante negociação com o presente recriando novas temporalidades.

O fluxo de pensamento do narrador de **Nós, os do Makulusu** não abre espaço para cronologia nem linearidades, a narrativa é o pensamento individual, embora inscrito numa coletividade, e como tal irregular. A não linearidade encerra-se como maneira de o narrador absorver a crise. Os conflitos que sofre não o desestruturam, são na verdade indícios de uma identidade em formação. O texto deixa subentendido que Mais-Velho reconhece a impossibilidade de voltar plenamente ao “musseque” de antigamente, mesmo pela memória, então, rever o passado, lembrando configura-se como um ato positivo de integrar-se o mundo. Lembrando o texto inteiro do lugar onde cresceu, o narrador questiona-se deixando a narrativa em aberto, assim como sua vida nas duas margens da memória, passado e futuro;

E soube de certa certeza que ele nunca nos ia trair, que aquela cabeça nunca atraía o corpo e os corpos que moravam dentro daquela cabeça e que aquele corpo, mesmo que lhe matassem, não podia nada contra a cabeça que lhe aguentava: não tinha ligação. Paizinho tinha construído um só sentido em sua vida e como assim, podiam matar-lhe a cabeça que matavam-lhe o corpo, mas o contrário nunca.

Nos olhou a todos, me viu parecia nunca me tinha visto e eu tive vergonha por não ter, por não ter ido primeiro fazer a barba e pôr casaco e gravata preta, para ele saber que Maninho, o melhor de nós, tinha morrido.

O carro dos pides arranca. Fico ali, no lado de Maricota, e o funeral de meu irmão cassula marcado para ais tarde.

Nós, os do Makulusu? (VIEIRA, 2004, p.154).

Segundo Rita Chaves, **Nós, os do Makulusu** é construído a partir do movimento de contradições onde estão as raízes de dois fenômenos: “de um lado a marcante ligação com o real, alimentada pelas referências à amargura de um presente delineado pela noção de morte; de outro a necessidade de reviver sensações como resgate do mundo fantasioso configurado nas areias no Makulusu da infância” (CHAVES, 1999, p. 174).

Com o questionamento do narrador, fundado na dor do presente e na tentativa de resgate da infância, as fronteiras se relativizam e a identidade reflete esse espaço, sem marcações rígidas. O mundo se desmancha para todos, tanto para Mais-Velho, quanto para os meninos do Makulusu. O mundo relativizado pelos conflitos contamina a capacidade comunicativa da palavra. Para Rita Chaves,

[...] a dissolução das referências, jogando o narrador num abismo de sensações, não deve ser lida enquanto tradução de um esfacelamento individualizado. A estilização literária, espraiada num ponto de vista que esgarça as categorias do tempo, espaço e causalidade, constitui um fenômeno interessante: ao especificar o indivíduo, permite simultaneamente compor a biografia de um grupo social e culturalmente definido. Dessa fusão deriva a textura histórica extraordinariamente trabalhada no romance de Luandino, diferenciando o intrincado tecido que se monta nas linhas de seu foco narrativo daquele niilismo individualista espelhado nas propostas literárias pelos canais da pós-modernidade (1999, p. 181).

Entre as narrativas de Luandino Vieira há muitas diferenças, contudo, os narradores e personagens transcendem o fato particular de suas experiências na medida em que operam o

afastamento do eu do presente em busca de compensação para uma realidade dura e compreensão de si. A experiência dos que outrora foram felizes, mesmo vivendo uma vida difícil em bairros pobres, e/ou que no presente têm o desejo de um futuro melhor, é exemplar para aplicar o projeto literário nacionalista. Os acontecimentos individuais se confundem com o ideal da nação, sendo os narradores e personagens representantes ou até mesmo símbolos de uma nação em construção. **Nosso Musseque** e **A vida verdadeira de Domingos Xavier** escritos no início da luta armada carregam as macas da utopia, que nada tem a ver com ilusão. **João Vêncio: os Seus Amores** revela o poder da palavra em meio a guerra, que deságua ao mesmo tempo na possibilidade de reinventar-se e na função da narrativa em Angola durante e depois do período colonial. **Nós, os do Makulusu**, representa já um tempo desnudado das lutas, quando as relações entre angolanos e portugueses não andavam nada amistosas, mas apontavam para transformações e novos paradigmas. Sendo que o narrador enfrenta o passado, não o acolhe, a estrutura da narrativa revela-se a maior expressão de sua memória perturbada.

2.2 Luandino Vieira e sua escrita: a memória (re)inventada

Pensar e reimaginar o passado do povo angolano torna-se a pedra de toque para a obra de Luandino Vieira, escritor que se mantém em alerta às ameaças do esquecimento e manipulações das memórias individual e coletiva referentes ao passado de Angola. A cada obra são elaborados personagens que se encerram como verdadeiros guardiões dos acontecimentos passados e recentes de seu país. Tal preocupação, como já vimos, fazia parte do projeto anticolonialista a favor da valorização da identidade cultural local. Neste tópico, a partir do estudo de Paul Ricoeur sobre a memória, procuramos expor sobre a preocupação com a memória tão explorada por Luandino Vieira

Paul Ricoeur, reconhecido como um dos filósofos mais ilustres do século XX, divide seus estudos sobre a memória na obra **A memória a história, o esquecimento** em três momentos; o primeiro, sob a égide da fenomenologia, enfoca a memória e os fenômenos mnemônicos, o segundo, procedente de um estudo epistemológico das ciências históricas, é dedicado à história e o terceiro é uma reflexão a respeito do esquecimento. Da obra de Ricoeur focalizaremos essencialmente a primeira parte, onde o escritor desenvolve um estudo

fenomenológico da memória sob três tópicos: “Memória e Imaginação”, “A memória Exercitada: Uso e Abuso” e “Memória Pessoal, Memória Coletiva”.

Em Luandino Vieira a questão da memória se torna complexa na medida em que sua literatura ao mesmo tempo contribui para a edificação da memória individual, coletiva e histórica de Angola, faz um trabalho de representação artística da memória por meio de seus personagens. Ou seja, o escritor utiliza-se das prerrogativas da memória individual para edificar seus romances e ao fazer isto contribui para a memória coletiva e histórica. Sendo assim, primeiramente propomos uma reflexão acerca da proposta literária de Luandino Vieira para depois nos ocuparmos da memória representada dos personagens.

Todas as obras de Luandino Vieira implicam em lembrar, contudo, como a obra literária encontra-se no plano artístico e não documental esse lembrar é, naturalmente, uma representação, mas que tem um compromisso com a realidade: reimaginar um passado com base no fato histórico, reimaginar um lugar do passado a partir do lugar real e projetar esse tempo e esse espaço para o futuro. Temos em cada romance uma forma de trabalho com a memória e em todos uma perspectiva que busca o passado. Questionamo-nos então: por que Luandino Vieira opta por este caminho da reelaboração e representação da memória? Quais as motivações externas à obra que o levam a uma representação da memória? Para obtermos respostas temos que considerar tanto o momento histórico da produção de Luandino Vieira quanto seu ímpeto individual.

Identificamos que a preocupação de Luandino Vieira em relação à memória encontra-se no plano da memória coletiva e histórica. Encontramos em Maurice Halbwachs, na obra **A Memória coletiva**, a distinção entre esses dois tipos de memória: a “memória histórica” supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo social e é projetada no passado reinventado, e a “memória coletiva” recompõe o passado e pressupõe a lembrança. A diferença entre a memória histórica e a coletiva está no fato de que a primeira é a sequência dos acontecimentos dos quais a história conserva as lembranças e a segunda é uma corrente de pensamento contínuo que retém do passado somente o que ainda está vivo na consciência do grupo que a matem. A memória individual só existe na medida em que um indivíduo compõe um grupo. De acordo com Halbwachs,

[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com

mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 2004, p. 55)

A literatura, por sua vez, contribui tanto com a memória coletiva quanto com a histórica, pois é uma narrativa que representa a realidade e altera a maneira dos indivíduos interpretarem acontecimentos do passado e do presente. Reinventar uma memória pela literatura relaciona-se ao processo de reivindicação de uma identidade nacional. Sabemos que uma das estratégias do domínio colonial era solapar a identidade do povo angolano por meio de imposições, impedimentos de manifestações culturais locais e veiculação de uma literatura colonial que exaltava feitos coloniais. Ricoeur, no texto “A Memória Exercida: Uso e Abuso” propõe uma reflexão acerca da memória do ponto de vista pragmático. O exercício da memória é o seu uso e o uso comporta as possibilidades de abuso;

[...] lembrar-se não é somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é exercitada. Ora, a noção de exercício, aplicada à memória, não é menos antiga do que a de *eikōn*, de representação. Junto à de “busca” (*zētēsis*), ela brilha no firmamento dos conceitos socráticos. Na esteira de Sócrates, Platão não hesita em deslocar seu discurso sobre a *eikōn* para o campo das “técnicas imitativas”, e em distinguir uma mimética “fantasmática”, enganosa por destino, e uma mimética “icônica”, considerada “correta” (*orthos*), “verídica” (*alēthinos*). Por sua vez, Aristóteles, no capítulo “Anamnēsis” de seu curto tratado com título duplo, descreve a recordação como uma “busca”, enquanto a *mnēmē* foi caracterizada, no primeiro capítulo, como “afecção” (*phatos*). Nossos dois mestres gregos se antecipam, assim, ao que será chamado de esforço de memória por Bergson e trabalho de rememoração por Freud [...] (RICOEUR, 2007, p. 71).

O exercício da memória tem a característica, do ponto de vista da descrição, de ao mesmo tempo ser uma operação cognitiva e pragmática. O alvo da memória é ser a guardiã da profundidade do tempo e da distância temporal, mas com seu uso, que pressupõe as possibilidades de abuso, o alvo veritativo da memória trona-se ameaçado. Ricoeur distingue os abusos da memória em três planos: plano patológico-terapêutico que compreende os distúrbios de uma memória impedida; plano da memória manipulada que refere-se à prática

da memória; plano ético-político de uma memória abusivamente convocada. No momento de nosso trabalho, o que nos interessa são os dois últimos planos apontados pelo autor: plano da memória manipulada e plano ético-político.

A memorização é, por excelência, a modalidade do ato de fazer memória onde a prática se dá, e se distingue da rememoração. Enquanto que rememoração é “o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido”, a memorização se configura como maneiras “de aprender que encerra saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que estes sejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação, marcada do ponto de vista fenomenológico por um sentimento de facilidade” (RICOEUR, 2007, p. 73) e que dispensa o sujeito de apreender novamente. Ricoeur observa que existem maneiras e técnicas de aprender e é nesse campo que o abuso pode se insinuar no uso.

Ricoeur vai falar de exercícios de memorização dependentes da dialética entre mestre e discípulo, ou seja, as maneiras de aprender oscilam entre a manipulação – domínio exercido pelo mestre – e a disciplina do discípulo. No âmbito do ensino, por exemplo, a prática do “de cor” foi por muito tempo o modo privilegiado de transmissão de conhecimento, controlado pelos educadores que ocupavam um lugar de autoridade, assim como o material utilizado no processo de aprendizagem. Esse processo de aprendizagem – aquisição de novos comportamentos que não faz parte do repertório herdado geneticamente - se mantém pelas vias da autoridade enunciativa, que difere da autoridade institucional. Toda sociedade cruza o plano horizontal da convivência e o plano vertical da autoridade, assim, toda sociedade tem para si o dever de transmitir no decorrer das gerações o que ela considera suas grandes conquistas culturais. Esse é o vínculo social instaurado. “Aprender é, para cada geração, fazer a economia [...] do esforço exaustivo de reaprender tudo a cada vez” (RICOEUR, 2007, p. 75).

O que nos interessa do raciocínio de Ricoeur a respeito do uso da memória é o exercício da memória no jogo de poderes na formação de uma sociedade. Tal reflexão contribui para compreendermos a relação estabelecida entre a literatura angolana e o poder colonial, pois ambos lutavam opostamente a favor da construção, ou reconstrução, de um repertório cultural; de um lado a literatura reinventando o passado da nação com base nos resquícios de uma cultura assolada pelo colonialismo e de outro as narrativas e coloniais exaltando os feitos heroicos de Portugal e apagando as marcas da cultura local.

Quando Ricoeur refere-se à memória instrumentalizada, ou seja, manipulada esclarece que essa abordagem situa-se no cruzamento entre a problemática da memória e

identidade, coletiva e individual. A essência dessa problemática é a mobilização da memória com o intuito de reivindicar uma identidade. O excesso de memória (abuso de memória) e a insuficiência de memória (excesso de esquecimento) são alguns resultados desse problema que vão gerar a fragilidade da memória manipulada.

A primeira causa da fragilidade da identidade está em sua difícil relação com o passar do tempo; a manutenção da identidade no decorrer do tempo repousa num complexo jogo entre ipseidade e mesmidade. A tentação identitária consiste no “deslocamento, na deriva, que conduz da flexibilidade, própria da manutenção de si na *promessa*, à rigidez inflexível de um *caráter*, no sentido quase tipográfico do termo” (RICOEUR, 2007, p. 94). O fato do outro ser percebido como ameaça para a identidade do “nós” e do “eu” constitui a segunda causa da fragilidade da identidade apontada por Ricoeur. A terceira causa da fragilidade, que funde-se à segunda, relaciona-se à herança da violência fundadora. Pondera Ricoeur que todas as comunidades históricas tem sua origem numa relação com a guerra. Os acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos que para alguns significam glória e para outros a humilhação. “É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas” (RICOEUR, 2007, p. 95).

Dessa forma, o uso, ou mau uso, da memória torna-se uma maneira de reivindicar uma identidade que muitas vezes já é fragilizada pelas causas apontadas acima. As manipulações da memória devem-se ao fator ideológico que se interpõe entre a busca ou imposição de uma identidade e as manifestações públicas da memória. Contudo ele é dissimulado, diferentemente da utopia, e mascara-se ao manipular uma imagem distorcida e até mesmo negativa do outro; é sempre o outro que se veste de ideologias. A ideologia, ao ser operada, causa efeitos que alteram os modos de percepção do mundo, chegando a distorcer a realidade, legitimar e justificar sistemas de poder. No plano das mediações simbólicas da ação, que justificam determinados atos e circunstâncias, a memória é integrada à formação identidade por meio da função narrativa. Considera Ricoeur que

A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a contribuição narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. [...]. É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração (RICOEUR, 2007, p. 98).

Ricoeur alerta que a dominação não se executa apenas pela força física, que a ideologia se manifesta a partir da retórica, o que a faz ir muito mais longe e fincar raízes muito mais fortes do que brutalidade é capaz. Dessa forma, a narrativa, tanto a histórica quanto a literária, que muitas vezes se cruzam, e que constituem a memória, se transforma em instrumento de dominação – um abuso de memória que pode ser encontrado, inclusive, na história oficial, exigida no campo educacional.

Nesse jogo de poder entre imperializadores e imperializados, explica Edward Said em **Cultura e Imperialismo**, que quando departamentos aparentemente neutros da cultura, como a literatura e a teoria crítica, deslocam-se rumo às culturas inferiorizadas e a interpretam sob narrativas que tentam evidenciar essências europeias e não europeias, conquistas de territórios inóspitos, imagens de legitimidade de redenção, “a consequência flagrante tem sido dissimular a situação de poder e ocultar até que ponto a experiência da parte mais forte se sobrepõe à da mais fraca, e estranhamente depende dela” (SAID, 2011, p. 302).

Segundo Francisco Noa, no decorrer do século XIX a Europa lançou suas influências sobre as colônias e resolveu reescrever ou inventar sua história criando assim, sua própria tradição em relação ao mundo colonizado. Para tanto, a literatura serviu de meio para criação da “saga imperial”. Tal literatura, produzida por estrangeiros vindos das metrópoles, retrata a ótica dominante “em confronto com outras visões do mundo latentes ou raramente explícitas, invariavelmente distorcidas ou manipuladas e representando tipos humanos degenerados. Não é, pois, por acaso que o discurso colonial é essencialmente autojustificativo” (NOA, 1999, p. 62-63). Interessados não apenas em preservar o passado e os costumes da cultura, a literatura angolana se levanta contra esse abuso da memória imposto por Portugal.

Narrar um fato é sempre alterar a realidade; “a escrita é sempre um descolamento da realidade, e nossas impressões são sempre carregadas de ambiguidades, quando colocadas no campo da representação” (MAQUÊA, 2010. p. 43). Sendo assim, o que escrevemos sempre sugere uma impressão da realidade, e não a realidade propriamente, o narrado não substitui o real. Mas escrever memórias, como Luandino Vieira faz, é uma maneira de representar o vivido, uma saída para enfrentar outra memória, a imposta pelos colonizadores, visto que a memória utilizada como recurso estético abre espaço para reinventar mundos com base no passado; o escritor utiliza-se da memória e da história para reivindicar uma história e o reconhecimento de uma identidade coletiva.

O ofício de narrar no caso de Luandino, não se configura como solitário se pensarmos no sistema integrado da literatura angolana; os escritores organizados em prol do projeto anticolonial elaboraram uma literatura ligada por um denominador comum, o que

fazia com que várias vozes falassem ao mesmo tempo, em vez de uma solitariamente. Escrever memória, no âmbito da literatura, para escritores como Luandino Vieira revela-se uma estratégia para tomar posse de sua própria história. Estes escritores representam uma nação e tomaram para si o papel de contar a história de seu país, representando, de maneiras diferentes, o que sucedeu em solo colonizado e a cultura tradicional e moderna de seu país. Nessa perspectiva da representação, os escritores angolanos não poderiam deixar de fora as contradições e paradoxos decorrentes do choque cultural.

A memória histórica permite que os escritores de hoje possam produzir sobre os eventos e acontecimentos. A colonização criou, no coração do sistema colonial, a coexistência de mundos paralelos, simultâneos, que se misturam em parte, mas não totalmente. Um mundo anterior é mantido dentro do segundo e, mesmo que tocado por ele, resiste. [...]. A colonização introduziu uma fissura no mundo colonizado. A literatura surge desse rasgo, na fronteira móvel de mundos flutuantes, procurando *comunicar o que seja africano com uma língua que já não é africana* (MAQUÊA, 2010, p. 47. Grifos da autora).

Reescrever a memória passou a ser um dever para escritores comprometidos com a história de seu país. Utilizando-se, dessa forma de uma língua herdada, o português a essa altura já mesclado com as línguas locais de Angola, os escritores passaram a ter um compromisso com a memória, um dever de memorizar ou de reinventar uma memória. O intuito era o de provocar um curto-circuito na história contada pelo colonizador.

Vamos notar nessa literatura elaborada no terreno das contradições culturais, a presença de mundos distintos e de uma linguagem que também busca se diferenciar do padrão europeu. A estratégia de utilização da memória como objeto da escrita literária aponta para um distanciamento que para os intelectuais resistentes ao colonialismo era necessário. Luandino Vieira explora em todos os seus romances os labirintos da memória chegando, na obra **Nós, os do Makulusu**, a uma representação diferenciada inclusive das suas demais obras pelo complexo jogo entre escrita, morte e memória.

2.2.1 A memória antes da escrita

No tópico anterior propomos uma reflexão acerca da proposta literária de Luandino Vieira pensando nas razões do enveredamento pelas vias da memória. Partindo do pressuposto de que Luandino Vieira utiliza da memória individual na elaboração de seus romances e assim contribui para a memória coletiva e histórica de Angola, neste tópico faremos uma reflexão sobre memória individual a partir dos estudos de Maurice Halbwachs e Paul Ricoeur buscando compreender sua representação pelos personagens da obra **Nós, os do Makulusu**.

Halbwachs considera que mesmo existindo o aproveitamento particular de determinada situação, ao explicarmos a diversidade de impressões individuais voltamos sempre à combinação de influências de natureza social. A sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, explica-se pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os meios coletivos, pelas transformações desses grupos, cada um tomado à parte, e também no conjunto. Estados que aparentam ter uma unidade irreduzível, como nossas lembranças mais íntimas, resultam da fusão de elementos diversos e separados. Contudo se refletirmos essa unidade, percebemos que ela se converte em multiplicidade; “um estado pessoal revela, assim, toda a complexidade da combinação de onde saiu” (HALBWACHS, 2004, p. 56).

Para Halbwachs, os nossos atos, ainda que não estejam na dependência exclusiva de cada grupo, é resultado do conjunto das influências. Na articulação das nossas lembranças reconstruídas existe o que Halbwachs denomina “imagens flutuantes”, incompletas que são aquelas que acreditamos ter fielmente conservado, cuja identidade não nos parece duvidosa, mas que são forjadas quase que inteiramente sobre falsos reconhecimentos. Um indivíduo não pode reconstituir por completo um quadro de lembranças precisas sozinho. A lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado.

Halbwachs chama a atenção para a importância do grupo na manutenção da memória. Muitos acontecimentos são reconstituídos pra nós com a ajuda de outros membros de um grupo. Para tanto é preciso que as lembranças desses grupos estejam relacionadas ao nosso passado. Para que a lembrança seja reconhecida e reconstruída, os atores sociais precisam ter marcas de proximidade que permitem às pessoas a continuidade no mesmo grupo, dividindo as mesmas recordações. Caso isso não ocorra, pode-se dizer que desaparece uma memória coletiva.

A importância do pensamento de Halbwachs para nosso trabalho está em desconsiderar absolutamente o solipsismo, pois nunca estamos sozinhos no ato de lembrar;

pensamos e lembramos enquanto membros de um grupo. O escritor rejeita a ideia de que a coerência das lembranças é a unidade interna da consciência, pois quando acreditamos observar tal fenômeno em nós mesmos, somos vítimas de uma ilusão. Ricoeur questiona Halbwachs: “O próprio ato de “se recolocar” num grupo e de se “deslocar” de grupo em grupo, e mais geralmente, de adotar o “ponto de vista” do grupo, não supõe uma espontaneidade capaz de dar sequência a si mesma?” (RICOEUR, 2007, p. 132). Para Ricoeur, se isso não for possível, a sociedade não teria autores sociais.

Para Ricoeur, nossa percepção do mundo exterior segue a mesma lógica dos fenômenos naturais, pois nossa representação do já vivido é um reflexo das coisas. Dessa forma, existem o encadeamento dos fatos materiais e o da memória coletiva. Ricoeur parte para o lado das representações coletivas para explicar o fenômeno do sentimento da unidade do eu, que segundo ele, ao contrário de Halbwachs, existe e é uma derivação do pensamento coletivo. “É no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social. Ora, esse ato de recordação é cada vez nosso. Acreditá-lo não pode ser denunciado como uma ilusão radical.” (RICOEUR, 2007, p. 133).

Acreditando no ato solitário da memória, ou seja, na memória individual, procuraremos, a partir de Ricoeur, uma compreensão do funcionamento desse fenômeno, para posteriormente verificarmos, a partir da obra **Nós, os do Makulusu**, como Luandino Vieira alcança no âmbito artístico a representação da memória. Na primeira parte do livro **A memória, a história, o esquecimento**, Ricoeur enfoca a memória e os fenômenos mnemônicos sob a égide da fenomenologia, guiado pela seguinte pergunta: “o que é feito do enigma de uma imagem, que se mostra como presença de uma coisa ausente, marcada pelo selo da anterioridade?” (RICOEUR, 2007, p. 18). Lembrar-se de algo, é sempre lembrar-se de si, mas a reflexão do autor procura primeiramente não atribuir a lembrança a alguém, pautando-se inicialmente na pergunta “de que há a lembrança?” e depois na pergunta “de quem é a memória?”.

Ricoeur desenvolve suas reflexões baseado no dualismo memória e imaginação, imbricados por natureza: a lembrança é uma espécie de imagem, e se for, qual? Para tentar discernir o espaço que cada uma ocupa dentro da fenomenologia da memória o escritor recorre aos estudiosos da memória Henri Bérgrson, Edmund Husserl e Edgar Cayce, além dos filósofos gregos Platão e Aristóteles. Para Ricoeur, “Deve haver, na experiência viva da memória, um rastro irreduzível que explique a insistência da confusão comprovada pela expressão imagem-lembrança. Parece mesmo que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo tornar-se-imagem” (RICOEUR, 2007, p. 26).

As dificuldades de dissociação entre memória e imaginação remontam à origem grega da problemática: a teoria de Platão da *eikōn* (imagem) destaca a representação presente de alguma coisa ausente, permanecendo implícita a referência ao passado. Contudo Platão não deixa especificada a função temporalizante da memória, encontrada posteriormente em Aristóteles. A partir da afirmação de que “a memória é passado” este filósofo centra-se na representação de uma coisa anteriormente percebida e inclui a problemática da imagem na lembrança. Em Spinoza, a rememoração, evocação do passado, opera na esteira da imaginação: evocar o passado é imaginar.

Mais tarde, com a memória considerada como modo de educação, em razão da memorização dos textos tradicionais (Ricoeur indica para maior compreensão o **Discurso sobre o Método**, de Descartes), a memória passa a ter a função específica do acesso ao passado. Dessa forma, memória e imaginação se dissociam com base no objetivo de cada uma: enquanto a imaginação volta-se para o fantástico, para a ficção, a memória volta-se para a realidade anterior, que constitui a marca temporal da coisa lembrada.

Partindo da convicção de que não existe outro recurso a respeito da referência ao passado senão a própria memória, Ricoeur considera que ser fiel ao passado é uma ambição da memória. Se considerarmos a memória pouco confiável é porque ela é o único recurso para dar significado ao passado, já em relação à imaginação não se pode falar o mesmo porque ela liga-se ao fictício.

A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se-imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. [...]. E, no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. A própria historiografia, digamo-lo desde já, não conseguirá remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado, independentemente do que possa significar a preteridade do passado (RICOEUR, 2007, p. 26).

O escritor especifica a diferença entre memória e lembranças: segundo ele, memória está no singular, como capacidade e efetuação, já as lembranças estão no plural e se apresentam em sequências favoráveis à composição de uma narrativa. Recorrendo ao trabalho de Bergson em **Matéria e Memória**, Ricoeur pondera que a recordação da lembrança pertence à família dos fatos psíquicos. Quando rememoramos fatos do passado, quando

interpretamos fatos do presente, quando ouvimos um discurso, quando acompanhamos o pensamento de alguém e quando escutamos a nós mesmo em pensamento, podemos tomar duas atitudes, uma de tensão e outra de relaxamento, que se distinguem porque na tensão existe o esforço que está ausente no relaxamento. A busca da lembrança constitui o esforço contra o esquecimento; há, nesse processo o temor do esquecimento e o dever de memória.

O passado existe em decorrência da passagem do tempo, da continuidade; o tempo presente muda incessantemente, pois vai caindo sempre no passado. O que fica na memória, dos acontecimentos do presente que continuamente passam, é denominado de retenção. Mas Ricoeur nos apresenta a polaridade retenção/reprodução. A reprodução pressupõe que a lembrança primária de um objeto temporal desapareceu e depois voltou, é como uma re-(a) apresentação da lembrança, enquanto que a retenção ainda está presa à percepção do momento.

Resta, então, ao escritor investigar em que condições a reprodução é reprodução do passado, para enfim saber a diferença entre imaginação e lembrança. Enquanto que a imaginação pode jogar com a ficção, no momento em que não está representando o real, mas se exila dele, a lembrança refere-se ao real; enquanto a representação ainda liga-se a apresentação indireta do passado, a ficção situa-se fora da apresentação do real. Se a imaginação parte de entidades que não representam necessariamente o real, esta não estaria acima da lembrança, visto que se incumbe não apenas do real, mas também do irreal? Para Ricoeur enquanto passada, a coisa lembrada é ficcional, mas, “enquanto dada de novo, impõe a lembrança como uma modificação “sui generis” aplicada à percepção” (RICOEUR, 2007, p. 65).

A lembrança pertence ao mundo da experiência, contrário ao mundo da fantasia, que é totalmente livre e indeterminado. Uma lembrança, na medida em que se atualiza no presente, em que é representação de um passado, tende a aparecer em forma de imagem, mas o contrário não é verdadeiro: imaginar não é o mesmo que lembrar; uma imagem me levará ao passado somente se houver a possibilidade de buscá-la no passado. Contudo, uma fenomenologia da memória não pode ignorar o que se chama de cilada do imaginário, pois, recorrendo às reflexões de Michelet, Ricoeur diz “que a ressurreição do passado tende, também ela, a revestir-se de formas quase alucinatórias” (RICOEUR, 2007, p. 70).

Em **Nosso Musseque**, **João Vêncio** e **A vida verdadeira de Domingos Xavier** os narradores voltam os olhos para o passado, mas desejosos de um futuro melhor que o presente. O verdadeiro norte da memória, nestas obras, em vez do passado, é o futuro, não o futuro individual, mas o futuro da nação. Conseguimos compreender nessas obras o fenômeno da memória individual imbricada na memória coletiva, de qual fala Halbwachs, pois cada

narrador ocupa uma posição social ao narrar, representando o grupo ao qual pertencem e dessa forma, defendem o bem comum para o grupo. Mas a adoção ao ponto de vista do grupo, para Ricoeur, é um ato individual e não uma ilusão da consciência do eu, como afirma Halbwachs. Nessas obras, portanto, Luandino representa a memória individual, não isolada, mas inserida num grupo.

No entanto, na obra **Nós, os do Makulusu** a “voz” que alcança o leitor pelo ato literário é diferenciada das demais pela solidão e a angústia com que é representada. Essa voz, que nem chega a ser voz é edificada a maneira do pensamento, sem a intenção de ser ouvida; é expressa para dentro de si em vez de para fora, como nos demais romances. O ponto de vista de Mais-Velho, apesar de se posicionar em relação à guerra armada em Angola, mantém-se preso na consciência do eu afetado pelo choque da morte do irmão.

O sol me bate mal nos olhos ainda humedecidos e Rute pára, cafofa, no sol do riso do Maninho na saída do Beco já, o abraço dele, largo e forte, ruidoso, rumoroso de vida, num Paizinho meio envergonhado que me sinala de lá com a mão o sinal combinado: o outro camarada aguentou. Quero rir, me sentir feliz, livre, despreocupado, Paizinho está ali, mas não posso: no seu rir e estar ali eu vejo, como Rute vai ver daqui a pouco no último passeio de barco na baía da nossa terra de Luanda, a morte de Maninho. É a chorar e sem flores na mão que a Igreja do Carmo me entra pelo corpo adentro (VIEIRA, 2004, p. 33).

O que liga o narrador ao passado é a morte do irmão, pois todas as cenas de sua vida são atualizadas pela dor da perda, como se o mesmo homem que sofre no presente estivesse no passado consciente já, da morte futura. A memória representada na obra é complexa, pois não ambiciona ser fiel a realidade dos fatos vividos, mas, como considera Ricoeur, essa impressão é porque ela é o único recurso para dar significado ao passado. Resta-nos questionar, então: que imagem é essa da memora representada por Luandino Vieira? Trata-se mesmo de memória ou de imaginação do narrador?

Por memória Ricoeur entende que é uma capacidade que envolve a lembrança, a memorização, a rememoração, o esquecimento, a representação inclusive a imaginação. As lembranças referem-se a acontecimentos do passado e se apresentam à consciência em sequências favoráveis à composição de uma narrativa. A narrativa de **Nós, os do Makulusu** é estritamente dedicada às lembranças do passado, mas o narrador às altera, portanto podem ser consideradas reproduções de um passado.

Quando Mais-Velho rememora os fatos passados faz o que Ricoeur chama de esforço de memória, porque não toma uma atitude de relaxamento, mas de tensão, ao reelaborar esse passado, inserindo-se nele novamente. Há nesse esforço o medo do esquecimento, como se ele precisasse reafirmar o vivido para que sua consciência se atualize e o vivido não caia na vala do esquecimento. Contudo, ao mesmo tempo em que a morte do irmão motiva a lembrança ela a desorganiza. É um esforço desesperado que impede a fidelidade ao passado, pois é uma consciência muito abalada que faz esse esforço de memória. A lembrança, para o narrador, não é uma simples retenção dos fatos que ocorreram, mas uma reprodução atravessada pela dor do presente.

A reprodução pressupõe um intervalo entre a lembrança primária de um objeto temporal e sua re-(a)presentação em forma de lembrança. Mas essa representação, mesmo não sendo absolutamente fiel ao passado, não é uma imaginação, no sentido fictício; enquanto a representação ainda liga-se a apresentação indireta do passado, a ficção situa-se fora da apresentação do real. Para Ricoeur, quando o fato narrado é dado novamente à consciência, sofre uma modificação “sui generis” que é aplicada à percepção.

Uma lembrança, na medida em que se atualiza no presente, em que é representação de um passado, tende a aparecer em forma de imagem, mas não é puramente imaginação. Contudo, como afirma o próprio Ricoeur uma fenomenologia da memória não pode ignorar o que se chama de cilada do imaginário, pois, a ressurreição do passado pode abrigar formas alucinatórias.

Respondendo à questão a que nos propomos, sobre a imagem elaborada por Luandino Vieira na obra **Nós, os do Makulusu**, consideramos que seja de uma memória em seu funcionamento na consciência, tendo em vista todo o complexo jogo que inclui a lembrança, a rememoração, o temor do esquecimento, a rememoração e até mesmo as ciladas da memória. Fato este que contraria a maioria das obras que se edificam por meio da memória, onde encontramos, geralmente, uma pureza que foge da real maquinaria da memória.

2.3 Palavra e ideologia: a escrita da memória

A ruptura com o português padrão e a linguagem literária, fundada numa memória (re) inventada, são marcas da escrita de Luandino Vieira. Para compreendermos seu processo

de escrita nos embasaremos nas considerações sobre a linguagem e ideologia feitas por Mikhail Bakhtin em **Marxismo e filosofia da linguagem**. Nesta obra, inicialmente assinada por um dos discípulos de Bakhtin, Volochínov, e posteriormente identificada como sendo do próprio Bakhtin, uma das principais questões a que se propõe investigar é “em que medida a ideologia determina a linguagem?”, questão que nos interessa na análise da obra de Luandino.

A moral, a literatura, o conhecimento científico e a religião, criações ideológicas, segundo uma teoria marxista, estão relacionadas à filosofia da linguagem. Como produtos ideológicos fazem parte da realidade material, mas também refletem outra realidade: simbolizam algo. Tudo que é ideológico possui um significado, é um signo. O signo, por sua vez, está sujeito ao critério de avaliação ideológica - se é verdadeiro, falso, bom ou ruim, etc. -, pois tem uma encarnação material. Contudo, o signo só emerge a partir de uma interação social, entre consciências. O signo é a materialização da comunicação social.

Para Bakhtin, a palavra, signo linguístico é o terreno onde se confrontam valores sociais contraditórios; “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2009, p. 36). A língua, sistema de signos ideológicos, se movimenta na medida em que as ideologias se modificam; ela é um reflexo das modificações ideológicas da sociedade e meio privilegiado pelo qual a ideologia é veiculada. Os conflitos da língua refletem os conflitos das classes sociais.

A partir das considerações de Bakhtin, passamos a observar o uso da palavra em Luandino Vieira de modo mais apurado. As palavras usadas para elaborar a narrativa não são apenas palavras, objeto material, mas estão carregadas de sentido que se relacionam com o momento histórico vivenciado pela sociedade. A proposta de uma linguagem que mescla o português com as línguas locais é uma tentativa de dar conta, por meio da arte, dos encontros e embates entre culturas.

Bakhtin aponta como propriedades da palavra: sua pureza semiótica, ou seja, a realidade da palavra depende da sua função de signo; sua neutralidade ideológica, pois encontra-se em qualquer função ideológica, moral, religiosa, estética e científica; seu uso como material para a comunicação humana; sua possibilidade de interiorização e presença obrigatória nos atos de consciência. Todas essas propriedades a tornam inseparável da ideologia.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É,

portanto, claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem-formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica [...]. A palavra é capaz de registrar as fazes transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 2009, p. 42).

A psicologia do corpo social, elo entre as estruturas sociopolíticas e a ideologia (ciência, arte, religião, política, etc.) realiza-se pela intervenção verbal, do contrário ela se transformaria em algo metafísico, não palpável. A psicologia do corpo social, como considera Bakhtin, está no exterior, nas relações entre os indivíduos, principalmente no material verbal, é nela que acontecem as mudanças, sutis inicialmente, mas posteriormente expressas nas produções ideológicas acabadas.

A psicologia do corpo social deve ser estudada, segundo Bakhtin, a partir de dois pontos de vista: do “conteúdo”, ou seja, dos temas escolhidos numa determinada época, e a partir dos “tipos de forma de discurso”, pelos quais os temas se realizam. Cada época e grupo social tem seu repertório de formas de discurso e a cada forma de discurso pertence um grupo de temas. Assim, em cada período de tempo o grupo volta seus interesses para determinados objetos, que recebem significados especiais, se tornam símbolos. O tema é a expressão de uma situação histórica, ou seja, é um sistema de signos dinâmicos que se adapta às condições de um momento na evolução. O “espírito da época” materializa-se nas formas de comunicação social, no contexto da vida; o signo ideológico, também o signo linguístico, está relacionado com o horizonte social da época e do grupo social.

No contexto literário angolano, por meio da palavra, os intelectuais tinham a grande missão de reelaborar ou reimaginar toda a nação. A cidade de Luanda, nessa situação, ganha uma atenção especial nas obras literárias. Os escritores voltam-se para o lado marginal da cidade para representar a comunidade que ali vivia. Era lá que os naturais de Angola, os mais desfavorecidos principalmente, moravam e a cultura local, já alterada, se mantinha com mais vigor. Luandino Viera repensa o social e o recria dentro da literatura usando imagens que contribuem na formação da angolanidade, do sentimento nacional: é o social implicando no nacional.

O narrador de **Nosso Musseque**, que apresenta sua realidade tendo em vista uma cidade em transformação em decorrência do colonialismo, mas onde os mussequeiros mantinham uma relação de solidariedade, não quer apenas nos mostrar a cidade e sua

memória, mas uma verdade no nível do texto literário, dentro da arte; criar imagens que representem o sentimento nacional. A maioria dos personagens de Luandino Vieira representada nos musseques ocupa um lugar mítico; se formos à Angola não encontraremos o musseque representado nas obras, porque ele pertence à criação literária, ganhou, no nível do texto um valor de símbolo de angolanidade. Esse valor simbólico está condicionado ao processo de valorização da identidade nacional, ou seja, ao momento histórico. O musseque foi eleito nas obras de Luandino Vieira e também de outros escritores como objeto símbolo, passou a ter uma significação determinada pela época, que vai além do musseque “real”.

Contudo, Luandino Vieira não deixa de mostrar os espaços desiguais de Luanda: os bairros de rua de terra, dos meninos pobres, das cubatas, dos sem morada, contrastando com a cidade dos portugueses, dos brancos e bem sucedidos. Personagens como Xoxombo, Zito, Zeca Bunéu, de **Nosso Musseque**, Paizinho, Mais-Velho, Kibiaka, Maninho de **Nós, os do Makulusu**, seu Petelo de **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, entre outros, todos pertencentes à periferia, compõem uma parte excluída da sociedade, mas ocupam um lugar mítico, mesmo que seja pelas vias da memória.

Segundo Mikhail Bakhtin, em **Estética da criação verbal**, um autor ao elaborar a criação artística, tem em vista um conteúdo - tensão vital, ou seja, ético-cognitiva do personagem – e trabalha este conteúdo utilizando-se de um material e submete-o a seus desígnios artísticos. No caso da narrativa, o material é língua. Ela que inspira o artista, é a possibilidade de materializar a ideologia, “sendo que ele realiza nela toda sorte de desígnios sem ir além dos seus limites como *língua apenas*” (BAKHTIN, 2006, p. 178). Mas o autor não trabalha a língua como língua apenas, ele a supera,

[...] pois ela não pode ser interpretada como língua em sua determinidade linguística (morfológica, sintática, léxica, etc.), mas apenas na medida em que ela venha a tornar-se meio de expressão artística (a palavra deve deixar de ser sentida como palavra. O poeta não cria no mundo da língua, ele apenas usa a língua. No que diz respeito ao material, ao desígnio do artista, condicionada à tarefa artística fundamental, pode ser expressa como superação do material. (BAKHTIN, 2006, p. 178).

Para Bakhtin, se numa interpretação sentirmos as palavras como palavras apenas, em sua determinação, não estamos interpretando artisticamente. A superação da língua não ocorre por meio da negação e sim pelo aperfeiçoamento. A partir daí podemos pensar no exercício de

aperfeiçoamento feito por Luandino Vieira em **Nós, os do Makulusu**. No âmbito da palavra e da estrutura, temos uma forma inovadora que nos intriga, mas o relato angustiante do narrador é a criação de uma expressão que sobrepuja as condições que trouxeram a angústia. Daí ser o romance o gênero onde as possibilidades se realizam porque permite a diversidade de construções discursivas como requer o trabalho com a memória, a partir do narrador, aos modos de Luandino Vieira.

2.3.1 O discurso interior: um narrador em pensamento

Mais-Velho inicia a narração sobre a morte do irmão Maninho refletindo sobre quão indigna ela foi; fora de combate, em emboscada, sem lutar pela própria vida. Segundo o narrador, Maninho “tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor”. Maninho e Mais-Velho eram irmãos e tinham ideais políticos diferentes; enquanto Maninho fazia parte do exército português e se envolvia com mulheres angolanas, Mais-Velho combatia a guerra e procurava manter-se afastado dos costumes locais.

É a consciência do narrador, tentando compreender as relações estabelecidas na nova terra de Luanda em meio a guerra, que nos apresenta todos os acontecimentos, os sentimentos, os devires e as memórias do romance **Nós, os do Makulusu**. Desde o início da narrativa nos vemos afastados do narrador comum aos romances de Luandino Vieira; percebemos que a intenção de Mais-Velho não é compartilhar experiências da infância, como em **Nosso Musseque**, nem contar a saga de um herói da resistência, como em **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. O leitor não é convidado a fazer uma compreensão e nem mesmo a acompanhar o fio condutor da história. Pelo contrário, ele é ignorado pelo narrador que se interessa pela busca de autocompreensão. O narrador não dialoga com o leitor e nem mesmo com outras personagens, tudo que se passa encontra-se em sua consciência ainda desestruturada pela perda do irmão.

Nesse lugar de dentro do narrador vamos encontrar passagens do passado misturadas, numa tentativa de diálogo com o presente, mas não somos avisados dessas rupturas entre os tempos passado e presente. Existem também trechos que parecem estar suspensos no tempo e no espaço, que não mantêm relação aparente com o exterior, é aí que a consciência do narrador mergulha em devaneios.

Engulo, o azeite dendém desce na garganta, escorre o azeite-doce no queixo. Dino me sopra: “A costelinha labrega, enh?” e verdade é que eu, sem o pensar, me sinto um pouco envergonhado comendo o bacalhau assado enquanto eles devoram o churrasco com jindungo debaixo da mandioqueira no fundo do quintal.

Só disse:

- O churrasco já estava na geleira!

Porquê, porquê eu solto aquele riso sincero, verdadeiro riso, tão do fundo de mim, que estou assustado e aterrorizado, a minha máscara de dor no espelho por baixo desse riso está lá, grita-me: “Não tens respeito, não tens sentimento?” e a mãe foge despedaçada de dor, para junto de Rute de olhos de areia frios deitada de costas na cama? Mas são essas as palavras de uma mãe que traz nove meses um filho no ventre e vinte e quatro anos no coração em todo o seu corpo, são essas as palavras que borbulham na cacimba de um choro e gritos de horas: “o churrasco está na geleira e tu, Maninho, não o comerás nunca mais?” (VIEIRA, 2004, p. 14. Grifos nossos).

Neste excerto, sequencial dentro da narrativa, observamos dois tempos, o passado e o presente (em negrito), tendo como referência temporal a morte de Maninho; a cena embaixo da mandioqueira parece ser logo depois da chegada da mãe e dos dois irmãos – Maninho e Mais-Velho – em Angola. Mais-Velho não consegue comer a o frango porque lhe faz lembrar seu vômito no convés do “Colonial”, navio que os levou à colônia. Esta cena do passado leva o narrador a mergulhar em pensamentos no tempo presente, quando o irmão já está morto. O que temos então, materializado no romance, é o interior, a parte de dentro de uma pessoa em desassossego. E como tal, desorganizado, ainda não preparado para a exteriorização. Partindo desta constatação, nos propomos a investigar como Luandino Vieira articula a linguagem para representar a consciência do narrador.

A realidade da ideologia, assim como a realidade do psiquismo, de acordo com Bakhtin, é semiótica, ou seja, é composta de signos. O psiquismo, ou introspecção, é formado pelo signo interior (a palavra interior) e a ideologia pelo signo exteriorizado. Contudo, todo signo ideológico, de qualquer natureza, “banha-se nos signos interiores, na consciência” (BAKHTIN, 2009, p. 58). Não existe fronteira bem demarcada entre o psiquismo e a ideologia, eles se complementam. Mas há a seguinte diferença: no nível da consciência, o signo ideológico ainda não exteriorizado é ainda um elemento confuso.

O pensamento que só existe no contexto da minha consciência e não é reforçado no nível da ciência, como sistema ideológico coerente, é apenas

um pensamento obscuro e inacabado. Mas, no contexto de minha consciência, esse pensamento pouco a pouco toma forma, apoiando-se no sistema ideológico, pois ele próprio foi engendrado pelos signos ideológicos que assimilei anteriormente (BAKHTIN, 2009, p. 59).

Quando Bakhtin fala de psiquismo refere-se ao pensamento individual, mas o indivíduo para ele é o detentor do conteúdo de sua consciência, responsável pelos seus pensamentos e desejos, portanto o indivíduo socioideológico e não biológico. A natureza do conteúdo da consciência individual é tão social quanto a ideologia. Todavia, se o conteúdo do psiquismo é tão social quanto a ideologia, esta, por sua vez, é tão individual (no sentido ideológico) quanto o psíquico. Todo pensamento da consciência apoia-se numa ideologia e no sistema do próprio psiquismo individual, não pertence estritamente ao individual. “O signo ideológico tem vida na medida em que ele se realiza no psiquismo e, reciprocamente, a realização psíquica vive no suporte ideológico” (BAKHTIN, 2009, p. 65).

A atividade mental, em sua forma pura, é acessível apenas à introspecção. O objeto da introspecção é o signo interior que pode ser signo exterior. O discurso interior pode também ser exteriorizado, ou, no processo de auto-explicação, adquirir forma de discurso exterior. A orientação da atividade mental vai do signo interior para o signo exterior, por isso que a introspecção é expressiva; ela é para o indivíduo a maneira de compreender seu próprio signo interior. “A introspecção constitui um *ato de compreensão* e, por isso, efetua-se, inevitavelmente, com uma certa tendência ideológica” (BAKHTIN, 2009, p. 62).

Em relação ao signo interior e signo exterior, Bakhtin ressalta que sua compreensão está ligada à situação (que é social) em que ele toma forma. E que longe de tal situação não se tem a totalidade dos fatos que constituem a experiência. Se, numa análise, separarmos o signo (o interior e o exterior) de seu contexto, alteraremos sua natureza, ou seja, seu sentido.

A forma interior do signo assemelha-se a um discurso interior, um monólogo análogo a parágrafos, são enunciações completas. Também se assemelham à réplica de um diálogo; o discurso interior era concebido pelos pensadores da Antiguidade, segundo Bakhtin, como diálogos interiores. No entanto, os laços que ligam as réplicas de um diálogo são de ordem gramatical, ao contrário dos que unem o discurso interior, que são de ordem apreciativa, emocional; as formas do discurso interior seguem uma lógica particular no itinerário da vida interior.

Para considerarmos, portanto, que a narrativa de **Nós, os do Makulusu** é a representação da consciência do narrador devemos levar em conta que seu pensamento

individual, interior, está relacionado ao signo exterior, ou seja, à ideologia. O seu pensamento “se banha” no que há ao seu redor, ao contexto ideológico que o cerca. Isso é bem representado na obra, pois o psiquismo do narrador interioriza de forma constante o que está de fora, as pessoas, as relações, as transformações. A compreensão de si, para o narrador, envolve todo o contexto exterior.

O diálogo interior, na obra **Nós, os do Makulusu**, limita um tempo e um espaço para se realizar; apenas os acontecimentos da viagem para a Angola em diante. A vida em Portugal país de origem da família – Mais-Velho, Maninho, sô Paulo, o pai e Maria Gertrudes (Estrudes), a mãe - não ganha espaço em sua consciência. Apesar dos deslimites da consciência interior de Mais-Velho, podemos fazer uma delimitação mínima: a bala que mata Maninho aciona a narrativa que se materializa em diálogo interior, este, por sua vez limita-se às reflexões dos acontecimentos da vida da família em Angola.

As reflexões de Mais-Velho, mesmo confusas em alguns momentos, são sua tomada de consciência do universo que o rodeia desde a chegada em Luanda, por isso ele volta no tempo pela memória, que é um ato de consciência, confrontando os tempos e os espaços; na verdade um espaço que se transformou da infância à fase adulta, em decorrência da guerra. Essa tomada de consciência, segundo Bakhtin, é ideológica, portanto implica discurso interior. O discurso interior, em relação ao ouvinte em potencial pode se distinguir em dois polos: “atividade mental do eu e atividade mental do nós” (BAKHTIN, 2009, p. 119). A atividade mental do “nós” é diferenciada, pois implica numa consciência social e permite diferentes tipos de modelagem ideológica. O “nós” do título do romance aponta para o fato de que a consciência individual do narrador inscreve-se no social, as reflexões e a encenação de diálogos acerca da guerra, com seus interlocutores internalizados, confirma o alicerce do “nós”.

Quanto mais o discurso interior procura uma autoexplicação (no contexto social) mais ele ganha formas de discurso exterior, na medida em que se apoia numa ideologia. Mas, ainda contém, nesse diálogo interior, traços de obscuridade, de confusão. Tal apontamento reforça a ideia de que a narrativa, objeto de nossa análise, é a representação da consciência, pois o pensamento ainda obscuro, um tanto confuso e abalado do narrador ocupa toda a obra. O excerto abaixo exemplifica bem a itinerância do pensamento do narrador. Vamos observar que há o mínimo de marcação temporal e nenhuma marca de identifique a ruptura entre os tempos.

Capitão-mor do reino da guerra ali estava a rir para mim e o sol a ver: **um buraco, cu d'agulha só, mais nada, e no tão simples tinha saído a vida**, eu ainda não sabia, ele não sabia, só Rute estava muito séria, ofendida no nosso rir.

As mulheres que amam conhecem a morte no riso?

Maria nunca me amou, nunca poderá amar ninguém, se ria sempre que eu ria e isso não dá saber. E sem isso o amor sempre não é conhecido da morte e, sem isso, não é amor, voo cafofo e estúpido só, acender de capim para queimadas, caça cinzas sim, mas o solo degradado e apagado. Por isso a sua senzalinha de sentimentos tem de fazer rotação, procurar novas matas pra se rir com elas, fazer a derruba e nunca aprender, até que a velhice ponha-lhe as marcas de cinza em todo o seu belo corpo loiro e, depois, de repente, morra e a estupidez dessa vida antropófaga não tenha ainda tempo de marca-lhe rugas fúnebres que dêem dignidade na cara de queixo amarrado com lenço de seda para maxilar não pender. Nunca me amou – sei, hoje, 24 de Outubro, aqui, na calçada dura do beco secular dos Mercadores onde vou com o sol a colorir um papagaio saliente numa janela e a alegria de não ter lágrimas para o óbito de Maninho. Coco e Dinho lá estão, à porta, à espera, sinto já o cheiro do bacalhau assado. Louvadeus-fêmea é que ela é e me arrepio todo, envergonhado, pelo bocado de mim que engoliu e digeriu e cagou verde como os nossos corpos no capim das chuvas do antigamente.

- Porreiros?!

Maninho sorri, todo ele se deixa encharcar de sol na ruela, olha-lhe e eu sei o que ele está a dizer-lhe nesse riso: que, da nossa terra de Luanda, eu gosto só os sítios poucos; que, da nossa terra de Luanda, chamo só Luanda à Rua dos Mercadores, à Rua das Flores, à Calçada dos Enforcados, aos musseques do antigamente...

Insulta-me:

- Rua de escravos... (VIEIRA, 2004, p. 10-11. Grifos nossos).

Destacamos em negrito as partes que correspondem ao presente da narração e sublinhamos a marcação temporal. No primeiro parágrafo a confusão entre devaneios do passado e do presente é mais marcante: o narrador, no presente da narrativa (dia 24 de outubro de 1963), lembra-se de um dia quando está junto de Maninho e Rute, andando pelas ruas de Luanda, ao sol. Então insere dentro desta cena um comentário: imagina que a seriedade de Rute naquele momento era sinal de que ela já sabia do porvir porque amava verdadeiramente Maninho. Desse passado a narrativa pula para um devaneio do presente, e o narrador pensa em Maria, em como ela não o amava. Depois, novamente pula para o passado, voltando à cena dos três nas ruas de Luanda.

O intrigante nessa desordem, não é o ir e vir dos tempos, mas a maneira como esse material é despejado ao leitor que deve encarregar-se solitariamente da compreensão, pois os indícios que indicariam as rupturas são suprimidos do texto. O narrador não usa marcas de entonação quando insere um comentário que não está no mesmo contexto temporal do está

sendo narrado, ele simplesmente se expressa para si, como no primeiro parágrafo do excerto acima.

A esta altura nos fazemos a seguinte questão: o que possibilita a materialização artística da introspecção? Segundo Bakhtin, as formas do discurso interior seguem uma lógica particular, e é isso que sentimos e comprovamos analisando a narrativa de Mais-Velho. O que está escrito é a expressão de sua introspecção tentando uma autocompreensão. Mas nada acontece senão dentro de sua consciência; não é apenas Mais-Velho que fala, ele dá a voz a outras pessoas, mas estas estão presas na memória do passado, no presente é apenas ele e seus devaneios. Vamos nos inclinar a partir de agora no modo como o narrador passar a palavras às outras pessoas numa tentativa de entender a representação escrita do de dentro da consciência.

Nós, os do Makulusu é uma obra que faz o leitor transpirar porque sua construção estética trata o leitor como um intruso; de fato estamos bem distantes do narrador que ficava em volta das fogueiras contando experiência. O leitor é um invasor, um espião, da consciência de Mais-Velho. A partir desse lugar de espião vemos que o narrador tenta organizar-se interiormente, se restabelecer a partir de suas expressões, contudo, para que isso seja possível, ele interioriza cenas do passado que envolvem outras pessoas; essas pessoas são seus interlocutores no nível da consciência. As palavras de Mais-Velho são direcionadas aos seus interlocutores e a ele mesmo. O leitor nem chega a ser plateia, pois não é previsto pelo narrador.

Mais-Velho está a caminho da Igreja do Carmo para o velório do irmão Maninho, nesse trajeto passa por ruas e vai mapeando a Luanda dos romances de Luandino Vieira – Rua das Flores Rua do Sol, Rua dos Mercadores, Travessa da Ásia, Pelourinho. Enquanto anda lembra, uma memória leva à outra, ele vê sua vida passar pelas ruas da cidade. E narra para si mesmo o que pensava em momentos da infância. No excerto abaixo o narrador dá indícios de seu processo de rememoração numa conversa encenada com Maria, sua namorada durante anos, da infância à vida adulta.

Legítimo é o teu ódio, Maria. Esqueceste doze anos de tua loira vida a tentar amar-me como querias e, sem querer, te derrotei. E até posso pedir perdão porque me ensinaste que nenhuma mulher que ama verdadeiramente perdoa que não partam com ela nos paraísos que no amar descobre. E nunca mais seria orgulhoso.

Amor feliz, tem?

São árvores velhas, mussalo onde que o sol se cõa, *entrei nele pela mão de tua memória, Maria, largo abandonado nos meus pés, mas te deixo aqui, sei*

que aí vou dar encontro no Maninho e Rute e tomo cuidado para não empoeirar os sapatos que engraxei (VIEIRA, 2004, p. 54).

A relação mal resolvida de Mais-Velho e Maria o faz pensar muito nela; as palavras de Maria são constantes na memória do narrador. Mas, assim como segura na mão da memória de Maria, ele a solta para segurar em outra mão, para mergulhar em outras reminiscências. De mão em mão, de memória em memória, o narrador forma o todo da teia dessa obra.

O narrador não dialoga com ninguém que se encontra no presente da narrativa, todos os seus diálogos acontecem pelas vias da memória, no trajeto até a igreja. O espaço concedido à outra pessoa é, na maioria das vezes, demarcado por meio de recursos estilísticos, como o discurso direto; com aspas, travessão ou mesmo dois pontos, mas há passagens em que o autor apaga essas marcas do discurso direto. O narrador não se infiltra no discurso de outro, não fala pelo outro, ao contrário: as falas de outras pessoas se infiltram em sua memória e ele, a partir daí, tenta dominá-las; as deixa ou abre espaço para elas. Tal estratégia estilística permite cada personagem, representantes de pessoas reais do musseque, falar de si.

Mais-Velho, ao dar voz ao outro, dentro de uma introspecção, assume a incapacidade de falar solitariamente sobre um determinado tempo – marcado pelo colonialismo. E nessa missão de contar um tempo, mesmo que para dentro – introspectivamente – Maninho tem um papel importante, não menos que dos outros, mas suas falas em relação à guerra e ao momento histórico são fervorosas.

É um jogo da sociedade, canastazinha de política, tudo isso, Mais-Velho. Arriscado? Não discordo. Só que o risco tem muitos descontos, tem prémios de várias gradações, se pode ir perdendo pouco-pouco e depois recuperar. E a pele defende, Mais-Velho. Quer queiras que não, te dá pelo menos uma terminação, o teu número nunca é branco, não é lâmpia. Agora eu?! Agora eles?! – mede o teu jogo com o meu, com o deles? Vou, sim, amanhã parto, vou matar ou morrer e tu não queres o fim dessa guerra mais do que eu. É um jogo perigoso, mas é mais leal porque, de certo modo, as oportunidades, as condições são iguais. E isso já é a primeira conquista que o meu ir lhes permite, a nossa primeira aproximação como homens, iguais, sem nada entre nós que não seja a morte que eu lhe darei se lhe vir primeiro, que me darão se me virem primeiro (VIEIRA, 2004, p. 24).

Esse discurso de maninho, um dia antes de ir para a guerra, matar ou morrer, é lançado na narrativa sem qualquer marca indicando o discurso direto. Maninho, neste trecho, que se segue por muitas linhas, toma lugar do narrador e narra ele mesmo seu ponto de vista ideológico. O narrador Mais-Velho apesar de ser atacado pelo irmão – “vai! pega numa arma e vai, leva o que dizes avante, faz como dizes na digas só” (VIEIRA, 2004, p. 23) – não interfere, pois permite que as partes argumentem.

Apesar de sabermos de quem são os discursos, eles estão em território alheio, dentro da memória do narrador. E o que domina a narrativa é o devaneio, o discurso voltado para si ou para um interlocutor rememorado ou simulado; é nesse espaço interno que o narrador diz, repensa o que fez, imagina-se no futuro, dá respostas para perguntas abandonadas no passado, questiona-se, arrepende-se, odeia e ama.

Tenho de me ver ainda uma vez mais no dentro do espelho, mas saí já, estou na rua, tenho de me ver, me lembrei de repente que, em dez anos, terei quarenta e quatro anos, quero ver os quarenta e quatro anos, nunca saberei que nesse dia de anos meus estarei nas europas e vou soluçar ferido no que mais gostarei, nos braços de minha irmã. Não sei, mas, porquê, assim já no escuro do meu quarto onde que saí, os olhos são o dela e só dela me lembro agora, partida tão cedo de nós, que mais-nova, menor casada e odiada no fundo do meu coração? O cabelo não estará lá como é agora, restará dos lados só e isso vai ser triste porque a cara vai ser a mesma, infantil, cara de anjo e vou ficar ridículo, uma calva criança. E meus olhos de diabo vão estar amornecidos, anos de anos fora da nossa terra de Luanda, dor de nunca mais lhe poder ver, poder voltar, percorrer-lhe como vou querer nas berridadas ruas discutidas com Maninho morto, que ele urinou por todo lado e queria lavar o sangue no mijo do seu riso e escárnio para afinal aumentar a área coberta de sangue da terra que ele amava com um ódio generoso, germinador, purificante. Não sei isso ainda, nem minha irmã Zabel sabe (VIEIRA, 2004, p. 40-41).

CAPÍTULO 3

3.1 Estilo tardio: memória e desassossego

Quando Luandino iniciou sua produção literária, assim como os escritores da época, escrevia e se encaminhava para uma expressão diferenciada, mas que dava continuidade ao legado deixado pelos escritores angolanos. Contudo, a existência de um sistema literário autônomo, como qualquer outra manifestação artística de resistência, era incômodo e não reconhecido por Portugal. A literatura de Angola era tolerada caso não saísse das vias do previsível, num sistema regional articulado ao sistema literário de Portugal. A escrita em prol da resistência tinha de ser um melindre para conseguir penetrar a sociedade sem fazer grandes alarmes. E, para tanto, tinha de reinventar os critérios para a verdade no plano do imaginário. No entanto, **Nós, os do Makulusu** representa um tempo desnudado, onde qualquer tipo de conciliação é afastado, e o tiro que rasga o romance dá indícios disso.

Encontramos no conceito de estilo tardio a possibilidade de analisarmos a obra **Nós, os do Makulusu** tendo em vista sua diferenciação em relação aos demais romances de Luandino Vieira. Said analisa a obra de vários artistas – músicos, cineastas, escritores, intérpretes da música, identificando em cada um a maneira singular do tardio. Para entendermos o conceito a partir da obra **Estilo tardio** daremos enfoque ao primeiro ensaio “O oportuno e o tardio”, onde o escritor vai cuidar da definição de tardio.

Said, ao estudar a criação tardia interessa-se pelas obras feitas de desarmonia, dificuldades e contradições em aberto. É justamente o que se vê na obra objeto de nossa pesquisa, expressas, sobretudo, por uma memória desarticulada que deságua na estrutura do texto. Ao lermos as memórias de Mais-Velho, é necessário, muitas vezes, retornarmos a leitura para que possamos absorver o que é contado. E ao chegarmos ao final, a frustração pela desordem deixa de ser importante se compreendermos que tal estado é a matéria da consciência do narrador.

A cronologia dos acontecimentos não é suficiente e nem fundamental para fruição. A extrema subjetividade em Luandino Vieira se manifesta na estrutura estética da obra que lança sobre o mesmo ponto, passado, presente e futuro. Essa característica está intrinsecamente ligada ao procedimento de escrita adotado: “foi escrito em um só jacto”.

Ao mesmo tempo em que Mais-Velho caminha em direção ao cemitério para enterrar o irmão, sua memória volta ao passado da infância e da juventude sem dar qualquer aviso, como na passagem em que imediatamente após sair da cena em que narra a morte do Maninho, outra cena do passado a sobrepõe.

Levado por quatro mãos que são de alturas, andares, passos, sentimentos diferentes e ensinam no caixão ondular de barco em mar de calema e o Maninho deve de estar mareando, era isso, mareando e eu disse-lhe então: – Cagunfas!

Só me ri, é um sol loiro e Rute a seu lado abrir o riso dela mulato para mim. Se não fosse minha cunhada que não hás de ser nunca, se não fosses mulata, eu ia te soprar nesse rir, ia acender-lhe até que te devorasses no fogo que em ti tens quieto e Maninho decide interromper:

– Queria-te ver lá em cima! As balas e o resto... Cagunfas, digo eu, que te embrulhas nessas ideias que nem políticas são... (VIEIRA, 2004, p. 9-10).

O narrador toma consciência do tempo e da memória, de sua própria memória, e isso não lhe dá segurança de olhar para o passado e compreendê-lo. Em vez disso, ele se depara com um mundo de memória em desordem e mesmo assim persegue essas memórias em decorrência de um presente doloroso. A cidade de Luanda, do passado da infância, revela-se como a cidade da guerra como desde a infância foi.

Rua das Flores, rua das flores, nem uma só encontrei, queria lhes pôr no te caixão, Maninho que me gozas o meu gosto das ruas antigas, quatro ou cinco restadas no furor cego que tu aceitavas com alegria de ver os catrapilas a limpar o largo, batia as palmas do coração, dizias: tudo de novo! Apaga esse sangue de escravos que ainda luz no meio desses sobrados e dessas pedras de calçada. E como gostavas, na volta do meu quarto de repente feio e envergonhado contigo lá dentro a tremer o sobrado com o peso da tua alegria, como gostavas de parar mesmo no meio da rua, esta ou outra ou aquela do Sol ou Mercadores ou Travessa da Ásia ou Pelourinho, madrugadas acordadas, abrir a braguilha e urinar, regando tudo aos berros: - Lavar o sangue dos escravos com o mijo dos patrões! (VIEIRA, 2004, p. 35)

Da primeira frase do romance até a última, existe uma proximidade, senão uma (con)fusão, da matéria e a voz que narra. Isso se deve porque os fatos narrados são fatos, ou abstrações de fatos vividos pelo narrador em seu íntimo, como secretos e intransmissíveis que envolvem morte e guerra, traumas.

O narrador problematiza e reflete toda uma condição de identidade e pertencimento. Na primeira parte do romance mapeia pela memória a geografia da cidade de Luanda indo aos lugares onde os meninos do Makulusu, e principalmente Maninho, gostavam de ir. Tanto a memória individual quanto a coletiva tem nos lugares uma referência para sua manutenção. Os lugares carregam marcas históricas e sentimentos vivenciados que trazem para Mais-Velho lembranças das transformações da vida.

A cidade se mistura a vários eventos e sentimentos, deixando de ser a cidade material para ser cidade ideológica, erguida pelas emoções do apego e do desapego visto que a família dos irmãos Mais-velho e Maninho é portuguesa e que ambos estavam envolvidos com a guerra de libertação em Angola.

Maninho sorri, todo ele se deixa encharcar de sol na ruela, olha-lhe e eu sei o que ele está a dizer-lhe nesse riso: que da nossa terra de Luanda, eu gosto só os sítio poucos; que, da nossa terra de Luanda, chamo só Luanda à Rua dos Mercadores, à Rua das Flores, à Calçada dos Enforcados, aos musseques do antigamente...

Insulta-me:

É o jogo secreto, nosso só, telepatia das palavras tantas vezes ditas – ruas escondidas ao progresso... ruas de utopias... ruas personalizadas, coloniais, colonialistas, ruas de sangue... (VIEIRA, 2004, p. 11).

O mosaico da narrativa que vai e vem no passado, dando formas concretas à formas idealizadas, colabora para a definição da identidade múltipla e móvel dos amigos do Makulusu. Percebe-se a intenção do narrador em saber quem são os meninos do Makulusu e se são realmente do Makulusu. Todas as partes do Romance dão voz à pergunta ao final da obra: “Nós, os do Makulusu?”.

As lembranças do narrador delineando o passado pelas ruas da cidade de Luanda e o passado ideológico, elaboram a memória utópica que um dia os meninos do Makulusu tiveram do futuro. Os desejos de Maninho imbuído na militância da guerra, com os anseios que tinha de acabar com a guerra para realizar o desejo de paz, fazem um grande contraste com a descrição de sua morte em emboscada e não em combate, como desejava.

Em seu itinerário pela cidade de Luanda, Mais-Velho apresenta ao leitor toda uma condição do ser exilado em face da guerra. A estratégia narrativa passa longe à maneira como a história oficial acumula e domina a memória. Ao mesmo tempo em que dividimos sensações, acompanhamos paulatinamente a construção do homem fora do lugar.

O meu irmão caçula já está dormir serenado em seu caixão, foi lavado e vestido e está higienicamente embalado e defendido das moscas por uns metros quadrados de rede mosqueteira, não é mais rede de camuflagem e eu ainda o não vi, ainda lá não cheguei, nem sei ainda se vou chegar, tem a vida primeiro antes da morte, e a vida é Maninho que vou lhe levar daqui a pouco no Paizinho se lhe der encontro e só depois irei chorar, no meu quarto de sozinho, na Rua das Flores, triste velha rua que me habita com seus fantasmas do antigamente. Porque tenho a voz de Mimi no telefone e nem sei se é verdade o que ela está a me dizer, só vou acreditar quando lhe vir morto (VIEIRA, 2004, p. 125).

A realidade que na infância tinha uma forma é fragmentada no presente; o abalo da morte e da separação dos amigos atinge o passado que também é enterrado e se reformula, assim como o modo da linguagem é nos apresentado. O texto se abstém das formalidades intencionalmente e insere palavras e expressões próprias das variações entre português e quimbundo; porque alterar o português padrão é habitar a cultura do colonizador de maneira desassossegada.

- Vadio! Só quer andar no quilapanga, na boa vaiela e eu a matar-me a trabalhar para ele estudar!...
Mas se eu quero barcos e mar e quando tu, mãe, dizes: que belo padre, eu sempre refilo dentro dos teus olhos: quero ser marinheiro, e estou na ponte da Guarda Fiscal e desenho barcos e os sacristas do Bairro Azul, mais o Maninho, o Kibiaca, o Paizinho estão, de pazes feitas e capituladas com jinguba e rebuçados de hortelã-pimenta e micondos, às fimbas, nus, e ao sol resplandindocentes. Diz que sim, mãe, diz que sim, que não vais deixar me enterrarem, mãe. Vês? Choro: pensas que é a morte do Maninho, mas nem lembro ele; nem Paizinho, que resiste s torturas; eu estou só com medo, cagaço, uoma de ser enterrado (VIEIRA, 2004, p. 102).

Um dos elementos que afirmam o caráter social da memória é a linguagem, pela troca entre as pessoas que compõem o grupo. Lembrar e narrar constituem-se da linguagem e vice-versa. A linguagem é, pois, o instrumento socializador da memória porque possibilita diálogos entre os tempos, os espaços e as culturas. Os pedaços de memória, de línguas e de culturas, em Luandino Vieira, resvalam à formalidade e tudo nos parece muito compreensível visto que não chegaríamos a produzir as imagens propostas de outra maneira.

Este lugar antes desabitado onde o narrador é ele mesmo, um espaço intenso, diferente e desordenado é sua própria criação, produto de sua vivência. Talvez por isso os quatro amigos do Makulusu não sejam mais do Makulusu; o lugar onde cresceram está dentro deles totalmente deformado. A memória escrita revela-se, assim como a própria memória, um país estrangeiro.

3.2 O Estilo tardio e suas relações com a morte

Luanda, nossa senhora de amar, amor, a morte.

Nós, os do Makulusu

Antes de a obra ser intitulada de **Nós, os do Makulusu**, “A, amar, a morte” ou “Amar, amor a morte”, eram os títulos que na primeira leitura Luandino Vieira riscou (VEIGA, 2010, p. 107). Apesar de terem sido descartados pelo escritor, os títulos apontam para dois temas recorrentes na obra: o amor e a morte. Há no romance duas histórias de amor frustradas, uma pelo desânimo do tempo outra atravessada pela morte. Nos interessará, a essa altura da análise, a representação da morte na obra, pois, segundo Adorno, uma obra de estilo tardio traz a morte de maneira refratada.

Na obra **Nós, os do Makulusu**, algumas pessoas que fizeram parte do passado do narrador, passam a ser observadas pelas vias da memória a partir da ótica da morte. A começar pela “formiga condenada”, epíteto dado a mãe de Mais-Velho, por ela ser voltada demasiadamente para o trabalho: “E lava e engoma e cozinha e não quer, não quis, nunca vai querer criados até que as forças e o hábito e a morte lhe obriguem a acabar o ritual diário de formiga condenada” (VIEIRA, 2004, p. 49).

No desenrolar da narrativa, Mais-Velho conta como a mãe se transformou aos poucos de uma pessoa bonita e feliz numa morta em vida. Quando a família chegou a Angola o narrador a descreve: “tu estavas bonita e nova, a tua cara larga brilhava saúde e alegria na tua tranquila consciência nascida na fé” (VIEIRA, 2004, p. 61). Após ela ter vivido algum tempo na colônia, o narrador a descreve como uma colona cujo bom senso é atravessado pelo preconceito e o conhecimento é cego; uma mulher limitada pela ignorância e para a qual não

se pode falar a verdade sobre os conflitos da terra de Luanda porque ela não suportaria. Uma mulher de frases feitas às quais Mais-Velho responde em pensamento:

Fazer o bem sem olhar a quem é diminuir, é insultar – primeiro é preciso que reconheças esse a quem como alguém que não quer o teu bem, quer outro bem e então, sim!: faz o bem e não olhe a quem, ama o teu próximo como a ti mesma, assim como fizeres assim achará não o saiba a esquerda o que a direita faz, então sim, isso será bom e justo, minha triste e desiludida mãe que me olhas e ouve o hino final da emissora estrangeira e estás pensando, e eu sei e leio nos teus olhos e não te quero dizer que sim nem que não, já sofreste muito, já morreste muitas vezes, humilhada e cansada, e ainda te falta ver o filho do riso loiro seco de sangue e morto (VIEIRA, 2004, p. 50).

Este trecho evidencia uma ideia de morte do narrador: a morte em vida, a desrealização da vida em vista do sofrimento. Nesta cena do passado, o narrador insere o presente e vê a mãe, em suas limitações de colona antes de saber da morte de Maninho e imagina como será difícil para ela suportar a dor da perda do filho, provavelmente mais uma morte em vida, para ela que já morreu muitas vezes. No último retrato que o narrador faz da mãe, diante do túmulo do irmão, percebemos que ele antecipa sua morte:

Eu estou a ver só como a dor é ordinária, como é uma máscara de ácido lagrimoso que corrói na pouca dignidade toda que a velhice deixa e na tua face, mãe, face da minha tristeza, eu vejo por debaixo do leito das lágrimas e do ranho teimoso que escorre do nariz, por baixo do céu do véu, a caveira a rir e os dentes pórticos a rir a tua morte (VIEIRA, 2004, p. 94-95).

Outra personagem observada sob a ótica da morte é Rute, pela qual Mais-Velho tem uma profunda admiração por perceber nela o amor que faltava em Maria, sua namorada. Enquanto Maria ria com ele, Rute, que amava verdadeiramente, apenas bebia no sorriso do irmão. Nas palavras de Maninho, Rute representa as mulheres que amam e que “sabem que o amor e a vida são dois jogos de morte” (VIEIRA, 2004, p. 24).

Rute, a menina que comprava e soltava os pássaros que Kibiaka vendia na infância, viveu um grande amor com Maninho, era ela a merecedora de todo o amor do herói. Tanto que por ela Maninho realiza um enterro simbólico ao comer as cinzas da fotografia da ex-namorada Lena. Segundo ele, “As mulheres que amam de verdade nunca podem aceitar um

amor invenção de antes do seu amar” (VIEIRA, 2004, p. 36). No entanto, o amor entre o herói da narrativa e Rute se rompe com a bala que atravessa Maninho. Apesar de Rute perceber a morte do amado por antecipação, ela parece morrer junto com Maninho.

[...] as mulheres que amam conhecem a morte no riso. Podemos morrer, não é, de congestão? Morrer, morte, boiar e ser roído nos peixes logo no mais bonito de nós, o sexo e os olhos, o que está nos ligar ao mundo, a barriga inchada como vai ser a luta com o filho de Maninho, se lhe derem tempo, licença entre uma macuta de morte e outra de vida. E estás deitada, seca e estéril, em cima da cama da mãe, os olhos cegos no tecto, cafofos (VIEIRA, 2004, p. 27).

O estilo tardio abrange a fase terminal da vida de um artista, mas não resulta diretamente do envelhecimento ou da morte concreta; é a iminência da morte que penetra as obras e se materializa na criação de diversas maneiras, ou estilos. De acordo com Wood, no prefácio do livro **Estilo tardio**, a ideia da própria morte aprofundou o interesse de Said pelo estilo tardio, mas não foi isso que o instigou. “Uma coisa é escrever sobre entrega, outra é realizá-la. Investigações sobre a formação do eu podem prosseguir até o final; a aniquilação do eu é coisa bem diversa, e o estilo tardio tem a ver com isso” (SAID, 2009, p. 18).

Mais-Velho inicia a matéria que forma o romance motivado pela dor e angústia pela morte do irmão. A partir do fluxo de sua consciência despida de cronologia as lembranças surgem em sua memória e se misturam com cenas do presente formando um amálgama onde não sabemos ao certo o que é presente e o que é passado, pois não há sinais dessa separação.

Simple, simple 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. Chorou por isso, tenho certeza, por morrer assim, um tiro de emboscada e de borco, como é que ele falava?: “Galinha na engorda feliz, não sabe que há domingo.” Como uma galinha, kala sanji uatobo kala sanji... Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixara ler *As Guerras* do Cadornega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida. (VIEIRA, 2004, p. 09).

Esta primeira cena, de “de dentro da consciência”, serve de referência para o narrador e ao mesmo tempo é motivação de seu desassossego. Nela, Mais-Velho ironiza a

guerra ao dizer que o irmão “tinha a mania dos heróis”, mas deixa transparecer um profundo sentimento de perda que vai desestruturá-lo; a morte abalar sua memória que se edifica entre embaraços do presente, passado e futuro.

– “A mão é o cérebro!” – se agarrou nestas palavras, mano mais-novo, e o Coco tirava e punha os óculos, queria convencer-lhe que, se assim era, o vice-versa era certo. Logo, portanto, por conseguinte, por consequência...

– Tu o que dizes, Mais-Velho?

Digo hoje, que vou a caminho de ti, que nessa hora queria só ver o sol entrar no riso de Paizinho por atrás de ti, lá, na porta do fundo onde que a luz se doirava mais, todas empoeirada de horas.

– De acordo... (VIEIRA, 2004, p. 22).

Assim como o narrador deixa emergir o passado, ele emerge no passado; esse itinerário vai deixando dúvidas em sua consciência no que se refere ao porvir e ao passado; a solidez das lembranças se desfaz em desilusão. O narrador revê sua vida no Makulusu à medida que as lembranças vão aparecendo de maneira convulsiva. Em decorrência da morte do ente querido, o narrador se vê na iminência da morte e vê sua vida e a dos meninos do Makulusu passar como um filme que trata dos acontecimentos mais importantes. Dentro da consciência projetada com base no passado está o choque da morte do irmão e a prisão de Paizinho, seu meio-irmão e companheiro de militância. Ou seja, o narrador carrega em si a crise vivida pelos quatro que seguiram caminhos tão diferentes e tão tortuosos por causa da guerra.

Tão diferenciada das memórias dos outros narradores e personagens é a memória de Mais-Velho, que em vez de criar um mundo paralelo alimentado pelas doces lembranças do passado, é atingido pela morte como se fosse ele que estivesse para morrer. Mais-Velho percebe em si a transformação, como no trecho em que reencontra pessoas e perpassa lugares da cidade de Luanda no trajeto até o cemitério para enterrar o irmão.

Falta Paizinho, mas paizinho não vai vir, nunca virá no Carmo para onde vou e o cheiro a bacalhau é o mesmo de há dois anos **e eu não**. Mas penso que o cheiro é que é outro, enjoa e quero vomitar ali mesmo, mas não posso fazer isso: vou de casaco e gravata, e gravata preta ainda por cima, e é mal-educado vomitar de luto (VIEIRA, 2004, p. 11. Grifos nossos).

O narrador pensa a partir da dor da morte, que passa a ter um sentido metafórico dentro da narrativa; existe uma progressão dentro do romance que vai desencadear na dúvida do pertencimento, pois o ser do passado vai sumindo à medida que o narrador se apercebe de suas ilusões.

Já não és o Maninho, mas ainda aí lhe dou encontro. Mas depois, e depois? Vou poder rasgar as fotografias todas, vais estar comigo sempre? E para quê vou querer comigo se não estás connosco já? (...) eu, que não te trouxe no ventre, nem te tenho ventre, nem na pele, nem em mim, vais aceitar ficar nos meus olhos que são os nossos, do velho Paulo? Sei que não, mentiria se te dizia neste momento, seria desonrar a tua curta e bela vida: esquecerei. Vida é concreto, o resto é morte. (VIEIRA, 2004, p. 84-85).

Para Adorno, a morte, nas obras tardias, é representada de maneira refratada, como alegoria, pois, o estilo tardio não se justifica apenas com a morte física iminente. Em Luandino Vieira existe uma urgência na escrita e a morte é alegorizada tanto na desconstrução da identidade do narrador como da cidade.

Antes, quando eram os quatro meninos do Makulusu – Kibiaka, Maninho, Mais-Velho e Paizinho – só havia brincadeiras, compromissos de criança, a cidade era deles. Agora, depois de terem tomado rumos diferentes, Mais-Velho vê o que a cidade abarca. Assim, inicia-se a morte metafórica do narrador, que passa a perceber-se de maneira mais crítica e afetada. O momento que mais viabiliza essa possibilidade dá-se no término da narrativa, quando Mais-Velho faz a seguinte pergunta: “Nós, os do Makulusu?”.

– Usem a cabeça!

E soube de certa certeza de que ele nunca nos ia trair, que aquela cabeça nunca atraíçava o corpo e os corpos que moravam dentro daquela cabeça e que aquele corpo, mesmo que lhe matassem, não podia nada contra a cabeça que lhe aguentava: não tinha ligação. Paizinho tinha construído um só sentido na sua vida e como assim, podiam matar-lhe a cabeça que matavam-lhe o corpo, mas o contrário nunca.

Nos olhou a todos, me viu parecia nunca me tinha visto e eu tive vergonha por não ter, por não ter ido primeiro fazer a barba e pôr casaco e gravata preta, para ele saber que Maninho, o melhor de nós, tinha morrido.

O carro dos pides arranca. Fico ali, no lado de Maricota, e o funeral de meu irmão caçula marcado para mais tarde.

Nós, os do Makulusu? (VIEIRA, 2009, p. 154).

O narrador sofre ao dar-se conta de que a vida não existe no presente, “é sua memória só”. E uma memória desconstruída, constitui a morte metafórica do ser. Esta não realização e também desrealização da vida refletirá na forma do texto, fazendo com que a obra fuja a qualquer formalidade e compatibilidade com as narrativas até então elaboradas por Luandino. Escrita quando aconteciam as lutas armadas em Angola, o romance **Nós, os do Makulusu** não tenta maquiagem os conflitos. Essa atmosfera pesada, conflituosa, que atinge tanto Luanda quanto o narrador, permanece do início ao cabo da narrativa.

Nessa desordem de coisas, a causalidade – eixo de sustentação do enredo tradicional – não pode exercer qualquer tarefa. O encadeamento lógico de motivos e situações, que orienta a ótica realista convencional e que mobilizou o foco narrativo em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, perde a validade quando a opacidade dissolve a plasticidade das personagens e converte o absoluto do tempo e do espaço em formas relativas na apreensão da vida (CHAVES, 1999, p. 175).

Nesta obra, tudo que Mais-Velho vivencia é subjetivo, a cidade, as memórias e as pessoas refletem a construção de uma consciência móvel e abalada que, por sua vez, reflete todo um contexto social. Na busca desesperada de encontra-se nas firmes memórias, o narrador percebe que estas vão escapando; tudo perde a solidez. Os sinais deixados pelo narrador apontam para um mundo descompassado e sem certeza. Mais-Velho,

[...] desconfia da aparente lógica do mundo que os outros parecem ver; desconfia dos valores do pai, figura identificada com o dominador; desconfia dos “ritos e mitos” que filho de colono tem de aprender, desconfia do código feito por palavras que “têm silêncio e quietez”; desconfia da cultura apreendida nos livros e dicionários (CHAVES, 1999, p. 177).

Embora o narrador saiba que não é possível viver sem certezas, o momento que vivencia, rodeado pela morte, que faz tudo se desconstruir, não permite que as crenças permaneçam firmes por muito tempo. O fato de os meninos do Makulusu terem seguido por caminhos contrários e terem de matar uns aos outros, como é o caso de Maninho e Kibiaka, abalou uma das grandes certezas de Mais-Velho, da amizade verdadeira, contudo fez nascer

nele outra certeza: “dos cobardes não reza a história, mas o pior, Maninho, quantos mais heróis tem um povo, mais infeliz é” (VIEIRA, 2004, p. 145).

3.2 O intelectual fora do lugar: a linguagem como morada

Edward Said, em **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993, faz uma crítica aos novos padrões de dominação numa época de intensa dinâmica popular como foi o século XX. Segundo ele uma das características mais lamentáveis deste espaço de tempo é ter gerado mais refugiados, imigrantes, deslocados e exilados do que em qualquer outro período histórico e na maioria resultados de conflitos pós-coloniais e imperiais. Em virtude de essas pessoas estarem entre o velho império e o novo Estado, a situação delas expressa tensão, contradições e irresoluções. Em meio às conflituosas relações geradas a partir do século XX, com sua característica diaspórica é crescente o desejo de liberdade, e esta, por sua vez, é a missão dos intelectuais que

[...] nascida na resistência e oposição ao confinamento do imperialismo, agora passou da dinâmica estabelecida, assentada e domesticada para as suas energias desabrigadas, descentradas e exiladas, que tem sua encarnação atual no imigrante, e cuja consciência é a do intelectual e artista do exílio, a figura política entre domínios, entre formas, entre lares e entre línguas (SAID, 2005, p. 407).

A situação dos intelectuais em Angola se identifica com a caracterização de Said no seguinte ponto: o imperialismo português, a partir da década de 40, passou a exaltar formas culturais advindas da Europa e simultaneamente a abafar as manifestações tradicionais de Angola. Os escritores, assim como a população, permaneceram no mesmo espaço, contudo esse espaço progressivamente se transformou. A resistência gerou em intelectuais como Luandino Vieira um sentimento antitético ao poder colonial. Em se tratando do intelectual, a reflexão de Said refere-se à consciência do ser deslocado que problematiza uma realidade e descobre na sua condição de margem um distanciamento da trilha batida e percebe a possibilidade de explorar lugares ainda não habitados.

Em “Reflexões sobre o exílio”, Said pontua que sempre existiram artistas que tiveram de se afastar de seu lugar de origem e assim produzir no exílio. Contudo, existe diferença entre estes de outras épocas e os de hoje. O século XX, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições de governantes totalitários é, com efeito, a “era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (SAID, 2003, p. 47). Mesmo tendo excelentes produções elaboradas no processo de exílio, este não pode estar a serviço da humanidade como pedra de toque para a produção de arte porque seria banalizar as mutilações de quem o vive.

Said no texto “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, presente na obra **Representações do intelectual**, destaca a figura do “intelectual exilado”, que teima em não se adaptar no lugar onde está e prefere ficar à margem das correntes dominantes. O intelectual inconformado é mais bem exemplificado dentro das condições do exílio, pelo fato de nunca estar completamente adaptado. Desse modo, Said diferencia o “exílio real” do “exílio metafórico”. O intelectual exilado no sentido metafórico sente um profundo desassossego e inquietude mesmo estando em casa. Luandino Vieira, escritor preocupado com a sociedade que fazia parte e com a orientação política que submetia Angola a Portugal, um intelectual de fato, experimentou o exílio que Said chama de “real” ao ser preso, fato que alterou seu processo criativo. Mas, observamos em suas obras a inquietude que chega a atingir os leitores.

Em nenhuma outra obra, senão em **Nós, os do Makulusu**, o dilaceramento causado pelo colonialismo foi tão visceralmente representado, tanto da estética da obra que absorve a subjetividade das aflições, quanto pelos sentimentos experimentados pelas personagens – desde Maninho, que antes de ser morto envolveu-se ideologicamente com a guerra, passando por Rute, a namorada de Maninho, que vivencia o amor em meio aos conflitos e que perde o companheiro para a guerra, até Mais-Velho, que ao mesmo tempo em que se desestrutura observa tudo de maneira crítica. Nesta obra, Mais-Velho experimenta a desconstrução de sua identidade na medida em que, pelas vias da memória, tudo e todos que compunham seu passado são relativizados pelo choque da morte do irmão. Acreditamos que a obra **Nós, os do Makulusu**, além de representar uma condição histórica de Angola, representa também o sentimento de estar fora do lugar, experimentado pelo escritor Luandino Vieira durante seu processo criativo.

Luandino Vieira criou uma obra de expressão tardia, no entanto produziu outras obras anteriores e posteriores à **Nós, os do Makulusu**. Os acontecimentos nos quais estava imerso no momento das produções podem auxiliar na compreensão deste fenômeno, mas não são determinantes para a criação de sua obra de estilo tardio. O escritor foi mantido preso, não

exatamente exilado no sentido de expatriado, mas a privação da liberdade e as consequências desse processo, incluindo as perseguições políticas, podem ter gerado o que Said chama de “exílio metafórico”, no sentido dado pelo monge saxão Hugo de Saint Victor, que se refere ao homem para qual o mundo inteiro é uma terra estrangeira (SAID, 2005).

A sensação constante de não estar mais “em casa” não se resume, em Luandino Vieira, à prisão, mas às suas relações com o poder em seu país. Para o escritor, a escrita foi uma maneira de subverter o sistema ao qual foi submetido, mas sua obra não deixa de estar atravessada pelo exílio, principalmente **Nós, os do Makulusu**, onde o narrador personagem Mais-Velho questiona o pertencimento ao lugar onde vive e é marcado por um profundo mal-estar e senso crítico em relação à condição do regime político de Angola.

O exílio nunca se encerra como um estado de bem-estar, ao contrário disto, se configura como algo fora do habitual, descentrado, mas com grande força desestabilizadora. O exílio não é uma questão de escolha, mas desde que o exilado se recuse a ficar à margem, complacente, cultivando a dor, há o que aprender e fazer, como dar condições para uma subjetividade melindrosa e aproveitá-la na produção. Para um intelectual exilado, a escrita pode ser um lugar habitável como acredita e fez Theodor Adorno.

A escrita densa, fruto do exílio, gera tensão entre o escritor e a linguagem usada por ele. “Ser tardio significa, portanto, chegar tardiamente (e recusar) muitas das recompensas oferecida por uma situação confortável no interior da vida social – dentre as quais de ser lido e entendido com facilidade por um público mais vasto” (SAID, 2009, p. 41). Escritor e obra se amalgamam numa só matéria. Luandino optou por estar “à parte” e ao mesmo tempo “fazer parte” do presente com sua obra tão profunda e irrequieta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fenômenos diferenciados sempre aconteceram no universo da arte, e na contemporaneidade isso não é diferente. A plasticidade da arte contemporânea, a capacidade de responder aos desafios das circunstâncias, ressignificar positivamente momentos de tensão de poder, como é o caso da arte angolana indicam transformação no âmbito social ou até mesmo dão indícios do quão atrasadas são determinadas formas de imposição e dominação cultural. O prazer estético, ou fato estético, que se realiza na relação do fruidor com a obra de arte, segundo Umberto Eco é uma atividade cognoscitiva baseada no processo de integração e complemento; o escritor ao elaborar a obra tem como referência o que existe antes e dá continuidade ao que já havia sendo produzido até então. Na arte contemporânea esse processo de abertura ganhou novos rumos e foi enfatizado caracterizando-se o prazer estético na contínua abertura da obra, ou seja, a intenção é fazer com que novas possibilidades de uma forma se realizem sempre.

[...] a arte contemporânea concretiza sua originalidade estabelecendo (às vezes obra por obra) um novo sistema *linguístico* que traz em si suas novas leis. Na realidade, mais que de instaurações de um novo sistema, pode-se falar de um movimento pendular contínuo entre a recusa do sistema linguístico tradicional e sua conservação: se introduzíssemos um sistema absolutamente novo, o discurso dissolver-se-ia na incomunicação; a dialética entre *forma* e *possibilidade* de significados múltiplos, que já nos pareceu essencial às obras “abertas”, realiza-se justamente nesse movimento pendular (ECO, 1991, p. 124).

A literatura representa a ideologia ao (re)inventar o espaço dos fenômenos reais e a fantasia, por sua vez, realiza-se em função de percepções do real. O diálogo entre a lógica representada e a lógica real é o espaço de funcionamento da literatura. Nas narrativas dos “velhos intelectuais” de Angola, a voz converte-se em letra e desse movimento surge um romance que relativiza as considerações de Walter Benjamin sobre a incomunicabilidade entre a oralidade e o romance. Podemos identificar nas obras de Luandino Vieira a coerência com o projeto literário em Angola, que motivou a criação literária desde o final do século XIX e foi rearticulando-se por meio dos novos intelectuais que nasciam em Angola. No entanto, o escritor não tenta resgatar uma atmosfera perdida, e sim problematizar o contexto conflituoso

desencadeado pelo processo de colonização, transfigurado a realidade e abstraindo dela forças para sua produção.

Ao estudarmos a produção literária de Luandino Vieira observamos que existem características na sua práxis artística que perpassam todos os seus romances. A periferia da cidade de Luanda como espaço central onde sucedem os fatos narrados pelos seus narradores é marca das obras do escritor. Tal espaço não foi eleito gratuitamente; os musseques foram percebidos como lugar onde o povo excluído pelo processo de colonização, vivencia o que restou da cultura local. Portanto, se o objetivo da literatura comprometida com o processo de resistência era valorizar a angolidade, não poderia dar as costas para as periferias da cidade.

Ao mesmo tempo em que Luandino Vieira utiliza a memória individual, coletiva e histórica como matéria prima para criar suas narrativas, ele as reelabora. Sendo a memória peça que não pode faltar para a formação da identidade, notamos que o escritor preocupam-se com a formação da identidade do povo angolano. No entanto, ao passo que as obras **A vida verdadeira de Domingos Xavier**, **Nosso Musseque** e **João Vêncio: os Seus Amores** trazem narradores e personagens que se utilizam da memória pra rememorar o passado e conceber o porvir, o narrador de **Nós, os do Makulusu** mergulha num mar de inconstâncias a partir da memória.

Partindo dessa hipótese de ruptura entre os romances, nosso objetivo foi analisar a obra **Nós, os do Makulusu** como sendo de expressão tardia. No primeiro capítulos da dissertação demos início à proposta com foco no estilo tardio em Luandino Vieira. Procuramos nos concentrar na obra e não em acontecimentos exteriores a ela, tentando responder à questão: “Como a obra **Nós, os do Makulusu** é tardia?” em vez de “Por que a obra **Nós, os do Makulusu** é tardia?”. As análises de Said nos deram abertura para investigarmos em Luandino Vieira seu próprio estilo tardio, o que nos levou a reflexão acerca da representação da memória, que na obra **Nós, os do Makulusu**, se diferencia das demais.

No segundo capítulo deste trabalho desenvolvemos o tema da memória, norteados pelas considerações de Paul Ricoeur e Maurice Halbwachs. Vimos que a memória individual, coletiva e histórica, o que delas não foi engolido pelo esquecimento, estão em constante diálogo com o presente, portanto são reformuláveis. A obra de Luandino, como um todo, é uma representação da memória que negocia com o presente e propõe novas leituras da realidade, contrárias à versão que Portugal tentou semear com o incentivo à literatura colonial entre outras imposições. O uso da memória como recurso estético por escritores angolanos, como Luandino Vieira, consiste na busca pela identidade nacional; as reformulações do passado tornam-se tentativas de reivindicar uma história própria.

Na obra **Nós, os do Makulusu**, observamos que o escritor faz uma representação da memória individual. Dessa forma, partindo do pressuposto de que a memória individual é uma derivação da memória coletiva, buscamos a compreensão desse fenômeno. Para Ricoeur, o passado, quando lembrado, impõe-se à lembrança como representação “sui generis”, ou seja, de forma única e diferenciada. Vimos esta representação da memória, composta por imagens reformuladas, atravessadas por formas alucinatórias, na obra **Nós, os do Makulusu**.

O fluxo individual da memória é complexo por si só, representá-lo a partir da escrita revela-se em Luandino Vieira um trabalho árduo, pois o escritor além de ter que compreender esse processo, lança mão de recursos estéticos e estilísticos para essa edificação. Para Bakhtin todo pensamento apoia-se numa ideologia; não existe fronteira entre psiquismos - pensamento individual - e o signo ideológico, contudo, o signo ideológico, no nível da consciência, ainda é bastante confuso. A atividade mental é acessível apenas à introspecção, mas pode tomar formas de discurso no processo de autoexplicação.

As dificuldades de compreensão ao lermos **Nós, os do Makulusu** encontra uma possível explicação na representação do discurso interior, por se assemelhar ao processo de introspecção, ainda confuso, onde, se houver um interlocutor, pertence no nível da consciência. O leitor, nesse processo de escrita da introspecção, não é previsto, vemos isto no texto porque não há marcas indicando as idas e vindas no tempo e espaço. O narrador volta-se para si e ignora o restante.

No terceiro capítulo focamos a atenção novamente para as considerações de Said sobre o estilo tardio, mas voltamos nosso interesse para a questão da morte e do exílio, pertinentes nas obras de expressão tardia. De acordo com Adorno, nas obras tardias a morte aparece de maneira refratada, ou seja, existe no interior da narrativa alguma representação da morte. Em **Nós, os do Makulusu**, Mais-Velho experimenta a desconstrução de sua identidade enquanto, pelas vias da memória, tudo e todos que compunham seu passado são relativizados pelo choque da morte do irmão. O tempo que possibilitou a memória do narrador é devorado pela morte e em seguida reformulado ganhando formas alucinatórias.

O tempo é o lugar onde a memória age. Nesse lugar a memória da ficção confunde-se com o todo da memória, coletiva, individual e histórica. A escrita da obra de Luandino Vieira em **Nós, os do Makulusu** não intenciona fixar a memória do passado do povo angolano, seria impossível, considerado o constante diálogo da memória com o presente, mas reelaborar a realidade e construí-la. Dessa forma, Luandino Vieira, juntamente com outros escritores, revela-se construtor da memória, permitindo focos de visão da realidade

diferenciados e mostrando, a partir do narrador Mais-Velho, o quanto o passado é avesso à rigidez.

A análise de uma obra literária, assim com a ficção, contribui para a memória do entendimento dessa obra, contudo, nunca é suficiente, pois são inúmeras as possibilidades de leitura de uma obra de arte. Acreditamos ter contribuído com o estudo da obra de Luandino Vieira e da literatura angolana e esperamos que este estudo seja uma motivação para outras pesquisas e continuidade da importante tarefa de produzir conhecimento científico sobre as literaturas africanas. .

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, JR. Benjamin. Reimaginando a nação. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia e VECCHIA, Rejane (org). **A Kinda e a Misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo Cultura Acadêmica; Luanda e Angola, NIZLA- 2007.

_____. Pressupostos, da teoria à prática. In: **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no Século XX. 2. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Fronteiras Múltiplas e Hibridismo Cultural: Novas Perspectivas Ibero-afro-americanas. In: **De Vãos e Ilhas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750 – 1880. 12. Ed. Rio de Janeiro: ouro sobre Azul, 2009.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite**. 6. Ed. Ri de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

CHAVES, Rita. **A formação do romance Angolano**: entre intenções e gestos. Coleção Via Atlântica, nº 1. São Paulo: USP/FFLCH/DLCV/ECLLP, 1999.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FANTINI, Marli. Águas turvas identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JR., Benjamin(org.) **Margens da cultura**. Editora Bomtempo, 2004. .

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergia Rocha – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antonio e Luandino Vieira**. São Paulo: Almeda Casa Editorial, 2008.

MATTOS, Macelo Brandão. **Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira**. Niterói: Editora da UFF, 2012.

NETO, Agostinho. Mussunda amigo. **Educação Pública**. Jul. de 2007. Disponível em <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0040_10.html>. Acesso em 20 de Janeiro de 2014.

NOA, Francisco. **Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso**. Revista Via Atlântica. Nº 03. Dezembro de 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2007

SAID, Edward W. **Estilo tardio**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Battmann. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

_____. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In: **Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Do eurocentrismo ao politeísmo. In: **Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares. Cosacnaif.

VEIGA, Luiz Maria. **Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da maioria branca em *Nós, os do Makulusu* e em outras narrativas angolanas**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Pulo.

VIEIRA. José Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. José Luandino. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. Autores Africanos. São Paulo: Ática, 1981.

_____. José Luandino. **De Rios Velhos e Guerrilheiros: I O Livros dos Rios**. Editorial Caminho, 2006.

_____. José Luandino. **João Vêncio: os Seus Amores**. U.E.A, Lisboa/Angola: Edições 70, 1979.

_____. José Luandino. **Nós, os do Makulusu**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. José Luandino. **Nosso Musseque**. Luanda - Angola: Editorial Caminho, 2003.

_____. José Luandino. A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor. [Editorial]. **Revista Investigações**, v. 21, p. 279-290, Nov., 2007. Entrevista concedida à Joelma G. dos.Santos. Disponível em: <[http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/a-literatura-se-alimenta-de-literatura-entrevistado Jose-Luandino-Vieira_art.16ed.21.pdf](http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/a-literatura-se-alimenta-de-literatura-entrevistado-Jose-Luandino-Vieira_art.16ed.21.pdf)>. Acesso em 10 de maio de 2013.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardsos e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.