

## *Luuanda*, 40 anos: a força das palavras mais velhas

Laura Cavalcante Padilha  
(UFF)

Ler *Luuanda*, para mim, significa realizar um exercício de prazer e gozo. Sempre que retomo esta obra de José Luandino Vieira, não posso conter uma espécie de assalto interior pleno de emoção e arrebatamento. Por outro lado, meu imaginário leitor acaba, também sempre, por entrecruzar Luandino e Barthes, dois autores que, a meu ver, sabem, como poucos, organizar linguajeiramente a festa de prazer do texto. Em tal festa, no caso específico do ficcionista angolano, as palavras, as frases, o trabalho discursivo, para além do relato, são os principais convidados. Vale a pena citar textualmente, já agora, o misto de poeta e ensaísta francês, que é Barthes, para dizer que, com *Luuanda*, “corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar” (1977, p. 19). Nasce daí um impasse fundante: o que escrever, se tudo se faz, nessa minha leitura tão “colada”, um ato de puro gozo e prazer estético? Nada que penso ou digo parece servir. O texto não se deixa prender; escapa como serpente esperta que resiste a qualquer investida de captura. Assim, vou tentar sair do impasse, correndo atrás da cobra, sempre mais rápida do que eu, procurando, nessa quase caçada, deprender um pouco das cores de *Luuanda*, seus sinais, sua “significância”, enfim (BARTHES, idem).

Em princípio, para comemorar os quarenta anos da publicação da obra, embora com certo atraso, creio ser pertinente lembrar ter sido *Luuanda* publicada em 1964 em Angola, recebendo, então, o Prêmio Mota Veiga na então colônia. Também em Portugal, em 15 de maio de 1965, é atribuído à obra o Grande Prêmio de Novelística pela Sociedade Portuguesa de Escri-

tores, prêmio este retirado quando se conhece a identidade daquele que se assinava Luandino Vieira. No dizer de Manuel Ferreira, então “se inicia a montagem da gigantesca encenação político-repressiva que vai desenvolver-se, em todas as frentes, contra a atribuição do Prêmio e a Sociedade Portuguesa de Escritores.” (1980, p. 112). Como sabemos, a Sociedade é dissolvida em 21 de maio do mesmo ano, por ato do Ministro da Educação do governo fascista português.

*Luuanda*, desde sua aparição, em 1964, representa uma ruptura na série literária angolana, primeiramente, no que concerne à espacialidade física e simbólica nela figurada, ou seja, a da cidade de Luanda. Tal cidade deixa de ser um espaço colonial branco, para transformar-se em um lugar angolano por excelência, como tão bem analisa Tania Macêdo. Sua areia vermelha se faz metonímia explícita do sangue da própria terra que em suas veias geográficas corre, de modo mais rápido e tenso, nesse momento político em que, citando Macêdo, “a colônia começa a tornar-se sujeito de sua história” (2002, 70).

De outra parte, a ruptura também – ou sobretudo – se dá no universo discursivo, quando, com grande senso de seu ofício artístico, Luandino cria um texto que – se se faz uma abordagem de leitura mais ligeira – parece muito simples, em termos de expressão lingüística, mas, na verdade, representa um produto literário altamente sofisticado, em termos de elaboração estética. Por tal exercício discursivo, a territorialidade física da cidade amada se transmuta em uma territorialidade humana por excelência. De novo, recorro a Barthes para melhor explicitar que os três contos da obra criam, no leitor, um efeito de fruição estética que “faz vacilar [suas] bases históricas, culturais, psicológicas [...], a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (1977, p. 22)

O presente gesto de leitura, partindo desses pressupostos, se debruçará sobre os caminhos imagísticos e discursivos de *Luuanda* tentando pensar, de um lado, a questão espacial e, de outro, a estética.

## 1. Uma cidade e a resistência do fio da vida

Desde o século dezenove, o imaginário de alguns autores buscou os locais não urbanos como uma forma de reforço identitário. Pela projeção ficcional desses locais, os produtores artísticos procuraram resgatar a força simbólica dos modos de vida autojustificativos do sujeito etno-cultural e sócio-histórico angolano, contrapondo-os aos do sujeito metropolitano, tanto étnica, quanto sócio-culturalmente.

Há um missosso recuperado por Óscar Ribas, “Quimalauezo” (1961, v.1, p. 41-64), bastante revelador do sentido desse jogo espacial. Nele, Lau, o protagonista, filho de um soba, é obrigado a ir para Luanda por determinação do governador europeu, encantado com sua beleza. Todas as ações subseqüentes se originam nessa mudança forçada da personagem para o espaço do outro no qual recebe novo tipo de educação, sem jamais, contudo, esquecer suas ancestrais tradições, como revela sua volta ao “Sobado dos Estéreis”. Esse conhecimento e a força da ficção oral, a que Lau sempre recorre, se tornam os elementos responsáveis por sua vitória contra a pérfida madrasta. Misogénias à parte, o missosso significa um modo de resgate da importância do saber ancestral nas comunidades de origem.

Podemos levantar, ainda, vários outros exemplos desse reforço identitário. Lembro, a propósito, a negra quissama cantada por Cordeiro da Matta (1889), cuja sedução é totalmente distinta daquela das “européias damas”. Também Ndreza, depois transformada em Nga Mutúri, na narrativa de Alfredo Troni (1882), vem do interior, sendo obrigada a desfazer-se de seu “lindo penteado seguro pelo *ngunde* e *tacula* [...] tirando-lhe as missangas e os búzios e todos os enfeites” (1973, p. 34). Assis Júnior centraliza as ações de *O segredo da morta* (1935) no Dondo, enquanto Castro Soromenho escolherá a Lunda para palco de contos e romances por ele escritos, às vezes até em forma de reescrita de lendas ou narrativas tradicionais.

António Jacinto, por sua vez, estabelece, com *Vôvô Bartolomeu* (1952), um corte entre sua criação estética e o modo de representação colonial, seja pela estória contada, seja pela linguagem nova que a sustenta. No entanto, ele permanece ainda “apostando” na força espaço-simbólica do mundo rural, em oposi-

ção ao que se dá nas cidades litorâneas, cobertas pelas marcas da cultura do colonizador. Por isso mesmo, as ações se passam em uma senzala e Luanda é mostrada como um espaço branco e em branco na narrativa. Por sua vivência em tal espaço, não resgatada diretamente, tia Mariquinhas, a lavadeira, se transforma em uma assimilada “com a mania de pessoa fina e a dizer que já não sabia kimbundo”. E continua o texto, afiando a lâmina de sua faca:

Uma vez começou de chover e a tia Anica disse:

– Eué! Nvula uiza!

e a tia Mariquinhas repreendeu:

– Ai dona! Não fala assim, na língua de pessoa se diz: está chovar! (1979, p. 25)

O trabalho de recomposição imagística de Luandino Vieira em *Luuanda*, de certo modo na esteira do conto de Jacinto, consiste, justamente, em recobrir o corpo da cidade-sede da então colônia, com outros sinais, sempre postos de lado pelos modelos estéticos hegemônicos da colonialidade política e literária. Transforma a cidade num espaço coberto pelos “máximos sinais” da alteridade, aqui usando uma expressão de Lourentinho, sua personagem em outra obra (1981, p. 23). Também João Vêncio, dirá, sem rodeios, a seu mudo interlocutor, na prisão onde se dá a longa conversa, base do projeto discursivo articulador da própria ficcionalidade:

Muadié: eu gramo de Luanda – casas, ruas, paus, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica. Beleza toda eu não escoiço. Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. (1987, p. 81).

Nasce, nessa geografia imaginária feita de “casas, ruas, paus, mar, céu e núvias, ilhinha pescadórica”, desde *Luuanda*, uma espécie de nova ancoragem simbólico-cultural cujo motor é um gesto, mais que tudo, amoroso. Por ele, no caso da coletânea, a própria palavra nomeadora do lugar de pertença do sujeito ganha uma espécie de prolongamento gozoso, com a letra dobrada pela qual se suplementa. Não é apenas Luanda, mas *Luuanda*. Aninha-se, nessa repetição da letra, as marcas do amor por tudo que na cida-

de descalça se institui e a constitui, a começar pelos elementos de uma natureza animizada cujas ações, sentimentos, formas de ser, enfim, duplicam os traços característicos dos seres humanos que, na comunidade formada na obra, ela ampara e sustenta.

A nuvem, por exemplo, é mostrada, na abertura de “Estória da galinha e do ovo”, como tendo “braços” e com “malucas filhas”; a “mulemba velha” possui até “barbas compridas”; os relâmpagos “riem” igualmente “compridos e tortos [...] falando a voz grossa de seus trovões” (1982, p. 99)<sup>1</sup>. A natureza ganha vida humana, pelas palavras mais velhas que lhes descobrem os segredos, assim como Beto e Xico, no mesmo conto, o fazem com relação à fala dos animais, seguindo o que lhes ensinara o velho Petelu. É o que nos mostra seu entendimento do código não-verbal da galinha Cabíri, recuperada nesta cena de tradução que resgato:

<sup>1</sup> Todas as citações de *Luuanda* são da edição brasileira de 1982 e, a partir de agora, só serão marcadas as páginas da obra.

E então Xico, voz dele parecia era caniço, juntou no amigo e os dois começaram cantar imitando mesmo a Cabíri, a galinha estava burra, mexendo a cabeça, ouvindo assim a sua igual a falar mas nada que via.

...ngêjile kua ngana Bina

Ala kiá ku kuata

*kua... kua... kua... kuata, kuata!* (p. 108)

A vida humana em expansão transforma a paisagem da cidade, dela fazendo um espaço quase sacralizado, daí a ligação fundante entre os tempos, erigida pelos contos. O “antigamente”, em todos os sentidos, é percebido como o útero onde o presente se gera e, para além disso, a gênese de qualquer promessa de futuro. Vale citar o geógrafo e humanista brasileiro Milton Santos, quando enfatiza a vida e seu poder de transformação infinito:

É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar amplamente. (2004, p. 109)

Essa cadeia temporal da vida, assim posta por Santos, se metaforiza e ganha especial relevo imagístico em *Luuanda*, mais exatamente no conto intitulado “Estória do ladrão e do papagaio”. Tal estória, por sua dimensão discursiva e por seu arcabouço

temático – ao deixar apenas a representação da vida em direto do musseque e escolher o espaço da prisão como principal cenário – confere ao texto um dos seus simbólicos e ideológicos alicerces. No conto, tal alicerce se projeta na imagem do “cajueiro”, metáfora do fio jamais partido da vida. Por isso mesmo, ou seja, por sua resistência e teimosia em renascer sempre, apesar de todas as violências e tentativas de destruição por que passa, “o pau de caju” se faz o

“fio da vida que [...] mesmo que está podre não parte. Puxando-lhe, emendando-lhe, sempre a gente encontra um princípio num sítio qualquer, mesmo que esse princípio é o fim doutro princípio.” (p. 52)

A crença na possibilidade de transformação e na força da indestrutibilidade do “fio da vida” enlaça a obra, dela própria fazendo, no todo, uma palavra mais velha. Tal palavra indica a necessidade de movimento da parte do leitor, convocado a buscar, ele também, a raiz dos casos contados sob os quais se esconde a violência da agressão do dominador europeu, empenhado, desde sempre, em cercar Angola, não a deixando viver a aurora de sua própria liberdade. A resistência do “pau de caju” e das outras árvores espalhadas nas terras da própria textualidade de modo quase obsessivo – mulembas, sape-sape, acácias, mandioqueiras, paus de fruta, etc. – se fazem a marca por excelência da territorialidade cartograficamente expressa em letra e papel e, também, uma forma de resistência do próprio imaginário recuperado pela ficção.

Os contos, de maneira recorrente e quase física, nos fazem ver essas velhas árvores, obrigando-nos a pensar no que se esconde sob a terra, sempre mãe, na cosmogonia banta. Por isso, somos convidados por Luandino, pela voz do narrador dos seus casos, a pensar no e com o cajueiro, a fim de entender que ninguém mata o fio da vida. Para tanto, temos de deixar

o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio e [ir] de encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da terra com beijos de chuva. O fio da vida não foi partido.

E o texto continua, com empenho, a exercitar a ancestral sabedoria, marca da cultura de Angola:

se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. (p. 52)

Eis aí uma possível epígrafe ou mote para *Luuanda*, por sua vez também uma espécie de longa epígrafe das obras de Luandino que lhe sucederão. O corpo ideológico dos textos se sustenta na metáfora da castanha, projetada também para Angola nesse momento histórico em que, na luta por sua libertação, ela pode ser lida como uma “castanha antiga, mãe escondida” da “árvore”, só na aparência cortada, mas igualmente “filha enterrada doutro pau”. É isto que *Luuanda* encena: a certeza da renovação da força incontável da vida humana e política de uma nação por vir. Vejamos um pouco como e/ou por quê.

Começamos pelo rosto marcado de duas velhas: Xíxi e Bebeca, cuja pele – principalmente a do rosto – é pintada como “seca e escura”, como a da castanha de caju. Por essas duas mulheres-castanha, tanto em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, quanto em “Estória da galinha e do ovo”, mostra-se a energia e a inteireza do fio da vida. Não por acaso ambas as velhas são plasmadas artisticamente de uma mesma forma, ou seja, como uma espécie de guardiãs comunitárias, cuja magreza do corpo esconde a corpulência da solidariedade; da fé no futuro; da confiança na amizade; do sentido coletivo e do empenho na afirmação do amor pela terra, pela sua terra angolana. Elas são, respectivamente, para além de castanha, o sape-sape e o ovo, este, no caso, primeira fonte da vida.

O sape-sape é descrito assim: “sem mais água, só mesmo com a chuva é que vivia e sempre atacado no fumo preto das camionetas” (p. 25). Elas, como ele, enfrentam a privação e o ataque de uma ordem social injusta, demonstrando, a exemplo da árvore,

coragem e força para pôr uma sombra boa, crescer suas folhas verdes sujas, amadurecer os sape-sapes que falavam sempre a frescura da sua carne de algodão [...] guardando na sua sombra massuicas pretas de fazer comida de monangambas (idem)

A sombra por Xíxi e Bebeca projetada, como a do sape-sape, era “boa, fresca, parecia era água de muringue” (idem). Por isso mesmo, as duas vavós são peças importantes na organização dos seus espaços do viver nos quais representam e defendem as leis das autoridades locais, em detrimento das estabelecidas pelo poder branco vigente. De outra parte, são os cimentos da argamassa discursiva formadora do edifício da própria textualidade, organizada, ela também, como um exercício da sabedoria mais velha de Luandino Vieira, seu criador.

Por outro lado, Vavó Xíxi e Dona Bebeca são a possibilidade de instauração de um futuro, cuja marca pode ser encontrada em seus risinhos e gozinhos rostos. Elas são o ovo onde a vida igualmente se guarda, como na castanha de caju. Enquanto esta se gera, rebenta e reproduz dentro do ventre da terra, o ovo o faz, ora dentro de Cabíri, a “humana” galinha também protagonista dos casos, amiga dos miúdos Beto e Xico, ora dentro do útero de Bina, cujo corpo de mulher é o duplo explícito daquela mesma terra. Xíxi e Bebeca, empenhadas na manutenção do fio da vida nunca partido, carregam dentro de si a teimosia da castanha, a coragem do sape-sape e a força simbólica do ovo.

Não por acaso, a descoberta do grande ovo carregado por Bina é feita por Xico, uma daquelas crianças a quem caberá buscar, africanamente, o futuro, como ensina o missosso antigo e reensina Dario de Melo na modernidade de seu conto renovador do texto dos antigamentes – *Quem vai buscar o futuro?* (1986).

Vavó Bebeca, por sua vez, como alguém que traz em si o “ovo” da esperança e fé na vida, sorrindo, no quase fechar-se da narrativa e “segurando o ovo na mão dela, seca e cheia de riscos dos anos, o entregou para Bina”, respeitosamente perguntando à dona da galinha “– Posso, Zefa?...”. Nesse momento, o leitor vê os “olhos admirados e monandengues de miúdo Xico” fazerem a grande descoberta, ou seja, que “a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande...” (p. 123). Eis o ovo da vida, pois, a mostrar-se como outro fio jamais partido.

Os três contos de *Luuanda* funcionam metaforicamente como uma espécie de rito de iniciação pelo qual os neófitos leitores, sobretudo se não angolanos, como no presente caso, ingressam nos segredos e mistérios comunitários. Tais segredos e misté-

rios foram sempre elididos na visão dos antigos senhores da letra, com seu saber redutor. Como ensina Camões, tais senhores mostraram-se sempre perplexos diante da estranha gente cujos costumes, leis e reis se fizeram absolutamente enigmáticos, desde o tempo dos navegantes por ele cantados. Não por acaso tais navegantes se perguntam sobre tal gente, em um dos primeiros encontros dos dois grupos étnicos, nas costas de Moçambique, encontro assim sintetizado pelo poeta:

– Que gente será esta? (em si diziam)  
Que costumes, que lei, que rei teriam? (1972, I, 45. p. 71)

É nesses costumes, nessas leis e, não em reis, mas na força dessas rainhas mais velhas, que Luandino, como um mestre da cerimônia de iniciação dos seus textos, faz seu leitor imergir. Por isso mesmo, a relação entre mais velhos e mais novos é um dos traços mais expressivos nos três contos, como se sabe: Vavó Xíxi e o seu neto Zeca Santos; Dosreis e Garrido e mesmo, na inversão dos papéis, Xico Futa e Dosreis ou Garrido e João Miguel, inversão surgida sempre que um mais novo demonstra sabedoria maior que um mais velho. Também o traço ressurgiu na interação de Vavó Bebeca com as mulheres do musseque, principalmente Zefa e Bina, e, mais que tudo, em sua relação e na de Vavô Petelu, no conto apenas referenciado, com a semente do futuro representada pelos miúdos Beto e Xico.

Evidencia-se, na estética da privação, base imagística dos três contos, a presença utópica da esperança tão bem metaforizada por tais mais novos e pelo sol que sempre atravessa os espaços textuais e copula, às vezes, com o vento, às vezes com o mar. Os mais novos são duplos desse sol e devem ser iniciados para fazer frente aos tempos marcados pelas chuvas, ventanias e ribombar dos trovões, como se dá na abertura da obra com o primeiro conto em que “sai”, metonímica e metaforicamente, não apenas a chuva avassaladora, mas “o grande trovão” a fazer tremer “as fracas paredes de pau-a-pique e despregando madeiras, papelões, luandos”. Depois dele, chega “o brilho azul do raio que nasce no céu, grande teia d’aranha de fogo” (p. 6). Tal raio nos faz lembrar aquele que, caindo na cubata onde se guardara o milho, para livrá-lo da chuva, destrói, em *Vôvô Bartolomeu*, o sonho do narrador,

mostrado como um mais novo no corpo da estória. O importante, e Jacinto reforça isso, é não se dobrar frente aos obstáculos interpostos entre o sujeito e seus sonhos, daí a necessidade de se manter acesa a chama da esperança.

Também a chuva devastadora, nos passos da trajetória iniciática dos três contos de *Luuanda*, a exemplo do que ocorre no de Jacinto, cessa. No segundo deles, tal chuva se transforma em “chuva de cacimbo” (p. 82), a entrar pelas janelas da prisão de modo suave e fresco. Por sua vez, o vento deixa de ser uma ameaça, para transformar-se em “vento frio do cacimbo [que] corria às gargalhadas, com os papéis pelo musseque fora” (p. 76). No último conto, de modo amigo e apaziguado, esse mesmo vento ressurgue “a soprar devagar as folhas das mandioqueiras” e igualmente “devagar e cheio de cuidados e amizade, [...] o vestido gasto [de Bina] contra o corpo novo” (pp. 123 - 124).

Enfim, a hora é de paz, pois o leitor já compreendeu. De certo modo iniciado, ele não teme mais a violência do primeiro vento. Acredita que a esperança, angolamente, não se deixa morrer e a fome, a miséria, a privação perderão a força no momento da chegada do sol da liberdade. O espaço espremido e torto das ruas e cubatas dos musseques, na geografia instigante do texto – Rangel, Sambizanga, Lixeira, Braga, São Paulo, Marçal, etc. –, a exemplo do cajueiro, não será destruído pela ordem erigida na Baixa, espaço somente referido no texto e entremostrado como despido das cores da vida vivida com alegria, não obstante toda a falta e privação.

Os meninos, por sua vez, já sem suas fogueiras, ainda dispõem da sombra amiga das velhas árvores e aprendem a linguagem das gentes e dos bichos de sua terra. De nossa parte, nós, leitores, como eles, pelo menos no tempo histórico da enunciação do texto, entendemos ser possível sonhar, acreditando na veracidade do voo de uma galinha, cuja gordura não a impede de ir em busca do canto amigo de um companheiro a chamá-la. Picando e arranhando fundo os braços-grade da ordem outra, repressora por excelência, do venal sargento, Cabíri nos ensina que, pela resistência ao dominador, se pode voar “na direção do sol” (p. 122).

Hoje, quase cinquenta anos depois do momento de escrita do texto (segundo conversa com Luandino), aprisionados nos braços-grade da globalização neoliberal, não podemos deixar de lem-

brar o verso de Drummond – “E agora, José?” (1955, p. 196). Perguntamos, então, ao outro José, angolano: Cabíri continua a voar? Xíxi e Zeca Santos podem pescar o peixe hoje para comê-lo amanhã? Beto e Xico construíram o futuro? E Garrido, Dosreis e Xico Futa? Por onde andarão? Teimosamente, só a esperança escondida na castanha, no sape-sape e no ovo será capaz de, revivida, poder responder.

## 2. Uma festa linguajeira e sua beleza fõrra

Não é preciso explicar onde busquei a expressão “beleza fõrra”. João Vêncio é o seu “dono”, doando-a, a nós, leitores, na frase pela qual expressa seu medo de rebentar o fio, não mais da vida, mas da construção da estória, pensada como a resultante de uma parceria autoral entre ele e seu letrado companheiro de prisão:

Ia rebentando o fio – a missanga espalhava, prejuízo. Que eu não dou mais encontro com um muadié como o senhoro para orquestrar as cores. Comigo era mistura escrava; no senhoro é a beleza fõrra (1987, p. 81)

Desse segundo fio que, como o da vida, não se pode deixar partir, gostaria de falar brevemente e de modo bastante esquemático. Trata-se do fio da escrita artística ou da elaboração estética da obra, pensada, também ela, na esteira das imagens recorrentes da castanha, do sape-sape e do ovo, como uma possibilidade de interligação de cada princípio com seu fim e vice-versa. Essa interligação se dá quando o artista inventa cada nova frase, palavra, imagem, sonoridade, ou mesmo busca o exato movimento dos sentidos expressos na e pela obra artística. A escrita assim concebida transforma-se também em árvore, fazendo-se forma de resistência frente à fala impositiva do outro, muitas vezes empenhado em “derrubá-la” por total desconhecimento da eficácia estética de sua força ancestral. Ela é, sobretudo, a responsável pelo nascimento de outra forma de vida, a ficcional.

O discurso literário de Luandino, por ser árvore, oferece a sombra sob a qual nos assentamos nós, seus leitores. Como artista, voltando a Barthes, já agora em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, ele faz “da forma um conteúdo” (1981, p. 132).

Nasce, por esse seu gesto, a “beleza forra”, tal como pensada por Vêncio, superando-se, assim, qualquer possibilidade de escravidão ou aprisionamento. Volto a lembrar o cajueiro, já agora projetando, para o fio da vida narrativa, o que se dá com o outro fio, o da vida humana. Para se construir tal fio, já sabemos – “É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas” (p. 54). Tanto na vida, como na ficção. No caso desta última, tal como a concebe Vêncio/Luandino, ela se esconde no mágico encontro do “fio” e das “missangas” e na possibilidade de ambos se acamaradarem, dando origem àquele “colar de cores amigadas” que é a obra, tal como nos chega às mãos e aos olhos.

A meu ver, para conseguir seu “arco-íris” de palavras, Luandino aciona dois movimentos que passam, respectivamente por dois procedimentos discursivos distintos, assim como por dois – às vezes até mais – códigos lingüísticos. Tais procedimentos e códigos se atravessam e se suplementam, combinando, de um lado, no plano discursivo, as cores das missangas, que só o literário conhece e sabe orquestrar, com o fio da oralidade no qual tais missangas se sustentam. De outra parte, o atravessamento encontra sua raiz no manejo da língua portuguesa já acamaradada com as línguas nacionais, em uma clara e nova demarcação do limite das fronteiras entre dois códigos que, durante muito tempo, se fizeram astros excludentes e em franca rota de colisão.

Pelo encontro quase genesíaco da ancestralidade angolana da voz com a modernidade européia da letra, também o passado se convoca em *Luuanda* para alimentar o presente e assegurar o futuro. O texto, como um todo, se faz uma *maka*, seguindo a classificação de Chatelain (1964). Nela se encadeiam casos e casos e mais casos. Forma-se, desse modo, um elo instigante de contos contados ou de textos “falados ouvidos vistos”, para usar uma expressão de Manuel Rui (1985). Tais estórias se aninham no colo da letra literária, criando um texto suplementado por diversos tempos, matrizes, memórias, saberes. O narrador da escrita como que veste a pele dos contadores de sua terra, ritualizando seu dito artístico pelas palavras mais velhas que sua própria sabedoria põe em circulação. A raiz dos casos, das conversas, enfim, o fio da vida narrativa lá estão, intratáveis, sustentados pela voz que tudo semeia e sedimenta, como castanha partida de cuja casca

seca e escura nasce o pau de caju do texto literário, arquiteturalmente tão bem edificado pela letra em festa:

Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. Mas juro me contaram assim e não admito que ninguém que duvida de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos [...]

E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado. (p. 96-97)

A “verdade” assegura o caráter de maka do contado, na melhor tradição da oralidade. Por sua vez, o fato de os acontecimentos nunca se terem passado garante a eficácia da ficção, cumprindo-se a tradição literária do ocidente. Entre esses dois parâmetros discursivos, Luuanda com seus contos se equilibra, ela mesma um “papagaio” sem poleiro fixo ou a sombra amiga de um sape-sape sob o qual nos abrigamos, nós, seus leitores, para ouvir as estórias de um “mais velho” contador que sabe como poucos inventar estórias sobre estórias.

Quanto à questão da língua, penso que Luandino, como Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1968), por exemplo, dobra a língua em que o texto se escreve, o português, fazendo-a aceitar o uso da terra, única forma possível para que esta terra ela própria possa falar nos textos. Dá-se, em todos os sentidos, uma forma de tradução, como fazem Beto e Xico com a língua de Cabíri. Conforme eu mesma afirmei, em ensaio de 1988, mas só publicado em 1995, Luandino tenta recuperar o fio partido da imposição da fala alheia, a fim de também torná-la sua. Nesse afã, desmobiliza sua fala artística, fazendo com que nós, seus leitores, vejamos, ouçamos, sintamos os cheiros e os tatos dessas palavras engravidadas fono-morfo-sintática e semanticamente no corpo de sua textualidade. O quimbundo se faz o sêmen que possibilita a criação nova, genesiacamente concebida como diferença.

Como sua personagem João Vêncio ensina, surge, então, de acordo com o já afirmado, uma “beleza forra”, construída por esse atravessamento linguajeiro no qual tudo serve para extrair a macia sumaúma das palavras próprias e alheias. Há uma cena narrativa, no segundo conto, recuperada pela memória de Xico Futa, que dá bem a dimensão desse atravessamento de línguas e da criação literária luandina, pelo que o autor se faz, novamente, uma

espécie de experiente mestre de cerimônias do rito iniciático que só o bom texto literário é capaz de poder assegurar.

Eis a cena: quando o auxiliar da cadeia de Luanda, Zuzé, segundo o relato de Xico Futa, chegava às celas pela manhã, cumprimentava os presos, dizendo, dentro da melhor norma da língua portuguesa: “– Bom-dia, meus senhores!” E completa o amigo de Dosreis:

Nem nazekele kié-nazeka kiambote, nem nada, era só assim a outra maneira civilizada como ele dizia, mas também depois ficava na boa conversa de patrícios e, então, aí o quimbundo já podia assentar no meio de todas as palavras, ele até queria, porque falar bem-bem português não podia (p. 44)

A citação recupera de forma explícita, não, como querem tantos, o “drama” lingüístico do colonizado, mas a natureza de sua fala própria, construída pelo atravessamento de seu legado lingüístico ancestral e a língua trazida pelo outro, quando viu concretizado seu afã de singrar os mares nunca dantes navegados, chegando à África e à América, dentre outros lugares. As línguas européias viajantes se encontraram com o quimbundo, o umbundo, o ronga, o macua e também com o tupi, o quéchua, o guarani e tantas outras guardadas no cofre das memórias culturais dos povos de origem.

O trabalho estético de Luandino – na esteira de outros que o precederam em Angola, desde Cordeiro da Matta em “Kicôla!”; passando por Viriato da Cruz com “Makèzú” ou mesmo José Craveirinha, em Moçambique, com o seu “Hino a minha terra” – consiste em revolver, na quinda simbólica, as missangas, já agora lingüísticas, misturadas em denso e festivo colorido. Com elas, entrecruzadas, em alegres jogos linguajeiros, o já senhor da letra encontra os elementos de que necessita para criar os colares das estórias produzidas por esses mesmos prazerosos jogos. Acamaradam-se as línguas, como se dera com a voz e a letra e tudo se harmoniza, apontando o caminho da esperança.

Para concluir essa minha corrida atrás de uma tão ágil serpente colorida e esperta, chamada *Luuanda*, só me resta dizer que José Luandino Vieira consegue, nesta e em outras obras por ele assinadas, desenhar, com palavras, um belo e surpreendente arco-íris, imagem que parece encantá-lo de modo especial. Esse arco-íris se inventa com os seguintes elementos: a maestria do artista

da vida real; a sabedoria dos narradores criados por ele; a força, a coragem e a solidariedade dos seus seres de papel chamados personagens e, soldando tudo, o amor por sua terra, Angola, metonimizada por Luanda, talvez, pura e simplesmente, o amor do amor. Terminamos, por isso, com Vêncio, dizendo de *Luuanda*, de Luandino Vieira: esta obra é “beleza forra”! E ponto final.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. *Fazendeiro do ar e Poesia até agora*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

ASSIS JÚNIOR, António de. *O segredo da morta: Romance de costumes angolenses*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1979.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

———. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CHATELAIN, Héli. (Org.). *Contos populares de Angola*. Ed. Portuguesa dirigida e orientada pelo Dr. Fernando C. P. de Lima. Lisboa: Agência – geral do Ultramar, 1964.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

CRUZ, Viriato da. *Poemas*. Lisboa: Minerva, 1961.

FERREIRA, Manuel. “Luuanda” / Sociedade Portuguesa de Escritores – um caso de agressão ideológica. In *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 105-116.

JACINTO, António. *Vôô Bartolomeu*. Lisboa: Edições 70, 1979.

MACÊDO, Tânia. *Angola e Brasil – estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MATTA, J. D. Cordeiro da. *Delírios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

MELO, Dario de. *Quem vai buscar o futuro?* [Cuba]: José Martí, 1986.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1995.

RIBAS, Óscar. *Missosso: Literatura tradicional angolana*. Luanda: Tipografia Angolana, 1961, v. 1.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

RUI, Manuel. Fragmento de ensaio: Eu e o outro – o Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In MEDINA, Cremilda. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia / Secretaria de Estado de Cultura, 1987, p. 308-310.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TRONI, Alfredo. *Nga Mutúri: Cenas de Luanda*. Prefácio de M. António. Lisboa: Edições 70, 1973.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda: Contos*. São Paulo: Ática, 1982.

———. *Lourentino, dona Antónia de Sousa Neto & eu*. Lisboa: Edições 70, 1981,

———. *João Vêncio: Os seus amores*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1987.