

**ELIANE GONÇALVES DA COSTA**

**No fim o princípio:  
Raízes de *Luuanda***

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC-SP**

**SÃO PAULO  
2007**

**ELIANE GONÇALVES DA COSTA**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

SÃO PAULO  
2007

**Banca Examinadora:**

---

---

---

## DEDICATÓRIA

*Achei um  $\frac{3}{4}$  teu e não quis acreditar  
Que tinha sido há tanto tempo atrás...  
(Legião Urbana)*

Ao meu pai, Francisco Gonçalves da Costa (in memoriam),  
por ter me ensinado o significado da palavra utopia  
sem as complexidades filosófica.  
A minha mãe, Helena, pelo amor e dedicação.  
Aos meus irmãos, Rogéria e Érica, pelo carinho incondicional.  
À Andressa e Marcelle, por me ensinar a ser menina.  
Ao Jesse Felipe, porque é assim que se diz Eu te amo.  
Ao meu filho Andrew, pela vida.

## AGRADECIMENTOS

***“A minha escola não tem personagem.  
A minha escola tem gente de verdade.  
Alguém falou no fim do mundo...  
o fim do mundo já passou.  
Vamos começar de novo”  
(Legião Urbana)***

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudo.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pela carinhosa e comprometida orientação.

Aos professores Fernando Segolin e Fabiana Carelli, pela valiosa contribuição acadêmica.

Aos colegas da E.E. Mário Toledo de Moraes, em especial a diretora Maria Isabel, pelo companheirismo.

À secretária do programa, Ana Albertina, pelo afeto e prontidão.

Aos companheiros da “APEOESP na escola e na luta”, pela convicção revolucionária, e em especial, ao Josafá por tornar mais bela “as luas” de *Luuanda*.

Ao Jéferson, por ter colocado música em minhas letras, me concedido um lugar no seu lar e na sua história.

À Alani, minha professora, que me trouxe à literatura e a profissão.

À Quequetto pelo trabalho intelectual e por todos os passeios que fizemos em *Luuanda*.

À Célia e ao Rone pelo carinho e cuidado de sempre.

À Regina e ao Joel, pela atenção intelectual e pela arquitetura da nossa amizade.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estudar o livro de “estórias” *Luuanda*, do angolano José Luandino Vieira, em especial, busca identificar, por meio da junção espaço/personagem, os símbolos que constituem a cidade literária *Luuanda*. Partindo das concepções de espaço, cidade e seus símbolos, nossa hipótese chama a atenção para a existência de um ritual em que personagens e espaço unem-se para preparar a chegada da nova cidade *Luuanda*. Nesses rituais a organização do espaço e a influência da força da natureza, são comuns na preparação dos “iniciados”. Ler as estórias que compõem o livro é ler esses espaços, seus símbolos e sua simbologia. Assim, ao trazer a marca da cidade Luanda inscrita no título, o autor nos solicita uma nova leitura desse espaço já identificado – a capital de Angola. Essa tentativa de leitura passa por “re-mapearmos” a cidade, criar novos códigos, guiados pelos personagens, que no caso de *Luuanda*, estão imiscuídos ao espaço. A fundamentação teórica apoiou-se primordialmente, em Lins (1976) que inscreve a personagem como espaço; Bakhtin (1993) e Lotman (1978) que associam tempo e espaço (cronotopo). O trabalho é organizado em quatro capítulos e procura “cartografar” Luanda como cidade real e imaginária. Lê a cidade como um espaço marcado pela colonização e também como espaço literário. Entre outras conclusões, a pesquisa identificou *Luuanda* como uma espécie de mapa às avessas, erigida por personagens-arquitetos, vozes do musseque. Cidade em devir *Luuanda* apóia-se em Luanda, espaços distintos que se unem sob o signo da liberdade.

**Palavras-chave:** literatura angolana; José Luandino Vieira; Luuanda; espaço; cidade; símbolos.

## ABSTRACT

The present dissertation aims to study the book of “estórias” *Luuanda*, from the Angolan writer José Luandino Vieira, specially, searches to identify through of the junction space/character, the symbols which constitute the literary city of *Luuanda*. Bearing in mind conceptions of space, the city and their simbols, our hypothesis point out to the existence of a ritual where characters and space join themselves to prepare the arrival of the new Luuanda city. In these rituals, the organization of the space, the influence from the power of nature are commom in the preparation of the “initiates”. Reading the stories that compose the book is the same that to read these spaces, its symbols and its symbology. When the author brings the marks of Luanda city in the title, he requests us a new reading from this space already identified - the capital of Angola. This attempt of reading is connected to “**re-map**” the city, to create new codes, guided by the characters, who in the Luuanda’s case, are mixtured into the space. Our theoretical fundamentation is based primordially, in Lins (1976) who inscribes the character as space; Bakhtin (1993) and Lotman (1978) whose associate time and space (cronotopo). The work is organized in four chapters and try to map Luanda as a real and imaginary city. The dissertation proposes a reading of the city as a space marked by the settling and also as a literary space. Among others conclusions, our research identified Luuanda as a kind of countermap, built by characters-architects, voices from the musseques. Idealized city, Luuanda take in to the consideration the real Luanda, different spaces which join thenselves upon the signs of the freedom.

**Words-key:** Angolan literature; José Luandino Vieira; Luuanda, space; city;symbols.

## **As forças da natureza**

Quando o sol  
Se derramar em toda a sua essência  
Desafiando o poder da ciência  
Pra combater o mal  
E o mar  
Com suas águas bravias  
Levar consigo o pó dos nossos dias  
Vai ser um bom sinal  
Os palácios vão desabar  
Sob a força de um temporal  
E os ventos vão sufocar  
O barulho infernal  
Os homens vão se rebelar  
Dessa farsa descomunal  
Vai voltar tudo ao seu lugar  
Afinal  
Vai resplandecer  
Uma chuva de prata do céu vai descer.  
O esplendor da mata vai renascer  
E o ar de novo vai ser natural  
Vai florir  
Cada grande cidade o mato vai cobrir.  
Das ruínas um novo povo vai surgir  
E vai cantar afinal  
As pragas e as ervas daninhas  
As armas e os homens de mal  
Vão desaparecer nas cinzas de um carnaval

*(João Nogueira e Paulo César Pinheiro)*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 – Além das estórias: África</b> .....	21
1.1 – Muito além do exótico.....	23
1.2 – Mais além: Angola.....	27
<b>CAPÍTULO 2 – A cidade constrói sua estória</b> .....	36
2.1 Cidade colonial- Luanda.....	38
2.2 Cidade literária- os labirintos de Luanda.....	43
2.3 A cidade e seus ritos – Luanda- <i>Luuanda</i> .....	48
<b>CAPÍTULO 3 – A nossa terra de <i>Luuanda</i></b> .....	56
3.1 Um passeio pelo musseque.....	63
3.2 Guiados pelo passado.....	64
3.3 Guiados pela parábola.....	68
3.4 Guiados pela esperança.....	71
<b>CAPÍTULO 4 – Sob o sol vermelho e os beijos da chuva</b> .....	75
4.1 A construção do espaço.....	77
4.2 Caminho das águas.....	83
4.3 Os “sóis” de <i>Luuanda</i> .....	85
4.4 A raiz das coisas.....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	97
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	100
<b>ANEXOS</b> .....	109

## **INTRODUÇÃO**

De agora em diante, vou descrever as cidades  
e você verificará se elas realmente existem  
e se são como eu as imaginei.  
(...) As cidades, como sonhos,  
são construídas por desejos e medos,  
ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto,  
que as suas regras sejam absurdas,  
as suas perspectivas enganosas,  
e que todas as coisas escondam uma outra coisa.  
(CALVINO, 1998, p.44).

O mapa de um sonho é sempre abstrato. Talvez suas linhas tracem divisórias duvidosas e sua leitura possa ainda ressoar em sonhos outros e distantes, que trazem na marca da utopia, o desejo comum e o reconhecimento de uma literatura tão rica e vasta como as literaturas africanas em língua portuguesa. O objeto deste trabalho faz parte deste mapa e, ainda que seja um risco discreto, busca, por meio das junções espaço/personagem, identificar os símbolos que constituem a cidade literária *Luuanda*. Nossa hipótese é de que há um ritual em que personagens e espaço unem-se formando uma grande imagem da nova cidade. *Luuanda*, cidade em devir, mapeada enigmaticamente pelo autor angolano José Luandino Vieira (1935).

Pertencente à geração que lutou pela liberdade de Angola, é um dos mais importantes ficcionista do país. Tem em sua trajetória diversos prêmios, alguns polêmicos, como o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa, recebido por *Luuanda* em 1965. Esse prêmio nunca foi recebido: o governo português impediu a entrega, alegando ser um afronte premiar um “subversivo” e, dissolveu por decreto a Sociedade Portuguesa de Escritores que o havia eleito. Décadas depois, com a justificativa de motivos particulares, recusou o galardeado prêmio da sociedade lusófona, o Camões, em 2006.

José Matheus Vieira da Graça, conhecido pelo pseudônimo José Luandino Vieira, é português de nascença. Veio com seus pais para

Angola ainda de colo. Foi Apresentado ao público angolano pela revista Cultura, em 1957. É o elo entre as gerações de 50, (Casa dos Estudantes do Império e o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola) e a literatura contemporânea atual. Participou da luta pela independência tanto com sua literatura quanto como membro do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), tendo ficado preso de 1961 a 1972 por atividades anticolonialistas. Sua obra mostra as contradições do regime colonialista. expõe o hibridismo lingüístico e cultural e revela, por testemunho e invenção, uma nação ainda por descobrir.

Aprender a ler e reescrever Angola, principalmente, a cidade de Luanda, parece-nos ser uma das tarefas que José Luandino Vieira comprometeu-se ao longo de sua trajetória enquanto escritor e cidadão angolano por opção. Foi um escritor imprescindível na solidificação da literatura desse país, participou de sua fundação e, por meio da palavra, recriou-o, pincelando de História as estórias.

Suas principais obras foram escritas na prisão ou pouco tempo depois de sua libertação, que ocorreu concomitantemente à Revolução dos Cravos em 1974. São elas<sup>1</sup>: *A Cidade e a Infância* (1957); *Duas Histórias de Pequenos Burgueses* (1961); *I Canção ao Mar* (1961); *Vidas Novas* (1962); *Luanda* (1963); *Velhas Histórias* (1974); *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974); *No antigamente na vida* (1974); *Nós, os do Makulusu* (1974); *Duas Estórias* (1974); *Macandumba* (1978); *João Vêncio: os seus amores* (1979); *Laurentino Dona Antônia de Sousa Neto e eu* (1981). Depois de um longo período de silêncio, fato comum aos poetas dessa geração, publicou *Kapapa, Pássaros e Peixe* (1998), *Nosso Musseque* (2003) e, recentemente, o primeiro volume da trilogia, *De Rios Vermelhos e Guerrilheiros: O livro dos rios* (2006).

---

<sup>1</sup> As obras são apresentadas em ordem cronológica.

Poderíamos, equivocadamente, pensar que esse escritor comprometido politicamente traria para sua literatura uma transposição da realidade, o que, com certeza, prejudicaria a qualidade estética. Mas não é o caso deste angolano que, desde o primeiro livro - *A cidade e a infância*- constrói um retrato imaginário dos luandenses, não apenas pelo viés descritivo, mas também por seus dramas interiores. Não são personagens heróicos os seus principais protagonistas, mas os marginalizados da sociedade, com questões existenciais profundas, e têm amores, desejos e sonhos, deixados em segundo plano, na tentativa de identificarem-se como sujeitos. Luandino empresta do povo a voz marcada pela história.

Escrito num dos pavilhões da PIDE, no ano de 1961, traz, no centro de suas histórias, a lógica que citamos. Cria seu espaço e faz do escritor um intelectual, tal como definido por Gramsci (1968), responsável pela escolha dual e inevitável: seguir o caminho já constituído, conservando os valores, ou assumir seu papel transformador. Não entraremos aqui no estudo das categorias defendidas por Gramsci, mas apontaremos, em *Luuanda*, o seu valor transformador, na medida em que é marco na produção literária de Vieira. Ao colocar como arquitetos os marginalizados da sociedade, apresenta aos leitores o projeto de uma nova cidade. *Luuanda*, eco da cidade real, carrega na própria grafia a duplicidade cultural e a circularidade enigmática e instável da natureza. Assim, no decorrer das narrativas, as personagens acompanham (e também participam) o passar dos tempos e presenciam a edificação de uma cidade nova, num ritual em que a “música das palavras”, que o narrador afirma ser de conhecimento de Zeca Santos, envolve espaço e personagens.

Passado quarenta e três anos da primeira publicação de *Luuanda*, o livro, considerado referência no projeto do escritor por iniciar a radicalização das transgressões da linguagem, ainda nos

surpreende. O autor recorda sua história, numa entrevista concedida a Margarida Calafate:

Quando escrevi Luuanda eu estava preso, em 1961/62. (...) A minha mulher, Linda, a quem o livro é dedicado, dactilografou e mostrou a um amigo que era jornalista no ABC, que era o jornal dos democratas liberais portugueses. O Alfredo Bobela Motta, angolano, escritor e nosso amigo era, na época, 1963, chefe de redacção. E decidi logo que se devia avançar e fazer o livro. O livro foi então composto na tipografia do jornal. E o tipógrafo tirou logo provas que depois circularam nos musseques de Luanda. Esta foi a edição que veio para Portugal para o concurso da Sociedade Portuguesa de Escritores. Noutra edição do Luuanda é que o título está a vermelho. A edição “brasileira.” Essa é uma história incrível. A indicação é que se trata de uma edição feita em Belo Horizonte, mas a realidade é que essa edição foi feita à minha revelia, por dois agentes da PIDE, em Portugal, na tipografia Pax, penso eu. Com todo aquele escândalo, que envolveu a destruição da Sociedade Portuguesa de Escritores, o livro tornou-se muito procurado. Esses dois agentes fizeram o livro, em Braga, distribuíram e ganharam um bom dinheiro com aquilo. O meu advogado quis logo meter um processo em tribunal e isso deu uma outra história incrível. Resumindo, perdi o processo, porque não se conseguiu provar nada – embora tudo fosse evidente até pelo tipo de papel era fácil identificar a tipografia-e ainda tive de pagar as custas do processo”(VIEIRA, apud:RIBEIRO, 2002, p.23).

A história do livro e suas peculiaridades não estão apenas no plano das polémicas que gerou. *Luuanda* é um mapa ao contrário e registra o início da nova história literária de Angola. Percorremos suas ruas, sentimos seu silêncio, provamos seu medo e nos enchemos de coragem para junto com seus personagens, aos poucos, passarmos por séculos de colonização e vislumbrarmos o novo e seus matizes de utopia. Reinventada e compartilhada a cada página pelo leitor, a cidade é desfocada do ponto de vista do colonizador e contada por aqueles que, no plano da utopia, são inventores, personagens que nos pegam pela mão e sussurram os segredos que se dispersam pelo vento.

Redigido com uma linguagem que mistura o português e o quimbundo (língua falada em Angola). Traz, no seu centro, disfarçado pelas folhas do cajueiro que simbolizou o MPLA, a retomada da cidade real. O cajueiro fulgura a *Luuanda* poética. Sua raiz marca o princípio e o fim, a cidade dos excluídos.

Revelando a mentira lusitana de unidade, o autor redesenha *Luuanda* com as marcas das diferenças culturais e alia-se definitivamente na luta pela libertação de Angola. Libertação que se efetiva não apenas com as armas, pois a luta armada teve início em 1961 oficialmente, mas com a literatura como um novo instrumento. A força revolucionária da palavra, a palavra oral misturada ao idioma escolhido, o português (que segundo Vieira é de direito do povo angolano, daqueles que não puderam ler nem contar a história oficial), organiza uma nova ordem, dando

acesso ao mundo de Vavó Xixi e Zeca Santos, seu neto, das vizinhas Bina e Zefa, do menino Beto, de Xico Futa, de Lomelino dos Reis, de Garrido e Inácia, todos apanhados na dura experiência da fome e da necessidade de organizar modos de sobrevivência. Mas, em cada estória, aprendemos que a vida nos musseques é bem mais do que isso, e nesse roteiro por onde nos levam os narradores de Luandino compreendemos a dimensão de humanidade que orienta a criação de cada um deles. Vistos quase sempre como elemento da paisagem pela literatura colonial, ignorados pela Literatura Portuguesa, os angolanos ganham, na complexidade de suas vidas, lugar e voz nessas narrativas que o autor prefere chamar de estórias. (Chaves, 2005, p.36).

A afirmação de Rita Chaves revela que essa escolha por personagens, que até então passavam despercebidos da história e da literatura, coloca-nos em contato com uma nova construção da linguagem. Essa nova perspectiva estabelece um elo entre o que foi e o que será. Assim temos, nas três narrativas de *Luuanda*, o confronto do leitor com um fabuloso trabalho de linguagem, que torce e retorce a língua portuguesa, explorando a sua capacidade de refletir este

outro universo cultural que o escritor tem como objeto de seu inquieto e deslumbrado olhar.

Sem reproduzir a fala desses homens, mulheres e crianças, que vai buscar aos musseques – os bairros periféricos em que vivem os angolanos em sua maioria –, o ficcionista elabora uma linguagem que é capaz de projetar os outros mundos que a cidade guarda e que não foram abolidos pela prolongada e feroz dominação. Escritas em português, essas narrativas registram expressões em quimbundo, procedimento que cria um estranhamento que é significativo para a compreensão da lógica que movia o autor. Há um esforço de nacionalização da língua que também se manifesta no recurso de uma sintaxe nova, inusitada, diferente, que rompe com a norma da língua portuguesa e aponta para novas e necessárias rupturas.

*Luuanda* se ergue, assim, num ritual, paralela ao mundo real. Uma cidade que se anuncia não apenas por sua geografia silenciada, mas também por deflagrar nessa nova forma de se descrever, a condição humana e a reversibilidade de toda e qualquer situação.

Luanda, espécie de paraíso às avessas, foi povoada, sobretudo, pelas “serpentes” da colonização, que tinham na PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), o veneno que buscava paralisar a história e manter, em pleno século XX, o flagelo da opressão. Não é dessa Luanda que nos ocuparemos, trataremos de *Luuanda*, cidade literária/imaginária, com marcas da colonização. Cidade feita fora do rastro da serpente, nos becos, sob as copas dos cajueiros. Do alto e de recantos sigilosos, se ergue, nas três estórias que compõem o livro, a nossa *Luuanda*.

A primeira estória, “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, começa com a chuva que “sai duas vezes” e o vento que teima “a não querer mais soprar como antigamente” (p.11). O menino, homem feito, sai todos dias a procura de emprego, e sem sucesso volta para casa,

retorna e ouve os sermões de Vavó. A densidade da estória é construída nas marcas do tempo que estão talhados no rosto da avó e no elo entre esses personagens. Como um livro escrito com as marcas das dificuldades e do desalento, pincelado pela esperança, o jovem, mesmo à revelia de sua condição, não deixa que esse sentimento se transforme em desencanto, deseja a camisa amarela com estampas floridas e o amor de Delfina.

Não temos aqui personagens exemplares, nem maniqueístas. Enquanto o desenrolar da estória parece levar para um desfecho, surpreendemo-nos com a habilidade com que o narrador, por meio do humor, desvela uma situação de dor e pobreza que paira em Angola dos tempos de Vavó. Temos, nessa primeira narrativa, as linhas que iniciam o mapa da cidade de Luandino Vieira e seus leitores.

A narrativa do meio é bastante peculiar, porque traz dentro de si outras estórias. Diferente do desfecho da anterior, encaminha-se para um encontro com todas as estórias e cria um elo entre o passado, representado pela primeira narrativa e o futuro projetado na posterior. A “Estória do ladrão e do papagaio” traz um narrador que se une ao narrado, “redesenhando o roteiro da nacionalidade planejada”, na qual a cidade “legitima-se enquanto palco de aventuras que vão conduzir o fio condutor da história de Angola” (Chaves, 2005, p.22).

A terceira, “Estória da galinha e do ovo”, mostra a figura feminina em meio às adversidades de *Luuanda*, no musseque de Sambizamba. Fala do caso de uma galinha que, sendo de Nga Zefa, comeu no terreno de Bina, negra grávida, que deseja comer o ovo, que julga ser seu de direito, visto que a galinha buscou forças se alimentando em seu quintal. Mas de quem é o ovo? Essa é a questão, quase filosófica, que perpassa todo o conto, finalizado na belíssima imagem do sol, redondo e vermelho, que mergulha no mar, na

esperança de um novo dia. Numa espécie de reflexo mágico e anunciador, projeta a barriga de Nga Bina, redonda e dura, que mais “*parecia um ovo grande, grande...*” pronto para romper a aurora de uma nova Luanda, que mesmo presa num ventre, deseja e une o que ainda é sonho.

O narrador assume o papel de arquiteto/construtor, e se une aos personagens construtores/arquitetos. Oscila de um papel a outro, burlando a lógica, na qual cada um cumpre um papel estático e hierárquico. Nessa subversão, narrador e personagem são construtores responsáveis pelo novo desenho, e na trama de suas vozes/palavras edificam uma nova Luanda. A cidade tem sempre uma história, se “é bonita, se é feia, vocês é que sabem”. Ou melhor, vamos tentar saber no decorrer da análise.

Para este estudo, apoiamo-nos teoricamente em alguns autores que, permeando os capítulos, dão corpo à hipótese de *Luuanda* como cidade em devir, constituída pela força do espaço e dos personagens. Amalgamados participam do ritual que celebra essa inevitável passagem.

Considerando que este trabalho trata do espaço e das relações deste com a idéia que temos de cidade, cabe ressaltar que estamos trabalhando com o continente africano, mais especificamente a África colonizada pelos portugueses. Apresentaremos, no capítulo inicial, a África no contexto colonial e pós-colonial e a formação do sistema angolano de literatura, com o objetivo de situar as especificidades da colonização lusófona e as conseqüências culturais e lingüísticas dessa “ocupação”.

Em “A cidade constrói sua estória”, capítulo segundo, trabalharemos com o conceito de cidade no plano real e imaginário. Apoiar-nos-emos nos estudos de Kevin Lynch (1997) para discorrer sobre o conceito imaginário; Leonardo Benovolo (2003) e Raquel

Rolnik (1997) para apresentar a cidade numa perspectiva histórico-arquitetônica, do seu surgimento à contemporaneidade. Esse brevíssimo estudo sobre o conceito de cidade torna-se significativo, na medida em que reforça a construção da cidade como um desejo feito ainda na memória do colonizador. Após a cidade levantada, a construção apresenta outra visão da cidade, seja real ou imaginária. A intenção é relacionar *Luuanda* enquanto cidade imaginária, construída numa espécie de mapa às avessas. Esse mapa é desenhado na proporção em que espaço e personagens cartografam os símbolos que a identificam e os refletem. Um enigma em que somente “luuandeses”<sup>2</sup> (oprimidos e opressores) participam da decifração. Desvendar, significa ler os símbolos que preparam o ritual da própria cidade. Assim, ainda neste capítulo, Mircea Eliade (2004) fundamenta e esclarece as relações entre mito, símbolos e ritos.

No terceiro capítulo, *A nossa terra de Luuanda*<sup>3</sup>, mapearemos “fisicamente” o livro da edição brasileira de 2006. O intuito é percebermos que a própria disposição gráfica propicia uma leitura dos personagens ligados aos seus espaços. Acoplados ao livro, “passearemos” por Luanda, guiados pelos personagens e suas referências de tempo e espaço. Escolhemos três guias para acompanharmos: Cecília Bastos, vavó liga passado e presente, trazendo na face os caminhos de Luanda; Xico Futa – personagem que não participou do famoso “roubo dos patos”, mas nos envolve juntamente com os demais personagens, na reflexão sobre o “fio da vida”, o “começo de um caso”. Seu papel é o de repassar ensinamentos preciosos aos demais personagens e ao leitor. Essas aprendizagens nos influenciaram a escolher os “miúdos” Xico e Beto para finalizarem o passeio pelo musseque, num fim de tarde, “às cinco e meia”, por esse chão de *Luuanda*.

---

<sup>2</sup> Estamos chamando de “luuandeses”, espaço, personagem e leitor. Cabe ressaltar que não discutiremos a recepção.

<sup>3</sup> Segundo alguns africanistas, esse é o “leitmov” da obra de Luandino Vieira

Percorreremos, por meio das três narrativas, no quarto capítulo, a composição do espaço e a análise dos símbolos que erguem e sustentam a construção da cidade. Sobre a questão do espaço, recorreremos aos trabalhos de Bakhtin (1993), em sua obra *Questões de literatura e de estética*, especificamente, o conceito do cronotopo, em que define espaço e tempo como indissociáveis; de Lotman (1978), em *A estrutura do texto artístico*, nas considerações acerca dos modelos espaciais em que o homem baseia-se para criar imagens do mundo, mais precisamente, o espaço topológico da fronteira; Lins (1976), em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, principalmente no capítulo dois, que propõe a relação entre espaço e personagem também como indissociáveis. Quanto aos símbolos, elegemos três para nossa pesquisa: água, sol e a árvore. Refletiremos sobre essa questão, à luz dos estudos de Mircea Eliade (1998) no *Tratado de história das religiões*, e de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant ((1996) no *Dicionário de Símbolos*. Analisaremos não só como esses símbolos são tecidos, dando uma cartografia à *Luuanda*, mas também como essa cidade se apresenta enquanto mapa literário e projeto para uma nova Luanda, sonhada e real, feita por personagens que criam seus espaços tanto como necessidades físicas ou políticas, quanto “ espaço público comum para o encontro (Arendt,1999,p.47). Em outras palavras, espaço em que cada personagem e/ou homem livre pode participar por palavras e ações. Após a análise dessa arquitetura literária, apresentaremos as considerações finais.

**Capítulo 1 – ALÉM DAS ESTÓRIAS...  
ÁFRICA**

O papel da literatura foi fundamental e contribuiu para a desconstrução do sonho europeu e para a solidificação da utopia de um país livre – Angola -, mais especificamente da cidade de Luanda. A capital, desde seu descobrimento, foi palco de resistência e espaço essencial para a consolidação da história literária angolana. Luanda é espaço primordial para o ficcionista Luandino Vieira, para sua trajetória literária e também para a história do país. Angola e sua capital, -histórica, real- respinga e tinge, significativamente, a Angola ficcional.

Rita Chaves (2005, p.45), em seu livro *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, analisa a literatura angolana e suas relações históricas. Salienta uma expressiva “dimensão do passado como uma das matrizes de significado”. O processo que parecia impedir mudanças, na realidade, delineava a necessidade de buscar, em tempos remotos, a possibilidade de começar outra vez e nessa nova empreitada, colocar a diferença como marca definitiva e valorativa de um futuro diferenciado.

O recorte histórico, no percurso literário angolano, dar-se-á a partir da geração de 50, mostra que os poetas desse período, com suas literaturas, encorajaram as demais gerações a utilizarem a palavra como artifício revolucionário. Esses jovens num primeiro momento, agruparam-se com o intuito de conhecer a pátria, e reconhecer, no inimigo, a fratura de seu povo.

Foi preciso que essa juventude se afastasse para, na capital do Império, iniciar o processo que culminaria com a libertação de Angola e de outros países colonizados. Dessa forma, os poetas da Casa dos Estudantes Angolanos, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e as publicações das revistas *Mensagem* e *Cultura* são um marco na história literária do país.

Esse recorte torna-se significativo, na medida em que situa, no tempo e no espaço, Luandino Vieira e sua *Luuanda*, pois, pertencente à geração de 60, apresentado pela revista *Cultura*<sup>4</sup> em sua reedição (que como as anteriores, teve vida brevíssima), logo foi reconhecido com um grandioso ficcionista.

Antes de excursionarmos por Luanda e acompanharmos a edificação de *Luuanda*, vejamos a África<sup>5</sup>. Busquemos apreender como foi constituída a imagem desse continente ao longo dos tempos, observando os efeitos da colonização para que possamos, em consonância com o autor, reconstruir um olhar menos viciado sobre o manto ébano que nos avizinha.

### **1.1 – Muito além do “exótico”...**

Aos olhos do mundo, o continente africano foi considerado como espaço exótico. Local mítico e lendário, palco de filmes com animais selvagens e heróis tribais presos há um tempo no passado permanente. Esse olhar, que a historiadora Leila Leite Hernandez (2005, p.17) chama de “olhar imperial”, é pautado pelo saber ocidental que garante legitimidade para criar um mundo em que só alguns podem “compreender, explicar e universalizar o processo histórico”. Podemos então afirmar que boa parte do que conhecemos desse continente, principalmente do final do século XIX para cá, faz parte do plano político-estratégico e intencional que, através dessa visão eurocêntrica, pretende manter e impor seus valores culturais, inferindo-lhes atitudes e idéias que lhes identifiquem com os interesses políticos e econômicos. A África, sua complexidade cultural e organização social são descritas pelo viés do colonizador,

---

<sup>4</sup> Essa revista é homônima à escrita em Portugal, na cidade de Lisboa.

<sup>5</sup> A África colonizada pelos portugueses.

que minimiza as diferenças e tenta criar a imagem de um povo sem passado. Hernandez afirma ainda (2005, p.18):

Em outros termos: aproximando por analogia o desconhecido ao conhecido considera-se que a África não tem povo, não tem nação e nem Estado; não tem passado, logo, não tem História. O problema posto nessa lógica interpretativa possibilita que o diverso seja enquadrado no grau inferior de uma escala evolutiva que classifica os povos em primitivos e civilizados.

Dessa forma, toda resistência que apareça no percurso é tratada negativamente, colocando os oprimidos numa situação de primitivos ou selvagens, justificando a colonização e a necessidade de “civilizar” essas nações. Tais experiências deixaram marcas profundas e colocaram em pauta a questão da identidade e da diferença como fatores imprescindíveis para a construção de um novo olhar sobre os países que passaram por esse processo. Destaque seja feito para o continente africano, que chegou ao século XX atormentado pela colonização e conflitos pós-coloniais que os deixaram em ruínas.

Coube ao colonizado, numa lógica mimética, desvendar o colonialismo para recuperar a tradição, operando uma mímica em que o outro é semelhante, mas nunca igual. Nesse sentido, como afirma Homi Bhabha (1998,p.27), “a mímica passa a ser ao mesmo tempo semelhança e ameaça. O mímico imitador é resultado de uma mimese colonial defeituosa”.

Esse “mímico”, todavia, possui uma identidade, ainda que oprimida. Certificar, compreender e defendê-la, talvez seja a estratégia do sujeito em busca de afirmação. Dessa forma, Bhabha (1998, p.115) nos lembra:

O colonizado se aceita e se afirma, se reivindica com paixão. Mas, que é ele? Certamente não o homem em geral, portador de valores universais, comuns a todos os homens. Precisamente ele foi excluído desta universalidade, tanto no plano do verbo como de fato. Ao contrário, procurou-se, enrijeceu-se até a substantificação, aquilo que o diferencia dos outros homens. Demonstraram-lhe com orgulho que jamais poderia assimilar os outros; repeliram-no com desprezo para aquilo que, nele seria inassimilável pelos outros. Está bem! Seja. Ele é, será, este homem. A mesma paixão que o fazia admirar e absorver a Europa, o levará a afirmar suas diferenças; já que essas diferenças, afinal de contas, constituem propriamente sua essência.

A literatura terá papel imprescindível nessa imersão às origens e nas contradições da colonização, fazendo da língua portuguesa um “despojo<sup>6</sup> de guerra”. Por meio dela, poetas, intelectuais de diversas áreas e parte do povo criaram meios para valorizar a sua cultura. Colocaram a diferença como meio de afirmação da identidade abafada. Disfarçadamente, esconderam-se na oralidade, na cultura popular, em lendas, histórias e causos, tornando o sonho europeu uma falácia. Octávio Paz (1990, p.127), numa outra leitura, fundamenta essa concepção ao dizer:

Na Europa a realidade precedeu o nome. A América, pelo contrário, começou por ser uma idéia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade. (...) O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser. Mal se transplantou para nossas terras o emigrante europeu já perdia sua realidade histórica: deixava de ter passado e convertia-se num projétil do futuro. (...) Um ser que não tem passado, que não tem mais do que futuro é um ser de pouca realidade. Americanos: homens de pouca realidade, homens de pouco peso. Nosso nome nos condenava a ser projeto histórico de uma consciência alheia: a européia.

---

<sup>6</sup> O termo foi utilizado por Luandino Vieira em entrevista concedida a Carlos Vaz Marquês, também pela Prof. Dra Rita Chaves em obra citada.

Ao considerarmos a análise do escritor mexicano, podemos concluir que os países colonizados estão distantes desta utopia europeia e que houve um vasto processo de desconstrução e subversão das representações simbólicas tidas como hegemônicas<sup>7</sup>. Para outro estudioso, Edward Said (1990, p. 19), em seu famoso livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, seria a cultura, organizada pelo consenso, que daria sustentabilidade à compreensão da vida cultural no Ocidente industrial. Assim<sup>8</sup>, a cultura europeia seria hegemônica e, portanto, superior às demais. Para o autor,

É a hegemonia, ou melhor, o resultado da hegemonia em ação, que confere ao orientalismo a durabilidade e a força sobre as quais estive falando até agora. (...) o orientalismo nunca está longe daquilo que Denys Hay chamou de idéia da Europa, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus em contraste com todos “aqueles” não-europeus.

Afirma ainda, que seria a própria cultura, mais do que questões históricas, a criadora do interesse dos europeus pelo orientalismo. Processo semelhante dar-ser-ia na América Latina e no Continente Africano. Em continuidade aos estudos, Said (1995, p. 11), mostra, por meio de poetas como Austen, Camus, Yeats e também pelo uso de figuras retóricas como “oriente misterioso”, “espírito africano”, a idéia de uma Europa redentora que tinha por missão civilizar povos bárbaros ou primitivos. Reforça ainda que a

noção incomodantemente familiar de que se fazia necessário o açoitamento, a morte ou um longo castigo quando “eles” se comportavam mal ou se rebelavam, por que em geral o que

---

<sup>7</sup> O conceito de hegemonia que utilizamos está baseado em Gramsci. Em seus estudos, há uma distinção entre sociedade civil e sociedade política. Ele afirma que a cultura como processo construído pelo humano, atua mais diretamente no primeiro tipo de organização social, o civil, e que sua forma de atuação não se dá pela força, mas pelo consenso, dessa forma, a cultura europeia seria hegemônica e marcaria a diferença e a superioridade desta em detrimento das demais.

<sup>8</sup> As análises de Said tratam primeiramente do colonialismo na Índia.

“eles” melhor entendiam era a força ou a violência; “eles” não eram como “nós”, e por isso deviam ser dominados.

A literatura, os processos históricos e os estudos culturais nos ajudam na compreensão da formação dos sistemas literários de países que passaram pela experiência colonial. Há que se considerar as particularidades da colonização portuguesa, que, segundo Ana Mafalda Leite (2006, p. 17), em seu livro *Literaturas Africanas e Formulações Pós Coloniais*, utiliza referências das ciências sociais, mais especificamente, de Boaventura Sousa Santos. Para a autora, na leitura do sociólogo, existem pelos menos três diferenciações básicas no colonialismo português: a experiência da ambivalência e da hibridez entre colonizado e colonizador; o lugar que Portugal ocupa na Europa, um próspero “calibanizado”. E ainda

A questão racial sob a forma da cor da pele (...) o espaço-entre, a zona intelectual que o crítico pós-colonial reivindica para si, encarna no mulato como corpo e zona corporal, por esta razão a existência da ambivalência ou da hibridização é trivial no contexto do pós-colonialismo português (Santos, apud, Leite, 2006, p.18).

Assim, tanto a colonização quanto o período subsequente, pós-colonial, tiveram como baliza a diferença. África, cenário de guerras pela construção dessa identidade massacrada pelos opressores. Seja por meio da luta armada, da imprensa e da palavra. A literatura, no caso de Angola, foi atriz principal.

## **1.2 – Mais além: Angola**

No caso de Angola, é mister considerarmos as relações entre história e literatura. O país tem sua história perpassada por guerras, vítima de inúmeras invasões, colonizado por portugueses durante

mais de três séculos. Desde sua “descoberta”, foi ponto estratégico para o colonizador, sobretudo Luanda, que, de forma mais direta, protagonizou o sonho português: ter a recompensa pela perda do Brasil.

O processo de colonização deixa marcas profundas em qualquer nação. No caso da África, ocupada pelos portugueses, o tempo é fator preponderante. No entanto, foi a partir do século XX que as relações entre história e literatura se intensificaram. Os movimentos por libertação tiveram início em praticamente toda a África.

Em Angola, o golpe militar de 28 de maio de 1926 colocou o país numa situação de guerra interna. Africanos que não fizessem parte do pequeno grupo de brancos, mestiços e negros “assimilados”<sup>9</sup> eram afastados de qualquer cargo público e diferenciados, obviamente, dos europeus; criava-se então o sistema de segregação do “indigenato”. Os anos se passavam e os conflitos aumentavam gradativamente. Duas décadas depois, o Partido Comunista de Angola (1955) é fundado e, no ano seguinte, alia-se a outros grupos engajados na libertação do país, formando o PLUA<sup>10</sup>, que mais tarde torna-se uma das principais vertentes do MPLA<sup>11</sup>.

Esses dados são importantes na medida em que temos representado, na direção do partido, nomes significativos da literatura angolana, que vindo dos bancos escolares da capital do Império, participaram num primeiro momento de atividades literário-culturais. Proibidos de exercer intelectual e literariamente seus ofícios, viam na política um espaço para aliar teoria e prática; são eles: Mário Antonio, Antonio Jacinto, Viriato Cruz, Mário Pinto de Andrade e

---

<sup>9</sup> Estabelecido em 1954, pelo estatuto dos povos coloniais, tornava “assimilado” os “indígenas” que aceitassem algumas regras, tais como: falar corretamente a língua portuguesa, dispor de rendimentos de trabalho, ter bom comportamento, a educação necessária e os costumes do cidadão português.

<sup>10</sup> Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola

<sup>11</sup> Com algumas controvérsias, o MPLA data oficialmente sua fundação em 10 de dezembro de 1956.

Agostinho Neto. Esse último, posteriormente, se tornaria o primeiro presidente da República.

Os intelectuais, que simpatizavam ou estavam clandestinamente no MPLA, participaram anteriormente de dois momentos importantes da história literária do país: A Casa dos Estudantes de Angola, que mais tarde comporia a Casa dos Estudantes do Império em Lisboa e Coimbra, e o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, organizado pelo departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola em Luanda.

O primeiro dos movimentos agrupava os aprendizes vindos de Angola que aportavam em Portugal. Os jovens, longe de sua pátria, nutriam um forte sentimento de nacionalismo que fortalecia e colocava como necessária a união, a fraternidade e a solidariedade, como vemos no trecho do poema de Alexandre Dáskalos:

Vinde, companheiros!  
Que os vossos braços se abram  
aos nossos braços de amigos.  
Toma uma cadeira. Senta-te. Conta:  
Desditas, anseios, desventuras  
e desse fulgor ardente que se adivinha  
no teu olhar cavado das viagens  
como uma estrela numa noite morta(...)  
(Dáskalos, 2003, p.94)

Os estudantes, que se encontravam para matar a saudade pelas lembranças da infância, costumes, língua, sentiam que aos poucos eclodia o sentimento, quase por necessidade, de rever a história de seu país e de conhecer a verdadeira face da terra natal que até então fora desenhada pela cultura europeia. Começam, então, a olhar para o outro lado do oceano com uma nova curiosidade.

A casa funcionou por mais de duas décadas e reuniu futuros intelectuais de várias colônias portuguesas. Nomes como os de

Alexandre Dáskalos, Tomaz Viera da Cruz, Antero de Abreu e Alda Lara, impulsionados pelo desejo de rever a terra deixada e de reedificá-la, marcavam seus textos com tal temática. Vemos, mesmo timidamente, uma aproximação com a literatura brasileira, como observamos no fragmento a seguir:

Quando eu voltar,  
que se alongue sobre o mar  
o meu canto ao Criador!  
Porque me deu vida e amor  
para voltar...

Voltar...  
Ver de novo baloiçar  
a fronde majestosa  
das palmeiras  
que as derradeiras horas do dia  
circundam de magia...  
Regressar...  
Poder de novo respirar,  
(oh!...minha terra!...)  
que o húmus vivificante  
do teu solo encerra!  
(Lara apud Everdosa, 1979, p.97)

Com essa perspectiva os escritores Mário de Andrade e José Frâncico Tenreiro organizavam em 1953, na cidade de Lisboa, a primeira antologia de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, reunindo poetas de Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique.

Em meio a essa efervescência, no final da década silenciosa de 40, um pouco antes da formação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, Óscar Ribas e Castro Soromenho soltam os primeiros gritos. Em 1948, Ribas publica o romance *Uanga*, no qual retrata a Luanda do final do século XIX, resgatando seus costumes, folclores e formas de relação. Castro Soromenho traz para sua obra um sentimento de nação e pertencimento. Nascido em Moçambique, trazido para Angola muito pequeno, escreveu toda sua obra em

Portugal, local em que afirma ter nascido o escritor e a reflexão sobre a sua condição de angolano. Numa entrevista à revista *Cultura* (edição angolana), na década de 60, afirma nunca ter deixado Angola:

embora habitando em Lisboa ou no Rio de Janeiro, em Paris ou em Buenos Aires. Debruçado sobre a minha vida africana, servindo-me da minha própria experiência e da experiência dos homens que me levaram a meditar sobre a vida e no seu destino. (...) O homem em face do destino e nos limites da sua condição humana (Soromenho apud:Everdosa:1979:76).

Seu romance *Terra Morta* (1949) fez passagem para a literatura anticolonialista que tomaria maior fôlego nas próximas gerações. Representou, ainda, uma visão diferente da realidade social: negros e brancos dialogando, habitando espaços comuns, vinculando e reinaugurando dois dos traços fundantes da literatura angolana - a oralidade e a dualidade cultural como resquício do colonizador.

Dessa forma, podemos afirmar que as relações entre literatura e história de Angola estão intrinsecamente ligadas, pois os nomes citados viam no poder da palavra a possibilidade de modificar o sistema vigente. Os primeiros textos desse grupo traziam uma poesia social profundamente engajada, mas nem por isso comprometida com o ponto de vista estético, ainda que alguns textos fossem panfletários. Esse não é o caso do poema de Agostinho Neto (1982):

### **Noite**

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

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

São bairros de escravos  
mundos de miséria  
bairros escuros.

Onde as vontades se diluíram  
e os homens se confundiram  
com as coisas.

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

Também a noite é escura.

Tornava-se imprescindível ver na escuridão. Foi essa geração de 50 que ampliou as relações literárias entre Brasil e África. Esses poetas tiveram, na literatura brasileira e no movimento modernista, uma fonte de inspiração significativa.

Se a língua é o grande e, talvez, o único e real instrumento comum que trazemos de nossos “primos distantes”, os portugueses, podemos afirmar que a liberdade e a ginga, ainda que esses sejam termos abstratos, bailam nas veias desses que podemos chamar de irmão. O diálogo literário entre África e Brasil data de pelo menos um século e meio, quando tivemos a presença de poetas africanos que vieram estudar no Brasil. Desde aquela época, a literatura brasileira tem sido referência para os poetas, que acompanharam o olhar romântico do gorjeio das aves daqui<sup>12</sup>, principalmente, as gerações pós 50. Esses jovens:

---

<sup>12</sup> Sobre esse assunto é interessante o texto da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Macedo: A revista Sul e o diálogo literário Brasil-Angola.

sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o 'grito do Ipiranga' das artes e letras brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada (Erverdosa, 1979:84).

Reconheciam, em nossa literatura, uma concepção coerente do nacionalismo necessário para rever sua própria história. As lutas pela libertação, que se intensificaram na geração de 60, viam na literatura, na imprensa e nos intelectuais que delas faziam parte, uma forma de denúncia da situação da Angola sob o jugo da ditadura salazarista. O Brasil, na situação de ex-colônia e exemplo de "processo pacífico", havia revolucionado as artes na década de 20. Também por isso foi lido com maior afinco pelos escritores dessa época.

Seguindo a mesma lógica, em Luanda, publicava-se a revista *Mensagem* (1951-52) que teve apenas alguns números editados. Essa revista foi "o marco iniciador de uma Cultura Nova, de Angola, e por Angola, fundamentalmente angolana, que os jovens da Nossa Terra estão construindo (Ferreira, 1987, p.72)". Além dessas edições, organizou um único concurso literário. Essas atividades deram fôlego ao grupo para aliar as forças da literatura à necessidade histórica do momento.

A primeira revista, que tinha por subtítulo *A voz dos Naturais de Angola*, possuía um forte tom ideológico e circulava pelas ruas como uma espécie de tratado poético que evocava a revolução, não apenas a histórica, mas, sobretudo a literária. Manuel Ferreira (1987, p.117) lembra que, nesse período de clandestinidade uns, fugiram, mas a grande maioria fez da escrita uma arma de combate, "amor à terra, às coisas, aos homens, penetrada do mundo animal, vegetal, mítico, mas segmento medular da sua expressão é, de fato, a afirmação da sua identidade cultural".

A busca pela descoberta dessa “nova” Angola é reflexiva, sendo representada por poemas que visitam a infância, as ruas, as paisagens já modificadas nos tempos atuais. É a expressão de um povo tolhido de todos os direitos, inclusive o da palavra, como vemos no trecho do poema de Antonio Jacinto:

Eu queria escrever-te uma carta  
Amor  
Uma carta que dissesse  
Deste anseio  
De te ver  
Deste receio de te perder  
Deste mais que bem querer que sinto  
Deste mal indefinido que me persegue  
Desta saudade a que vivo todo entregue...  
(...)  
Eu queria escrever-te uma carta  
Amor  
Uma carta que ta levasse o vento que passa  
Uma carta que os cajus e cafeeiros  
Que as hienas e palancas  
Que os jacarés e bagres  
Pudessem entender  
Para que se o vento a perdesse no caminho  
Os bichos e plantas  
Compadecidos de nosso pungente sofrer  
De canto em canto  
De lamento em lamento  
De farfalhar em farfalhar  
Te levassem puras e quentes  
As palavras ardentes  
As palavras magoadas da minha carta  
Que eu queria escrever-te amor...

Eu queria escrever-te uma carta...  
Mas ah meu amor, eu não sei compreender  
Por que é, por que é, por que é, meu bem  
Que tu não sabes ler  
E eu – Oh! Desespero - não sei escrever também!  
(Jacinto apud Everdosa, 1979, p.110)

Saber compreender é ter alguém para explicar com as palavras da natureza e pela raiz, palavras da terra. Chegamos agora ao período crítico da repressão dos homens, da literatura

particularmente e da cultura de maneira geral. Neste período, ocorre a extinção dos órgãos literários e culturais, assim como o exílio de diversos poetas e demais envolvidos com o processo de libertação.

O homem em condição real pode ser amordaçado, os espaços podem ser fechados, os livros queimados. Mas a literatura encontra formas de subversão. Assim, a geração de 60, dos guerrilheiros, contará a história com o artifício da palavra que, no campo da invenção, reescreve a história nas fendas imaginárias desse labirinto real. Nesse contexto, insere-se Luandino Vieira e *Luuanda*. Acreditamos que a contextualização traçada situa o homem, José Matheus Vieira das Graças, transgressor da ordem, e nos deixa frente a frente com o escritor, José Luandino Vieira, transgressor de linguagem. Suas estórias apontam para a necessidade de se forjar uma tradição literária autenticamente angolana.

Cabe aos leitores dessa literatura desconfiar dessa relação intrínseca e buscar, na diferença e criatividade, o trabalho arduo do autor. Ligado ao seu tempo, o escritor é capaz de recriar tais relações e, conforme a terminologia adotada por Antonio Candido(1993), reconhecer a construção de “um mundo dentro de outro mundo”. Ao criar o texto literário, mesmo com o eco da geografia real, compõe-se um novo espaço, ficcional, organizado por personagens e paisagens que possuem lógicas específicas.

## CAPÍTULO 2 – A CIDADE CONTROI SUA ESTÓRIA

### Canção para Luanda

A pergunta no ar  
no mar  
na boca de todos nos:  
- Luanda onde está?

Silêncio nas ruas  
Silêncio nas bocas  
Silêncio nos olhos

- Xê  
mana Rosa peixeira  
responde?

- Mano  
Não pode responder  
tem de vender  
correr a cidade  
se quer comer!

(...)  
Sorrindo  
as quindas no chão  
laranjas e peixe  
maboque docinho  
a esperança nos olhos  
a certeza nas mãos  
mana Rosa peixeira  
quitandeira Maria  
Zefa mulata  
- os panos pintados  
garridos  
caídos  
mostraram o coração:  
- Luanda está aqui!

(Vieira, apud, Ferreira, 1987, p.83).

A cidade parece ser, hoje, a condição material representativa da nossa realidade. Na modernidade, foi estudada e vista por muitos autores como uma espécie de espelho vazio para um sujeito sem rosto, nem perfil. A cidade é o espaço da mudança constante, da alteridade, dos desafetos e também da total indiferença para com o outro, da extrema individualidade em resposta à extrema objetividade.

Nesse sentido, tornou-se um local de busca de identidade e alteridade. O artigo da revista *Bravo!*, de Kátia Canton (2002, p.50), trata das relações entre cidade, arte e modernidade. Diz a autora:

Esse tema extremamente atual que leva consigo uma ressonância de outras questões centrais na vida cotidiana, como a violência e sua banalização, o anonimato gerado pelas grandes massas de pessoas, os excessos de informação que assolam a mídia e que provocam uma memória, de semi-amnésia na população.

A literatura, em sua representação artística e função social, utiliza-se da existência física da cidade como uma possibilidade de reconstruí-la pelas palavras, dando novos contornos, criando personagens-arquitetos. Por isso, desde o final do século XIX, poetas e ficcionistas desejam captar e registrar o cenário urbano.

A compreensão da cidade moderna, que rapidamente se transformava, pressupunha o entendimento da geografia urbana como inscrição da subjetividade. Portanto, retomando a análise de Canton (2002, p.50) sobre as grandes metrópoles e as relações entre o sujeito/arte/espaço, observamos que “a idéia de metrópole carrega consigo uma fragmentação e uma mudança aguda no conceito de identidade (e de alteridade), deslocando as noções de tempo e de espaço”. Cria assim, a imediata necessidade de recuperar o todo, ainda que saibamos dessa impossibilidade.

As literaturas africanas de língua portuguesa, em especial, desenham, por meio do passado e da oralidade, o material preciso para suas edificações. Fortalecem tal idéia, pois reconhecem, nessas matrizes de passado e oralidade uma força ampla; um alicerce que, mesmo diante da edificação colonial, imposta por sua construção (que contraria a história de um povo e mistura as relações de passado, presente, futuro), constitui o elo para sonhar com uma nova Luanda.

Ao lermos o último verso do poema de Luandino, escritor que algumas vezes aventurou-se pelo gênero poesia “- Luanda está aqui!”, percebemos que é em cada um desses personagens fictícios (a peixeira Rosa, a quitandeira Maria, a mulata Zefa) e objetos (laranja, peixe, maboque, panos), que Luanda está. Reiteramos a cidade em sua necessidade de reconhecimento, da busca como uma viagem difícil, interna, próxima e imprescindível.

Decodificar a cidade passa a ser uma forma de identificar-se. Mas como pensarmos Luanda como uma metrópole, capital de Angola, sem pensarmos em seu passado colonial ou nos referirmos às marcas que a longa colonização deixou em seu espaço e em sua escrita?

## **2.1 – Cidade colonial - Luanda**

Como vimos, no primeiro capítulo, a literatura em Angola está intimamente ligada a sua história. Em *Luuanda*, percebemos, já no título, a cidade como representação do espaço de poder e símbolo da resistência. Segundo a professora Tânia Macedo (2006), traz o musseque como matriz e elege Luanda como espaço da representação de sua poética, visto que é, até hoje, a “cidade da

escrita”, abrigando a imprensa e as universidades (pública e privada) do país.

Luanda, palco da revolução, é, antes de tudo, senhora que guarda a tradição, a natureza e suas belezas. Um passado que Vavó Xixi não vê, porque também é mantido preso, é a própria história da personagem mantida presa, um passado de memória, um segredo que, nesses tempos difíceis, fica escondido pela fome.

Tudo isso é para vavó muito velho, muito antigo, sempre a vida dela lhe conheceu todos os anos, todos os cacimbos, todas as chuvas; e agora, nessa hora, a barriga estava lhe doer, a cabeça cadavez mais pesada, o corpo com frio. (Vieira, 2206, p.22)<sup>13</sup>.

Além desse passado, também o espaço utópico é fundamental para *Luuanda*. Espaço em que o colonizador busca a construção de uma outra Lisboa – cidade portuguesa – que, como Salvador (Brasil) e São Paulo de Luanda (Angola), está dividida em cidade baixa e cidade alta. Então, cabe-nos duas perguntas: o que é uma cidade? O que é uma cidade colônia?

Benevolo (2003) vê a origem da cidade nas sociedades neolíticas, em que reconhece a necessidade de organização de um espaço, para guardar alimentos e proteger-se de eventos climáticos, mas uma organização que representa “um fragmento de natureza transformado segundo um projeto humano”. Fazendo um passeio pelos séculos e pelas mais variadas cidades, o autor afirma, que já na baixa Idade Média, as chamadas cidades novas são classificadas de formas variadas “lineares, circulares, radiocêntricas, em tabuleiros, etc...”. Essas cidades são imaginadas como casos

---

<sup>13</sup> Vieira, J. Luandino, *Luuanda*, São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2006. As citações deste texto, presentes e recorrentes neste trabalho, serão acompanhadas, daqui por diante, apenas do número da página.

especiais, sem uma regra geral, apenas pautadas por um grupo de circunstâncias:

A natureza do terreno, a tradição local, as sugestões exóticas, o simbolismo sagrado e profano. Cada um destes motivos pode ser determinado. Quem funda uma cidade – o rei, o feudatário, o abade, ou o governo de uma cidade-Estado – é também seu proprietário, pode traçar o desenho da cidade em todos os detalhes (Benevolo, 2003, p.382).

Podemos já relacionar a expansão que se dará com a colonização europeia pelo mundo, sobretudo com os dois principais países do século XV, Portugal e Espanha. Reconhecemos a justificativa dos europeus na construção das cidades à semelhança, no caso, a Lisboa, visto que os territórios “encontrados” não possuíam nenhuma das circunstâncias, além das naturais, para se edificar uma cidade.

Foi Alfredo Bosi (1992, p.11-19), em seu famoso livro *Dialética da Colonização*, que diferenciou, a partir do ponto comum, o verbo latino “colo” do qual derivam as palavras colônia, culto e cultura. Afirma que colonus é aquele que cultiva a terra em lugar do dono, distinguindo tal processo em dois aspectos: “o simples povoamento, e o que conduz à exploração do solo. Colo está em ambos: eu moro; eu cultivo. Em síntese, em ambos os processos mantêm-se a idéia de que colonizar é uma possibilidade de “recomeço e de arranque a cultura seculares”. Considerando que seja qual for a forma de colonização, teremos quase sempre a predominância do poder. Resumindo, colonizar é também cuidar, e cuidar é de alguma forma mandar. Sendo assim a colonização está amalgamada à tríade colônia-culto-cultura:

“é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do colo: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas, são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer (Bosi,1992, p.15).

Ainda sobre a temática, em entrevista concedida a este trabalho, o arquiteto Professor Dr. Joel Pereira Felipe<sup>14</sup>, afirma que cidades como Buenos Aires e Salvador são representações da metrópole imperial, e que ao “descobrirem” essas “novas terras”, os colonizadores baseavam-se em um modelo arquitetônico romano. Ele afirma que:

É difícil afirmar que Portugal tivesse um projeto completo de colonização (...) A versão mais comum é a de que a ocupação do território, com a fundação de vilas nos locais estratégicos, como entrepostos comerciais, de reabastecimento de tropas, e, mais adiante, com a construção de fortificações na defesa do litoral, ou ainda, junto às estradas e meios de transporte, como a ferrovia, parece o meio que encontrou para um projeto de colonização mais preocupada com a retirada de riquezas naturais e defesa da posse do solo brasileiro, do que com a criação de um agrupamento humano e seu assentamento adequado no sítio.<sup>15</sup>

Lembra ainda as citações de Raquel Rolnik (1997, p. 13) que sustenta as afirmativas de Sérgio Buarque de Holanda sobre

a comparação das estratégias de colonização espanhola e portuguesa em que menciona que a primeira tinha um conjunto de regras a serem seguidas para o desenho da cidade colonial, sendo esta estratégica para o processo de subjugação e dominação dos impérios nativos Maias, Incas e Astecas. Já os

---

<sup>14</sup> Joel Pereira Felipe, é doutor em arquitetura pela Fau/USP, atual coordenador de obras no campus da Universidade Federal de Santo André - SP. Sua tese de doutoramento é na área de ensino e arquitetura. Entrevista em anexo II.

<sup>15</sup> - Excerto anexo II.

portugueses permitiriam a ocupação mais livre da terra desde que os lucros do comércio real estivessem garantidos. (Rolnik apud, Felipe).

Tal modelo nos interessa, pois, ao vermos a reconstrução da capital do império como representação, identificamos, guardadas as devidas proporções, São Paulo de Luanda.

Dividida em cidade baixa e cidade alta, tal qual Lisboa, a cidade se vê, num primeiro momento, desfigurada da paisagem natural e edificada sobre uma geografia nova e também opressora, pois afasta de seu centro os moradores, que vão construindo paralelamente uma outra cidade que, em Luanda, é representada pelos musseques.

Em *A imagem da cidade*, Kevin Lynch (1997, p.7-9) sustenta que a legibilidade da paisagem urbana é um componente vital de toda cidade. Essa legibilidade é construída pela percepção de seus habitantes e constitui um processo que procede através de recortes e envolve uma série de referências ligadas não só ao meio ambiente, mas também à cadeia precedente de acontecimentos e à recordação de experiências passadas. As imagens, como afirma, são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o espaço. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande capacidade de adaptação e à luz de seus próprios objetivos – seleciona, organiza e confere significado àquilo que vê.

O autor acrescenta que à medida que a cidade se torna um labirinto, dimensiona-se como símbolo poderoso de uma sociedade complexa, cuja leitura é a resistência ao caos (Lynch 1997, p.6).

## 2.2 – Cidade literária – os labirintos de *Luuanda*.

Numa época labiríntica, pensar na relação cidade-labirinto, nos impulsiona a origem do termo. Do grego *labyrinthos*, segundo o dicionário Aurélio (1993, p. 577) é “edifício composto de grande número de divisões, corredores, galerias, etc. De feitio tão complicado que só a muito custo se lhe acerta a saída”. Tal definição apresenta uma versão moderna da idéia de labirinto. Espaço polivalente, ligado ao mito de Teseu. *É antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente* (Brunel 1988,p. 556). Talvez essa ausência tenha contribuído para a consolidação da metáfora contemporânea e apropriada da cidade como um grandioso labirinto. O século XX e suas metrópoles formam a grande imagem do *labyrinthos*, plural e misteriosa.

Atravessar esses labirintos em busca de sentido seria ordenar, por meio da legibilidade, o caos da cidade. A leitura consistiria, então, na via pela qual os habitantes-personagens, levados pelas exigências de significação, reencontrariam a imagem da cidade por meio de pontos de referências que servem para articular seus discursos. Nesse labirinto, é difícil reconhecer a cidade, pois ela está mais presente na memória. A cidade muda mais rápido do que pode se acompanhar e compreender. É preciso buscar referências e sentidos no passado e na fala dos personagens. Escrever a cidade é lê-la (Gomes, 1994).

Entretanto, para ler a cidade seria necessário que o personagem construísse uma nova sintaxe erigida a partir da perda, do descompasso, da diferença. Ou melhor, ser capaz de decifrá-la pelo intrincado e instável jogo do seu discurso, dando-lhe um traçado e uma geografia. Esse processo será feito na construção mítica de

*Luanda*, e na cidade (Luanda) que, segundo Bruschi (apud Macedo, 2006), está dividida fisicamente em três cidades:

a antiga cidade colonial, incluindo a Baixa, centro administrativo e dos negócios; o grande e demasiadamente extenso caniço (em Moçambique; Musseque em Angola) onde moram dois terços dos cidadãos, e que já não merece esse nome por serem todas as suas construções em materiais duráveis; os subúrbios de luxo, edificados nos últimos anos sem nenhuma das infra-estruturas que normalmente caracterizam os bairros das cidades modernas, (Bruschi, 2003, p.31).

A cidade física como representação passa a ter nas marcas de sua construção, o passado inscrito no futuro. Assim, como sustenta Macedo (2006, p.179), é imprescindível reconhecer o papel de Luanda “na luta de libertação nacional, bem como o espaço preponderante que essa cidade ocupa no imaginário e na vida nacional dos angolanos contemporâneos”. A cidade para criar sua imagem, sobretudo após a década de 50, torna-se espaço literário. Território intelectual, vozeado pela palavra, Luanda será constituída poeticamente por diversos autores de lá para cá, como lemos no poema de Barbeitos (1998):

por detrás  
da paisagem destes dias  
fica uma outra  
em mim

por baixo deste rio silente  
corre um outro  
em mim

por detrás  
de mim  
anda uma sombra  
em sentido contrário<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Arlindo Barbeitos, poeta angolano. Vilma Arêas, no artigo, *A prosa de Arlindo Barbeitos e o estilo misturado do colonialismo*, analisa este e outros poemas do autor, salientando a ruptura do poeta com os

Essa sombra, que está presente na poesia atual de Angola, é tema recorrente. Podemos afirmar que sua defesa aparece com maior convicção em Luandino Vieira. O ficcionista, que carrega no seu pseudônimo a cidade, recupera por meio da memória de seus personagens “os tempos de antigamente”. Um passado que, ora pela infância, ora pela sabedoria ancestral, representada pelos mais velhos, está inscrito no presente da cidade. Luandino, ao criar suas personagens volta-se para esse tempo, vê a possibilidade de reordená-la por meio da escrita. Diferentemente do poema de Barbeitos, denuncia a ruptura entre sujeito/natureza e inscreve-a na subjetividade com que descreve a cidade. Identificamos em Luandino um trabalho poético que mistura o quimbundo ao português, cria um código específico para descrever o espaço, que não é novo, é outro dentro do mesmo.

Na (re)construção da cidade pelo discurso, Luandino toma Luanda como referência. Desde seu primeiro livro *-A cidade e a Infância-*, considera a capital solo fértil para imaginá-la.

Ao retomarmos a primeira epígrafe deste trabalho, percebemos que o autor considera a cidade como um sonho, assumindo o fato de que tudo o que é sonhado é passível de se realizar. No entanto, atenta ao fato de que “mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo” (Calvino 1998, p.44). Luandino apresenta a cidade como marco zero de sua poética, (cabe ressaltar que os textos do autor são fortemente marcados por poesia – uma “poeti-cidade”, se nos permitem a brincadeira com as palavras – sobretudo nas descrições de Luanda). O local em que o olhar (re)constitui o espaço é novo. De acordo com Rita Chaves (2005, p.21), é pelas ruas de Luanda

---

modelos das narrativas orais, “contaminando-se, entretanto, por elas e criando um movimento contraditório, (2006, p. 190).

que transitam os personagens mais significativos; negros, pobres, brancos, imigrantes da metrópole ou das outras colônias percorrem os becos que ligam e separam os caminhos de areia das avenidas de alcatrão. O Makuluso, o Kinaxixe, a Cidade Alta, o Bairro Operário, mais que referências geográficas, constituem, nos textos de Luandino, representações culturais de um mundo em mudança.

Esse mundo transitório é ideal para construção de *Luuanda*. Segundo diversos estudiosos, é o livro que radicaliza a trajetória literária do autor. A cidade, tema recorrente em sua obra, torna-se a própria possibilidade da reconstrução (literária do espaço) e da rearticulação da linguagem. Se, em seu primeiro livro, temos a tendência neo-realista (Chaves, 2005, p.22) e a alusão ao olhar infantil remete ao passado um saudosismo de um tempo, é porque a presença da cidade está incorporada nos próprios personagens: “a cidade legitima-se enquanto palco das aventuras que vão conduzir o fio da história de Angola”.

O país, que será tratado a partir das estórias da “nossa terra de Luanda”, é retratado em outras obras do autor por meio da cidade. Em *João Vêncio – os Seus Amores*, a cela é o espaço para o diálogo entre o “contraventor” e o intelectual. Numa menção paradisiaca, tal qual *Luuanda*, porém mais apaixonada, João declara:

Muadié: eu gramo de Luanda – casas, ruas, paus, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica. Beleza toda eu não escoço. Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama (Vieira, 1987, p.81).

Temos, além da paixão pela cidade, a condição que, segundo o próprio Luandino, é necessária para a escritura da cidade: o distanciamento que em *Luuanda* é marcada pelo olhar “no

antigamente de Vavó Xixi” e nas elocubrações de Xico Futa sobre o começo de um caso.

Pode mesmo a gente saber, com a certeza, como é um caso começou, aonde começou, porquê, pra quê, quem? Saber mesmo o que estava se passar no coração da pessoa que faz, que procura, desfaz ou estraga as conversas, as macas? Ou tudo que passa na vida não pode-se-lhe agarrar no princípio, quando chega nesse princípio vê afinal esse mesmo princípio era também o fim doutro princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para frente, vê que não pode se partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre emenda noutro sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, pára, esconde, aparece...E digo isto, tenho minha razão (p.58).

O autor, em entrevista a Alexandra Lucas Coelho, para o Suplemento Mil Folhas, Público, em 15 de dezembro de 2006<sup>17</sup>, afirma, ao ser indagado a propósito de ter ficado 13 anos longe de Angola, o distanciamento lhe dá total liberdade para recriar o país. A Angola que conhece é unicamente a inventada. Reafirma: “- Ela está em mim onde quer que eu esteja. Agora, aqui assumo-a sem dificuldades. Olho e nada disto me diz nada em relação a Angola”. Salienta que estar longe é uma forma de libertação “- um espaço de muito mais liberdade do que numa cidade onde encontrasse outros angolanos”. Com humor peculiar, que muitas vezes aparece em seus personagens, diz ser um homem que ouve 24 horas por dia. Declara ironicamente: “leio os jornais, sei notícias...”. Isso para o ficcionista é o bastante para descrever sua Angola, pois, descrever uma cidade é antes uma leitura, decifração. *E isto é verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado (p.105).*

---

<sup>17</sup> A entrevista completa está em anexo – Luandino passou anos sem editar um livro, e em 2006 – além de ganhar o Camões e negar-se a receber, publicou o primeiro volume da trilogia “De Rios Velhos e Guerrilheiros”, *O livro dos rios*.

### **2.3 – A cidade e seus ritos – Luanda, *Luuanda***

A queda das torres gêmeas - World Trade Center -, no 11 de setembro, é, pois, uma imagem marcante para a cidade no século XXI. De alguma forma, para o fundamentalismo, atingi-las funcionaria (e funcionou), como um “tiro” no coração da cidade, bem como uma paga divina, na Babel do capitalismo. Remete-nos a um mito, o da Babel bíblica, em que os descendentes de Noé, sobreviventes do dilúvio, decidem se fixar numa planície na terra de Sinear e ali, utilizando tijolos cozidos, edificar uma cidade e uma torre “cujo topo chegue até aos céus” (Velho Testamento). Quando iniciam a empreitada, o castigo, as línguas se embaralham, e a impossibilidade de comunicação divide as nações.

Vimos, que a cidade colonial é construída numa perspectiva mimética, espelho deformado. Essa cidade física cria seu espaço brutalmente e coloca os seus habitantes à margem dessa relação e de outras, que não cabem neste trabalho, fazendo surgir os processos de oposição. Tal resistência aparece em pelo menos dois planos, aqui destacados: o histórico e o literário.

A cidade, como local de mutações infinitas, pede um mapeamento de seus sentidos. A literatura, ao abordar a cidade, busca revelar seus diversos sentidos, sua polifonia. O professor Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 32), ao estudar as representações da cidade na literatura, observa que a mesma é constituída de inúmeros símbolos, portanto, passível de combinações infinitas. Para o autor, é a linguagem que impossibilita a estagnação da cidade em seus signos

a fim de que outra cidade imaginária possa existir, grafia urbana produzida pela atividade de leitura. Ler essas grafias urbanas, portanto, é detectar e decifrar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno.

Podemos tratar esse código interno como uma representação simbólica. Nessa perspectiva, é plausível aproximar o mito a esse “fio condutor do discurso”. O mito, em sua acepção principal, é a narrativa de uma criação, explica como algo passou a ser. Portanto, *Luuanda* apresenta em suas três histórias, sua criação e a necessidade do reconhecimento da voz de seu povo, aqui tratado como personagens –arquitetos.

A idéia de labirinto, abordada neste capítulo, repete-se, ainda sobre a origem literária da palavra, está o mito de Teseu, Ariadne, Dédalo e o Minotauro. Segundo o *Dicionário de Mitos Literários* (1988, p. 557), mais do que o mito, a idéia do labirinto, estaria ligada antes a um ritual:

Ele não se apresenta independentemente da constelação mítica de que é centro, fora do relato do que aconteceu aos quatro personagens da lenda grega e sem que seja mencionado o fio que o atravessa e, fundamente, o anula. Esse fio, por sinal, nos permite talvez ultrapassar o mito e chegar ao próprio ritual.

Pois é possível que estivesse em causa o labirinto, na liíada, indireta mas significativamente, quando, no canto XVIII, Homero compara o *choros* esculpido por Hefestos no escudo de Aquiles àqueles “que outrora na vasta Cnosso a arte de Dédalo fez para Ariadne das belas tranças” (v.520-522), e a partir daí ele evoca a dança que naquele lugar se desenrolava. (...) O que importa, em todo caso, é a vinculação das atividades de Dedão e de Ariadne com a dança ritual. Essa vinculação mostra que, na base da história, há também uma cerimônia de culto e que o mito, no princípio, se achava articulado com um ritual.

A análise de *Luuanda*, como cidade literária, dar-se-á na perspectiva do espaço como escrita, que cria a sua própria sintaxe. Seu labirinto pode ser decifrado na medida em que identifiquemos no espaço e nas personagens o fio condutor da narrativa. A saída de Luanda desemboca na entrada de Luuanda.

Lynch (1997, p. 7-9), numa leitura do espaço urbano, afirma: para que uma imagem se torne viável, comunicativa ou legível, o objeto deve ter uma significação afetiva para o observador, o que exige uma interação entre este e a coisa observada. Assim parece viável ler *Luuanda* nesse enfoque, pois tanto o mito quanto o rito recuperam, pela memória, uma relação adâmica entre o ser e a coisa.

O mito, em suas diversas designações, interessa-nos na perspectiva defendida por Mircea Eliade (2004, p.11): é observado como presença “viva” que concede “significação e valor à conduta humana”. Essa concepção nos atrai, pois facilita a compreensão da estrutura mítica e sua função, desde as sociedades tradicionais até os tempos atuais. O mito “fala apenas do que *realmente* ocorreu”, os personagens que fulguram essas narrativas são conhecidos, “sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos *primórdios*”.

Em outros termos, mito é o relato de uma história verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, quando com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou tão-somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma ilha, uma espécie animal ou vegetal, um comportamento humano. Mito é, pois, a narrativa de uma criação, conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser.

Ademais, o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, a parole, a palavra “revelada”, o

dito. Desse, se o mito pode se exprimir ao nível da linguagem, retomando Eliade (2004, p.27), o mito

é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento. O mito é sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como uma criança, antes de fixar-se como narrativa.

O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós por meio de várias gerações. Na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, decifrar-se.

Tal decifração ocorre pela leitura que fazemos dos símbolos. Etimologicamente, o termo símbolo, segundo Chevalier (1996, p.48), vem do grego *sýmbolon*, do verbo *symbálllein*, *lançar com*, arremessar ao mesmo tempo, "com-jogar". De início, símbolo era um sinal de reconhecimento um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste e confronto permitiam aos portadores de cada uma das partes se reconhecerem. O símbolo é, pois, a expressão de um conceito de eqüivalência. Assim, para se atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma eqüivalência, uma "con-jugação", uma "re-união", porque, se o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato.

Ora, o ser humano é um ser simbólico por excelência. O homem não sobreviveria sem que houvesse a representação, seja essa feita por meio das palavras ou de símbolos que apontem para algum

referente. No momento em que esta representação, apresente o símbolo não apenas em seu sentido literal mas, que, indique alguma referência transcendental ou memorialística, sem deixar de ser o próprio símbolo, temos o que Eliade (2004) chamou de hierofania.

A teofania, como exemplo de hierofania, é uma metáfora da criação do mundo, presente desde as sociedades mais primitivas até as religiões contemporâneas. A teofania parte da noção etnocentrista de demarcar um território a partir de seu centro religioso, seu ponto de criação, a pedra fundamental, o *Axis Mundi*. Esse centro que marca o início de uma civilização está, geralmente, associado a algum tipo de manifestação do sagrado, ainda que, se for preciso, seja produzido a partir da ação do homem por meio de rituais.

A dor está intimamente ligada ou talvez seja a própria condição do ritual de iniciação. O local dos rituais é geralmente associado a lugares secretos, representados pela natureza. De qualquer forma, o sentimento de passagem ritual está ligado à idéia de morte ritual, da morte para o renascimento de um novo indivíduo para uma nova vida.

Talvez seja possível, seguindo a lógica do rito, lermos a primeira estória como preparação e abertura para o rito de passagem que o povo angolano sofrerá. É como se o musseque descesse para vislumbrar a nova cidade. Assim, a dor da fome que permeia todo o conto, o espaço em que a narrativa ocorre, e a força dos personagens aproximam-se de um rito.

O rito possui, retomando Eliade (2004, p 72), “o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito”. Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. O rito toma, nesse caso, “o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se

estabelece do profano ao sagrado”. Em resumo, o rito é a praxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora.

*Luuanda* desponta como a comemoração desta escrita que ergue uma nova cidade, edificada pelos seus símbolos. Esses símbolos tomam corpo na medida em que suas imagens vão redesenhando espaços. Tais espaços são descritos pela natureza e não são simples pontos de referência real ou simbólica, mas podem ser considerados personagens fundamentais na trama.

As estórias, ao rememorem o mito, reatualizam-no. Por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram "nas origens", porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Luandino, ao arquitetar *Luuanda*, coletivamente, leva-nos ao começo. Conhecer a origem das coisas, ainda segundo Eliade (2004, p.83) – “equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade”. Esse retorno às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque “voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens”. Não é em vão que na Idade Média muitos cronistas começavam suas histórias com a origem do mundo. A finalidade era recuperar o tempo forte, o tempo primordial e as bênçãos que jorraram pelo tempo.

Além do mais, o rito, reiterando o mito, aponta o caminho, oferece um modelo exemplar, colocando o homem na contemporaneidade do sagrado. É o que nos diz, com sua autoridade, Mircea Eliade (2004, p. 88):

Um objeto ou um ato não se tornam reais, a não ser na medida em que repetem um arquétipo. Assim a realidade se adquire exclusivamente pela repetição ou participação; tudo que não possui um modelo exemplar é vazio de sentido, isto é, carece de realidade”.

O rito, que é o aspecto litúrgico do mito, transforma a palavra em verbo, sem ele é apenas lenda, "legenda", o que deve ser lido e não mais proferido.

À idéia de reiteração prende-se a idéia de tempo. O mundo transcendente dos deuses e heróis, é religiosamente acessível e reatualizável, exatamente porque o homem das culturas primitivas não aceita a irreversibilidade do tempo: o rito abole o tempo profano, cronológico, é linear e, por isso mesmo, irreversível (pode-se "comemorar" uma data histórica, mas não fazê-la voltar no tempo), o tempo mítico, ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo. É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. O profano é tempo da vida, o sagrado, o "tempo" da eternidade.

Apesar de não trabalharmos necessariamente com o tempo da narrativa, cabe lembrar que o mesmo exerce uma importante função na literatura. Na coletânea de contos que compõem nosso objeto, o tempo é marcado pela natureza, ligado ao sagrado, contrapondo-se, sem negar o tempo profano. O tempo é marcado pela lua e pelo sol. O sol que castiga e que também representa a vida, a lua que influencia a maré e espreita os homens são o relógio que marca as horas das discussões nos musseques.

A própria necessidade humana de atribuir sentido à vida produz um sentimento de perda e finalidade diante da morte. Dessa forma, se a linha do tempo fosse sempre linear, o ser humano não teria os sentimentos de salvação e renovação que ocorrem no tempo cíclico. A esperança de encontro do ser humano com o transcendental, após a morte, impulsiona e legitima o próprio viver. De modo semelhante, a morte pode ser simbólica, representando a transformação do indivíduo por meio da redenção (morte ritual e renascimento ritual).

Os símbolos que compõem *Luuanda* e que serão lidos no próximo capítulo, ligam as duas cidades: a literária e a real. Compreendê-las é ir à origem, tomar parte de sua magia, sonhá-la com outras nuances. Olhar e efetivamente vê-la.

### **CAPÍTULO 3 – A NOSSA TERRA DE *LUUANDA***

Para que possamos “ver” *Luuanda*, precisamos fincar os pés no chão vermelho do musseque. Nos prepararmos para fazer parte da ciranda que encerra o livro e seguirmos a dança de anúncio desse novo tempo.

*Luuanda* é composto por três narrativas denominadas pelo autor como *estórias*. O termo *estória*, segundo alguns dicionários diferencia-se de *História*, assim a primeira palavra designa as narrativas tradicionais, contos populares (Cascardo, 2000), e a segunda, está ligada a um sentido oficial do vocábulo, narração dos fatos notáveis ocorridos na vida dos povos, em particular, e da humanidade (Ferreira, 1993). Sem entrar na polêmica, utilizaremos o termo como definido acima, nos referindo às *estórias*, como sinônimos de conto, narrativa. O mapeamento literário de *Luuanda*, atenta para a definição do termo, visto que será por meio das três narrativas, *estória* de personagens-arquitetos, que iremos compor o espaço e a construção simbólica de Luanda.

Nossa análise baseia-se na leitura da cidade, Luanda, espaço físico, histórico, real, e *Luuanda*, espaço literário, simbólico, ficcional. Mapearemos “fisicamente”<sup>19</sup> as *estórias*, sua organização dentro do livro, mundi-mapa de Luandino. A pesquisadora Phyllis Peres (1997), em seu livro *Transculturation and resistance in lusophone African narrative*, propõe um “contra-mapa” de Luanda – “other Luanda” (p.16), na leitura da autora, Luandino ao fazer sua crítica a colonização, se atem particularmente aos efeitos do sistema colonial na tentativa de ampla fragmentação da identidade coletiva. O autor ao imaginar uma outra Luanda, assume o caráter híbrido da

---

<sup>18</sup> Essa frase foi retirada de um conto popular. Escrita em quimbundo, funciona como uma epígrafe do livro. “Na nossa terra de Luanda passam coisas que envergonham”, tradução da edição brasileira de *Luuanda*, 2006.

<sup>19</sup> Quando falamos em mapeamento físico, estamos nos referindo à disposição gráfica das *estórias*.

identidade angolana e propõe, ainda nas palavras de Peres (1997, p.30)

As histórias de Luandino imaginam as fronteiras de Luanda, aquela outra cidade, em um contra-mapa do território colonial europeizado. Se o mapa oficial de Luanda possui fronteiras rígidas de raça, temporalidade e classe, todos expressos nas formas narrativas européias, o contra-mapa do território híbrido de Luandino textualiza uma cidade com limítrofes indetermínados mas não com fronteiras fixas. Esses limítrofes muito presentes na narrativa unem-se na possibilidade de mudança revolucionária na forma da narrativa que é, por si só, fluida, plural e aberta.<sup>20</sup>

A literatura angolana, como vimos inicialmente, está intimamente ligada a sua História. A cidade de Luanda é o cenário utilizado por diversos poetas, seja no período colonial, da independência, seja no posterior. Luandino, como representante da chamada geração de resistência – 1960 -, traz, desde o início de sua trajetória, a cidade como espaço de suas narrativas e traça um mapa com as linhas da memória e as cores da utopia. Mapa é a representação de um espaço. Geograficamente, pode ser definido como cartograma, ou seja, um tipo de representação cartográfica temática em que figuras e/ou traços e/ou cores intensificam pontos, para, por intermédio dessa intensificação, representar a própria intensidade de um fenômeno (vegetação, população, território, utilização do solo etc). Dessa forma, faremos um “esboço cartográfico” do livro, para que possamos identificar as representações simbólicas que encontraremos em sua leitura desde

---

<sup>20</sup>Luandino's histórias imagine the boundaries of Luanda, that the city, in a countermapping to the Europeanized colonial terrain. If the official map of Luanda has rigid frontiers of race, temporality, and class, all expressed in European narrative forms, the countermap of Luandino's hybrid terrain textualizes a city with indeterminate borders but not fixed boundaries. These borders are the very liminal narrative sites that engage the possibilities of revolutionary change in a form of narration that is itself fluid, plural, and open. (tradução nossa).

sua organização física. Há que se considerar a relação vaga que há entre o objeto livro e sua função, pois como afirmou Santilli(1985, p.38) recorrendo a Adorno, o que o livro “diz por fora, pode ser apenas promessa de sua semelhança com aquilo que contém”.

O livro, na edição brasileira, traz um glossário de termos e expressões em quimbundo. Inicia-se com um trecho de um conto popular em quimbundo (veja a epígrafe deste capítulo). A primeira estória “Vavó Xixi e seu Neto Zeca Santos” – está dividida em 5 partes, que são separadas por um pequeno espaço e um sinal (\*). Podemos dizer que essa estratégia aproxima o texto de cenas, que alinhavadas pela memória e a natureza, formam um grande mapa natural de Luanda.

“Cena”, de acordo com o dicionário de língua portuguesa *Aurélio* (1993, p.113), está relacionada com o palco teatral, é um “espaço de representação” em que se desenvolve “situações ou lances no decorrer de uma peça, filme, novela, romance e etc”. Assim, em *Luuanda*, as “cenas” funcionam como janelas quando abrimos as páginas do livro nos deparamos com personagens diferentes que estão na mesma trama. Os espaços gráficos (distanciamento ou \*) são pequenas pausas, como um piscar de olhos. Esses brevíssimos instantes dão dinamicidade às narrativas, como se fossem cenas de novela em núcleos diferentes. Portanto, “cenas” funcionam como espaços que situam as personagens, e “pausas”, como transposição de uma cena a outra sem que o tempo seja interrompido.

Na primeira cena, temos um longo período de estio; “tinha mais de dois meses a chuva não caia”, porém os ventos “que não querem mais soprar como antigamente” e vavó anunciam chuva em breve. Aqui não haverá nenhum dilúvio, e a chuva, se tem por interesse embaralhar as línguas, por certo não é o dos personagens dos

musseques, agora abençoados pela água que, segundo o dicionário de símbolos, representa a pureza.

É possível estabelecermos um elo com o mito da criação. No texto bíblico, “no princípio era o verbo”, aqui no entanto, no princípio, temos “mangonheiros, negras e malucas”, numa inversão humorada e propositiva de como podemos recriar um começo.

Será a mudança dos ventos que trará a possibilidade do novo, visto que o livro se inicia por um período de estio, numa espécie de revolta da natureza. Aliás, são primordialmente esses elementos a base para a mudança, o vento que não quer mais soprar como antigamente, a chuva que cai.

Temos também a força dos sentimentos humanos vitalizados na força da natureza simbólica, numa comparação divina, mas, aqui, tratada pelo homem em sua natureza humana. “O vento raivoso de berrida nas nuvens todas fazendo-lhes correr para o mar do Kuanza (p.11). Nessa primeira parte, a apresentação dos personagens e do espaço privado, vale lembrar que a natureza apresenta-se como personagem e situada no Musseque, é mais um ponto cartográfico de Luanda.

Na segunda cena, temos, mais detalhadamente, a personagem Dona Cecília de Bastos Ferreira. Luandino faz uso de um *flash-back*, em que o narrador recua no tempo e traz, pela memória da personagem, o “antigamente”, o primórdio. Essa estratégia nos coloca frente ao modelo apresentado por Eliade (2004) sobre as “histórias verdadeiras” e as “histórias falsas”.

Não podemos tratar a personagem como um mito, mas podemos vê-la simbolicamente. Assim, a personagem que possui nome, sobrenome e está sentada na porta de sua casa, sentindo o fresco da tarde, mostra um tempo que incontestavelmente existiu. A descrição harmoniosa do espaço e da conciliação da natureza vai fluindo, e

quase não percebemos quando o narrador, emendando reticências em reticências volta ao tempo presente. Só então nos damos conta de que Dona Cecília é Nga Xixi, vavó Xixi.

A duas próximas cenas são dedicadas, mais diretamente ao neto, seus desejos, amores e utopias. Nesta parte, a composição da Baixa, e a companhia desse personagem, facilitarão o mapeamento dos caminhos que ligam os musseques, e suas histórias ao centro econômico de Luanda, local do emprego, da modernidade em contraste com a solidão da árvore na praça, outro símbolo e elo de ligação entre passado e presente.

A última cena retoma o espaço da primeira, o musseque, a casa, a relação cúmplice entre neto e avó. Cada pausa compõe um espaço dão força e vida aos personagens. Essa estória diferencia-se das demais no seu fechamento. Enquanto as outras duas estórias chamam o leitor a pactuar-se com o narrador e a acreditar ou não, na veracidade, aqui temos um claro rito de passagem em que “as lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda” (p. 43), anunciando a preparação para a nova etapa da passagem .

A segunda estória, a mais longa e emblemática do livro, também utilizar-se-á de cenas. Apesar de termos as pausas para a introdução de um novo personagem ou “episódio”, há uma continuidade que liga os personagens de forma mais direta, como se fossem *links*, em que um personagem está intimamente ligado ao outro, inclusive a natureza e a nossa condição animal. Essa narrativa é a única que tem seu início à noite, ainda que o enredo ocorra durante o dia. O narrador, mais perspicaz e retórico, encerra o conto reafirmando os personagens e suas estórias. Ao “pôr” suas estórias e dialogar com o leitor, o narrador estabelece um pacto de verossimilhança. Todorov (2003, p.118) conceitua a verossimilhança

em dois níveis essenciais: “o verossímil como lei discursiva, absoluta e inevitável; e o verossímil como máscara, como sistema de procedimentos retóricos, que tende a apresentar leis como submissões ao referente”. É pelo verossímil que o espaço literário de *Luuanda* se consolidará e, como diz o contador (p.105) os “que sabem ler é que dizem”.

A última estória, uma maca (caso) é dedicada “aos sonoros corações da nossa terra, Amorim e sua ngoma”(tambor). Essa não segue literalmente o modelo das anteriores. O espaço e o tempo são definidos com maior nitidez, e a *Luuanda* simbólica, anunciada no primeiro conto, planejada no segundo, parece agora estar pronta para surgir, numa ciranda em que cada um toma a palavra num terreno do musseque de Sambizanga, às cinco e meia. Mais simbólica e divertida, a “Estória da galinha e do ovo” mostra uma Luanda vermelha, grande como o sol e a barriga, anunciando que a passagem foi feita. Amanhã é um novo tempo, o tempo de *Luuanda* erigido por um novo signo, o da liberdade.

Mapeada nos três contos, Luanda é desenhada como um grande centro irradiador, que da passagem à aurora, a uma outra cidade, *Luuanda*. Assim, a estória que abre o livro é um mapa natural e um mapa social. Os espaços que são apresentados pelo narrador e seus personagens, na primeira estória, repetem-se nas outras duas. O mar de Kuanza, Mbengu, o caminho do alcatrão, o Catete, Icolibengo, o antigo Asilo da república, o musseque de Sambizanga, Majestic, a Judiciária, o CÊ-EFÊ-BÊ, o CÊ-FÊ-ELE, são lugares que funcionam como raios que emergem de um centro. No livro, este centro é representado pela árvore, objeto que analisaremos mais adiante, mas que podemos ler como símbolo de regeneração.

### 3.1 – Um passeio pelo musseque

Podemos afirmar que as pausas entre as partes da estória fortalecem os personagens e dinamizam a narrativa, pois ao serem descritos em separado ganham, “vida”, identidade. Essas identidades particulares unem-se na construção de uma identidade coletiva. O narrador entra na estória dos personagens, mostrando de onde vem a força para vencer a fome.

Nessa hora em que deram entrada aí na loja e Maneco cumprimentou sô Sá pedindo dois almoços, o que custou em Zeca foi aquela mentira que saiu logo-logo, nem mesmo que pensou nada, nem ouviu o bicho do estômago a reclamar, só a vergonha é que começou as palavras que arrependeu depois:

-Ih! Dois almoços!? Já almocei, Maneco (p.25)

A fome física não atinge a moral da personagem. Não há fome de esperança, temos fartura e nessa abundância fortalecem-se Vavó, Zeca Santos, Delfina e a natureza. Esses personagens que estão num tempo de espera, um tempo que nas palavras poéticas de Paulo Freire (2007, p. 13) faz parte duma “canção óbvia”, na qual o eu lírico não espera na pura espera, mas confessa:

*Escolhi a sombra desta árvore para  
repousar do muito que farei,  
(...) Por isto, enquanto te espero  
trabalharei os campos e  
conversarei com os homens  
enquanto esperarei por ti  
Quem espera na pura espera  
vive um tempo de espera vã.  
Suarei meu corpo, que o sol queimará  
Minhas mãos ficarão calejadas;  
Meus ouvidos ouvirão mais,*

*Meus olhos verão o que antes não viam,  
Enquanto esperarei por ti.  
Não te esperarei na pura espera  
Porque meu tempo de espera é um  
Tempo de quefazer (...)*

Esse tempo é o da utopia. Apesar de não fazermos neste trabalho uma análise mais aprofundada das categorias do tempo ou da utopia, vale ressaltar que o termo cunhado por Thomas More, em 1516, origina-se da soma da partícula grega *où* (não) e *topos* (lugar). Segundo a Beatriz Berrini (1997, p12), o termo que designa “um espaço insular, um novo espaço, pode ser lido em dois aspectos: proposta política ideológica; e como lugar mítico de prazer e harmonia”. Mesmo sem aprofundarmos os aspectos apresentados pela autora, é possível edificarmos *Luuanda* pelas duas acepções. Seja um espaço político ideológico, seja um *novo espaço*, arado num *tempo de quefazer*. Nesse “novo espaço”, estão as personagens de *Luuanda*.

### **3.2 – Guiados pelo passado**

Será no tempo do antigamente que Vavó Xixi descreverá e afirmará sua personalidade. Assim o espaço é diferenciado de maneira que retomemos a Luanda de Vavó, sua juventude, suas matizes, uma forma de ver e de também comparar o presente.

A personagem descrita no tempo presente é marcada pelo passar dos anos. A figura da avó representa o antigamente, aproxima-se da origem. A sabedoria dos mais velhos, aproximam-nos do que Jung (apud Mielietinski, 1987,p.71) chamou de arquétipo do velho sábio. Arquétipo do espírito, da significação oculta pelo caos

da vida, é semelhante ao feiticeiro, ao xamã, este conhece a linguagem secreta da natureza:

Nos quintais e nas portas, as pessoas perguntavam saber se saía chuva mesmo ou se era ainda brincadeira como noutros dias atrasados, as nuvens reuniam para chover mas vinham o vento e enxotavam. Vavó Xixi tinha avisado, é verdade, e na sua sabedoria de mais-velha custava falar mentira (p.12).

Essa é a primeira menção do narrador ao personagem. Conhecedora da natureza, do canto do píruas a trazer a chuva, que desta vez banha rapidamente todo o musseque, Vavó, como tal representação merece respeito. É essa sabedoria que urge aconselhar e lembrar ao neto que gente não é animal:

- Ená, menino!...Tem propósito! Agora pessoa de família é cão, não é? Licença já não pede, já não cumprimenta no mais velhos... (p.13)

Esse “aviso” reforça nossa condição humana, não é apenas um clichê dos mais velhos. É uma diferenciação necessária visto que a fome, signo que nos aproxima da irracionalidade, permeia todo o conto, aproximando-os de cães que reviram o lixo.

Fechou os olhos com força, com as mãos, para não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais o corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e dos cacimbos, debaixo de chuva, remexendo com suas mãos secas cheias de nós os caixotes de lixos dos bairros da Baixa. As laranjas quase todas podres, só ainda um bocado é que aproveitava em cada uma e, o pior mesmo, aquelas mandiocas pequenas, encarnadas, vavó queria enganar, vavó queria lhes cozer para acabar com a lombriga a roer no estômago...(p.19).

A longa descrição confirma nossa hipótese, e o narrador, colado a Zeca, vai se misturando ao sentimento do personagem, passeando entre a fala do neto e a leitura do narrador. Encerrando esta primeira parte, dá entrada a uma outra leitura de vavó. A mulher que hoje é

Vavó Xixi Hengele, velha satisfeita, a vida nunca lhe atrapalhava, descobria piada todo o dia, todos os casos e confusões, (...) (p.16)

Essa, que, faz piada até em óbito, fora Dona Cecília Bastos de Ferreira. Assim descrita pelo narrador que, nesta parte da narrativa, funciona como a própria memória da personagem:

E nga Xíxi, dona Cecília, que está morar nos Coqueiros em casa de pequeno sobrada, com discípulas de costura e comidas, com negócios de quitanda de panos, fica-se, gorda e suada, sentindo o bom do vento do abano que Maria está abanar ali mesmo, na cara da rua. (20).

Esse narrador, que alia-se aos personagens, faz com que mergulhemos na memória da personagem e nos surpreendemos com o despertar, *Nga Xixi!... Dona Cecília!...P'ra que eu lembrei agora?!(...)*. – *Se calhar é por causa as mandiocas eu comi...(P.21)*

Tal acordar, coloca-nos diante de uma nova personagem, não apenas representante do passado, ou da tradição. Mas uma personagem portadora de sua própria identidade. São essas lembranças que “agarraram na cabeça velha”, colocaram-na diante do presente que a personagem, segundo o narrador, quer acreditar, “quer dar sua desculpa em alguém: - É a vida!...Deus é que sabe!...”(p.22). Diferente de outras passagens, a certeza de vavó, de que essa situação foi Deus quem quis, não é plena, ela quer acreditar, mas não acredita.

Será no encontro com a Tita que ela reencontrará a alegria e coragem para enfrentar os dias, que o vento anuncia: vai mudar. Nessa passagem extremamente significativa, o discurso direto é predominante, e será pelas personagens que compreenderemos como a vida é pobre, e que pobres são esses que habitam o musseque, que não arrumam emprego por morarem em áreas de “terroristas”.

- Aiuê, nossa vida. Vida de pobre é assim.

- Pois é, vavó!...Sukuama! Mas ninguém mesmo que me diz quando vai sair, nem nada. Falei no chefe, jurei mesmo meu homem não é terrorista, não senhor, dormia comigo sempre na cama, como é estava andar em confusões e essas coisas que eles querem?...

- É verdade, menina! Mas é assim, os brancos não aceitam... (p.23).

O narrador afasta-se da narrativa como que intencionalmente. Deixa para o leitor compreender os quereres de Deus e dos brancos e, dos negros. Contrariados, pelo nascimento de uma menina cassandra (branca filha de negros), essa contradição faz vavó encontrar a coragem antiga e, premonitoriamente, colocar a mulher como representação dessas contradições, capaz de subverter os designos divinos, racionais, parindo branco, negro e vermelho. Dando luz à *Luuanda*.

Zeca Santos fulgurará as próximas cenas e ainda que não acompanhem seu olhar, vale ressaltar a sua importância. O personagem faz sucesso com as mulheres por saber a “música das palavras”. O jovem que está à procura de emprego transita entre o musseque e a Baixa. Em suas andanças, vamos construindo a imagem de Luanda. Os caminhos que são conhecidos por vavó e que parecem estar desenhados pelo tempo, no rosto da anciã, formam um mapa que aos poucos também se desenha no rosto de Zeca: “riscos

teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda. (p.43)”.

Podemos dizer que a aproximação ao rito surge nesta estória, pois os rituais em geral estão ligados a processos dolorosos. Esses personagens ainda não passaram pela mudança. Segundo Patrícia Simões (2007, p.3), “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos” apresenta a questão da opressão do colonizado em relação ao colonizador, onde podemos observar que os protagonistas ainda não despertaram sua consciência crítica”. A dor e o sofrimento marcam essa narrativa. A mudança é sonho longínquo, e tal sonho está plantado no neto e no amor que dedica a Delfina. Essa estória nos situa e nos encaminha para um novo percurso: o da raiz das coisas.

### **3.3 – Guiados pela parábola**

A segunda estória “Estória do ladrão e do papagaio” representa um momento de transição, onde os indivíduos irão ver nascer o gérmen de uma postura reflexiva. Mostra uma série de situações que levaram três africanos à prisão. O narrador encerra o conto resumindo e caracterizando as personagens:

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

A narrativa tem início com o foco na estória de Lomelino, sua chegada à prisão e a maneira acolhedora como Xico Futa recepciona o companheiro de cela.

A “parábola do cajueiro”, que será descrita no próximo capítulo, é a nosso ver, o grande fio condutor da narrativa. O questionamento sobre o começo das coisas é a pergunta que se repete por todo o livro – “Pode mesmo a gente saber, com a certeza, como é caso começou, aonde começou, porquê, pra quê, quem? (p.58)”.

Também organizada por “cenas”, essa estória caracteriza cada personagem. O narrador tenta elucidar como cada um chegou à prisão. Xico Futa – contador da parábola, é um homem sábio que irá repassar aos seus, o contato com o saber revolucionário. Falamos aqui não apenas da revolução num sentido lato, mas da consciência, da identidade, do poder transformador que ocorre quando nos conscientizamos das coisas, ou seja, do que leva os indivíduos às ações. Tomar consciência das coisas é o primeiro fator para uma mudança concreta de posicionamento frente à vida.

Esse conto ocorre basicamente em dois espaços: a prisão e a rua. Não há uma forte descrição da natureza e do contraste entre musseque e Baixa. Futa nos conduz pela raiz, numa viagem interna. Aqui o quimbundo e o português unem-se para afirmar essa identidade e o reconhecimento de classe. Talvez por isso, Xico defenda o auxiliar Zuzé: “- Ele não é mau, sabe, mano. Lhe conheço bem...Mas não deve lhe refilar...ele que é mesmo mandar, a gente deixa...”. Xico Futa pacientemente conduz os amigos de cela à reflexão, e o narrador parcimonioso reafirma as “fraquezas” do auxiliar, que numa situação mais tranqüila adere ao quimbundo:

- Bom dia meus senhores!

Nem uazekele kié-uazeka kiambote, nem nada, era só assim a outra maneira civilizada como ele dizia, mas também depois ficava na boa conversa de patrícios e, então, aí o quimbundo já podia se assentar no meio de todas palavras, ele até queria, porque para falar bem-bem português não podia, o exame da terceira é que estava lhe tirar agora e por isso não acreditava falar um português de toda a gente, só queria falar o mais superior. (p.50).

Xico Futa também intercede na chegada de Garrido. Esse personagem é o elo entre a rua e a prisão durante boa parte do conto. Como citamos, esses são os principais espaços da estória. Roberto Damatta (1997, p.90), afirma que:

A categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma.

A prisão como espaço da narrativa não se caracteriza como lar, mas se opõe à rua. Nesse sentido, tanto o narrador como Xico Futa, buscam a harmonia e a calma para que se possa fazer daquele espaço um local de diálogo. O papel do narrador é fundamental nessa estória, como se dialogasse com Xico e o leitor:

Bem, Xico Futa tinha de concordar era verdade, o Garrido estava com a razão dele; mas também quando prenderam no Lomelino era de noite, chegou passar logo maca com o Zuzé, era preciso bem ver os caso, não pensar só assim o interesse dele (p.100).

E Xico Futa, como se ouvisse a voz do narrador, aconselha Garrido a não ter raiva de Lomelino e compreender a situação, ainda que tivesse sua razão.

A “raiz das prisões” nos conduz entre a rua e cela. Mostra que toda verdade é relativa e os motivos que levaram cada um dos personagens à cadeia, diferenciam-se e aproximam-se. O personagem Garrido, um rapaz cheio de sonhos, via-se emocionalmente envolvido por Inácia e no intuito de conquistá-la, não media esforços para vê-la feliz. Por conta disso, pretendia unir-se aos companheiros Lomelino e João Miguel que tramavam o furto de alguns patos. Mas ele escuta aquele que julgava um amigo sincero, João Miguel, fazer-lhe ofensas, por conta disso fica enfurecido e parte com um sincero desejo de roubar o papagaio de Inácia. Teriam sido preso pelo roubo dos patos ou pela condição social de cada um?

Resta ainda o papagaio, que pode ser entendido como uma metáfora em relação à ausência de reflexão. A fala do papagaio Jacó representa a mera reprodução do discurso alheio, já que essa ave apenas repete a fala do outro. “Papagaio não pensa, só fala o que ouve, o que estão lhe dizer (p.93)”. Assim, refletir sobre a “causa”, “princípio”, passa a ser condição para a mudança. Nesse conto, a linguagem é a semente plantada nos espaços de *Luuanda*. Esses espaços que foram descritos por Vavó Xixi num tempo passado, agora, fazem parte de um presente que vislumbra a mudança. Xico Futa planta a semente da conscientização e da solidariedade até mesmo em situações críticas como a do confinamento.

### **3.4 - Guiados pela esperança**

Assim, a terceira narrativa “Estória da galinha e do ovo”, forma uma ciranda em volta da terra vermelha do musseque. A semente da solidariedade tem sua raiz na segunda narrativa, mas é pela voz das crianças que ela germinará:

Miúdo Xico é que descobriu, andava na brincadeira com Beto, seu mais-novo, fazendo essas partidas vavó Petelu tinha-lhes ensinado, de imitar as falas dos animais e baralhar-lhes e quando vieram no quintal de mamã Bina pararam admirados. A senhora não tinha criação, como é ouvia-se a voz dela, pi,pi,pi, chamar galinha, o barulho do milho a cair no chão varrido? Mas Beto lembrou os casos já antigos... (p.108).

Xico e Beto percebem, o “azar” vai “sair” e o caso do ovo e da galinha está iniciado. Quem tem direito ao ovo: a dona da galinha ou aquela que alimenta a Cabíri?

As personagens dessa estória, como já citado, formam uma grande ciranda no musseque de Zambizanga, em que cada personagem buscará trazer uma solução justa para o questionamento citado. Beto e Xico não são chamados a interceder na resolução do problema, por isso ficam boa parte da narrativa a espreita, juntamente com a galinha. “Xico e Beto esquivaram num canto e só quando as vizinhas despartaram é que saíram” (p.110). A galinha também acompanhando a peleja “parecia era um preso no meio das grades”. Os meninos queriam participar, eram “teimosos e curiosos”, mas nessa “dança” de falas era preciso ter paciência para adentrar a roda.

“Somos pessoas, sukua’, não somos bichos!” retilava velha Bebeca na tentativa de organizar as partes (ou os pares, já que cada hora um entra e dá sua opinião sobre o assunto – como num jogo de cordel). Nessa altura, Beto e Xico ainda tentavam interceder, mas sem sucesso reaproximam-se da galinha e a observam.

O bicho tinha-se assustado com todo o barulho das macas com sô Zé, mas, agora, sentindo o ventinho fresco a coçar-lhe debaixo das asas e das penas, aproveitou o silêncio e começou a cantar (p.115).

Esse canto anunciador é identificado pelos meninos. As crianças amenizam a zanga dos adultos que não conseguem resolver a questão. Vejamos a fala deles na narrativa:

-Sente, Beto! – sussurrou-se Xico. – Sente só a cantiga dela!  
E desataram a rir ouvindo o canto da galinha, eles sabiam bem as palavras,velho Petelu tinha-lhes ensinado.  
(...) Vavó Bebeca sorriu; os seus olhos brilharam e, para afastar um pouco essa zanga que estava em todas as caras, continuou provocar o mona:  
- Então, está a dizer é o quê? Se calhar está a falar do ovo...

Ai Beto saiu do esconderijo da mandioqueira e nem deixou Xico começar; ele é quem adiantou:  
- A galinha fala assim, vavó:

Ngëxile Kua ngana Zefa  
Ngala ngó ku kakela  
Ku...ka...ka...kakela,kakela...

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, ovindo assim a sua igual a falar mas nada que via.

...ngëjile kua ngana Bina  
ala kiá ku kuata  
kua...kua...kuata, kuata! (p.116)

Imitar a galinha até confundi-la, essa aprendizagem vindo de um mais velho contrapõe-se ao papagaio. O bicho que repete o que os outros ensinam é diferente do homem, que pode imitar, mas o faz como estratégia. Os “monas” aprenderam a lição. Ouvem agora a galinha e novamente passam a ser espectadores, até a chegada da polícia:

Todas as cabeças viraram para o canto, nas mandioqueiras, onde os meninos, abaixados à volta do cesto, guardavam a Cabíri. Mas nem com os protestos de nga Zefa o refilango das outras amigas, o soldado aceitou; foi lá e, metendo a mão debaixo do cesto, agarrou a galinha pelas asas, trazendo-lhe assim para entregar ao sargento. A Cabíri nem piava, só os olhos dela, maiores com o medo, olhavam os amigos Beto e Xico, tristes no canto (p.129).

O caso, agora próximo de um final “trágico” para as duas senhoras, parecia mesmo perdido. Até que novamente as crianças, com suas palavras-magias, “baralhou toda a gente”:

Beto e Xico miraram-se calados. (...)Beto falou na orelha de Xico:  
-É isso Xico! Esses gajos não vão levar a Cabíri assim à toa! Temos de lhes atacar com a nossa técnica...(p.130).

A técnica que os aproximava da “sabedoria”, encorajaram-nos para a ação. Assim sem tornarem-se “papagaios” e aproveitando-se da astúcia, Xico fica disfarçando enquanto Beto “ parecia era um gato”, escondendo-se do outro lado do quintal. Então, o musseque para e ouve o galo que mesmo à revelia do calor “pesado e gordo” desafia a Cabíri, “maior que todos os barulhos, do lado de lá da quitanda de sô Zé, vinha, novo, bonito e confiante, o cantar dum galo” (p.131). Acontece o que “parecia feitiço”.

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

Os monandengues festejam e juntam-se aos mais velhos para celebrar o feito. Vavó Bebeca estende a mão parecida com o chão do musseque “ cheia de riscos dos anos”, e entrega o ovo, autorizada por Nga Zefa, à Bina. A velha unida aos monandengues unifica passado, presente e futuro. Essa terra vermelha do musseque, que foi castigada e também beijada pela chuva. Pisada por homens encarcerados, protegida pelas raízes: essas terras de *Luuanda* não hão de envergonhar ninguém.

## **Capítulo 4 – Sob o sol vermelho e beijos da chuva: *Luuanda***

A questão do espaço em *Luuanda* é de fundamental importância para que possamos edificar essa cidade literária. Apesar de não ser um tema novo, os estudos sobre o espaço ainda não estão sistematizados de forma mais precisa. A grande parte dos estudos encontrados se remetem ao espaço do romance. O professor doutor Antonio Dimas (1987, p.6) afirma:

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que reconheçamos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, o contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimula-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.

Fica evidente a necessidade de percebermos o espaço para além de significados denotativos e conotativos. É preciso descobriremos sua “funcionalidade”. Assim, em *Luuanda*, mais que um substantivo que refere-se à cidade, temos uma **sociedade**<sup>21</sup> marcada pelo símbolo da resistência. Essa sociedade sobreviverá no reconhecimento de sua identidade, “de simbiose ou de influências, onde traços de culturas se atritam e disputam primazias” (Santilli 1985, p.64).

---

<sup>21</sup> Grifo nosso

#### 4.1 - A construção do espaço

Antes de analisarmos o espaço literário de *Luuanda*, tomaremos de empréstimo o conceito do geógrafo Milton Santos (1985, p.26). Em *Espaço e método*, o autor afirma que o espaço não é formado apenas por “coisas, objetos geográficos, naturais e artificiais, cujo conjunto nos dá a Natureza. O espaço é tudo isso, mais a sociedade: cada fração da natureza abriga uma fração da sociedade atual”. Assim, o espaço é condição, meio e produto da realização da sociedade humana em toda a sua multiplicidade.

Nas três estórias que compõem *Luuanda*, a condição marginal dos personagens dá uma dimensão cósmica ao espaço, como “signo do infinito”, como afirma Gaston Bachelard (2006, p. 189), no livro *Poética do Devaneio*. Ultrapassa os limites geográficos e reconstrói o mundo real. Para o autor,

(...) o devaneio foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além no espaço do além. Quando esse além é natural, quando não se aloja nas casas do passado, ele é imenso. E o devaneio é, poderíamos dizer, *contemplação primordial*.

Ler o musseque, a Baixa e, as personagens, ultrapassa uma leitura geográfica, pois o espaço é também constituído por uma visão de mundo. O estudioso Lotman (1978), em *A estrutura do texto artístico*, afirma que o homem cria imagens do mundo e, nesse processo, utiliza uma modelização espacial concreta para representar a cultura. *As coisas se ordenam em modelos do mundo dotados de traços nitidamente espaciais* (1978, p 306). Mesmo considerando distinções, o autor percebe que tais modelos são organizadores do espaço literário que pode gerar modelos mais gerais, como na obra de um escritor ou de um movimento estético literário.

Tendo como prioritário o espaço topológico da fronteira, Lotman (1978, p 373) destaca três categorias de fronteiras. A primeira é imóvel e se divide em duas partes “deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente”. A segunda categoria é móvel, muda constantemente de lugar. Nela a ameaça pode vir tanto do mundo fechado como do exterior, porém mesmo móvel é impenetrável. Nesses casos, o conto tem a fronteira dividida em duas partes e a personagem pertence a um dos espaços sem invadir o outro. Há um outro espaço que o estudioso classifica como polifônico. Neste as personagens pertencem a diversos espaços e o mesmo é fragmentado, podendo caracterizar, na narrativa, a tensão entre dois espaços como resultado ou modelo estrutural do mundo.

Em *Luuanda*, o espaço é dividido entre cidade (Luanda) e musseque, perspassado por fronteiras espaciais e principalmente sociais. Seja o quintal, na “Estória da galinha e do ovo”, ou as fronteiras entre o interno e o externo, que formam os pares musseque/Luanda, cubata/musseque em “Vavó Xixí e seu neto Zeca Santos”. Ou ainda a polifonia dos espaços na “Estória do ladrão e do papagaio”. Aqui, a fronteira vai além do espaço e mistura-se aos personagens, que trazem as marcas fronteiriças em suas condições sociais (ladrões) e físicas (os olhos de Garrido).

Essas categorias espaciais juntam-se perfeitamente às análises feitas por Bakhtin (1993), em seu livro *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*, sobre a fusão espaço e tempo, denominadas por ele como *cronotopos*. Sem utilizar o sentido original da palavra (que está na matemática e na teoria da relatividade de Einstein), o crítico discorre sobre a indissociabilidade do espaço e do tempo, criando uma outra categoria espacial.

Para Bakhtin (1993), o tempo no romance está interligado ao espaço. O espaço no romance só possui sentido na medida em que o

tempo transparece no espaço e compõem o enredo. Atesta que “esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (1993, p.211). Assim, o cronotopo determina os gêneros, pois o tempo é o princípio condutor em literatura. É também determinante da imagem como categoria de conteúdo e forma. O cronotopo pode ser visto como a figuração da realidade e mostra como o homem modela o mundo, representando-o de acordo com cada tempo, seja cultural, social, seja emocional. Utilizando as palavras de Bakhtin (1993, p. 350) “o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando caminhos)”. O cronotopo é um centro organizador do romance tanto temático como figurativo. Temático por organizar o enredo, figurativo porque nele o tempo se concretiza no espaço. No entanto, o fator principal dessas análises reside na dialogicidade cronotópica. Será nesse diálogo que entraremos “no mundo do autor, do interprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos são também cronotópicos”(p.357).

A formação do espaço, quer numa perspectiva geográfica, quer literária, ocorre numa tensão. Essa tensão nos encaminha para a continuidade das dúvidas sobre como entender o espaço físico ou literário. Considerando que nossa preocupação maior debruça-se sobre o segundo, uma outra questão urge: a relação entre o humano e o espaço. Sobre esse enfoque, Osman Lins (1976, p.63) nos parece cabível em sua análise do espaço na obra, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. O autor, à semelhança de Bakhtin, propõe outra indissociabilidade – personagem e espaço. Apresenta a seguinte questão: *Ora, como devemos entender na narrativa o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o espaço?* Na tentativa de solucionar tais questionamentos, Lins afirma:

O espaço no romance tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo inclusive de ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com individualidade tendendo para o zero.

Aponta ainda como relevante a importância da atmosfera, também ligada ao espaço. A atmosfera mesmo sendo abstrata pode envolver e penetrar os personagens, caso que podemos comprovar com “Estória da galinha e do ovo”. Sua atmosfera é abafada, no clima tenso do musseque, mas com o frescor da tarde e a inevitabilidade do fim de um dia e a projeção de um novo dia, o “causo” é resolvido.

Lins (1976, p.77) diferencia o espaço da ambientação. O ambiente é o espaço descrito na estória, e os recursos literários utilizados para criar o espaço vão dar o sentido que o ambiente vai ter na narrativa. A ambientação não é explícita, mas tem um sentido próprio que o texto atribui. O espaço, diferentemente da ambientação, é explícito, contém dados da realidade, pois para a compreensão de espaço, levamos a nossa experiência de mundo; “para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõem-se um certo conhecimento da arte narrativa”(Lins, 1976, p.27).

Na tentativa de elucidar a questão do espaço, o autor propõe três princípios básicos da ambientação: a ambientação franca, a ambientação reflexa e a ambientação oblíqua. Na primeira, o narrador é quem introduz o ambiente, é ele quem observa e descreve, geralmente, apresenta descrições minuciosas. A reflexa é caracterizada pela narração em terceira pessoa e mantém o foco na personagem, “evitando uma temática vazia”. Ambas são facilmente reconhecidas. A terceira, ambientação oblíqua, ocorre quando a

personagem apresenta o ambiente, é por meio das suas sensações que o ambiente toma corpo.

Essas categorias estão ligadas mais diretamente ao narrador e ao personagem. No entanto, Lins (1976), aprofunda as questões do espaço, classificando ainda a ambientação como “desordenada” e “ordenada”. Na primeira, o narrador não se prende a descrever o ambiente, apenas enumera fragmentos importantes na narrativa. A imprecisão nas descrições do espaço é uma negação deste, pois as sensações (cor, cheiro, barulho, sabor) muitas vezes são mais importantes como espaço. Na outra, ordenada, a descrição minuciosa do narrador e a organização do espaço formam com os demais elementos da narrativa, um todo sem fragmentação, já que tende a uma organização detalhada, dando ao espaço uma precisão, sem, contudo ser constante na estrutura geral do texto. Conforme o autor, a síntese e a minúcia coexistem em obras modernas.

Podemos afirmar que estes dois conceitos de ambientação são encontrados em *Luuanda*. O foco do autor detém-se mais na natureza. Luandino trabalha com pares opostos, a lua e a escuridão, o estio e a chuva. Nos contos de *Luuanda*, há uma contenção de cores, o ambiente é árido, penoso. Somente na terceira estória é que apresenta um vermelhão mais intenso, diferente do chão batido do musseque. Nessa estória, a liberdade dá suavidade à narrativa, e o vermelho veste a esperança da liberdade.

O estudo de Lins (1976), depois de esplanar as categorias de ambientação, passa efetivamente à análise da função do espaço. Afirma que o cenário é uma das funções que o espaço tem. Por meio de objetos, cores, disposição de móveis, caracterização da natureza etc, podemos projetar a personagem. O espaço fala sobre a personagem, seja com aspectos internos, seja com externos.

Há também espaços que possuem tanta força que influenciam as personagens, provocando suas ações. Ainda, segundo Lins (1976, p.101), há dois tipos de espaço: o que propicia a ação e o que a provoca. O primeiro caracteriza narrativas em que a personagem não conduz a própria vida. É libertador e pode ser imprevisto, surpreende tanto a personagem quanto o leitor. O outro, o que provoca a ação, é anunciador da ação, o cenário torna possível o que já havia sido enunciado.

As funções habituais do espaço não se reduzem a influenciar a personagem ou contribuir para sua caracterização: destina-se, muitas vezes, exclusivamente a situá-lo. Não se percebe, nestes casos, um nexó entre a personagem, a ação cumprida e o cenário em que a cumpre.

Podemos afirmar que as relações espaço-personagem enriquecem e situam não apenas as ações. O espaço pode unir-se ao personagem ou ressaltar o contraste, como, por exemplo, vavó, que ora se contrasta com a natureza e sua raiva, ora aproxima-se com a sua revolta. Esse conflito entre personagem e espaço expõe as relações do homem e seu meio.

Lins (1976) inscreve a personagem como espaço, Bakthin (1993) e Lotman (1978) caracterizam o espaço pela junção espaço/tempo/personagem. As definições de espaço, tomadas de empréstimos da arquitetura, geografia e sociologia, abraçam-se às literárias. Assim, esses espaços formam um cosmo. Um mundo à parte, criado e estabelecido por essas relações. Nesse sentido, é correto afirmar que cada texto literário é uma criação. Uma possibilidade de recomeçar, um rito que a cada leitura nos dá uma passagem.

## 4.2 – Caminho das águas

Estudar os símbolos é uma preocupação mais que acadêmica, é sobremaneira parte da cultura popular. Mircea Eliade (1998), em seu *Tratado de história das religiões*, ocupa-se com tal estudo. Na simbologia das religiões primordiais, segundo o autor (1998, p. 157-158) as águas “são fonte e origem, a matriz de todas as possibilidades”. Indiferente a povos ou religiões, a água sempre aparece com a mesma função:

confere um novo nascimento por um ritual iniciático, ela cura por um ritual mágico, ela assegura o renascimento post-mortem por rituais funerários. Incorporando nela todas as virtualidades, a água torna-se símbolo da vida ( a água da vida).

Em *Luuanda*, a água aparece primeiramente como prenuncio: a chuva que logo virá. Aparece também nos rios e no mar. Mantendo os seus significados, a água, em uma de suas formas, pode ser redentora ou destruidora. Para Eliade (1998, p. 159), a água pode representar para os seres humanos, purificação, como é o caso do batismo no cristianismo. Nascimento de um novo homem, rito que simboliza a morte e ressurreição de Cristo:

Na água, tudo se dissolve, toda a forma se desintegra, toda a história é abolida; nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água, nenhum perfil, nenhum sinal, nenhum acontecimento. A imersão equivale, no plano humano, à morte, e no plano cósmico, à catástrofe (o dilúvio) que toda a história, as águas possuem essa virtude de purificação, de regeneração e de renascimento, porque o que é mergulhado nela “ morre” e, erguendo-se das águas, é semelhante a uma criança sem pecados e sem “história”, capaz de de receber uma nova revelação e de começar uma vida “limpa”. As águas

purificam e regeneram porque anulam a “história”, restauram – a integridade auroral.

Podemos afirmar que a função das águas e a relação que vai ocorrer entre elas e as personagens podem determinar as ações. Em “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, o espaço é apresentado em pares opostos, enquanto a chuva lá fora é forte, lavando tudo e transformando os caminhos; na cubata há sossego. A inversão ocorre quando diminui a chuva, lá fora há calma, e dentro da cãs aumenta a tensão entre a vavó e o neto. Perceba que espaço e personagem unem-se, por meio dessas oposições.

A chuva pode destruir um espaço e instaurar um recomeço, bem como influencia as ações das personagens. A chuva pode ser lida como uma representação simbólica, está ligada ao mito do dilúvio. Este significa a instauração de uma nova era com uma nova humanidade. Retomando Eliade (1998, p. 173),

Esta concepção cíclica é confirmada pela convergência dos mitos lunares com os temas da inundação e do dilúvio, pois que a lua é, por excelência, o símbolo de devir rítmico, da morte e da ressurreição. Tal como as forças lunares comandam as cerimônias de iniciação – quando o neófito “morre” a fim de “reviver” – assim, também a lua se encontra em estreita ligação com as inundações e o dilúvio que aniquilam a velha humanidade e prepararam o aparecimento de uma humanidade nova.

A chuva, anunciada por Vavó, pelo canto dos pássaros e pelo vento, vislumbra o devir de uma nova era. Sua função é purificar e regenerar ao mesmo tempo. No entanto, vale destacar que a reversibilidade das águas determina os caminhos seguidos pelos personagens. Temos, então, a descrição do musseque pleno de águas da chuva. Ele é definido como sanzala no meio da lagoa, suas ruas lavadas de chuva, as cubatas invadidas pela água vermelha.

Não há como reverter essa imagem. Há um rastro de destruição. Uma alternância de grau da chuva, e sua apresentação;

Lá fora, a chuva estava a cair outra vez com força grossa e pesada, em cima do musseque. Mas não tinha mais trovão nem raio, só o barulho assim das águas a correr e a cair em cima da outra água chamavam as pessoas para dormir (p.8).

O vento raivoso, que traz a chuva, vem do mar do rio Kuanza, símbolo da integridade nacional para os angolanos, para a cidade de Luanda. Essa chuva que passa pelo musseque e pela cidade, não diferencia os espaços. A representação do dilúvio não tem caráter religioso, mas sim social. É a fome que deverá ser banida dos espaços do musseque, bem como as linhas que diferenciam as classes sociais e espaços que cabem a cada uma numa sociedade dividida em classe.

#### **4.3 – Os “sóis” de *Luuanda***

O sol tal qual a chuva simboliza a vida, a reprodução na terra. Ambos são elementos celestiais que podem ser lidos como representações do bem e do mal. O sol pode fecundar e também secar a terra. Seu caminho, traçado nos céus cotidianamente, remete-nos a nossa condição humana, cada sol que se vai nos aproxima do fim, e cada sol que nasce nos dá a oportunidade de refazermos-nos, de ser novo outra vez. Como centro do universo, esse astro é símbolo de poder, realeza. O sol é o grande deus: fonte de luz, calor e vida. Segundo Eliade (1998, p.103), é a origem de tudo o que existe. Representa o intelecto, a sabedoria. Para os greco-romanos, o sol é a personificação da idéia, pois é iluminador.

Nos contos de *Luuanda*, o sol aparece tanto como representação positiva quanto negativa. Na primeira estória, ele é opressor e os adjetivos que o caracterizam mostram a violência de suas ações:

Fora, o sol já tinha rasgado os últimos bocados de nuvens e espreitava no meio das folhas das grandes árvores velhas. (...) Sentados na frente do mar escuro e vermelho das águas da chuva, Maneco virou as conversas (p.32).

Esse “rasgar” que se reflete nas águas da chuva, como vimos, tem funções duplas no texto. Se o sol muitas vezes é utilizado como relógio, no entanto, nessa estória o tempo “foge”. O sol é “raivoso”, queima, ataca. A passagem do tempo não é tranqüila. É preciso a morte desse dia para um novo alvorecer.

O tempo fugia para a noite. O sol, raivoso, queimava; tinha um céu muito azul, tinha um céu muito azul, nem uma nuvem que se via, e na Baixa, sem árvores, os raios do sol atacavam mal (p.45)

No fragmento seguinte, o neto Zeca, em busca da luz do final do dia, tenta mas não consegue reter um pouco de claridade, de vida para dentro da cubata: o sol é impiedoso.

Zeca foi na porta outra vez a abrir-lhe bem. A luz da rua, luz do dia morrendo misturada na claridade dos refletores, olhos grandes acesos em cima das sombras de todos os musseques, entrava com medo naquele escuro tão feio. Vavó já tinha se encostado na parede, o cobertor a tapar as pernas e a barriga (p.45)

Esse encontro de luz cega, a alternativa para Zeca é chorar feito monandengue. O conto finda com a dor. Uma provação que o personagem enfrenta para dar indícios (e esperanças, ainda que envolto a lágrimas) ao novo. Como já citamos, esse conto apresenta elementos de um rito de passagem.

Se considerarmos que esse rito iniciatório de passagem começa na primeira estória, a segunda *Estória do ladrão e do papagaio*, traz as demais tarefas para que ocorra a passagem de Luanda para uma outra cidade, a regenerada e simbólica *Luuanda*. Aqui o sol é benfeitor, ilumina Dosreis, traz para o dia a necessidade de união. A coletividade se sobrepõe à individualidade, o amanhecer traz a lucidez e a compreensão do erro que cometeu ao delatar (falsamente) o amigo Garrido. A luz ilumina não só o espaço, mas também as idéias.

Mas uma coisa é o que as pessoas pensam, aquilo que o coração lá dentro fala na cabeça, já modificados pela razão dele, a vaidade, a preguiça de pensar mais, a raiva nas pessoas, o pouco saber; outra, os casos verdadeiros de uma maca (p.53)

A descrição do sol aqui é acalentadora, em contraposição ao espaço que esta se dividindo (a cadeia). “O sol espreitava a rir nas grades” como um amigo que acalma com a previsão de que logo passará. Não temos a lua como opositora do sol, mas a noite, todas as façanhas das personagens ocorrem debaixo do escuro: o roubo dos patos, do papagaio. A lua e sua luz facilitam os roubos que são uma forma de sobrevivência. Na noite, são presas as personagens. Podemos associar assim uma duplicidade na noite, com sua luz e sua escuridão. Essa ambigüidade também está presente nas personagens, que são mulatos.

Entretanto como companheiros, que possuem diferenças, físicas, intelectuais, sentimentais, terão interiorizado a compreensão do que lhes une, na hora do jantar, quando

Sentaram na tarimba do fundo, lugar de Xico e começaram desamarrar o embrulho das coisas: panela de feijão d'azeite-palma, farinha, peixe frito, banana, pão. Comida de gente de musseque. A panela estava quente ainda, mas muito tempo que tinha se passado desde a saída de nga Mília na casa dela, longe, longe (p.104).

Com a mesma perspectiva, a última estória do livro “Estória da galinha e do ovo”, mais que uma marca temporal, é um símbolo do novo, do nascimento como continuidade da vida e esperança de liberdade. O sol aparece como grande metáfora da vida, nada impede seus raios de iluminar e trazer o nascimento:

Assim como, às vezes, dos lados onde o sol fimba no mar, uma pequena e gorda nuvem negra aparece para correr no céu azul e, na corrida, começa a ficar grande, a estender braços para todos os lados, esses braços a ficarem outros braços e esses ainda outros finos, já não tão negros, e todo esse apressado caminhar da nuvem no céu parece os ramos de muitas folhas de uma mulemba velha, com barbas e tudo, as folhas de muitas cores, algumas secas com o colorido que o sol lhes põe e, no fim mesmo, já ninguém sabe como nasceram, onde começaram, onde acabem essas malucas filhas da nuvem correndo sobre a cidade, largando água pesada e quente que traziam, rindo compridos e tortos relâmpagos, falando a voz grossa de seus trovões, assim, nessa tarde calma, começou a confusão (p. 107-108).

A nuvem gorda e Bina grávida, ambas são perpassadas pela luz vitalizante do sol. As crianças participam diretamente da ação, são elas que auxiliam o destino da Cabíri e do ovo. Temos aqui o tempo cíclico, definido por Bakhtin (1993), a narrativa se passa num dia, começa pela manhã, com o sol, segue a trajetória do astro e, num

momento tenso, no qual a polícia quer levar o ovo e a galinha, o sol emana um calor “pesado e gordo”:

Só eram mesmo cinco e meia quase, o sol ainda brilhava muito e a noite vinha longe. Ainda se estivesse fresco, mas não o calor era pesado e gordo em cima do musseque. Como é um galo tinha-se posto assim, naquela hora, a cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cabular galinhas? As pessoas pasmadas e até a Cabíri deixou de mexer, só a cabeça virava em todos os lados, revirando os olhos, a procurar no meio do vento esse cantar conhecido que lhe chamava, que lhe dizia o companheiro tinha encontrado bicho de comer ou sítio bom de tomar banho de areia. Maior que todos os barulhos, do lado de lá da quitanda de Zé, vinha, novo, bonito e confiante, o cantar dum galo, desafiando a Cabíri. (...) E como cinco e meia já eram e o céu azul não tinha nenhuma nuvem daquele lado do mar, também no vôo dela na direção do sol só viram de repente o bicho ficar um corpo preto no meio, vermelho dos lados e, depois desaparecer na fogueira dos raios do sol...(p. 131).

Há uma forte marcação temporal nesse conto. Parece-nos que, às cinco e meia, o relógio parou. Antes da cena de tensão e do vôo da galinha, também as cinco e meia, Rosália xingava o velho Lemos. Esse tempo “parado”, a espera de um passe de mágica, transforma-se no espaço temporal entre o advérbio *quase* e o verbo *eram*. Luandino, que nas três estórias vozeou a natureza, agora, dá o canto do galo a voz dos monandegues.

Dessa forma, há uma reversão da situação que parecia perdida. Esse fato inusitado traz, marcado por, e, “então, sucedeu”, a mágica, as crianças resolveram a contenda e a galinha que tem o sol em seu favor, cega os “malfeitores” e traz a claridade, preparando o cenário para um novo dia, anunciando um futuro novo que se revela também pelo ovo.

O canto do galo, proferido pelas crianças, pára a narrativa no momento em que a galinha levanta o vôo. Há uma descrição desse

vôo, que envolve o público do musseque. Reafirma o fim da tarde (cinco e meia), e configura a principal imagem do conto: a fusão da galinha em seu vôo ao sol e a barriga de Bina. Todos os signos da vida. Personagem, tempo e espaço fundem-se na imagem final do conto. Tempo e espaço passam a simbolizam o novo, que por meio das crianças, garante a vida, seja da Cabíri, ou seja do monandengue na barriga de Bina.

De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizade, soprou-lhe o vestido gasto contra o tempo novo. Mergulhando no mar, o sol punha pequenas escamas vermelhas lá embaixo nas ondas mansas da Baía. Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo Xico, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande...(p.132).

*Luuanda* nasce sobre o signo da liberdade. O questionamento que norteia as estórias, a busca do princípio, parece estar nesses símbolos de passagem, morte simbólica na primeira estória; comunhão na ceia dos ladrões; compreensão e reconhecimento da identidade do povo do musseque; enfim, a vida, a condição de renascer por meio do sol e uma outra nação pela vida que se anuncia no canto imitado de um galo e na junção da barriga de Bina ao sol.

#### **4.4- A raiz das coisas**

Os elementos da natureza, mais do que cenários, são uma representação do espaço. Fundidos aos personagens, são talvez, um dos personagens mais ativos de *Luuanda*. Assim, tanto as definições de Lins (1976) como as de Bakhtin (1993) e Lotman (1978), sobre a junção espaço/tempo/personagem, dão vazão à leitura desses

elementos e sua importância no livro. Esses signos que representam o espaço nas histórias, fazem a própria história. O homem, ao relacionar-se com esses símbolos, assim como a conjugação dos símbolos com os homens criam uma simbiose que torna natural a antropomorfização da natureza e as características da mesma nas personagens. Desse modo, as nuvens são gordas, o vento sente raiva, o sol ataca, o menino canta a música dos galos.

A galinha do musseque da Sambizanga, que ocupa dois quintais, é protegida pelas crianças, que também se protegem na “sombra fresca das mandioqueiras”, raízes que alimentam. O vento que sopra nas folhas anuncia o movimento da mudança. A união dos moradores do musseque é fruto da luta e da confusão se instaurou no musseque:

A confusão cresceu, ficou quente, as mulheres cada qual queria tentar desparatar e as reclamantes a quererem ainda por pontapés, Beto e Xico a rir, no canto do quintal para onde tinham rebocado a Cabíri, que, cada vez mais banzada, levantava o pescoço, mexia a cabeça sem perceber nada e só os miúdos é que percebiam o Ké,ké,ké dela. No meio da luta já ninguém que sabia que estava segurando, parecia peleja era mesmo de toda gente só se ouvia os grito (p.127)

Percebemos uma forte união entre os moradores nesse conto, visto que toda vez que alguém tenta resolver a questão com saídas “absurdas” é enxotado, e a questão volta ao princípio. Há nesse conto uma personificação do musseque, ou seja, o espaço é personificado.

Nas demais histórias, a vegetação é mais escassa, no entanto, as figuras do sape-sape e do cajueiro marcam o espaço e levam os personagens, e também os leitores, a buscarem o começo. O começo é a reconstrução coletiva dessa *Luuanda*, que será partilhada na medida em que seus espaços vão se fundindo às histórias dos

moradores. Ler a cidade *Luuanda* é estar na condição de personagem-arquiteto-leitor.

Está claro que a cidade literária *Luuanda* vem do musseque. Mas é arquitetada na cidade Luanda. Nessa fronteira cidade literária – cidade física, estão as árvores. Chevalier (1996, p.85), em seu dicionário de símbolos, designa a árvore como um símbolo de regeneração, representação do cosmo vivo. Para a cidade de Luanda, as árvores, em especial o cajueiro, são símbolos da libertação. O cajueiro, pois foi o signo representativo da luta do povo angolano:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade. Simboliza o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos. A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos.

Nos contos de *Luuanda*, as árvores representam a própria resistência, pois, têm seu fruto roubado, seu espaço invadido, seu ar poluído pela urbanização da cidade. Representam a doação e o companheirismo: dão sombra aos homens. Essa reflexão do narrador é descrita no momento em que Zeca Santos, cansado espera Delfina:

O sape-sape ficava perto da rua, no terreno onde antigamente estava o Asilo da República. Assim, ali sozinho, de todos os lados as grandes casas de muitas janelas olhavam-lhe, rodeavam-lhe, parecia era feitiço. Sem assim água, só mesmo com a chuva é que vivia e sempre atacado no fumo preto das caminhonetas, indo e vindo no porto, que ali era o caminho delas, como essa árvore ainda tinha coragem e força para pôr uma sombra boa, crescer suas folhas verdes sujas, amadurecer os sapes-sapes que falavam sempre a frescura da sua carne de algodão e o gosto de cuspir longe as sementes pretas, arrancar a pele cheia de picos? Somais lá em cima, nas barrocas das Florestas, tinha outros paus. Ali era só aquele corajoso, guardando na sombra massúicas pretas de fazer comida de monangabas dos armazéns de café, dos aprendizes de mecânico da oficina em frente, mesmo dos homens da Câmara quando vinham com as pás e picaretas e rasgavam a barriga das ruas (p. 30).

Nesse longo trecho, temos a afirmativa de nossas reflexões. Reparemos que essa árvore, segundo o narrador, está quase enfeitiçada, e é espreitada pelas casas. Mesmo sobre esse efeito ela fulgura a cidade, como guardiã disfarçada à espera de um novo tempo:

Pelo carreiro acima, devagar, sentia as cigarras a cantar nos troncos das acácias, o vento a dançar os ramos cheios de flores, as folhas murmurando uma conversa parecia de namorados, todo o barulho das picas, dos pardais, dos plim-plaus aproveitando os bichos das chuvas. Delfina vinha com um pequeno sorriso escondido, de fazer-pouco, e foi ela quem adiantou interromper o silêncio (...). Sorriu; era bom sentir essas falas assim, as festas, o calor das mãos dela na pele toda, nada que ficava no corpo: nem a fome a roer na barriga; nem o vinho a pôr as coisas brancas e leves; só um quente novo, um fresco bom, melhor que o vento que soprava xaxualhando as pequeninas folhas verdes das acácias, empurrando as flores, algumas deixavam cair as suas folhas vermelhas e amarelas, parecia era mesmo uma chuva de papel de seda em cima dele (p.33-35).

Zeca Santos debaixo de sua sombra fresca que “parecia era água de muringue” esperava Delfina. O encontro dos dois, remete-nos a um espaço novo, paradisíaco. Esse espaço é também descrito pelos elementos da natureza. É como se retornássemos ao paraíso, com Zeca e Delfina, como casal primordial. Esse cenário não condiz com a porta da fábrica em que a moça trabalha. Há uma mudança brusca do espaço. A sensualidade da descrição só é interrompida quando Delfina repele o namorado e suas ousadias. Nesse instante, a natureza, que festeja o encontro dos amantes, cala-se:

Delfina com toda força dela, pôs uma chapada na cara do namorado. E Zeca, magrinho e mal deitado, rebolou até o tronco da acácia(...) Delfina empurrou-lhe outra vez contra o tronco da acácia, saindo depois a correr pelo capim abaixo, borboletas e gafanhotos fugiam dos seus pés irritados, as cigarras calavam-se com as palavras que foi gritando sempre(...)(37).

A descrição paradisíaca, harmoniosa, que alude ao paraíso (de Luandino), não chega ao pecado. Com a fuga de Delfina, resta a Zeca observar o sol, que nesse conto é sempre abrasador, mas nesse trecho aproxima-se da sua função no conto da “Estória da galinha e do ovo”, e na hora de dar “fimba no mar”, desce “vermelho e grande”.

Será na “Estória do ladrão e do papagaio” que a árvore símbolo de Angola, o cajueiro, far-se-á, nas palavras de Xico Futa, símbolo de resistência e identidade nacional. Vale retomar a reflexão filosófica, existencial desse cajueiro, que nomeou nossa pesquisa:

O fio da vida que mostra o quê, o como das conversas, 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. Os pensamentos, na cabeça das pessoas. Têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso. Só o que precisa é procurar saber (...).

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, cresce uns para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes, ficam depois colocadas, parece são moscas mexendo-se, presas, o vento é que faz. E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. As pessoas passam lá, não lhe ligam, vêem-lhe ali anos e anos, bebem o fresco da sombra, comem o maduro das frutas, os monandengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou esse pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. Quem sabe diz o sol dá-lhe comida por ali, mas o pau vive sem folhas. Subam nele, partam-lhe os paus novos, aqueles que vê, bons para paus-de-fisga, cortem-lhe mesmo todos: árvore vive sempre com os outros grossos filho dos troncos mais-velhos agarrados ao pai gordo e espetado na terra. Fiquem malucos, chamem o tractor ou arranjam as catanas, cortem, serrem, partam, tirem todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora, satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio dele. Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco-pai. E, se nessa hora, com a raiva toda de não lhe encontrarem o princípio, vocês vêm e cortam, rasgam, derrubam, arrancam-lhe pela raiz, tiram todas as raízes, sacodem-lhes, destroem, secam, queimam-lhes mesmo e vêem tudo fugir para o ar feito muitos fumos, reto, cinzento-escuro, cinzento-rola, cinzento-sujo, branco, cor de marfim, não adiantem ficar vaidosos com a mania que partiram o fio da vida, descobriram o princípio do cajueiro...Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quitanda, cheia de peso do vinho, ou encham o peito de sal do mar que vem no vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro. Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio, e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou sua 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. Mais ainda: se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na nossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro...É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente ,

fazendo nascer mais paus de cajus. 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. Assim disse Xico Futa (p.59-61).

O princípio de tudo está na raiz. É ela que dá sustentação e carrega a seiva que alimenta os ramos, as folhas e os frutos. O “fio da vida”, alicerce de *Luuanda*, está, para Xico Futa e Luandino, na raiz, nesse segredo da terra, nesse “princípio que é fim doutro princípio”. A escolha de Luandino pelo cajueiro, que na parábola assume o papel de resistência, de fidelidade ao chão, à natureza e aos homens de Angola, é também o símbolo da resistência africana. Com significado histórico, real, a árvore que brota em *Luuanda*, tem o sentido da liberdade, da impossibilidade de aprisionar os sonhos de um povo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em Luandino e especificamente em *Luuanda* a fronteira social demarca o espaço. Talvez, seja esse o motivo de utilizar a natureza como espaço pleno na narrativa. Retomando Lins (1976), a caracterização da natureza impõem-se às personagens, tornando-se uma interlocutora, sendo um espaço comum, sem limites sociais. O sol, a chuva e as árvores são espaços-personagens que, aliadas, e à revelia das diferenças, inevitavelmente, anunciam a mudança.

Nessa pesquisa, trabalhamos com a construção da cidade-livro, fazendo uma leitura da cidade como espaço físico, social e literário. Utilizamos, ainda, as definições de mito, rito e símbolo para, paralelamente, discutirmos como os espaços são também, no caso de *Luuanda*, representações simbólicas e como esses símbolos, ao serem antropomorfizados, assumem o papel de personagens. Desse modo, os espaços de *Luuanda* são carregados de significados. Ler os espaços passa a ser uma leitura dos símbolos que demarcam as fronteiras entre o musseque e a cidade. Os elementos ordenados no espaço mostram um mundo labiríntico. O fio de Ariadne a nos conduzir está nos elementos da natureza que guiam a estória e nos levam à passagem.

Podemos afirmar que o espaço é deveras um conceito abstrato. Há, em sua constituição, uma dimensão real e concreta como lugar de realização humana. Se, por um lado, a sociedade constrói um mundo objetivo que podemos chamar de “sócio-espacial”, por outro, esse mundo, mesmo sendo real, se resvala em contradições. A literatura ao recriar esse “mundo objetivo”, mune-se das contradições que o compõem e projeta uma outra possibilidade.

A pesquisa mostrou que esses espaços-personagens (personagens-arquitetos) são marcados pela reversibilidade. Sobretudo pela árvore que, na “parábola do cajueiro”, manifesta por Xico Futa, traz a morte e o renascimento constante do ciclo da vida.

Se na primeira estória a desesperança acompanha as personagens e a natureza é destruidora, na segunda as condições espaciais (a cadeia), mesmo sendo desfavoráveis, favorecem a condição humana das personagens. O sol a mercê do espaço em que eles se encontravam, “adiantava a entrar na janela grande” (p.103), companheiro, interlocutor.

Mais significativamente nesta segunda estória, a linguagem funciona também como espaço. Linguagem artificiosa que, segundo Sepúlveda (2000.p. 213),

é rigorosamente arquitetada, disfarçando, na aparente oralidade e enganosa despretensão, desejos e pulsões maiores do autor. As palavras mentem, mais enganosas se tornam quando numa Babel coloca em cena vozes e desejos de vários segmentos de povos e culturas, num habilidoso e bem traçado labirinto harmonizador.

As reflexões propostas por Xico Futa e as intervenções do narrador *griot*, tornam essa estória notadamente subversiva, pois planta a semente da solidariedade individual e coletiva. Dessa forma, a árvore foi nossa sombra refrescante e guardiã; a chuva nos conduziu pelos caminhos de alcatrão que ligam o musseque a Baixa; o vento, contador de segredos, auxilia e trai. O sol nosso relógio – ora lento, ora cruel, ora breve, ora anunciador e o cajueiro, que bebe das águas da chuva, da vida do sol, se espalha pelo vento e finca no chão de Angola suas raízes.

## **BIBLIOGRAFIA**

## Do autor

VIEIRA, José Luandino. **Luuanda**. São Paulo, Cia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **A cidade e a Infância**. Lisboa, Ed. 70, 1977.

\_\_\_\_\_. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. Lisboa, Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. **Vidas Novas**. Lisboa, Ed. 70, 1968.

\_\_\_\_\_. **Velhas estórias**. Lisboa, Ed. 70, 1974.

\_\_\_\_\_. **No antigamente, na vida**. Lisboa, Ed. 70, 1974.

\_\_\_\_\_. **Nós, os do Makulusu**. Lisboa, Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. **João Vêncio: os seus amores**. Lisboa, Caminho, 2004.

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

## Sobre o autor

ARÊAS, V. A prosa de Arlindo Barbeitos e o estilo misturado do colonialismo. In CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.

BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.

BRUSCHI, S. **As três cidades**. Revista Lua Nova, n. 8 – Maputo 2003.

CALAFATE, Margarida. Luandino Vieira. In RIBEIRO, M. C. **Luandino Vieira**, in UEA. Lisboa, 2002.

CARELLI, Fabiana Buitor. **Ruína e construção: oralidade e escritura em Guimarães Rosa e Luandino Vieira**. Tese de doutoramento, FFLCH/USP, 2003.

CHAVES, Rita. **A Formação do romance angolano**. Entre intenções e gestos. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

\_\_\_\_\_. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_. e MACEDO, Tânia. **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.

COELHO, Alexandra L. Luandino Vieira quebra aparente silêncio de 30 anos. **Suplemento Mil Folhas, Público**. Lisboa, 15 dez. 2006.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EVERDOSA, Carlos. **Roteiro da Literatura Angolana**. Lisboa: Ed. 70, 1979.

FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban**. 3. ed. Porto: Plátano, 1976. 3v.

\_\_\_\_\_. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Serafim. **Resistência Africana – antologia poética**. Diabril: Lisboa, 1975.

HAMILTON, Russell. **Literatura africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984.

MACEDO, Tânia. Luanda: violência e escrita. In CHAVES Rita. **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.

PERES, Phyllis. **Transculturation and resistance in lusophone African narrative**. Flórida: University Press of Florida, 1997.

RIBEIRO, M. C. **Luandino Vieira**, in UEA. Lisboa, 2002.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. **Paralelas e Tangentes**. São Paulo: Arte e ciência, 2003.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, M.Teresa. **África & Brasil: Letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

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

## **Geral**

ABDALA, Jr., B. **Literatura, história e política. Literaturas de língua portuguesa no século XX**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **De Vãos e Ilhas, Literatura e Comunitarismo**. Ateliê Editorial, 1998.

AGUIAR F, & VASCONCELOS, S. G. T (Org). Angel Rama. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo. EDOPS, 2001.

ALMEIDA, J. F. **A Bíblia sagrada – velho e novo testamento (trad.)**. São Paulo. Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1999.

\_\_\_\_\_. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo. Ed Perspectiva, 1999.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

1998.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Ed. Unesp -Hucitec, 1993.

BARBEITOS, A. **Na leveza do luar crescente**. Lisboa. Caminho, 1998.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. **Aula**. São Paulo, Cultrix, 1978.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos Literários**. Brasília: Ed. UNB, 1988.

BOLLE, Wille. **Fisiognomia da metrópole moderna**. Edusp: São Paulo 2000.

BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cidades Invisíveis**. . São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo. Palas Athena, 1993.

- \_\_\_\_\_. **As máscaras de Deus**. São Paulo. Palas Athena, 1992.
- CANDIDO, A. **O homem dos avessos**, in, Tese e antítese. Editora nacional, São Paulo, 1964.
- \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo. Duas Cidades, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. São Paulo. Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo. Duas Cidades, 1993.
- CANTON, K. **As nuances da cidade**. Revista **Bravo!**. v.54, mar./2002, pp. 49-51.
- CASCUDO, C. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo. Global editora, 2000.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 10ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- CHIAPPINI, Lígia. **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo. Cortez, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo. Perspectiva, 2004
- DÁSKALOS, Alexandre et. **Poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 2003.
- DIMAS, A . **Espaço e Romance**. São Paulo. Ática, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo. Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Mito do Eterno**. São Paulo. Mercuryo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Tratado de história das religiões**. São Paulo. Mercuryo, 1998.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Sartre. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro, 1993.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Ed. Especial. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

FRYE, Northop. **Fábulas de identidade**. São Paulo. Nova Alexandria, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Cultura**. Edições Loyola: São Paulo, 2003.

GRAMSCI, Antônio. **Literatura e vida nacional**. 3 ed. Trad. e sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1896.

\_\_\_\_\_. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1984.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo negro, 2005.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1997.

KOTHE, Flávio. **Fundamentos da Teoria Literária**, Brasília, UFB, 1998,

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia – grego e romana**. JZE. Rio de Janeiro, 1997.

LEITE, Ana M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa, 2006

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

- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa. Ed. Estampa, 1978.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Forense Editora, 1987.
- MURARO, Andréa Cristina. **As “prendisajens” poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora “xão”**. São Paulo: tese de mestrado PUC-2006.
- NETO, A . **Poemas de Angola**. Rio de Janeiro. Codrecri, 1982.
- NOVAES, Adauto. **Tempo e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo. EDUSP, 1997.
- ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo. Brasiliense, 1997.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e imperialismo**. Companhia das Letras, 1995.
- SANTIAGO, Silviano, **O entre lugar do discurso latino-americano**, In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 (2ª ed.).
- SANTOS, Celina Leal. **A poetização do espaço nos Sertões de Euclides e Rosa**. São Paulo: PUC, 2006.
- SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo. Nobel, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo. Edusp, 2004.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **As palavras**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo. Cortez & Moraes, 1978.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto**. Rio de Janeiro. Ed. 34,1996.

SOUSA SANTOS, Boaventura. **Pela mão de Alice (O social e o político na pós-modernidade)**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 1999.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

## ANEXO

Entrevista concedida pelo Professor Dr. Joel Pereira Felipe a Eliane Gonçalves da Costa.

### **1- Podemos afirmar que Portugal, em seu projeto de colonização, baseava-se num modelo arquitetônico “mimético” da cidade de Lisboa?**

É difícil afirmar que Portugal tivesse um projeto completo de colonização, para além do que conhecia sobre as terras do Brasil, que não fosse a gestão do território por meio das capitânicas hereditárias, *“linhas paralelas feitas a esquadro sobre uma terra que nem se sabia como era ou o que continha”* (Santos, 1988), ou dos governos gerais.

A versão mais comum é a de que a ocupação do território, com a fundação de vilas nos locais estratégicos, como entrepostos comerciais, de reabastecimento de tropas, e, mais adiante, com a construção de fortificações na defesa do litoral, ou ainda, junto às estradas e meios de transporte, como a ferrovia, parece o meio que encontrou para um projeto de colonização mais preocupada com a retirada de riquezas naturais e defesa da posse do solo brasileiro, do que com a criação de um agrupamento humano e seu assentamento adequado no sítio.

Raquel Rolnik lembra que é de Sérgio Buarque de Holanda a comparação das estratégias de colonização espanhola e portuguesa em que menciona que a primeira tinha um conjunto de regras a serem seguidas para o desenho da cidade colonial, sendo esta estratégica para o processo de subjugação e dominação dos impérios nativos Maias, Incas e Astecas. Já os portugueses permitiriam a ocupação mais livre da terra desde que os lucros do comércio real estivessem garantidos. (Rolnik, 1997).

Quando se observam os centros históricos das primeiras cidades fundadas no Brasil, com suas ruas estreitas, sem hierarquia viária, formando quadras que fogem ao padrão da implantação das ruas em “grelha”, ou ainda sem os espaços simbólicos em destaque para os edifícios públicos ou religiosos, parece que há uma aparente despreocupação com o desenho da cidade no período colonial, pelo menos nos moldes que já ocorria desde o século VI a.C. na Europa, por exemplo com Mileto, projetada por Hipódamo, na Grécia, onde a geometria do tabuleiro de xadrez (a grelha) já aparecia como regra para a circulação em uma pólis e aos vazios entre estas eram destinadas as casas e outros edifícios comerciais, e onde também aparece o local destinado aos edifícios públicos – a Ágora.

Mas é controversa a posição de que Portugal não tivesse um plano para a ocupação do território brasileiro, deixando que isso ocorresse espontaneamente. Carlos Nélon, por exemplo, citando Baeta Neves (1977) conta que: “(...) *São Vicente, Salvador, Olinda... pedaços de Lisboa nos trópicos, concebidas prontas. Os funcionários que vinham fundá-las traziam orientações estritas: Casa da Câmara aqui, igreja ali, adiante fortaleza e colégio.*” Baeta Neves (1977) in Santos (1988).

De qualquer modo, as idéias e os traços no papel, trazidos nas embarcações portuguesas, encontraram aqui dificuldades para implantação e certamente foram adaptados às realidades topográficas, às técnicas construtivas e materiais disponíveis para construção das edificações e da infra-estrutura urbana da época, além de serem adequados às necessidades de exploração econômica dos bandeirantes e demais negociantes dos respectivos ciclos econômicos.

Em relação à Arquitetura, mais do que no Urbanismo, foi se formando uma cultura própria de construção colonial, pelas próprias

dificuldades de reprodução de qualquer modelo ou “estilo” que se encontrava tão distante, e que só veio a receber influências européias relevantes com o desenho dos engenheiros militares portugueses nos fortes e após a chegada da missão francesa em 1816.

Também acredito, como esses historiadores de nossas cidades que, se é verdade que a ocupação do território colonial aparenta uma definição mais orgânica, menos racionalizada, como se vê nesses centros históricos (Olinda, Ouro Preto, Salvador – Pelourinho, Rio de Janeiro - Saara, São Paulo – triângulo próximo ao Pátio do Colégio), um pouco da tradição portuguesa aportou por aqui, e que isto não é fruto de uma simples acomodação própria aos montes ou zonas litorâneas, mas de uma ação de repetição – *mimese* – daquilo que se encontrava nas cidades portuguesas de onde saíam as embarcações, além de uma orientação da Coroa.

## **2-Do ponto vista arquitetônico, as favelas podem ser consideradas uma representação de resistência a uma lógica do espaço urbano hegemônico?**

Primeiro eu precisaria entender o que é um “espaço urbano hegemônico”... Acho que a pergunta remete à idéia de que um plano regulador, um projeto de um loteamento residencial, com definição de praças e lotes habitacionais, com ruas hierarquicamente organizadas (avenidas, ruas, passagens de pedestres), fazem parte de um desenho hegemônico.

A legislação urbanística procura descrever como se deve ocupar o território a fim de se promoverem as melhores relações entre espaço público e privado, para que o segundo não se sobreponha ao primeiro. Que se resolvam conflitos entre circulação

de pedestres e veículos. Para que se reservem áreas livres para parques, jardins e lotes para equipamentos públicos (educação, saúde, lazer, serviços públicos).

A favela é resultado do processo de urbanização brasileiro, especialmente de suas características de concentração fundiária e das desigualdades regionais de riqueza que promoveram surtos migratórios fortes até os anos de 1970, e que teve um crescimento intra-regional elevadíssimo após os anos 1980, causado pelo aumento da miséria nas regiões metropolitanas brasileiras, e que levaram à transição das moradias de aluguel em bairros periféricos para a aquisição de barracos em favelas, como segurança à crise do desemprego.

O desenho da favela: orgânico, espontâneo, com problemas de circulação, ausência de áreas para equipamentos públicos, problemas de saneamento e abastecimento, transporte público, é visto por alguns urbanistas como detentor de alto conteúdo positivo, à medida que revela, do ponto de vista social e político, a força da resistência popular frente a apropriação privada do solo urbano, concentrada no capital imobiliário.

Tal desenho seria detentor de uma intensa riqueza tipológica que a cidade formal não mais possui. Para esses, as vielas desalinhadas e os becos formados entre taludes e barrancos cuja instabilidade é combatida pela solidariedade formada entre colunas de concreto armado e paredes de alvenaria de tijolo baiano, que desafiam magicamente a força da gravidade, são verdadeiras recriações de burgos medievais europeus e que com o tempo poderão ser visitados por comboios turísticos.

Eu até já pensei assim. Mas as políticas públicas que investem na permanência das favelas da forma como se encontram, reconhecem apenas a incapacidade do poder público em suas várias

esferas, de prover de qualidade habitacional as pessoas que ali moram.

Trata-se de um desenho inadequado para que os moradores desses assentamentos sejam incluídos socialmente, como se apregoa em diversos discursos.

A tão propalada defesa da costura do tecido social, é inviável com um desenho que de um lado encontra uma avenida de fundo de vale com duas pistas e 25 metros de largura, e de outro vielas, muitas formadas por escadarias que chegam a medir 80 centímetros de largura onde mal passam os carrinhos de feira.

Portanto, a diferença entre a cidade formal e a cidade informal (e esta representa em média 40% das moradias das regiões metropolitanas), não se dá pela atitude de resistência às hegemonias (do capital, do mercado, do Estado autoritário e regulador), mas à estratégias de sobrevivência. E que já foram mais eficazes e felizes em épocas pré-comandos, primeiro, terceiro e vermelho.

**3- As cidades africanas, bem como outras cidades que passaram pelo processo colonial e de constantes guerras, têm a necessidade de se reconstruir. Quais marcas são frequentes nesses espaços, numa perspectiva histórico-arquitetônica?**

É difícil se falar disso no Brasil que não tem exemplos fartos e eu não conheço bem a experiência africana.

Mas em linhas gerais penso que seja a de sobreposição. Colagem de um tecido sobre o outro.

Mas já ocorreu de maneiras diversas, inclusive a de extensão desses tecidos. Seria o caso de cidades que avançaram além das fortificações. São inúmeros os casos na Europa

Há um exemplo famoso na história do urbanismo, relacionado à intervenção em cidades: Haussmann em Paris, no século XIX. Com uma estratégia política de se avançar sobre os quarteirões ocupados pelos cortiços onde se encontrava a resistência se executou um plano de grandes avenidas que avançavam sobre essas verdadeiras barricadas urbanas.

Ainda na Europa, a tradição pós-segunda guerra foi a de construção de grandes conjuntos habitacionais nas periferias das grandes cidades. Em grande parte, foram rejeitados, alguns tendo sido, inclusive, demolidos nos anos 1960 e 70.

Portanto, a postura de reconstrução de ambientes procura, por um lado a manutenção do sistema viário pré-existente à destruição ou a recomposição de volumetrias significativas em determinadas regiões das cidades, a fim de preservar e a reposição do estoque de moradias em ambientes adequados, principalmente em áreas passíveis de expansão de infra-estrutura e com disponibilidade de terras.

Nem sempre se deseja preservar algo. Destruições com origem em catástrofes, quer provocadas por guerras ou desastres naturais (terremotos, etc) podem ser utilizadas para a reforma do tecido urbano a fim de resolução de problemas de circulação, de saneamento, de transporte.

Vem se constituindo, desde os anos de 1960, entre os arquitetos e urbanistas alguns parâmetros para as intervenções em sítios históricos que procuram considerar a pré-existência de valores que ultrapassam os signos arquitetônicos e a importância dos monumentos. Fala-se de um patrimônio que não se mede em termos físicos.

**Autores citados na entrevista:**

SANTOS, Carlos Nélon Ferreira dos, (1988). A cidade como um jogo de cartas. Niterói, EDUFF e São Paulo, Projeto Editores.

BAETA NEVES, Luis Felipe, (1977). O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

ROLNIK, Raquel, (1997). A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo, Studio Nobel, Fapesp.