

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

***DOS SINOS QUE DOBRAM PELOS DO MAKULUSU***

**Isabel Bellezia dos Santos Mallet**

**2017**

*DOS SINOS QUE DOBRAM PELOS DO MAKULUSU*

Isabel Bellezia dos Santos Mallet

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

Rio de Janeiro

Junho de 2017

*DOS SINOS QUE DOBRAM PELOS DO MAKULUSU*

Isabel Bellezia dos Santos Mallet  
Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Examinada por:

---

Dra. Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva - UFRJ

---

Dra. Gumercinda Gonda - UFRJ

---

Dr. Sílvio Renato Jorge – UFF

---

Dr. Mário César Lugarinho - USP

---

Dra. Claudia Fabiana Cardoso - UNIABEU

---

Dr. Jorge Fernandes da Silveira - UFRJ

---

Dra. Claudia Amorim - UERJ - Suplente

Rio de Janeiro  
Junho de 2017

B253s Bellezia dos Santos Mallet, Isabel  
Dos sinos que dobram pelos do Makulusu / Isabel  
Bellezia dos Santos Mallet. -- Rio de Janeiro, 2017.  
136 f.

Orientadora: Maria Teresa Salgado Guimarães da  
Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós  
Graduação em Letras Vernáculas, 2017.

1. Estética da angústia. 2. Memória. 3.  
Plasticidade. 4. Intertextualidade. I. Salgado  
Guimarães da Silva, Maria Teresa, orient. II. Título.

*À minha filha, Maria Luiza, e ao meu afilhado, Gabriel, que fizeram nascer, como num ato de generosidade com o mundo, a maciez, a doçura e a boniteza que, até então, a palavra amor desconhecia.*

*Ao meu marido, João Paulo, pelo amor sem conta, que cabe, todo ele, num abraço de manter a gente protegido e certo de que a felicidade mora ali.*

*A coragem é isto: meter o pássaro do medo na capanga...*

(José Luandino Vieira, In: *Nós, os do Makulusu*)

## AGRADECIMENTOS

*Àqueles que, em delicado pouso, têm soprado, aos meus ouvidos, vozes de coragem, matéria-prima necessária à tessitura de novas manhãs.*

À minha mãe, Rita de Cássia Bellezia Mallet, pela vida.

Aos meus pais, Roberto e Jacenir, por ensinarem-me o amor e a honestidade.

À minha avó, Diléa (*in memoriam*), por ter sido, tantas vezes, a minha calma.

Aos meus irmãos, Luiza, Ana e Roberto, sempre a fazerem de sua companhia o refúgio para as minhas angústias.

À minha irmã Luiza, pela revisão atenta e cuidadosa.

Aos meus queridos sogros, Aldo e Fernanda, pelo amor e pela generosidade, sem os quais esse trabalho não teria sido possível.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -, pelo fomento que possibilitou minha dedicação ao doutorado.

Aos meus alunos, cujo olhar delicado e a fome incontestável de novas visagens ajudam-me a extrair, da juventude, a crença irrestrita no futuro.

À amiga Maria Teresa Salgado, pela orientação, mas, sobretudo, pela amizade, a fazer desta escrita um percurso menos solitário.

## SINOPSE

A angústia em *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira: a centralização da angústia ligada à vivência do autor na cadeia. A angústia da busca identitária do escritor angolano. A escrita como forma de resistência ao quadro de distopia, vigente em Angola àquela altura. Panorama filosófico heideggeriano e sartreano, em diálogo com as abordagens psicanalíticas de Freud. Centralização da angústia no pós-guerra e no contexto colonial. O campo imagético da obra em consonância com a natureza ambígua das personagens.



## RESUMO

### ***DOS SINOS QUE DOBRAM PELOS DO MAKULUSU***

Isabel Bellezia dos Santos Mallet

Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

A intenção condutora deste trabalho caminha em favor da maturação de um processo reflexivo acerca das particularidades e especificidades que envolvem a sociedade angolana no momento em que acontecem as lutas pela libertação de Angola, tempo que, revestido de caos e angústias várias, apresenta-se como palco propício ao nascimento de uma produção ficcional não menos dilacerante e visceral. Com objetivo, portanto, de fazer desta uma contribuição de bases sólidas aos estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, foi eleito como objeto de nossa apreciação o romance angolano, *Nós os do Makulusu* (1967), de José Luandino Vieira. O livro, escrito em apenas uma semana, enquanto seu autor encontrava-se preso no Tarrafal, revela a presença da *angústia* como chave mestra para a escolha de recursos estéticos sofisticados, guiados, sobretudo, pelo narrador-personagem, cujo descentramento evidente marca uma ***estética da angústia***, que se pretende investigar ao longo desta pesquisa. Tal investigação busca, antes, enfatizar que a densidade temática e estética do texto em análise corrobora, pois, o diálogo com a *memória*, a *história* e a *barbárie*, em cuja crueldade repousa o impasse da representação: “como fazer a morte e a destruição significarem”?

Palavras-chave: angústia / memória / identidade

Rio de Janeiro  
Junho de 2017

*ABSTRACT*

*DOS SINOS QUE DOBRAM PELOS DO MAKULUSU*

Isabel Bellezia dos Santos Mallet  
Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado

*Abstract* da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

The driving intention of this work is the maturation of a reflective process about the particularities and specificities of the Angolan society at the time of struggles for the liberation of Angola, a moment that was coated with chaos and multiple anxieties, which is presented as a scenario that is appropriate to the birth of a fictional production no less harrowing and visceral. In order, therefore, to make this work a contribution of solid foundations to studies of African Literatures of Portuguese Language, the Angolan novel *Nós, os do Makulusu* (1967), by José Luandino Vieira was selected as the subject of our analysis. This book was written in just one week, while the author was arrested at Tarrafal. It reveals the presence of anxiety as the master key to the choice of sophisticated aesthetic resources, driven mainly by the narrator, who is also a character, whose express decentralization marks an *aesthetic anguish*, which aims to be investigated during this research. Such research seeks to emphasize that the thematic and aesthetic density of the text supports, therefore, the dialogue with *memory*, *history* and *barbarism* in which cruelty lies the impasse of representation: "how to make death and destruction have any meaning? ".

Keywords: anxiety / memory / identity

Rio de Janeiro  
Junho de 2017

## SUMÁRIO:

I-PRIMEIRAS PALAVRAS: DO NASCIMENTO DO PROJETO .....	12
II- A DOLOROSA APRENDIZAGEM DA AGONIA .....	29
2.1. Da angústia por Heidegger e Sartre .....	30
2.2. Da angústia por Freud.....	43
2.3. Da dolorosa aprendizagem da agonia .....	51
III- DA VIA CRÚCIS DA MEMÓRIA .....	54
3.1. Ontem, Hoje, Amanhã: apontamentos.....	55
3.2. Da autobiografia ao testemunho: das confluências entre memória individual e coletiva.....	62
3.3. Luanda, nossa senhora de amor, amar, a morte.....	70
3.4. Nossa outra vida de aquém-túmulo .....	85
IV- POR QUEM OS SINOS DO MAKULUSU DOBRAM?.....	90
4.1. O retorno do épico .....	91
4.2. Será preciso acabar com os heróis? .....	101
4.3. O império da visão em <i>Nós, os do Makulusu</i> .....	110
V- NÓS, OS DO MAKULUSU?.....	122
VI- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128

*Nenhum homem é uma ilha, completa em si mesma. Todo homem é um pedaço do continente, uma parte da terra firme. (...) A morte de qualquer homem me diminui porque faço parte da humanidade. Por isso, nunca mandes indagar por quem os sinos dobram. Eles dobram por ti.*

(John Donne. In: *Meditações*)

**.I.**

***PRIMEIRAS PALAVRAS: DO NASCIMENTO DO PROJETO***

*(...) apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. Mas depois de atravessar o seu próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, mil trevas de um discurso letal".*

(Paul Celan. In: *A arte poética: o meridiano e outros textos*)

A intenção condutora deste trabalho caminha em favor da maturação de um processo reflexivo acerca das particularidades e especificidades que envolvem a sociedade angolana no momento em que acontecem as lutas pela libertação nacional, tempo que, revestido de caos e angústias várias, apresenta-se como palco propício ao nascimento de uma produção ficcional não menos dilacerante e visceral. Com objetivo, portanto, de fazer desta uma contribuição de bases sólidas aos estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, foi eleito como objeto de nossa apreciação o romance, concebido em 1967, mas só publicado em 1975, *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira. O livro, escrito em apenas uma semana, enquanto seu autor encontrava-se preso no Tarrafal (o tristemente famoso campo de concentração do regime colonial português), revela a presença da *angústia* como chave mestra para a escolha de recursos estéticos sofisticados, analisados mais especificamente no terceiro capítulo desta pesquisa, recursos guiados, sobretudo, pelo narrador-personagem, cujo descentramento evidente marca uma *estética da angústia*, que se pretende investigar ao longo desta pesquisa. Tal investigação busca, antes, enfatizar que a densidade temática e estética do texto em análise corrobora, pois, o diálogo com a *memória*, a *história* e a *barbárie*, em cuja crueldade repousa o impasse da representação: “como fazer a morte e a destruição significarem”? Entende-se, portanto, que passados quase 50 anos de sua criação, a obra nos oferece, ainda nos dias de hoje, possibilidades de leitura que parecem se renovar e, ainda assim, refletir algumas das principais questões nacionais, que os ideais revolucionários de outrora não foram capazes de solucionar.

Ler esse romance, portanto, deslocado de seu período de produção, é, ainda assim, pensar que as discussões, por ele suscitadas, são atuais, na medida em que testemunhamos uma modernidade que, tal qual Ki-Zerbo afirma, tem se apresentado

como palco da perpetuação do pacto colonial, imposto ao continente africano. Tal perpetuação evidencia, ainda segundo o historiador, que o processo de globalização a que a contemporaneidade assiste, faz acirrar a relação entre globalizados e globalizadores, em substituição a já conhecida relação colonizado x colonizador, o que promove a erupção de um neocolonialismo, do qual o Brasil não se vê muito afastado, tendo em vista as semelhanças históricas que o une aos países africanos de língua portuguesa. A leitura de *Nós, os do Makulusu* nos põe, assim, em contato com as dores e as angústias de sabermos que o relato não é passado e, sim, presente.

A seção que, agora, se inicia, pretende, dessa forma, para fins meramente didáticos e organizacionais, pensar, não apenas como se chegou ao acervo teórico, aqui utilizado, mas sobretudo, mobilizar esforços no sentido de entrar em contato com estudos recentes do pós-colonialismo, estudos que nos sugerem a revisão de uma prática de leitura de textos africanos, após a década de 70, antes acolhidos pela academia sob uma perspectiva eurocêntrica, em certa medida, quase obrigatória, uma vez que assim queria que fosse o colonialismo e a pretensa soberania de uns, em detrimento de outros, de quem arrancaram a voz e o direito de falarem de si próprios. O que desejamos, portanto, não é, em absoluto, refutar, aleatória e indiscriminadamente, o valor de pensamentos que, mesmo nascidos em espaços europeus, trazem consigo contribuições às literaturas de mais diversas nacionalidades. Em razão disso, não se pôde fugir, no capítulo que se segue, das abordagens psicanalíticas freudianas do termo "angústia", abordagens sedimentadas e veiculadas num longo período de tempo que compreendeu os momentos em que se delineavam as duas grandes guerras mundiais<sup>1</sup>. Não se busca, no entanto, aplicar, ao romance em análise, nenhum método psicanalítico, mas fazer da

---

<sup>1</sup> Aqui, pensamos com Peter Gay, historiador e autor de *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Nesta obra biográfica, o historiador faz um apanhado do pensamento de Freud e sugere algumas razões históricas para o afeto da angústia, lembrando que a necessidade de sua abordagem pelo psicanalista se faz tão mais frequente quanto mais avassaladores se mostram os impactos da Primeira Guerra Mundial na vida de Freud.

psicanálise um reduto, onde os sentimentos e emoções que nos comovem, em *Nós, os do Makulusu*, encontram também lugar, pondo-nos diante de conflitos e traumas que regem, ainda hoje, o tecido social angolano, no qual estiveram centralizadas, por muito tempo, a fome e a escassez de recursos vários.

Nossas reflexões iniciais apontam, portanto, para importantes discussões que enfatizam o pós-colonialismo, bem como toda a literatura que preconiza práticas discursivas que, para além de problematizarem e destacarem alguns dos principais efeitos culturais da colonização, pretendem questionar e, por fim, romper com estratégias discursivas, concebidas segundo moldes europeus de produção. Para tanto, é evidente que a pesquisa em curso deixa de considerar o termo pós-colonial em sentido estritamente cronológico, como assumiu após a Segunda Guerra Mundial, para entender o termo, conforme a crítica a partir dos anos setenta o concebe: englobam-se, nele, não apenas os escritos provenientes das ex-colônias da Europa, como também todo um universo de recursos discursivos e performativos reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo. Dessa forma, é, nesse momento, que se evita tratar, mais veementemente, as novas literaturas como extensão da literatura europeia, avaliando sua originalidade e buscando considerar questões, por vezes, complexas, tais como sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridismo, etnicidade, identidade, diáspora, "nacionalismo, zona de contato, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino etc., abarcando aquilo que se pode designar como uma poética da cultura e criando uma instabilidade no domínio dos estudos tradicionais" (LEITE, 2012, p.132).

Os estudos pós-coloniais, iniciados a partir da década de 1970, como sinalizado anteriormente, refletem, antes, questões específicas do colonialismo britânico, o que revela a necessidade de adequação à nossa área, uma vez que as condições e o desenvolvimento do colonialismo português foram outras, a citar as guerras coloniais



que atrasaram em, aproximadamente, quinze anos as independências políticas, se comparadas aos espaços africanos anglófonos, e os subsequentes regimes de feição socialista que se instalaram naquelas, já então, ex-colônias. As especificidades da colonização em territórios africanos lusófonos são, ainda, pensadas por Boaventura Sousa Santos no que diz respeito à ambivalência, à hibridez e à miscigenação, cenário que antecipa a oscilação entre categorias que a história sedimentou como estanques: colonizador e colonizado. O que se pretende com tal afirmação não é, em absoluto, amenizar os efeitos do colonialismo português em África e, sim, ressaltar, ainda segundo abordagem de Boaventura Santos, que a penetração territorial, seguida da sexual e da interpenetração racial, parece conferir, aos portugueses e aos africanos, significantes flutuantes: "nem identidade emancipadora, nem identidade emancipada, oscilou entre Próspero e Caliban como que em busca da terceira margem do rio de que fala Guimarães Rosa" (SANTOS, 2002, p.43). Tal ambivalência é, notadamente, importante marca na trajetória de Luandino Vieira, cuja condição de português, de nascença, e de homem branco une-se à outra de habitante de musseque, que se deseja fundir à pátria escolhida, assumindo-a como sua. É dessas ambivalências, igualmente, que o livro trata, como se pode ver no trecho a seguir, em que o narrador-personagem, em diálogo de feições monológicas com a mãe, articula noções de alteridade e das condições igualmente de submissão que um colono, por vezes, assume em território colonizado.

Sabes, mãe: és uma colona; ocupas um lugar que outrem não pode ocupar; tudo isso é a pura verdade - mas não será esta lei só de física? - mas desconfio, mãezinha, que és como tens sido sempre desde que vais começar apanhar azeitona dentro de invernos frios e descalços da tua infância, um bode expiatório. Mas se não existisses e contigo outros e outras e outros e eu, como ia ser então que uns tivessem lugar que outro alheio não vai poder ocupar? (VIEIRA, 1991, p.44).

As leis da física, categorizantes e setorizantes, como se supõe no trecho acima, estão longe de conseguirem dar conta da histórica hibridez entre colonizador e

colonizado, hibridez que, se sabe bem, invade o corpo linguístico dos textos literários produzidos por escritores africanos lusófonos, responsáveis por promoverem um apossamento da língua, que se dá através de "vários modos de supressão da norma do português metropolitano, de que resultaram várias combinatórias, exemplares de hibridismo linguístico" (LEITE, 2012, p.133). Desse apossamento, é representativo, ainda no tempo colonial, José Luandino Vieira que, fazendo coexistir a oralidade e a escrita, dá-nos a ver uma recriação sintática e lexical, que se mostra, por vezes, invadida por outras línguas nacionais.

Por esse motivo, as especificidades no processo da colonização portuguesa em África asseguram-nos a legitimidade de uma fecunda discussão sobre a formulação de novos lugares teóricos que abarquem esse diversificado corpo das literaturas pós-europeias, especialmente daquelas que apresentam laços estreitos com a oratura, que objetivam, em última análise, a afirmação de uma diferença social e cultural e que, em certa medida, anunciam o nascimento de escritos, em que a hibridez dos gêneros torna-se, pois, evidente. Essa "indeterminação genérica" (*Ibidem*, p.101) reflete, assim, a partilha de vários gêneros, como a autobiografia, a narrativa-mítica, conduzidos por recursos, procedimentos e formas orais: "A cenografia pós-colonial revela, em conclusão, que há uma tentativa de partilha e de conciliação de universos simbólicos diferentes, em que a polifonia e a hibridação são reveladores de uma rica e dramática interação cultural" (*Ibidem*, p.102).

Evidentemente que a discussão, citada anteriormente, demandaria um espaço físico e uma dedicação, de que não dispomos nesse momento por não ser esse o objetivo de nossa pesquisa. No entanto, pontuar alguns aspectos da necessidade de renovação teórica, que se tem a partir dos estudos pós-coloniais, significa não deixar perder de vistas o empenho em fazer dessa uma leitura que objete a hegemonia eurocêntrica, que

se fez passar, tantas vezes, por universalismo. Essa postura demanda um questionamento do cânone, questionamento que caminha em direção ao confronto com "um sistema de valores instituídos por grupos detentores de poder cultural, que legitimaram um repertório, com um discurso, por vezes, classificado de globalizante" (LEITE, 2012, p.143). Nesse sentido, é importante entender que o ensino colonial produziu uma geração voltada para a literatura dos colonizadores, literatura que transmitia uma perspectiva imperialista de organização mundial e que reproduzia a hegemonia cultural do Ocidente. Por esse motivo, pensar a literatura de Luandino Vieira requer que recusemos, a um só tempo, uma hegemonia crítica eurocêntrica que se faça passar por universalismo e uma leitura meramente antropológica do texto, como se esse fosse um dado sociológico e não merecesse nem exigisse uma interpretação literária.

Para tanto, entendemos que a seleção do acervo teórico parte não daquilo que se considera mais adequado, mas daquilo que se entende como um "modo produtivo de interpretação" (APPIAH, 1997,p.106), tendo em vista o texto como "evento linguístico, histórico, comercial e político; e, embora cada um desses modos de conceber o mesmíssimo objeto forneça oportunidades pedagógicas, cada qual oferece oportunidades diferentes: oportunidades entre as quais temos que escolher" (*Ibidem*). Importa-nos, dessa forma, assumir o texto do autor angolano como um produto do encontro colonial e não apenas como uma mera continuação nativa nem como simples intromissão da metrópole, o que nos impele à crença de que parte dos materiais críticos, aqui utilizados, poderiam sê-lo nos dois lados do Atlântico, fazendo ganhar notoriedade os traços formais que brotam, a um só tempo, da proximidade que Luandino mantém com as tradições vivas das narrativas orais e com o Neorrealismo Português, por exemplo. Essas questões inserem "o escritor, o leitor e a obra num contexto cultural - e, portanto, histórico, político e social" (APPIAH, 1997, 109), contexto que nos obriga a

entender a África como um lugar de interseção e ambivalências que requerem um olhar atento para Europa sob pena de, se não o fizermos, eliminar conflitos que moldaram as identidades autóctones. Dito isso, é fundamental que se destaque que essas interdependências mútuas que a história tratou de lançar sobre europeus e africanos parecem ter, de alguma forma, propiciado o nascimento de projetos literários contemporâneos diferentes nesses dois continentes, projetos esses que Appiah definiu, "a título de *slogan*, como a diferença entre a busca do eu e a busca de uma cultura" (APPIAH, 1997, p.113) e que põe em evidência um eu coletivo e, não, individual, que se dispõe, como veremos, em momento oportuno, a recompor ou, se quisermos, compor, muitas vezes, através de um componente imaginário, a identidade de um grupo.

Para a África, essa autenticidade é basicamente uma curiosidade: apesar de formados na Europa ou em escolas e universidades dominadas pela cultura europeia, os escritores africanos não têm seu interesse voltado para a descoberta de um eu que seja objeto de uma viagem interior de descobrimento. Seu problema - embora não seu tema, é claro - consiste em descobrir um papel público, não um eu particular. (...) Assim, embora o europeu possa sentir que o problema de quem ele ou ela é constitui um problema particular, o africano sempre pergunta, não "quem sou eu?", mas "quem somos nós?". "Meu" problema não é apenas meu, mas "nosso". (APPIAH, 1997, p115-116).

Assim, cientes dos estudos pós-coloniais e cuidadosos para que os avanços, obtidos na abordagem teórica dos textos literários africanos, sejam assegurados, julgamos relevante, ao propormos o detalhamento de uma estética que reconheça, na angústia, seu impulso motor, dialogar com importantes teóricos da angústia do início do século XX, palco de importantes eventos bélicos, a saber a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Lembra-se que o contexto de guerra interessa-nos especialmente, tendo em vista que o romance dá corpo a uma narrativa que se passa em situação semelhante, evidenciando a relação desse momento histórico com o afeto estudado, afeto que brota, no mais das vezes, da consciência que o sujeito toma de sua finitude, bem como de seus limites físicos e psíquicos. Em razão, portanto, das reflexões feitas, traçaremos, a partir de agora, o caminho teórico percorrido para que tivéssemos real

clareza dos contornos conceituais assumidos pela *estética da angústia*, num contexto de produção tão específico, como o de guerra, em que o eu coletivo, muitas vezes, se sobrepõe ao eu individual.

Para que demos continuidade ao que se anunciou anteriormente, interessa-nos recuperar o contexto em que nasce o projeto. O primeiro contato com o romance, a um só tempo, desprezioso e entusiasmado, se fez durante o mestrado (2009-2011). Paralelamente à leitura da obra, dava-se, igualmente, a aproximação com professores de áreas diversas, dentre os quais se destaca Ângela Beatriz Faria, responsável por dar a conhecer, nesta instituição, no âmbito da Literatura Portuguesa Contemporânea, estudos sobre as *estéticas da crueldade*, tematizadas e referidas, inúmeras vezes, no seminário de mesmo nome, realizado em 2003 no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Os trabalhos, apresentados durante o evento, ganharam unidade no livro *Estéticas da crueldade*, organizado por Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. Segundo a primeira estudiosa, em artigo que inaugura o livro, a crueldade, referida, por ela, no que concerne à cultura brasileira recente, parece assumir dois sentidos primordiais. O primeiro estaria vinculado ao retrato de uma sociedade de consumo, cujo capitalismo produz "equivalências e vínculos entre homens e coisas", naturalizando a vontade de domínio como desejo mais forte e disseminando "a espoliação, em todas as versões mais sutis e sedutoras, como "modus operandi" da socialização" (DIAS, 2004, p.17). Dessa forma, Ângela Maria Dias conclui que o primeiro sentido, que o princípio de crueldade, como diretriz de organização formal, assume, refere-se à violência "embutida nas imagens perversas do consumo e da cobiça" (*Ibidem*, p.18).

Àquela altura, inevitavelmente, parte desses pressupostos teóricos passaram a balizar algumas das visitas que vinha fazendo a textos africanos, ditos pós-coloniais, no centro dos quais estão inúmeras formas de crueldade, todas elas vinculadas às

consequências do capitalismo mercantil que, acirrado, liderou os empreendimentos coloniais em África, espaço em que se vê, mais fortemente, "o corte, o abismo das distâncias sem resgate, o mútuo estranhamento entre seres e mundos forçados a um confronto" (DIAS, 2004, p.21). Revelam-se, assim, a crueldade que irrompe de um capitalismo feroz que esteve, impiedoso, à frente da colonização, sobretudo, de Angola, foco de nosso interesse; a da violência física e, por vezes, sádica que marcou a colonização e a luta pela libertação dos espaços africanos de língua portuguesa; aquela que emerge da relação conflituosa de indivíduos representantes de culturas e interesses diversos; a que nasce em meio à desigualdade social que marcou, e tem marcado ainda, a sociedade angolana. Parece que são dessas crueldades que José Luandino Vieira cuida de narrar em *Nós, os do Makulusu* e foi assim que José Martins Garcia as definiu:

Neste mundo - tanto dos adultos como das crianças, tanto de pretos como de brancos e mestiços, tanto de exploradores como de explorados - neste mundo tecido de História e de sangue, violações, adultérios, atropelos, superstições, religiosidades conjugadas, almas-penadas, feitiços, chicotadas e prisão, terrorismo e fome, neste mundo arquitectado por Luandino Vieira a partir daquilo que foi e é sua pátria, reconhece-se a milenária injustiça da existência do senhor e do escravo. Mas, igualmente, a consciência do laço imprescindível que, unindo-os, os revela mutuamente como seres à face da Terra" (GARCIA, 1974, p.49).

Nesse sentido, convém lembrar que a crueldade explícita (e mesmo a implícita) pelos contornos político-sociais, que a implantação e a sedimentação coloniais delinearam, parte, antes, do conflito e do choque das etnias e de suas respectivas culturas que culminou, inicialmente, num fenômeno, através do qual se tentou suprimir uma delas, aquela dita inferior, e em seguida, na inevitável interpenetração de vários sistemas simbólicos e no diálogo irremediavelmente violento entre Europa e África. Essa violência atesta, em certa medida, que a voracidade do olhar de estrangeiro sobre o indivíduo colonizado revela-se radicalmente inscrita na forma como os nativos se relacionam com sua própria imagem e sua maneira de estar no mundo, uma vez que, segundo Frantz Fanon afirma em *Pele negra máscaras brancas*, a alma negra é fruto da

criação do homem branco. O cenário descrito leva-nos, assim, a investigar o segundo sentido, ainda pautado nos escritos de Ângela Maria Dias, de crueldade, inscrita numa esfera contemporânea de produção literária, cinematográfica, bem como de outras formas midiáticas. Chegamos ao sentido de crueldade, tal qual Clément Rosset a concebe: "a crueldade do real".

Esta residiria no caráter único, trágico e, conseqüentemente, irremediável e inapelável desta realidade, o que geraria, nos homens, um sentimento de que o real é insuficiente, uma vez que ainda não se criaram mecanismos de "decifração" capazes de darem conta de uma realidade, paradoxalmente, inesgotável e escassa. Por esse motivo, Ângela Maria Dias afirma que tal "insuficiência do real" gera, nos homens, ainda, o sentimento de que sua decifração só se daria com o apoio de instâncias exteriores ao texto. Tal pensamento caracterizaria o que Clément Rosset chama de "princípio de realidade insuficiente" e que se traduz na seguinte pergunta: "Até que ponto vai a linguagem, diante da tensão do que não pode ser dito, do horror que não pode ser visto, do trauma que ficou na antessala do simbólico?" (DIAS, 2004, p.18). A importância dessa indagação se faz tão mais clara quanto mais claro se torna o contexto de produção dessa literatura que lida, no mais das vezes, com a crueldade da existência num mundo marcado pela violência da colonização e das lutas de libertação dos espaços, antes submetidos a sistemas políticos de repressão.

Lembra-se que a narrativa, em análise, é, pois, inaugurada com um tiro que representa, ele mesmo, o imponderável, a violência, a morte e a destruição, que não se dá conta de representar e que materializam, paradoxalmente, "a decomposição de um universo, cuja inviabilidade já se anunciava" (CHAVES. In: VIEIRA, 1991, p.4): "Simples, simples como assim um tiro: era alferes, levou um balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu" (VIEIRA, 1991, p.11). O tiro que mata

Maninho, irmão caçula do narrador-personagem, vem atestar, em definitivo, que a obra não pretende abdicar de um vínculo estreito com o real, o que se concretiza a cada referência a um presente amargo, redimensionado em dor pela morte anunciada, e que serve como "ponte para um mergulho noutra universo, o mundo recordado da infância, configurado num Makulusu um tanto mágico, aceso ainda que nas cores longínquas de um tempo em que o grande risco era enfrentar "maquixes" e "quinzares" no interior das cavernas" (*Ibidem*, p.5). Trata-se dos estilhaços, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, de uma memória que, em fragmentos, faz coexistir passado e presente, antecipando contornos de uma autobiografia em que o eu, distanciado da individualidade subjetiva, vai penetrando a subjetividade coletiva de um grupo. "Mais do que propriamente uma autobiografia, Luandino constrói, como afirmou Antonio Candido, a respeito de Carlos Drummond de Andrade, uma heterobiografia, pois que temos ali a história de todo um complexo social" (*Ibidem*, p.5).

(...) *Nós, os do Makulusu* (...) é o livro onde consegui abarcar uma zona maior da realidade angolana colonial. E que se situa num período também onde as contradições eram mais visíveis e mais violentas, já depois do início da luta armada de libertação. É aquele onde há um pouco de reflexão mais profunda sobre alguns problemas já desligados do seu contexto circunstancial - questões como a morte, o amor, a violência. E gosto dele porque é um livro que termina por uma interrogação. É um livro que fica em aberto. E se termina assim é porque penso de qualquer modo continuar com interrogações naquele sentido ou ver se já há alguma resposta para o problema que o livro, quando termina, parece levantar. Além disso, gosto dele porque também pus muito de mim mesmo neste livro. É um livro, de certo modo, autobiográfico (VIEIRA, 1980).

As reflexões teóricas expostas, até o momento, podem causar, em parte, estranhamento, uma vez que se estava a discutir, há poucos instantes, aspectos relevantes das *estéticas da crueldade*, o que difere da proposta inicial de nosso projeto, cujo objetivo primeiro é mapear, em *Nós, os do Makulusu*, tendências de uma *estética da angústia*, que se pretende construir, conceitualmente, ao longo do presente trabalho. Portanto, convém, antes, esclarecer que o que se acredita comum entre as duas estéticas são, por fim, os índices de violência e crueldade que se veem registrados na



manifestação artística sobre a qual nos debruçamos; em comum também está a origem desta crueldade: sistemas políticos, econômicos e sociais que insistem em igualar homens e coisas, num matar e morrer cíclico que parece ser, ele mesmo, parte de uma engrenagem política, em que vigora o extermínio de pessoas e de seus ideais.

Também sei, Coco, também sei e é por isso mesmo que eu te estou a falar assim: era a época, era a mentalidade, era matar e morrer, era uma lei que nem sabiam que obedeciam, sei-o como tu; mas tudo saber e tudo compreender não é tudo aceitar; não venhas me pedir para, daqui, do ano de 1962, aceitar, na nossa terra de Luanda, aceitar, não venhas me pedir para compreender. Era a mentalidade da época, mas a época já lá vai e a mentalidade ficou e isso é que não pode ser, meu amigo Coco que róis documentos. Não pode ser! (...) A carta de doação somos nós que vamos fazer, mas não aproveitar, é isso, ando há um ano na guerra, tenho sangue em todo o lado e isso autoriza de te dizer: vamos selar a carta de doação, nós, que combatemos e nos olhamos e matamos uns aos outros. O resto pertence à história: se a época foi, a mentalidade tem de ir, nem que seja à bomba, à granada - e nós, meu amigo, somos mentalidade e só pertencemos à história já, hoje, aqui neste largo, em baixo destas árvores e este luar da nossa terra de Luanda" (VIEIRA, 1991, p.49-50).

Diante, portanto, da violência física e ideológica, há pouco narrada, resta-nos a pergunta: afinal, o que distinguiria conceitualmente as estéticas referidas anteriormente? Acredita-se que aquilo que, mais fortemente, diferenciaria esses dois modos de organização formal, como se tem visto, até o momento, é uma disposição absolutamente refratária, nas *estéticas da crueldade*, a tudo o que se assemelha à esperança ou a resquílios utópicos, dos quais se acredita que a angústia luandina não se afasta. O trabalho formal, em *Nós, os do Makulusu*, conclama, ele mesmo, por uma liberdade, sinalizadora de esperança, da qual a sociedade angolana se via distante naquele momento.

*Nós, os do Makulusu* (...) comprova o que sobre ele afirmou outro escritor, o português Augusto Abelaira, para quem, em função do contexto histórico e graças à qualidade de sua obra, o nome de José Luandino Vieira se inscreve "não apenas na história da língua portuguesa (ele não precisava disso), mas na história da liberdade" (CHAVES. In: VIEIRA, 1991, p.7).

A esperança, de que falamos acima, vem, já há algum tempo, à frente de alguns de nossos projetos acadêmicos, que culminaram, em 2011, na dissertação *De como cresce em segredo a esperança*, em que se contemplou a obra *Bom dia camaradas*

(2000), de Ondjaki. Naquela ocasião, quis-se observar e, em certa medida, elencar os recursos formais que contribuiriam para que a abordagem temática, privilegiada pelo romance, se apresentasse, na cena literária angolana, como uma alternativa ao desânimo que se via instalado em algumas das principais esferas nacionais, sobretudo, no período que sucedeu a independência e durante a devastação da guerra civil. Para tanto, optou-se, naquele momento, por contemplar a delicadeza, segundo Calvino, como sinalizadora de um desejo de reconstrução de um trajeto de esperança, do qual Angola havia se afastado. Dessa forma, o estudo de estratégias, próprias do riso, ora em desacordo, ora em consonância com escritos bergsonianos, deu-nos a ver o humor como estratégia capaz de sinalizar a existência de uma dinâmica dialética entre alegria e esperança, que se acreditava predominantes no romance, e o sofrimento e o desânimo que, talvez, antecedessem a busca pela felicidade, aquela não-idealizada, aquela que pressupõe, ela mesma, a presença de seu par dissonante.

Passados alguns anos, é essa mesma esperança que nos interessa e que impulsiona o nascimento de novos estudos que antecipam um desejo de aprofundamento, não apenas teórico, mas sobretudo, estético-literário do par dissonante da esperança e da felicidade, que se citou outrora (com Ondjaki), com o sentimento básico do mal-estar e da angústia, trazidos desde o primeiro momento pela ficção luandina, para a cena da afirmação literária angolana. Entende-se, assim, que a angústia, a ser analisada a partir deste momento, não se pretende, como já se procurou dizer, absoluta ou desvinculada de sinalizadores de alegria e, tampouco, desarticulada do texto literário. É ele mesmo que nos apresenta o tema como relevante e pertinente, não apenas aos contornos distópicos que delineiam a modernidade angolana, como também à condição humana.

Para tanto, quer-se, mais uma vez, esclarecer que as inúmeras formas de crueldade, no romance angolano, embora não sejam foco direto de nosso interesse, serão consideradas, como seria inevitável, uma vez que falar de uma obra que tematiza, entre outros aspectos, as implicações sociais da colonização em Angola, significa entrar em contato com demasiadas situações de violência. No entanto, o foco de nossa investigação amplia-se, na medida em que se quer observar, temática e esteticamente, de que forma a crueldade citada resulta em angústia para o narrador-personagem, mas não só para ele; trata-se de todo um complexo social. Dessa forma, a angústia, "como uma reação sobre um modelo específico a situações de perigo" (FREUD, 1996, p.83), aponta, de um lado, para a crueldade que a precede e, de outro, para a esperança, que não é seu oposto e, sim, um de seus pares, com o qual Luandino inaugura o romance:

...mukonda ku tuatundu kiá,  
kî tutena kumona-ku dingi kima.  
O kima, tu-ki sanga,  
kiala ku tuala mu ia

...de onde viemos,  
nada há para ver.  
O que importa está lá,  
para onde vamos<sup>2</sup> (VIEIRA, 1991, p.9).

As evidências de importante presença da angústia ao longo da narrativa sinalizavam, àquela altura, que, para além das concepções filosóficas e psicanalíticas que ela assumiu no último século, nossos esforços, no próximo capítulo, deveriam caminhar em direção à investigação da presença, na narrativa, de múltiplas angústias, sugeridas por elementos que emergem ora do texto ora de recursos extratextuais, a citar: uma *angústia* existencial, que antecede qualquer forma posterior de angústia; a *angústia*

---

<sup>2</sup> Epígrafe extraída de um conto popular angolano, "O passado e o futuro", do qual se extraiu a seguinte passagem: "Dois homens caminhavam por uma estrada quando encontraram um vendedor de vinho de palma. Os viajantes pediram-lhe vinho e o homem prometeu satisfazê-los diante de uma condição: - Tem de me dizer os vossos nomes. Um deles falou: - Chamo-me De Onde Venho. E o outro: - Para Onde Vou. O homem aplaudiu o primeiro nome e reprovou o segundo, negando a Para Onde Vou o vinho de palma. Começou uma discussão, e dali saíram à procura de um juiz. Este ditou logo a sentença: - O vendedor de vinho de palma perdeu. Para Onde Vou é que tem razão, porque De Onde Venho já nada se pode obter e, pelo contrário, o que se puder encontrar está Para Onde Vou" (MOUTINHO, Viale, 2000).

pós- Primeira e Segunda Guerras Mundiais, que parecem ter instaurado novas formas de se fazer literatura; a *angústia* do autor africano frente a uma busca identitária, no cerne da qual está o desejo de "construir uma nova sociedade [africana] cuja identidade não seja conferida de fora" (ZOUNGRANA, In: APPIAH, 1997, p.77); a *angústia* associada à restrição física e política, pela qual o autor passou entre as décadas de 1960 e 1970, *angústia* que resulta, também, do embate entre a liberdade do texto e a repressão extratextual; a *angústia* diante da liberdade, que a independência trouxe, mas que se assemelhava a um engodo, destinado a produzir ainda mais escravização e horror. Sobre as inúmeras formas de angústia, presentes no livro, Rita Chaves escreve:

A opacidade das relações, nesse tempo em que a abstração é a norma, solicita do artista a vontade concreta de penetrar a nebulosidade e a literatura, que se quer lâmina fina, não pode ceder à tentação de aderir ao real, imitando uma transparência que a vida já banuiu. A dor e o sacrifício que, no reino do lucro, caracterizam o trabalho, faz tempo, já contaminaram a arte que, para falar da vida, não pode renunciar ao corte, às fraturas, ao estilhaço. Cabe-lhe, pois, também a tarefa de recolher os fragmentos e reorganizar o universo para sempre abalado (CHAVES, IN: VIEIRA, 1991, p.6).

*Nós, os do Makulusu* representa, ele mesmo, o jogo, senão de opostos, de forças dissonantes de que vínhamos falando, tendo em vista que, apesar da violência, da barbárie, das condições subumanas e degradantes vividas, sobretudo pelos habitantes de musseques, sobressaíam, na narrativa, no cenário, nas personagens, algumas cores luminosas da esperança de que dias mais felizes viriam. Tal dinâmica dialética caminha, pois, ao encontro daquilo que Ernst Bloch já nos sinalizava em 1918, quando da publicação de *O espírito da utopia*, cujos esboços culminaram, mais tarde, na publicação dos três volumes de *Princípio Esperança* (1938-1947). Segundo o estudioso, a sociedade, sobretudo aquela que se delineou após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), vive o "entrelaçamento de sentimentos impulsivos contraditórios: angústia e desejo coincidem no inconsciente" (BLOCH, 2005, p. 87).

É essa realização tortuosa, não exatamente livre de suspeitas, que impede ou ao menos dificulta, mesmo em regiões mais elevadas, que tudo seja cor-de-rosa. Uma porção de pretume é adicionada, aprofunda as cores, cria uma dissonância na felicidade demasiado

previsível, portanto insípida, assinala a altura do desejo como igualmente profunda (BLOCH, 2005, p.87).

Entre a angústia e a esperança, o projeto parece ter, finalmente, assumido uma forma, segundo a qual nos importava, verdadeiramente, refutar a hipótese, bastante comum, de que a angústia é um afeto que circula por um universo linguístico, filosófico, psicanalítico e literário, em que sobressaem exclusivamente índices negativos e pessimistas. A partir do capítulo, que se segue, caminharemos em direção à tentativa de vincular a angústia a um afeto experimentado em meio à dor e a uma situação de sofrimento intenso, mas que denota, igualmente, uma experiência de coragem de um sujeito que se assume num mundo cruel, para o qual são necessários novos projetos, novos desejos, novos homens. Para tanto, optamos por começar a tratar conceitualmente da angústia pelo viés filosófico existencialista, antes mesmo do psicanalista, embora nem sempre essa organização siga uma ordem cronológica. Dedicar-nos, antes, à angústia existencialista significa apenas suspeitar de que, por ser inerente à condição humana, ela precede a qualquer organização social e política que se apresente.

*.II.*

*A DOLOROSA APRENDIZAGEM DA AGONIA*

*Quanto mais repressiva é a lei, mais explosivo é o espírito, tal como numa  
máquina a vapor.*

*(Balzac. In: Ilusões Perdidas)*

## ***2.1- Da angústia por Heidegger e Sartre***

Tendo em vista o que se procurou expor até o momento, propomos, inicialmente, revisitar algumas abordagens filosóficas do conceito de angústia, vinculando-as, por fim, ao contexto sócio-político que vigorava no momento em que a obra em análise foi concebida. Assim, quer-se pensar de que forma a centralização da angústia no pós-Primeira e Segunda Guerras Mundiais nos permite, igualmente, pensar nos perigos inerentes ao colonialismo e ao adoecimento social por ele provocado. As abordagens filosóficas pré-existencialistas de Kierkegaard, no final do século XIX, e existencialistas de Heidegger e Sartre, cujos textos foram já concebidos em meio à renúncia dos utopistas diante das atrocidades testemunhadas nas experiências bélicas já citadas, serão, em momento oportuno, contempladas à luz da centralização da angústia que parece, desde sempre, ter estado no cerne da busca identitária dos escritores angolanos. No caso de José Luandino Vieira, é plausível acreditarmos, ainda, que a experiência do encarceramento, por mais de uma década, possa ter colaborado para o agravamento do sentimento de angústia. Nesse sentido, faz-se relevante observar de que forma a abordagem de aspectos econômicos, políticos e sociais daquele momento confirma o mal-estar generalizado e constante que tomava conta da nação angolana durante a década de 1960.

O cenário de guerra, com que o livro nos põe em contato, nos remete a um momento histórico em que se já havia assistido às atrocidades de uma guerra bárbara e em que se estava prestes a viver outra de proporções igualmente cruéis: a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. O contexto sócio-político que se apresentava à altura da Primeira Guerra nos antecipa uma nova forma de narrar ou, segundo Walter Benjamin supunha na década de 1930, evidências de que a arte de narrar estaria em vias de extinção, uma vez que estaríamos privados da "faculdade de intercambiar experiências"

(BENJAMIN, 1986, p.198). A Primeira Guerra Mundial anunciaria, enfim, o nascimento de sujeitos lançados à saga da incomunicabilidade, tendo em vista que "nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizantes que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes" (*Ibidem*). É, assim, que o escritor ou, essencialmente, o narrador, se percebe submerso na *angústia* de fazer literatura pós-Primeira Guerra Mundial, cujos efeitos se viram agravados impiedosamente pelo cenário subsequente em que uma nova guerra se delineava: a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Foi, portanto, em meio às incertezas e às angustiantes experiências bélicas, das quais se falou anteriormente, que Heidegger esforçou-se por encontrar novas diretrizes filosóficas que amparassem o homem contemporâneo num mundo que se despedia, gradativamente, de valores como a religião e a metafísica para anunciar uma preocupação ontológica que pusesse em diálogo importantes pensadores alemães anteriores e contemporâneos a ele, tais como Kant, Hegel e Nietzsche. Apesar de dialógicos, os estudos heideggerianos evidenciavam que a acelerada corrosão das instituições, que davam sustentação ao regime político instaurado e à revolução que se seguiu em seu país, poria, igualmente, fim às certezas que pareciam ter sido inculcadas na sociedade alemã daquela altura por sistemas filosóficos de Kant e Hegel.

Antes, quer-se esclarecer que revisitar os estudos, desenvolvidos por Heidegger, no que tange às particularidades referentes ao afeto da angústia, àquela altura já influenciado pelos estudos de Kierkegaard, significa lançar mão de estratégias que nos garantam recompor o trajeto filosófico, que o conceito em análise percorreu, nos dois últimos séculos, sem, no entanto, perder de vistas o inquestionável apoio deste filósofo a Hitler e ao nazismo. É impossível não lembrar que ambos, Hitler e Heidegger,



parecem rejeitar, de forma bastante insistente, a modernidade filosófica, o iluminismo, o individualismo, o humanismo e o universalismo, o que se vê, claramente, já em 1927, em *Ser e tempo*, cujas ideias principais insinuam, de forma antecipatória, um estreitamento e um alinhamento impressionantes com grande parte da ideologia nazista. Portanto, pensar os aspectos filosóficos da angústia, à luz das elucubrações heideggerianas, mostra-se relevante, na medida em que se entende o conceito também como uma construção histórica, que requer aprofundamento diacrônico, sob pena de, se não o fizermos, incorrerem em abordagens reducionistas do conceito de angústia, lamentando que, nesse momento, ele pareça estar vinculado à pior das ideologias totalitárias já vistas<sup>3</sup>.

Após breve explanação sobre os motivos que nos movem a visitar os escritos heideggerianos e sem pretensão, aqui, de invalidá-los, lembramos que o filósofo traz, para o centro de suas discussões filosóficas e como forma de questionar a completude humana, a ideia de que o homem e o mundo estão intricados, no sentido de que o homem não reside inerte no mundo da necessidade. Ao contrário, à medida que compreende o ser, o homem se coloca no campo da possibilidade, da transcendência e elabora as possibilidades de sua existência. Dessa forma, em *Que é metafísica?* (1929), o filósofo nos apresenta o conceito de *existência*, num momento em que se já havia testemunhado as atrocidades da Primeira Guerra Mundial e num ano em que se anunciava a Grande Depressão ou, se quisermos, a Crise de 1929, período de intensa recessão econômica que persistiu ao longo da década de 1930. Inserido, portanto, num contexto de vivência no mundo, o homem não se lança num espaço apenas delimitado

---

<sup>3</sup> As breves reflexões, suscitadas neste parágrafo acerca da estreita relação do filósofo alemão com a ideologia nazista, foram possíveis, a partir da veiculação recente de documentos inéditos ou não-traduzidos, que fazem essa associação de forma explícita, associação endossada por Emmanuel Faye, em *Heidegger: a introdução do nazismo na filosofia*.

física e naturalmente. Para além disso, o homem assume uma condição de inseparabilidade do mundo, habitando-o e detendo-se nele como forma de existir.

Somente o homem existe. O rochedo é, mas não existe. A frase: "o homem existe" de nenhum modo significa apenas que o homem é um ente real, e que todos os entes restantes são irrealis e apenas uma aparência ou a representação do homem. A frase "o homem existe" significa: o homem é aquele ente cujo ser é assinalado pela *in-sistência ex-sistente* no desvelamento do ser, a partir do ser e no ser (HEIDEGGER, 1989, p.59).

Contudo, as discussões heideggerianas sobre o conceito de existência não se encerram exclusivamente na definição anterior, uma vez que o estudioso alemão nos alerta para o problema da *existência inautêntica*. Segundo ele, o homem do cotidiano vive uma situação de encobrimento de seu ser, tendo em vista que a vida em sociedade é regida por uma noção de convivência que aniquila os sujeitos, em sua essência, instaurando o império do impessoal, onde o "eu" e o "nós" não se distinguem. Há, por assim dizer, a perda do ser: "O 'quem' é o neutro, o impessoal (...). O impessoal que não é nada determinado, mas que todos são, embora não como soma, que prescreve o modo de ser da cotidianidade" (HEIDEGGER, 1986, p.179). Novamente, atentamos para o fato de o filósofo articular seu pensamento com as concepções nazistas, na medida em que procura exaltar a autenticidade do indivíduo que se sacrifica em prol do destino particular da comunidade e do Estado.

Assim, a questão que, insistentemente, Heidegger nos coloca é: haveria, portanto, uma possibilidade de o *ser* sair de sua inautenticidade? Parece-nos, pois, que esta pergunta encontra, no conceito de *angústia*, o seu ponto de chegada ou, se quisermos, de partida, assumindo uma condição ontológica, pois que remete à totalidade da existência, em que o homem se reconhece como parte ativa e integrante do mundo. Dessa forma, tal como em Kierkegaard, a angústia manifesta, nos escritos de Heidegger, um traço existencial essencialmente humano, uma vez que, assim como só o homem existe, só o homem, igualmente, se angustia. Contudo, ao contrário de Kierkegaard, a

concepção filosófica heideggeriana abandona uma perspectiva teológica que coloca a finitude humana diante da infinitude de Deus. A angústia, segundo ele, manifestar-se-ia como fenômeno existencial da finitude humana, emergindo, dessa forma, como alegoria da contemporaneidade.

A angústia se angustia pelo próprio *ser-no-mundo* (...). O mundo não é capaz de oferecer alguma coisa nem sequer a co-presença dos outros. A angústia retira, pois, do *ser-aí*, a possibilidade de, na decadência, compreender a si mesmo a partir do mundo e na interpretação pública (HEIDEGGER, 1986, p.187).

Mais tarde, em 1938, Jean Paul-Sartre, leitor e estudioso dedicado de Heidegger, publica a novela *A náusea*, em que passa a divulgar princípios do existencialismo, corrente filosófica que apresenta, em muitos momentos, pontos de contato com as abordagens ontológicas do filósofo alemão. Estar no mundo passa, assim, a ser uma preocupação sartreana num cenário de degradação ética e econômica que já se descreveu. Para tanto, a princípio, sem um enfoque demasiadamente político-social, Sartre publica *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica* (1943), em que pretende esboçar uma versão pessoal da filosofia de Heidegger. Nele, o francês parece preocupar-se em problematizar o homem, ser dotado de consciência, localizado ante a possibilidade de escolher. A possibilidade de escolha passa, assim, segundo Sartre, a figurar, precisamente, como manifestação da liberdade humana. Escolhendo, portanto, o homem escolhe a si mesmo, mas não escolhe sua existência, que já lhe vem concedida e é requisito de sua escolha. É nesse contexto que o homem está fadado à liberdade da escolha, que faz com que o *ser* figure constantemente como um combate existencial da realidade humana contra o mundo. A condenação à liberdade leva o homem, portanto, à angústia: "É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se preferir, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesmo em questão" (SARTRE, 1998, p.72).

É, pois, a partir de abordagens mais amplas sobre a existência humana que Sartre, em 1945, inaugura, juntamente com Simone de Beauvoir, a revista *Le temps modernes*, em que manifesta claramente tendências de pensamentos, ditos de esquerda ou, se desejarmos, de cunho socialista, pensamentos esses fortalecidos, gradativamente, em seu discurso pós-segunda Guerra Mundial. A partir daí, algumas abordagens, já veiculadas em 1943 em *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*, ganham maior notoriedade e passam a ser reconhecidas publicamente como interpretações que se aproximavam de uma concepção política e ética de *estar-no-mundo*: "(...) o que se poderia chamar de moralidade cotidiana exclui a angústia ética. Há angústia ética quando me considero em minha relação original com os valores. Estes, com efeito, são exigências que reclamam um fundamento" (SARTRE, 1998, p.82). Acredita-se, dessa forma, que o homem que reconhece a si mesmo como parte integrante de uma engrenagem política, ao se defrontar com valores pouco humanos e mais tecnocráticos, padece da angústia ética, de que nos fala Sartre.

Esta espécie de angústia, que é a que descreve o existencialismo, veremos que se explica, além do mais, por uma responsabilidade direta frente aos outros homens que ela envolve. Não é ela uma cortina que nos separa da ação, mas faz parte da própria ação (SARTRE, 1973, p.14).

É, pois, nesse viés, que Sartre chega ao ano de 1961 empenhado e fortemente envolvido com os movimentos anticoloniais que começavam a se delinear, naquele momento, em espaços dominados e subjugados por países, tais como França e Portugal. Para tanto, o filósofo francês protagoniza e toma para si a autoria do prefácio de *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon. Nesse livro, o psiquiatra martinicano dedica-se a fazer uma avaliação do colonialismo na Argélia e em outros espaços ainda colonizados. A partir de tal avaliação, Fanon convoca seus "irmãos" a irem à luta pela independência. Dessa forma, importantes questões são suscitadas, como o adoecimento provocado pelo colonialismo e pela barbárie que se mostra intrínseca a ele e às guerras pela libertação

que se seguiriam. Parece-nos, portanto, que o prefácio citado vem corroborar a ilustração do conceito de angústia ética, quando Sartre reconhece que o humanismo, que brotou no seio da Revolução Francesa (1789), não foi capaz de garantir, e tampouco era o que se desejava, de fato, igualdade, fraternidade e liberdade a todos. Em nome, portanto, da hipocrisia liberal, a liberdade, de que nos falava Sartre, foi arrancada abruptamente dos colonizados, uma vez que foi-lhes arrancado, igualmente, seu direito de escolha. Retomado esse direito, os colonos escolheram lutar contra a violência a que se viram submetidos desde cedo, violência denunciada por Frantz Fanon, que defende, igualmente, ao longo de seu texto, a politização das massas como necessidade histórica e a luta armada como instrumento, através do qual não apenas se tenta combater a fome e a degradação da sociedade colonizada, como a condição de animal, que os colonizadores quiseram impingir aos africanos:

Quando refletimos nos esforços empregados para provocar a alienação cultural tão característica da época colonial, compreendemos que nada foi feito ao acaso e que o resultado global pretendido pelo domínio colonial era convencer os indígenas de que o colonialismo devia arrancá-los das trevas. O resultado, conscientemente procurado pelo colonialismo, era meter na cabeça dos indígenas que a partida do colono significaria para eles o retorno à barbárie, ao aviltamento, à animalização. No plano do inconsciente, o colonialismo não pretendia ser visto pelo indígena como uma mãe doce e bondosa que protege o filho contra um ambiente hostil, mas sob a forma de uma mãe que a todo momento impede um filho fundamentalmente perverso de se suicidar, de dar livre curso a seus instintos maléficos. A mãe colonial defende o filho contra ele mesmo, contra seu ego, contra sua fisiologia, sua biologia, sua infelicidade ontológica (FANON, 1968, p.175).

A violência narrada no excerto anterior, paralelamente àquela que se seguiria nas guerras de descolonização, soma-se aos efeitos, já descritos e irrompidos pela Primeira e Segunda Guerras Mundiais, do agravamento da Revolução Tecnológica e do fortalecimento do sistema capitalista em grande parte do mundo. Este período, segundo Stuart Hall, é o momento em que se podem ser observadas mudanças na conceptualização de sujeito e identidade, instâncias que, ao adentrarem o espaço ficcional contemporâneo, são conduzidas a um processo de descentramento. A

literatura, a essa altura, passou, assim, a privilegiar uma forma nova e decisiva de individualismo, forma que o Humanismo Renascentista (XVI) e o Iluminismo (XVII) auxiliaram a moldar, tendo em vista a possibilidade de desconstrução da ideia de que os indivíduos eram divinamente estabelecidos e, por isso, unificados. Portanto, assume-se, em definitivo, que o indivíduo nasce no meio da dúvida, uma vez que, de acordo com certo ceticismo metafísico, característico desse período, o sujeito teve, enfim, revelada sua natureza inconclusa.

No século XX, começa, pois, a emergir um quadro perturbador e angustiado do sujeito e da identidade, a partir de movimentos estéticos e intelectuais europeus que haviam, mais tarde, de influenciar o restante do mundo. O sujeito, ainda segundo Stuart Hall, não sofre apenas desagregação, mas deslocamento, a partir, principalmente, das tradições do pensamento marxista e da descoberta do inconsciente por Freud, a ser estudado na próxima seção. De acordo com o pensamento freudiano, a subjetividade é o produto de processos psíquicos e, por isso, a identidade estaria sempre em formação. Tal cenário de desajuste e de degradação anuncia uma virada ideológica e ontológica na construção poética do homem e da realidade, construção que se dá a partir de uma nova interpretação e realização da natureza, do tempo, da linguagem, da memória e da história.

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu (ROSENFELD, 1996).

Dessa forma, a construção do real, outrora entendida como exercício mimético, reconhece, na contemporaneidade, a fragilidade do signo que, longe de apreender a realidade tal qual ela é, permanece enquanto *signo de*. Ele significa a realidade, nele a realidade se faz signo. Vale ainda esclarecer que o real, ao ser construído pelo homem

sofre um recorte crítico e, portanto, subjetivo, o que o faz ser entendido, na prática literária contemporânea, como simulacro, “onde o real e a cópia não se distinguem” (VILLAÇA, 1996, p.105). Tem-se aí a *angústia da e pela representação* em que está latente a tensão entre a aparência e o ser. Cumpre ressaltar que a própria literatura, ao se debruçar sobre si mesma, tem problematizado intensamente o lugar mais íntimo onde a palavra, enquanto signo, não consegue chegar.

Daí em diante o embate com os signos determinou uma verdadeira proliferação de movimentos, uma aceleração de mudanças dos projetos estéticos, indiciando a crise do poder de as palavras dizerem o mundo e, simultaneamente, constituindo uma busca utópica da linguagem. Sucodem-se posturas artesanais, revolucionárias, textos transpassados de oralidade ou construídos de silêncios. Nasce o trágico da escritura no embate com os signos, em esforços de retirar-lhes o peso de uma história e imprimir-lhes a força de um novo tempo (VILLAÇA, 1996, p.60).

Dessa forma, a literatura pós- Primeira e Segunda Guerras Mundiais dedica-se à tentativa de dizer o indizível, numa era em que a *centralização da angústia* parece conferir à realidade uma natureza líquida (para referir-se à obra de Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida*), revelando seu dinamismo inato que “aniquila tudo aquilo que cria – ambientes físicos, instituições sociais, ideias metafísicas, visões artísticas, valores morais – a fim de criar mais, de continuar infindavelmente criando o mundo de outra forma” (BERMAN, 1987). Assim, o *mal-estar* de que nos fala Freud, chamado, por Heidegger, de a *morte de Deus* e, por Weber, de o *desencantamento do mundo*, não deixa de vislumbrar a angústia que as caracteriza como verdadeiras expressões de um período que, além de evidenciar a tragicidade inerente à condição humana, revela a tragicidade de um tempo de profunda crueldade. Assim, a contemporaneidade parece instaurar um momento essencialmente solitário das personagens, imersas na memória, na consciência de descentramento e na conseqüente reconfiguração da identidade, buscada ou negada, de forma obsessiva.

As questões anteriores parecem, dessa forma, caminhar em direção à concepção de que as manifestações literárias, para além da exclusividade que Adorno, um dia, atribuiu à lírica, mantêm estreita relação com a sociedade da qual emergem, uma vez que a literatura traz, ela mesma, “a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p.66). Eis o motivo pelo qual Marx acreditava que a arte historicamente condicionada por um estágio social guarda em si um *momento de humanidade*, capaz de sobrepor ao momento histórico um fascínio permanente. Certamente, as questões anteriores estão, antes, no cerne da literatura angolana, não apenas contemporânea, mas aquela que se instalou em Angola num momento em que, na década de 1950, surge a necessidade de se criar uma literatura nova, voltada para cultura autóctone.

Com a chamada geração de 50, a produção literária nacional atravessa os caminhos delineados pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, caminhos que evidenciam o desejo de conscientização do povo, começando pela alfabetização. Mais tarde, fracassados os projetos culturais daquele movimento, chega a hora de a revista *Mensagem* abrir diretrizes, inéditas àquele momento, para a literatura “libertar-se da tutela dos modelos europeus e aderir ao engajamento social, preparando os novos caminhos que levariam à modernidade literária angolana” (SALGADO, 2008), através da divulgação de ideias, ensaios e textos literários. Tendo publicado nomes como Antonio Jacinto, Agostinho Neto, Viriato da Cruz e Maurício de Almeida Gomes, *Mensagem* assinala, enfim, a possibilidade de uma semântica e uma sintaxe, essencialmente angolanas, a partir da reinserção do quimbundo no panorama literário daquele país, trabalho iniciado, no século XIX, por Cordeiro da Matta. O processo de reafrikanização da linguagem passa, mais tarde, na década de 1960, a compor uma



“poética cantalutista e guerrilheira acalentadora da utopia nacional” (SECCO, 2008, p.298).

O sonho, parte integrante de uma literatura, sobretudo, revolucionária e difusora do desejo coletivo de independência, tão marcante nas décadas de 60 e 70, será substituído, posteriormente, pelo “desencanto que viria depois, quando os angolanos, após a euforia do 11 de novembro de 1975, perceberam que as palavras revolucionárias não haviam sido cumpridas” (SECCO, 2008, p.300). É, então, que, em 1975, Angola passa a palco de um dos conflitos fratricidas mais violentos e duradouros já vistos em solo africano. Liderado por Agostinho Neto e apoiado por Cuba e pela já extinta URSS, num contexto de Guerra Fria, o partido marxista MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) ingressa em intenso confronto militar com a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), liderada, por sua vez, por Jonas Savimbi, apoiado pelo regime segregacionista (apartheid), vigente, naquela ocasião, em território sul-africano.

A renúncia dos utopistas de outrora e o trajeto literário e mesmo sócio-político, descritos anteriormente, parecem demonstrar, em grande medida, que o papel assumido pelo escritor angolano, em tempos de repressão, de luta e combate, caminha e sempre caminhou em direção à busca identitária e a questões voltadas para o território nacional. Dessa forma, acredita-se que estamos, pois, a tratar de uma angústia que, de modo algum, rompe com a dimensão existencial e ontológica, contempladas por Heidegger e Sartre, mas que assume contornos efetivamente sociais e éticos. A busca identitária, pela qual atravessaram e ainda atravessam a sociedade angolana e outras, cujo passado foi marcado decisivamente pela colonização, representa, ela mesma, a angústia de procurar um lugar no mundo, de assumi-lo e, enfim, afirmar-se enquanto participante ativo e construtor de sua própria história. Não sem razão, em 1981, José Luandino

Vieira assume, em entrevista concedida na semana em que Angola completaria 20 anos do início da guerra de libertação:

(...) a principal tarefa de quem escreve continua a ser a de ir ao fundo da temática nacional. Ou nacionalista, como queira... Isto é: entendo que o escritor deve buscar nas fontes da literatura oral, e também na cultura popular, novas formas de expressão literária. Entendamo-nos uma coisa: até à data e, salvo raríssimas exceções, o escritor angolano tem-se ficado pelos centros urbanos. Mas o país é muito grande, e há uma outra realidade, há o interior e toda uma intimidade que ainda não foi abordada (...). Todo um povo, até para o bem da unidade nacional, tem de aparecer nas páginas desses livros. Isso será a revelação inteira de nossa identidade, e também o mútuo esclarecimento de nós todos (...) (VIEIRA, 1981).

É, dessa forma, que o sofrimento e o desconforto de se assumir escritor num momento em que se presenciou a degradação humana, em episódios como as Guerras Mundiais, o colonialismo, as guerras pela libertação dessas colônias, a busca identitária em espaços expostos ao aprendizado da humilhação, da dor e da fome, unem-se na palavra angústia, inerente à própria condição humana e que, segundo Freud, é uma reação específica a uma situação de perigo. É exatamente consciente de todos esses perigos que José Luandino Vieira os vê e os sente, ainda mais agravados pela hostilidade de uma prisão onde escreve *Nós, os do Makulusu*, sem deixar de confrontar e de evidenciar as implicações político-sociais, explicitando, quer de maneira ácida, quer de maneira lírica, o conflito, o choque entre as etnias e de suas culturas, a interpenetração de sistemas simbólicos de Europa e África. Em meio, lembremos também, à angústia inerente ao cárcere, Luandino assume suas escolhas estéticas e temáticas, passeando pela ambivalência de personagens, como o protagonista do romance em análise cuja vivência na sociedade crioula representava, ela mesma, a convivência com valores contraditórios, tendo em vista sua condição de homem branco, de habitante de musseque e de ativista na luta pela libertação de Angola.

*Nós, os do Makulusu*, dessa forma, parece dar-nos uma pista de que a angústia, a ser contemplada por seus leitores, não se encerra nos conceitos filosóficos e

psicanalíticos, a serem aprofundados ao longo da tese. Sua presença parte também de um percurso etimológico que demonstra que, de origem latina (*angustum*), a palavra angústia tem suas primeiras ocorrências registradas no século XIV. Sua definição original aponta para angústia como desfiladeiro, garganta, ou todo espaço estreito, apertado e pontiagudo. Em momento posterior, no entanto, o elemento lexical em análise passa a referir-se à ansiedade ou aflição intensa, mesmo sentido que assume a palavra agonia que, de origem grega (*agonía*), tem sua primeira ocorrência registrada no século XV. Mais tarde, no século XIX, com o advento da psicanálise, ambas passam a ser alvo de uma linguagem científica internacional. A dor e o sofrimento que as palavras denotam perpassam, dessa forma, todo o período moderno, bem como as manifestações artísticas que dele emergem.

Cumprido, entretanto, indicar que, apesar de fazer parte de um campo semântico, essencialmente, decadente, a palavra agonia encontra, em sua base, o verbo latino *ago*, que veio, mais tarde, dar origem, em português, ao verbo agir. Entende-se, portanto, que ao contrário de paralisar, o sofrimento, que o vocábulo sugere, pode ser propulsor de uma atividade em exercício contínuo, essencialmente durativo, capaz de expandir-se e desdobrar-se em ações que sinalizem a necessidade de uma nova ordem, que se oponha àquela vigente. Extrai-se, assim, de uma sociedade patológica a fecundidade insistente para uma prática revolucionária que subverta o estado de insatisfação, desejo último da arte contemporânea. Assim, como na epígrafe escolhida para esta primeira seção, "quanto mais repressiva é a lei, mais explosivo é o espírito, tal como numa máquina a vapor" (BALZAC, 2011, p.313), Luandino faz, dessa forma, irromper o espírito revolucionário, fazendo escolhas que, sabidamente, brotam de um momento de angústia, mas não de inércia.

## 2.2- Da angústia por Freud

Para dar continuidade, dessa forma, às reflexões sobre as concepções assumidas pelo conceito de angústia no último século, entendemos que as abordagens psicanalíticas freudianas podem nos ajudar a perceber de que forma este afeto pode, e acredita-se que está, a frente, para além do projeto estético de *Nós, os do Makulusu*, do projeto ético desta obra, considerando que sua realização política (política, porém não panfletária) se dá em meio à dor, mas não abdica da ação e da esperança, que, conforme pressupomos, são marcas de importantes obras de Luandino. Para tanto, é nosso interesse revisitar alguns dos principais artigos de Freud, pensados, produzidos e veiculados em momento de guerra, cuja violência e conseqüente escassez de recursos para os vienenses relacionam-se ora diretamente com a angústia, ora com outros afetos<sup>4</sup>, que, decididamente, mantêm uma identificação estreita com ela, como acontece com o luto e com a melancolia, todos afetos que se originam a partir da perda ou da morte, ainda que simbólica, de um ser amado, a quem Freud chama de objeto libidinal. Não é vão lembrar que a morte de Maninho parece ser, ela mesma, personagem desta trama, na qual o morto se presentifica insistentemente e obsessivamente pela ausência súbita nas vidas da mãe, do narrador-personagem, do grupo de amigos, da amada Rute, das ruas de Luanda, real e imaginária a um só tempo, da ideologia que parece ter morrido simbolicamente consigo.

É, pois, a partir dessas divagações que se optou por fazer essa exposição, ainda teórica, de maneira cronológica, tendo em vista que nos interessa, especialmente, perceber as alterações que o conceito de angústia sofreu desde a veiculação do primeiro

---

<sup>4</sup> Ao longo de sua produção bibliográfica, Freud define o afeto como sendo uma reação natural do ego a determinadas situações que causem perturbação do aparelho psíquico, distinguindo-o da patologia que, por sua vez, é uma reação a situações semelhantes, associada a um conjunto de sintomas. Nesse caso, a patologia correspondente ao afeto do luto é a melancolia. No entanto, verificar-se-á, ao longo da tese, que a palavra "afeto" será usada, em inúmeras ocasiões, em sentido mais amplo, referindo-se àquilo que afeta o indivíduo, de forma a ressaltar suas emoções.

artigo em que ela figura como tema, em 1894. Neste primeiro momento, Freud, desde o título do ensaio ("Rascunho E: Como se origina a angústia"), reconhece que a definição do referido conceito estaria em construção, conferindo às suas reflexões uma feição de rascunho. Nele, o psicanalista entende que sua acepção estaria restrita a um mal-estar físico quando da repressão e, por fim, da acumulação da tensão sexual, isto é, o termo angústia, nesse momento, estaria vinculado a uma tensão física por abstinência sexual ou pelo coito interrompido, por quaisquer que fossem os motivos. Talvez, nos pareça, hoje, estranho que assim Freud o tenha feito, tendo em vista a difusão do termo angústia, na contemporaneidade, como sinônimo de desprazer, não físico apenas, mas sobretudo psíquico. Lembra-se, no entanto, que o termo parece ganhar maior notoriedade, no que concerne à formação ontológica do indivíduo, justamente com a psicanálise e é interessante notar como as alterações conceituais, pelas quais o termo passa, parecem acompanhar, igualmente, o aprofundamento dos estudos voltados para o aparelho psíquico e suas perturbações, decorrentes, muitas vezes, de implicações sociais específicas, a citar situações limítrofes que o cenário de guerra, por exemplo, nos impõe, cenário em que a morte se mostra impiedosamente evidente. Mais tarde, em 1895, Freud escreve o "Rascunho G", em que se detém a traçar aspectos importantes da melancolia, patologia que nos interessa particularmente, não por se confundir com a angústia, mas por ser ela resultado, como já se destacou anteriormente, da perda de um objeto libidinal. Nesse artigo, Freud é sucinto em sua descrição, e não se dedica a traçar distinções entre a melancolia, que ele considera uma patologia, e o luto, uma reação natural a uma perda, que implica, muitas vezes, no desejo de recuperar algo que foi perdido. Tais distinções (entre luto e melancolia) serão, enfim, esclarecidas em ensaio, intitulado "Luto e melancolia", só escrito em 1915 e publicado em 1917.

Acredita-se que, não por coincidência, o período, compreendido entre os anos 1915 e 1917, Freud volta-se para uma produção em que foca, mais fortemente, na morte como fonte de perturbações do aparelho psíquico. A Primeira Guerra Mundial, iniciada em 1914, estende-se até 1918 e é, sabidamente, um momento de profundas devastações, cujas proporções extrapolaram os espaços envolvidos no conflito bélico citado, fazendo o mundo questionar-se sobre os componentes de desumanidade, testemunhados naquele momento. É importante notar que os primeiros apontamentos, feitos por Freud após o início da guerra, em artigo intitulado "Luto e Melancolia", embora escritos sob sua vigência e tematizem questões relativas à morte, parecem não se propor a fazer uma abordagem sócio-histórica. Assim, em "Luto e Melancolia" (1915), o psicanalista volta a tratar, mais detalhadamente, desse par, em que o primeiro afeto, o luto, é considerado uma reação natural, e até esperada, à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como a pátria, a liberdade, um ideal. Uma vez que o objeto amado deixa de existir, é necessária uma enorme aplicação de tempo e de energia para que toda a libido seja retirada desse objeto, existência que ainda se prolonga na psique. Por esse motivo, é perfeitamente compreensível que esse desprendimento envolva dor e sofrimento.

A melancolia, por sua vez, não é entendida, pelo psicanalista, como uma reação natural, sendo, portanto, considerada uma patologia que também se refere à perda de um objeto amado, perda essa que não se refere a uma morte real, mas a uma morte simbólica e que, por esse motivo, corresponde a uma perda subtraída à consciência, diferentemente do luto, em que nada é inconsciente. Como componente bastante importante da melancolia, está a diminuição da autoestima, expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa, que pode resultar numa tentativa de punição. Por esse motivo Freud supõe que, na melancolia, a escolha objetual tenha ocorrido sobre base narcísica,

isto é, o investimento objetal pode regredir ao narcisismo, uma vez constada a perda do objeto libidinal. Assim, "a identificação narcísica com o objeto se torna substituta do investimento amoroso, do que resulta que a relação amorosa não precisa ser abandonada, apesar do conflito com a pessoa amada" (FREUD, 1996, p.181). Quando se tem que renunciar ao objeto, refugia-se na identificação narcísica e o ódio atua em relação a esse objeto substitutivo, insultando-o e obtendo, nesse insulto, uma satisfação sádica, que explicaria uma inclinação do melancólico ao suicídio e à baixa autoestima. Portanto, "diferentemente do luto, na melancolia, travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais o amor e o ódio lutam entre si, um para desligar a libido do objeto, o outro para manter essa posição da libido contra o ataque" (*Ibidem*, p191).

Mais tarde, ainda no ano de 1915, Freud, vendo a Áustria, seu país, como participante ativo da Primeira Guerra Mundial, se dedica, em "Considerações atuais sobre a guerra e a morte", à constatação, da qual não se podia fugir àquela altura, de que as guerras entre os povos seriam inevitáveis enquanto as condições de vida entre eles fossem tão desiguais. Assim, entre a decepção com a pouca moralidade demonstrada pelos países envolvidos na guerra e a brutalidade física assistida, Freud nos põe diante de uma abordagem em que se vê mais claramente uma discussão em torno da morte e da violência como resultados sociais de um embate entre forças instintuais ou primitivas, que desconhecem o bem e o mal, atuando apenas como fontes de prazer, e forças culturais, cujo objetivo é inibir as primeiras, no sentido de garantir, aos membros de uma sociedade, seu bom funcionamento. Portanto, o psicanalista ressalta que a decepção, trazida pela guerra, não se justifica, uma vez que a paz é, na realidade, uma ilusão que nos poupa sensações de desprazer, pois que o embate, há pouco descrito, anuncia a constante eminência de um conflito social, já que, para cada impulso primitivo, há um fator externo de coação, que, ao se tornar interna, faz do indivíduo um

ser altruísta e pouco egoísta. Caso permaneça externa, a coação inibe momentaneamente algum traço egoísta do indivíduo, sob pena de que este seja castigado com restrições e leis sociais.

Contudo, ainda que a coação externa tenha se tornado interna e, por fim, figure como um estágio de desenvolvimento do indivíduo, é importante lembrar que "todo estágio de desenvolvimento anterior permanece conservado junto àquele posterior, que se fez a partir dele" (FREUD, 1996, p.225), podendo os impulsos primitivos romperem, por exemplo, numa situação de guerra, "como se todas as conquistas morais do indivíduo se apagassem quando se junta um bom número ou mesmo milhões de pessoas, e restassem apenas as atitudes mais primitivas, mais antigas e cruas" (*Ibidem*, 229). No mesmo artigo, diante da crueza e da violência que se apresentavam àquela altura, o médico austríaco dedica-se, ainda, a investigar a diferente atitude perante a morte, à qual esta guerra, como todas as outras, obrigou aqueles que, dela, participavam ou que, dela, eram espectadores. Para tanto, o estudioso conclui que a morte, apesar de incontestável, natural e inevitável, subjaz, no inconsciente, como algo que se deseja ignorar, uma vez que a ideia de aniquilamento da vida do outro e de sua própria causa, no sujeito, desnorteio e paralisia, pois que o remete à história primitiva da humanidade, plena de assassinatos, em que uma série de matanças de povos coloca o indivíduo frente a um sentimento de culpa e a uma dívida de sangue em que o homem primevo incorreu. Este último foi, pois, dominado por forças civilizatórias, cujas aspirações éticas são uma conquista da história humana, mas em medida muito instável, capaz de fazer irromper guerras que colocam o homem de hoje em contato com a pré-história que subsiste dentro de si. Em meio à guerra, o homem já não consegue manter a morte à distância, mas custa a admiti-la por não poder imaginar-se morto. Assim, o autor entende que o nosso inconsciente é regido por uma tríade que insiste, a um só tempo, em negar a ideia



da própria morte, na avidez por matar estranhos e na divisão de sentimentos gentis e hostis em relação às pessoas amadas que, como na pré-história, são igualmente inimigas e estranhas. E, dessa forma, Freud conclui:

Ela [a guerra] nos despe das camadas de cultura posteriormente acrescentadas e faz de novo aparecer o homem primitivo em nós. Ela nos força novamente a ser heróis, que não conseguem crer na própria morte; ela nos assinala os estranhos como inimigos cuja morte se deve causar ou desejar; ela nos recomenda não considerar a morte de pessoas amadas. Mas a guerra não pode ser eliminada; enquanto as condições de existência dos povos forem tão diferentes, e tão fortes as aversões entre eles, há de haver guerra (FREUD, 1996, p.246).

Quase dez anos após a publicação de "Considerações atuais sobre a guerra e a morte", Freud publica um trabalho que, aqui, nos interessa especialmente, pois que, nele, o psicanalista desiste da teoria que havia inaugurado seus estudos sobre a angústia, teoria segundo a qual esse seria um afeto gerado a partir da libido transformada. Em "Inibições, sintomas e angústia", o autor passa a investigar um novo caminho para o que entendemos ser a angústia que oferecerá, juntamente com os conceitos de luto e dor, suporte necessário às intenções com que iniciamos este trabalho. Neste artigo, ora esclarecedor, ora de ideias ainda turvas, Freud nos põe em contato com a estreita relação que parece haver entre angústia, dor e luto, pontuando os aspectos comuns e divergentes entre esses três afetos. De início, faz-se necessário esclarecer que, para fins meramente didáticos, seguiremos esta exposição, ressaltando o que parece unir os sentimentos que, anteriormente, citamos como norteadores da estética que pretendemos, aqui, desenvolver. Parece-nos que, como os demais afetos mencionados, a angústia sustenta um caráter muito acentuado de desprazer. Parece-nos, igualmente, persistente, nos três, o desprazer, vinculado à perda de um objeto valioso. No entanto, entende-se que, o luto, por exemplo, é uma reação psíquica à perda real de um objeto e à necessidade de retirar do objeto os laços que ligam o indivíduo a ele. A dor, por sua vez, nos parece uma

reação real, de ordem física, à perda do objeto, dor que pode, de fato, ocorrer em associação aos dois fetos restantes.

A angústia, por fim, parece-nos ser uma reação ao perigo da perda do objeto. Esse objeto ainda não foi perdido e nada garante que o será. O receio de que a perda ocorra parece, dessa forma, estar relacionado a uma situação de desamparo original, o próprio nascimento, que passa a ser o "protótipo de todas as situações ulteriores de perigo que se apoderavam do indivíduo sob as novas condições decorrentes de um modo de vida modificado e um crescente desenvolvimento mental" (FREUD, 1996, p.157). É, portanto, relevante esclarecer que se, para Freud, todo afeto é apenas uma reminiscência de um fato, a angústia se configura como uma reação a uma situação de perigo, na qual o perigo é entendido como a possibilidade de sermos separados de um objeto libidinal. Esta separação, por sua vez, faria o indivíduo reviver a separação primeva, o nascimento, e distanciamentos posteriores e gradativos da criança em relação à mãe. Por esse motivo, entende-se que a angústia é o afeto que faz com que o sujeito retorne ao estado de infância, cujo período de vida se caracteriza pelo desamparo motor e psíquico. Dessa forma, buscando defender-se dessa experiência de desprazer, o aparelho mental parece optar pela inibição, que é a restrição normal de uma função, inibição essa que pode vir associada a um ou mais sintomas, que denotam a presença de um processo patológico e cuja intenção primeira é "aumentar a distância entre ele próprio e o que o está ameaçando" (*Ibidem*, p.143).

Em 1930, é publicado "O mal-estar na civilização", em que Freud apresenta alguns aspectos já trabalhados em outros importantes textos, a citar "Considerações atuais sobre a guerra e a morte", aqui, já explorado. No ensaio mais recente, no entanto, seu autor afirma que, embora guiados pelo desejo de felicidade, que o princípio de prazer nos impõe, o indivíduo, inserido numa engrenagem social, vê seu desejo tornar-

se cada vez mais distante, uma vez que os ideais culturais, que a civilização sustenta, fazem nascer um conjunto de regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade. Para tanto, apesar de entregarem-se ao fim último de proteção dos homens contra a natureza e contra sua própria agressividade, as forças civilizatórias parecem introjetar, no sujeito, um sentimento de frustração que surge, diante do descompasso entre o desejo de felicidade e as reivindicações culturais, descompasso esse que não se sabe ainda se é irreconciliável ou se pode ser desfeito a partir de alguma forma específica de civilização. Portanto, segundo Freud, é muito difícil ignorar que a sublimação do instinto, uma vez que constitui um aspecto particularmente do desenvolvimento cultural, denota, seja pela opressão, repressão, ou por algum outro meio, uma importante fonte de sofrimento social que mostra a incompatibilidade entre amor e civilização.

Diante do quadro social e psíquico que se delineou previamente, é relevante ressaltar que os homens, ao contrário de serem, essencialmente, dóceis e gentis, carregam consigo uma quota bastante importante de agressividade, que parece se acentuar frente a uma situação de repressão, como a que vimos em momento anterior. Em resultado disso, o seu próximo é, para ele, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também "alguém que o tenta a satisfazer sobre ele sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo (FREUD, 1996, p.117). Percebe-se, dessa forma, que a civilização impõe-nos, a um só tempo, sacrifícios à sexualidade e à agressividade, que nos são inerentes, fato que nos faz entender, com mais clareza, o quão difícil é a realização da felicidade nessa civilização, realização da qual viemos abdicando por uma parcela de

segurança. Por essa razão, Freud nos alerta para o fato de que nossa inclinação para agressão é uma disposição instintiva original e autossubsistente, sendo, portanto, o maior entrave à civilização. Frente à nossa disposição agressiva, à máxima cristã de amor ao próximo e à presença marcante do superego, o censor e regulador do aparelho psíquico, a humanidade se vê, ainda, diante de um sentimento de culpa avassalador que aparece, no indivíduo, como uma espécie de mal-estar e insatisfação, que se veem expressos na passagem com que Freud termina seu artigo. Tal passagem parece ecoar insistentemente em nossa forma de estar num mundo pretensamente civilizado:

A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição. (...) Os homens adquiriam sobre as forças da natureza um tal controle, que, com sua ajuda, não teriam dificuldade em se exterminarem uns aos outros, até o último homem. Sabem disso, e daí que provém grande parte de sua atual inquietação, de sua felicidade e de sua ansiedade<sup>5</sup>. Agora só nos resta esperar que o outro dos dois 'Poderes Celestes', o Eterno Eros<sup>6</sup>, desdobre suas forças para se afirmar na luta com seu não menos imortal adversário. Mas quem pode prever com que sucesso e com que resultado?<sup>7</sup> (FREUD, 1996, p.1931).

### **2.3- Da dolorosa aprendizagem da agonia<sup>8</sup>**

Parece-nos, enfim, termos encontrado fortes indícios de que a estética da angústia, que se acredita estar na base do processo de elaboração formal de *Nós, os do Makulusu*, tem relação bastante estreita com aquilo que entendemos como uma "estética

---

<sup>5</sup> Acredita-se relevante ressaltar que, nesta edição, o tradutor opta por traduzir a palavra "angst" por ansiedade, embora entende-se que o afeto, de que se fala, seria melhor traduzido pelo vocábulo "angústia".

<sup>6</sup> Em "O mal-estar na civilização", Freud faz menção, em muito momentos, a Eros, no intuito de afirmar que o significado da evolução da civilização representa a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição.

<sup>7</sup> A frase final de "O mal-estar na civilização" foi acrescentada em 1931, quando a ameaça de Hitler já se tornava evidente.

<sup>8</sup> Passagem extraída de *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. Nesse excerto, o narrador faz referência explícita a sua chegada a Angola. Lê-se o trecho completo a seguir: "[...] descíamos do Luso para as Terras do Fim do Mundo, em coluna, por picadas de areia, Lacusse, Luanguinga, as companhias independentes que protegiam a construção da estrada, o deserto uniforme e feio do Leste, quimbos cercados de arame farpado em torno dos pré-fabricados dos quartéis, o silêncio de cemitério dos refeitórios, casernas de zinco a apodrecer devagar, descíamos para as Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilômetros de Luanda, Janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia, sentado na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia. (ANTUNES, 2007, p. 36).

da *perda*", "estética do *desamparo*", expressões que fazem parte de um campo semântico, considerado negativo, mas que, na realidade, não o é, uma vez que a perda e o desamparo pressupõem, eles mesmos, a necessidade de (re)invenção de novos projetos e objetos que substituam aqueles que foram perdidos. Por esse motivo, quer-se refutar a ideia de que a angústia, como afeto que importa, em grande escala, para a psicanálise, manifesta-se, no mais das vezes, como paralisação, opressão, dificuldade de pensar e perda da potência de ação, mas não se restringe a essa etapa que se entende como provisória e inicial. Interessa-nos, aqui, pensar na angústia como afeto que ocupa, na história do pensamento filosófico e psicanalítico pós- Primeira Guerra Mundial, certa posição de ambivalência, uma vez que ela parece lidar com uma forma de vida que chega ao seu limite, demonstrando ser necessário, ao sujeito, ver as coisas desabarem para que se coloque a vida em outro rumo. E, nesse sentido, as reflexões filosóficas heideggerianas e sartreanas, expostas mais cedo neste capítulo, corroboram nosso entendimento de que é necessário, em algum momento, que o sujeito se angustie para que ele possa redimensionar o campo de sua própria experiência.

Logo, a partir das proposições teóricas apresentadas, entendemos que a leitura de *Nós, os do Makulusu* nos põe em contato com uma angústia que marca o desabamento das imagens de um mundo, em que o sujeito se vê desamparado, sem ter quem olhe por ele, e é, então, que ele se vê diante da necessidade de agir, intersubjetivamente e politicamente, de modo a fazer valer o seu desejo, que, longe de uma perspectiva meramente sexual, tal qual julgaria o senso comum, assume uma perspectiva psicanaliticamente sexual, em que o sujeito passa a ter posse de si mesmo, tomando contato íntimo com suas vontades. Em razão disso, nos interessa, verdadeiramente, esclarecer que o desamparo, que, aqui, tem se considerado, pode parecer, erroneamente, a procura do sujeito por ajuda, por amparo ou por uma demanda de cuidado, postura

essa que, em nenhum momento, vai ao encontro daquilo que buscamos endossar ao longo desta pesquisa, uma vez que, se o fizéssemos, estaríamos afirmando que estar desamparado é, em última análise, reconhecer, no outro, uma dose opressora de autoridade, o que denota o desejo pela afirmação da estrutura de poder vigente. O desamparo de que temos tratado tem, antes, a ver com a afirmação do desamparo como condição para que o sujeito se livre de uma posição de servidão, o que, politicamente, tem a ver com o desejo de modificação de uma estrutura de poder opressora, conforme se vê no romance contemplado, bem como no seu contexto de produção. Portanto, em ambos os contextos, o político e o intersubjetivo, o desamparo é condição de liberdade, uma vez que ele possibilita, ao sujeito, fazer uma ausculta aos seus desejos, guiando suas ações no sentido de viabilizá-los.

É, em *Nós, os do Makulusu*, portanto, que o autor encontra lugar para deitar a voz de um sujeito, que se vê diante da experiência de um abandono radical, um desamparo concreto, material e real: a prisão, por 14 anos, cuja restrição de liberdade e de outros valores humanos evidencia marcas de um governo opressor, capaz de torturar e tornar cada vez mais longínqua a desejada reestruturação política em bases mais igualitárias. Tal situação faz o indivíduo redimensionar sua conduta diante do trágico, diante daquilo que não se pode controlar, a saber a morte de Maninho e a morte de seus ideais revolucionários. É, justamente, nossa intenção, ao longo desta pesquisa, observar quais os recursos estéticos ganham corpo, neste texto, no sentido, ora de aplacar a angústia do sujeito ficcional, ora de confrontar esse afeto com o contexto sócio-político, que se buscou delinear neste primeiro capítulo.

**.III.**  
**DA VIA CRÚCIS DA MEMÓRIA**

*Enquanto escritor, portanto, enquanto trabalhador de uma estética, o que me pode salvar da angústia, ou do desespero, ou do desassossego(...) é passar isso para o estado poético e, ao nível do estético, nós encontramos a paz, a reconciliação.*

(José Luandino Vieira. In: Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=KfdPc0EDPTc](http://www.youtube.com/watch?v=KfdPc0EDPTc))

### 3.1 - *Ontem, Hoje, Amanhã*<sup>9</sup>: apontamentos

A fala de José Luandino Vieira, que serve de póstico ao texto que comporá este terceiro capítulo, foi proferida em 2007, em evento cultural, intitulado *A arte da paz II*, promovido pela Embaixada de Angola em Lisboa, em comemoração aos cinco anos de paz nacional. Em seu encerramento, foi organizada uma tertúlia sobre a vida e a obra de Luandino Vieira, palestra da qual participaram o próprio escritor, o historiador português António Carlos Carvalho, a historiadora e poetisa Ana Paula Tavares e o escritor e, à época, Conselheiro Cultural da Embaixada de Angola, Luís Kandjimbo. Interessa-nos, destarte, esclarecer que a frase que inaugura esta seção nos fala, antes, de uma angústia que nasce da consciência da efemeridade ou, para repetirmos palavras de Freud, com quem encerramos o capítulo anterior, da transitoriedade<sup>10</sup> que é o destino de todas as coisas.

Diante da efemeridade da vida, dizia Luandino, o escritor faz de sua literatura um trabalho fundamentalmente de memória, em que se põe à prova uma batalha contra o esquecimento porque, sabidamente, as palavras não morrem. As palavras, para além de livrarem a vida do esquecimento, revelam e consolidam, sobretudo, as literaturas africanas como um espaço essencialmente de coletividade, onde a solidariedade tem se afirmado como princípio fundamental da cosmogonia negra. Entre os bantos, portanto, a palavra, enquanto instituição social, constitui a base de transmissão cultural, ao mesmo tempo em que traduz a experiência vital do homem em comunhão com as coisas exteriores; "ela pode possuir um poder mágico, conjuratório e, por tudo isto, o banto mima a palavra, depositária da sabedoria ancestral, 'vida' que corre pelas gerações" (ALTUNA *apud* TRIGO, 1981, p.128).

---

<sup>9</sup>VIEIRA, José Luandino. In: CALAFATE, Margarida & SILVA, Mônica V. & VECCHI, Roberto (orgs.). *Papéis da Prisão*: apontamentos, diários, correspondência (1962-1971). Lisboa: Caminho, 2015

<sup>10</sup>FREUD, Sigmund. "Sobre transitoriedade". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (1914-1916). vol. XVI Rio de Janeiro: Imago, p. 317-324



A palavra é, enfim, a base existencial do homem africano com a comunidade a que pertence e também com as forças cósmicas de que 'depende' e que ela ajuda a criar hierofanicamente". (TRIGO, 191, p.129)

Palavra e memória unem-se, assim, de modo a revelar o esforço do artista africano de, num movimento também angustiante, que parte, antes, de um sentimento essencialmente de desamparo, partir em busca da recomposição de um percurso identitário que, longe de natural e "real", carece ser construído, às custas de algumas "histórias inventadas, biológicas inventadas e afinidades culturais inventadas" (APPIAH, 1997, p.243), o que vem corroborar a ideia de que toda identidade humana é construída e histórica, e que o passado, para além do que os valores e crenças de outrora insistem em afirmar, não se revela, em absoluto, como um momento de completude e de unidade. Em razão disso, a insistência sobre a memória, enquanto dispositivo literário, confere ao enunciador do discurso poético um estatuto, a um só tempo, de sujeito e símbolo de uma cultura, fazendo de suas obras verdadeiras alegorias nacionais, em que mito e história se apresentam precisamente como as bases de fundação de uma comunidade.

É, pois, legítimo afirmar que, a algumas lembranças reais, junta-se uma massa compacta de lembranças fictícias, uma vez que o passado, que se entende como fonte de uma identidade que se tenta resgatar, é, antes, formado de imagens flutuantes, incompletas e que carecem ser construídas, quando não, simuladas. Tais reflexões fazem-nos, assim, lembrar da fala de Luandino Vieira durante o curso de Literatura Angolana, realizado em junho de 2007, no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Durante sua apresentação, o escritor aponta para a necessidade de investigação de alguns "buracos negros" (VIEIRA, 2008, p.33) na história da literatura de Angola, investigação essa que parece caminhar ao encontro daquilo que viemos expondo neste parágrafo: a necessidade de formulação de uma identidade nacional, que passa, ainda, pela necessidade de formulação de uma identidade africana. E é à luz desse apontamento, que insistimos, com Appiah:

Para que uma identidade africana nos confira poder, o que se faz necessário, eu creio, não é tanto jogarmos fora a falsidade, mas reconhecermos, antes de mais nada, que a raça, a história e a metafísica não impõem uma identidade: que podemos escolher, dentro de limites amplos instaurados pelas realidades ecológicas, políticas e econômicas, o que significará ser africano nos anos vindouros (...), e essa identidade é de um tipo que devemos continuar a reformular" (APPIAH, 1997, p.246)

E é, assim, na literatura, que a vida vai encontrando um pouco daquela inalcançável e desejada perenidade, que faz, a um só tempo, aplacar o estado de desassossego diante do que é transitório, bem como, no caso de Luandino Vieira, confirmar uma irrefutável tendência de, nas malhas da memória, tecer uma aproximação com a história, aproximação que, para além de revelar um vigoroso empenho em iluminar uma memória coletiva, corrobora uma análise dos quadros sociais do presente, de forma a recuperar o passado e projetar um futuro que encontre, por vezes, na utopia, um lugar onde repousar a esperança de ver nascer uma sociedade mais igualitária. Por esse motivo, acredita-se que, em *Nós, os do Makulusu*, apesar de a ação da guerra não aparecer diretamente, há uma imbricação bastante produtiva e explícita entre memória e história, confluência que nos estimula a pensar na guerra como a representação de um gesto inaugural da nação, em que está em pauta uma literatura de fundação e consolidação da nacionalidade.

Antes, é preciso dizer que, quando falamos, aqui, de história temos privilegiado uma via de raciocínio em que se mostre evidente um movimento que "liga uma prática interpretativa a uma práxis social" (CERTEAU, 2011, p.484), ideia que nos leva a afirmar que, apesar de querer fazer reviver, a história só pode reconstruir. Nesse sentido, entende-se que o trabalho estético-literário, proposto por Luandino Vieira em *Nós, os do Makulusu*, parte, no mais das vezes, da percepção de que a história é "a ciência dos homens no tempo" (LEGOFF, 2003,p.23) e, não, a ciência do passado, como tradicionalmente se concebe, o que faz confirmar nosso entendimento de que a história, que Luandino traz para o centro desta narrativa, não só nos permite compreender o

presente pelo passado, mas também compreender o passado pelo presente. Em razão disso, é pertinente, ainda com LeGoff, afirmar que toda história é contemporânea, no sentido de que ela se liga “às necessidades e às situações presentes nas quais esses acontecimentos têm ressonância” (*Ibidem*, p.24), ressonâncias e implicações que se fazem evidentes na fala de Luandino, posta a seguir:

Para a literatura angolana nesta fase, via como função principal, a tarefa de esclarecimento. Portanto, não concordo com aqueles que dizem que os temas do passado não devem voltar a ser tratados. Eu acho que sim! Devem ser aprofundados, reflectidos, porque não se pode compreender o presente sem percebermos bem o passado. E o nosso passado está totalmente por explorar. Por outro lado, não se pode construir o futuro sem se compreender muito bem tudo quanto for passado e que determina este nosso presente. Não faço pessoalmente nenhuma limitação entre os temas do passado, os temas do presente e os temas do futuro. Penso que tudo isso cabe na literatura angolana actual (VIEIRA, 1980).

As implicações e ressonâncias de acontecimentos passados no presente, de que vínhamos falando, são, igualmente, interesse dos estudos bergsonianos sobre a memória, segundo os quais o passado é, por essência, aquilo que não atua mais, ao passo que o presente permanece enquanto tempo atuante. Tal distinção desenvolve-se com base no conceito de ação, isto é, “a faculdade que temos de operar mudanças nas coisas, faculdade atestada pela consciência e para qual parecem convergir todas as capacidades do corpo organizado” (BERGSON, 2006, p.66). No entanto, à medida que o passado torna-se útil ao tempo presente, reconquista sua influência perdida e, assim, “o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte do presente” (*Ibidem*, p.163).

Entende-se, portanto, que, ao se tornar útil, o passado não mais será impotente, como pressupúnhamos anteriormente, uma vez que assumirá novamente papel atuante no tempo presente. Nesse sentido, o passado nunca deixa de *ser*; ao contrário, condensa-se ao presente, permitindo à consciência ultrapassar as fronteiras colocadas entre estes dois graus extremos (passado e presente) que passam, então, a coexistir. A essa

capacidade de coexistência, Bergson chamou de *durée* (duração). O caráter útil do passado acaba, dessa forma, por determinar a seleção que a memória fará de conteúdos que serão reinseridos no tempo presente, ainda que esses conteúdos já tenham sofrido a influência de uma certa dose de ficção, no sentido de que, neles, opera a imaginação: “essa aparência de destruição completa ou de ressurreição caprichosa [da memória] deve-se simplesmente ao fato de a consciência atual aceitar a cada instante o útil e rejeitar momentaneamente o supérfluo” (*Ibidem*, p.171).

Dessa forma, paralelamente ao que se assemelha a um cortejo fúnebre pelas ruas luandenses, somos postos diante do esfacelamento do sujeito ficcional, que se deixa invadir por lembranças marcadas, discursivamente, pela sobreposição de planos, em que se confundem sonho e realidade, o antigamente da infância e a maturidade do presente, tornando-nos conscientes de que a simultaneidade entre passado, presente e futuro está assentada no princípio filosófico africano, em que a flexibilidade temporal faz romper com o que há de prosaico na lógica da sucessividade e linearidade, conferindo ao texto um lirismo próprio desta prática. O frequente uso de uma cronografia mítico-histórica, em *Nós, os do Makulusu*, bem como, em geral, nos textos africanos pós-coloniais, acaba por prolongar, no presente, as particularidades e especificidades de tempos antigos, o que não se pode confundir com uma percepção meramente nostálgica do passado, uma vez que esse caminho retrospectivo tem se apresentado majoritariamente como uma forma de confronto com um presente histórico crítico e problemático. A narrativa histórica, “com muitas variantes, transforma a História numa metáfora, em que a construção da temporalidade enunciativa se revela fundamental” (LEITE, 2007, p.101). Nesse sentido, a cronografia, aqui descrita, parece delinear-se como um artefato bastante fértil, capaz de suspender, ainda que literariamente, a morte e a angústia que, dela, emana.

Na África tradicional, o tempo é compreendido como "longínquo presente"; o passado é uma vez presente, longínquo, mítico, ancestral, histórico. Ele é multiforme, pluridimensional. O estatuto do idoso, o mais-velho, o chefe, é atribuído àqueles que fizeram provas de experiência e da sabedoria. O sábio, maduro pelo tempo, transforma o mais-velho da linhagem, dos clãs, em chefe de etnia; este homem do passado, quer dizer, o velho que conhece a vida e os homens de outros tempos (DOMINGOS, 2011, p.6).

É importante, pois, reiterar que a transcendência temporal insaturada encontra suas raízes assentadas no princípio filosófico africano, em que a alternância ou, se preferirmos, a sobreposição de planos espaço-temporais revelam que “a morte e a vida são as duas faces duma mesma realidade: a criança vem dos Antepassados e o homem volta para eles” (TRIGO, 1981, p.148), assegurando-nos de que a morte, ainda segundo a cosmovisão africana, se apresenta como um rito de passagem, “comportando um período de reclusão, findo o qual surge uma nova 'etapa de vida', desta feita, a ancestralidade” (*Ibidem*, p.133).

Dessa forma, é legítimo pensar que a participação de Maninho, na narrativa, mesmo na condição de morto, não se dará de maneira pouco atuante ou menos importante; ao contrário, o homem africano entende que, apesar de não viver, o morto existe e é parte de um mundo invisível, composto de “vasos comunicantes, de forças solidárias, que emanam todas de Deus” (*Ibidem*, p.134). Em África, portanto, o universo compõe-se de dois espaços fundamentais: um escondido e invisível, habitado por seres invisíveis e espirituais; outro visível e observável, habitado por homens, animais, vegetais e minerais. E diz-se, então, que "este conhecimento do invisível não é puramente contemplativo: é ativo, atuante e concreto. E é elevado para a realização integral do homem, para reforçar o seu princípio vital (DOMINGOS, 2011, p.7).

A participação de Maninho, na narrativa, mesmo após sua morte, como personagem, com quem se comunica e que comunica coisas da vida deste e do outro lado da margem, nos faz lembrar, nós que somos tributários da literatura machadiana, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo narrador, Brás Cubas, está morto.

Evidentemente que partilhar esta impressão significa, antes, nos assumirmos na interseção de uma cultura ocidental, da qual participamos, com outra oriental, da qual somos apreciadores e amantes. No entanto, esta mesma partilha resulta, igualmente, dum empenho em não deixar calar disparidades e contrastes entre uma e outra literatura. Por esse motivo, entre aproximações e distanciamentos, é notório que o que parece ser motivo para a intertextualidade, aqui sugerida, é o fato de termos, diante de nós, duas obras em que indivíduos que, supostamente, perderam seu poder de atuação, se façam tão presentes no mundo terreno.

A personagem brasileira constrói, assim, um discurso que, irônico e ácido, vai dando forma a uma narrativa que se apresenta como reveladora de elementos que viriam, mais tarde, compor o movimento modernista. Em *Nós, os do Makulusu*, a presença obsessiva do morto não deságua absolutamente no campo do insólito ou do fantástico, tendo em vista que o morto que ri, chora ou de quem se espera uma postura mais séria, em contraponto à alegria e à galhofa que marcaram sua vida, é aquele que se faz tão mais presente quanto mais sua ausência se faz sentir, uma vez que suas ações estão sempre sob tutela do discurso, da memória e do desejo do narrador, conforme se observa nas seguintes passagens: “Chorou por isso, tenho certeza, por morrer assim, um tiro de emboscada e de borco (...)” (VIEIRA, 1991, p.11), ou “-Levantei seu irmão e ele sorria. Nunca vi um sorriso assim, num morto...” (*Ibidem*, p.29), ou “Maninho não pode mais fazer, um morto morto é um homem sério, senão o riso escondido dos que lhe velam vai ser um remoroso nos seus futuros funerais” (*Ibidem*, p. 52).

Parece-nos, destarte, evidente que a dinâmica dialética, que se estabelece entre os dois mundos, age, terapeuticamente, sobre a angústia que se vê instalada ao longo da narrativa, o que não invalida, em absoluto, as imagens e representações da violência, da agonia e da dor que, como viemos afirmando no decorrer desta pesquisa, assumem um

espaço bastante relevante neste romance. A morte não-natural, provocada pela barbárie do homem com o homem, a morte que se faz “instituição nacional e familiar, quotidiana” (VIEIRA, 1991, p.99), essa morte acha, na tradição, meios de acalmar uma dor que, ainda assim, não cessa e revela, no contato com o espanto e o horror, as lágrimas seculares, não apenas as que nascem a propósito da morte de Maninho, mas as lágrimas todas de todos os mortos, vítimas da colonização e dessa guerra que faz “dar encontro na nossa morte na morte dos outros” (*Ibidem*, p. 91):

O mar.

As lágrimas correm no mar. As lágrimas vieram no mar, subiram rios. Outras lágrimas e mais lágrimas e mais lágrimas vieram no mar. As lágrimas. Secreção, uma excreção, uma solução, depende da pessoa. Uma discriminação - depende de quem. Calo as minhas - se não lhes choro por outro alheio, por que vou lhes chorar por ti? E se o meu choro não te vai dar vida, para que chorar? E se te deram vida para que então ainda lágrimas? O mar. Nunca pensei que o mar da baía da nossa terra de Luanda tivesse lágrimas misturadas. Afinal, muitos séculos já, descem Kuanza abaixo e sobem os grandes rios e a corrente lhes leva e traz e com elas se formou a ilha de Luanda ou das Cabras e agora só lhe ouvimos, o mar, nas lágrimas de Kibiaka (VIEIRA, 1991, p.101).

### **3.2- Da autobiografia ao testemunho: das confluências entre memória individual e coletiva**

À luz de tais reflexões, é inevitável pensar que, confirmando o que entendemos ser uma tendência das literaturas africanas lusófonas pós-coloniais, a hibridez do texto narrativo em análise nos põe diante de uma notória confluência de gêneros textuais e literários, dentre os quais destacamos rapidamente a autobiografia, o testemunho e a epopeia. As especificidades de cada um deles merecerá nossa atenção e dedicação no capítulo seguinte, em que trataremos, com mais vigor, das estratégias formais e estéticas privilegiadas pela construção ficcional de *Nós, os do Makulusu*. No entanto, entendemos relevante, neste momento, observar alguns aspectos da autobiografia e das narrativas de testemunho, uma vez que ambos os gêneros parecem constituir-se, fundamentalmente, por uma atuação e ativação importantes da memória, dado que passa a nos interessar, especialmente nesta sessão, em que temos observado as implicações

que este mecanismo tem sobre o discurso que vem sendo, fragmentariamente, construído pelo narrador do romance, *Mais-Velho*.

Inicialmente, vale destacar que *Nós, os do Makulusu* é considerado, mesmo por seu autor, um texto autobiográfico, na medida em que se constitui como uma "escrita do eu", cujo tema da memória focaliza uma história individual, ainda que esta se configure igualmente como uma perspectiva sobre a memória coletiva, uma vez que entendemos que "o homem se caracteriza essencialmente por seu grau de integração no tecido das relações sociais" (HALBWACHS, 1990, p.21). Hoje, já denominada de autoficção, a autobiografia assinala um movimento discursivo fundamentalmente retrospectivo, capaz de alcançar a coletividade, na medida em que passa a incluir, no corpo textual, particularidades da história social e política do espaço em que o sujeito da enunciação está inserido. No entanto, é importante atentar para o fato de que estudiosos do gênero autobiográfico, dentre os quais se destaca, sem dúvida, o francês Philippe Lejeune, apontam para a importância de haver, ao longo do texto, uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem-principal, identidade que, a priori, viria marcada pela narrativa em primeira pessoa, embora essa condição não seja uma exigência do gênero, uma vez que este tipo de narrativa pode se concretizar sem que o narrador e o personagem principal sejam os mesmos. É o que Gérard Genette chamaria de narração homodiegética, em contraposição à narração autodiegética, em que a identidade entre narrador e personagem principal, dar-se-ia de forma inquestionável, o que, supostamente, estaria explícito no uso da pessoa gramatical.

Evidentemente que o critério de identificação do gênero autobiográfico, acima descrito, não só nos parece pouco eficiente como também nos parece simplificar de forma significativa a análise de textos que recebem a etiqueta da autobiografia, entendida pela crítica literária, como um tanto incômoda. Para tanto, é preciso ir além e



garantir que a identidade entre autor, narrador e personagem-principal, que se entende relevante para a assunção do gênero, seja, então, percebida em outras bases, a citar a convergência dessas três categorias no nome próprio, uma vez que, segundo Lejeune, “todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em nome próprio”, tendo em vista que “só existe presença plena pela denominação” (LEJEUNE, 2008, p.22). Este critério, bastante simples, parece definir não só a autobiografia, mas todos os outros gêneros da literatura íntima, tais como diário, autorretrato, autoensaio e mesmo as narrativas de testemunho, em que esta condição não se apresenta como obrigatória, mas como frequente. Nesses termos, nada nos afigura tão problemático quanto a questão do nome próprio em *Nós, os do Makulusu*, cujo autor se vê “inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto” (*Ibidem*, p.24), estando, contudo, em posse de um pseudônimo literário e, seu discurso, sob a tutela de um protagonista apelidado de Mais-Velho.

Em posse destas informações, é relevante esclarecer que a questão do pseudônimo literário não chega a representar, para Lejeune, um problema, uma vez que ele nos diz que o segundo nome é tão autêntico quanto o primeiro; “ele indica simplesmente este segundo nascimento que é a escrita publicada”, sendo apenas “uma diferenciação, em desdobramento do nome, que não muda absolutamente nada no que tange à identidade” (LEJEUNE, 2008, p.24). O apelido Mais-Velho, no entanto, impele-nos, pois, a inscrever *Nós, os do Makulusu* na seara dos *romances autobiográficos*, em que o pacto romanesco que se estabelece com o leitor dá-nos a ver, a um só tempo, a prática não-patente da não-identidade (autor e o personagem principal não têm o mesmo nome) e o atestado de ficcionalidade, confirmado pelo rótulo de “romance”, posto na capa do texto em análise.

Contudo, embora sabidamente ficcional, a obra nos sugere semelhanças que, inequivocamente, subjazem de um largo conhecimento, hoje amplamente difundido, sobre a vida do autor, de quem se sabe sobre a origem portuguesa, a infância e adolescência pelas ruas de Luanda, a participação no MPLA, a prisão na fase adulta, cuja menção se dá de forma discreta durante o livro, o sofrimento de ver seus ideais revolucionários fracassarem. Por esse motivo, dizemos que "essa estranha intrusão do autor funciona, ao mesmo tempo, como pacto romanesco e indício autobiográfico, e inscreve o texto em um espaço ambíguo" (LEJEUNE, 2008, p. 29). E insistimos:

Chamo assim [romance autobiográfico] todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2008, p.25).

Em seguida, como anunciado, é desejo nosso observar, ainda que esta discussão não se esgote neste capítulo, indícios, em *Nós, os do Makulusu*, que parecem inseri-lo num espaço semelhante ao que se veem inseridas as narrativas de testemunho. Feita essa afirmação, é relevante esclarecer que este tipo de narrativa passa a integrar o vasto e largo campo das expressões artísticas, atraindo, portanto, o interesse da crítica literária, na América Latina, sobretudo, em meados da década de 1970, tendo se substancializado enquanto prática discursiva em meio ao triunfo da Revolução Cubana em 1959. Sabe-se, no entanto, que tal prática discursiva, na Europa, é anterior a essa data, tendo sido anunciada, de forma apenas intuitiva e premonitória, como uma alternativa ao que Walter Benjamin entendia, em 1936, como o fim da narração tradicional, uma vez que, segundo ele, após a primeira grande guerra, o declínio da experiência, repousada sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, colocava-nos diante da imposição de narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais as memórias traumáticas daqueles que viveram e testemunharam acontecimentos de natureza tão violenta podiam ser, finalmente, reveladas.

Lembra-se que, em 1936, ano em que Benjamin escreve “O narrador”, a Segunda Guerra Mundial ainda não havia eclodido. Os apontamentos benjaminianos balizam, no entanto, nossas reflexões sobre novas formas de se fazer literatura, não só após a Primeira Guerra Mundial, como também e, talvez mais fortemente, após a Segunda Guerra Mundial, a partir da qual as narrativas de testemunho (*zeugnis*) nascem enquanto gênero literário definido, de forma a dar a conhecer a barbárie da guerra e a violência dos campos de concentração. As narrativas traumáticas nos colocam, portanto, em contato com o sofrimento indizível e com a transmissão do inenarrável, uma vez que, segundo Freud, “o trauma fere, separa, corta do sujeito o acesso ao simbólico, particularmente à linguagem” (GAGNEBIN, 2004, p.88).

Os dados, aqui partilhados sobre o gênero, são, antes, reveladores de produções literárias, cujos traços ficcionais e documentais são incontestes e que, por isso, traduzem uma prática fundamentalmente ambígua, expressa nas memórias narradas por aqueles que viveram sob regimes ditatoriais e autoritários e que, por essa razão, apresentam-se, historicamente, como participantes de grupos subalternos, impelidos, finalmente, a apresentar a sua versão da história. Pelos aspectos já apresentados, é possível dizer que, nestas literaturas, o que está em voga é o desejo de autorrepresentação, em que se mostra irrefutável o empenho em fazer desta manifestação uma “recusa à histórica submissão frente ao discurso hegemônico que conduz a uma incessante busca de legitimação dessas práticas simbólicas enquanto alicerce de uma identidade artística social 'autêntica'.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.65).

Dessa forma, é possível afirmar que a narrativa testemunhal parece, a um só tempo, estabelecer um vínculo com o evento histórico, sustentando notoriamente um aspecto documental, através do qual se exprime a experiência de um sujeito social específico, e lançar mão de artifícios e mecanismos do discurso ficcional, através do

qual se busca garantir a verossimilhança do relato, uma vez que este está carregado de experiências fragmentadas. Estamos diante, portanto, de um gênero essencialmente oscilante, já que ele nasce do entrecruzamento de narrativa e história, ficção e realidade, desejo de denúncia e de manter viva a memória de eventos significativos, cujos protagonistas são, majoritariamente, indivíduos pertencentes a setores subalternos da sociedade. Nesse sentido, Beatriz Sarlo entende que, embora se admita que a prática discursiva em pauta apresente uma dimensão parcial de verdade dos eventos históricos, é importante ressaltar que o valor desta verdade estaria, antes e sobretudo, na representatividade desta experiência, “apoiada sobre a hipotética continuidade entre experiência e relato” (SARLO, 2005, p.53, *tradução nossa*). E, assim, estaria, enfim, estabelecido e legitimado o compromisso ético, político e estético das literaturas de testemunho, o qual, já se sabe, está na base do projeto estético-literário de Luandino Vieira.

Frente ao que foi exposto sobre as narrativas de testemunho, vale dizer que, desde 2001 dedicado a este gênero, Márcio Seligmann-Silva estabelece algumas diferenças entre o *testimonio*, termo que remete ao texto testemunhal hispano-americano, e o *zeugnis*, termo alemão que referencia o relato, amparado na memória, em que se destacam as marcas e os traumas sofridos pelo povo judeu durante sua estada nos campos de concentração nazistas. Para fins meramente informativos, diz-se que as narrativas testemunhais hispano-americanas (*testimonio*) partem das experiências históricas da ditadura, sistema político diante do qual cabe destacar o aspecto exemplar daqueles que vivem e sobrevivem às diversas modalidades de violência, impostas pelo totalitarismo, privilegiando, dessa forma, a contra-história, composta por pontos de vista diferentes daqueles que se veem registrados nas versões históricas ditas oficiais. O *zeugnis*, por sua vez, nos parece tratar, antes, da reunião de fragmentos, que nascem,

fundamentalmente, de uma memória estilhaçada, à qual se tenta dar nexos, num esforço ímpar de reestruturar a identidade coletiva daqueles que tiveram um passado violento em comum. Nesse sentido, a psicanálise tem sido forte aliada no trabalho de visitação às literaturas testemunhais, uma vez que estas lidam com a impossibilidade e o dever de narrar o terror vivido, através da ativação da memória, que pressupõe necessariamente a ficcionalização do acontecimento histórico.

Finalmente, é preciso dizer que, ao que parece, *Nós, os do Makulusu* cumpre as especificidades tanto do *testimonio* quanto do *zeugnis*, enaltecendo fortemente a natureza complementar, e não excludente, de ambas as manifestações. Em certo sentido, entendemos que o romance em análise corrobora o que já nos assegurava Primo Levi sobre a condição de sobrevivência dos textos testemunhais que escreveu sobre o holocausto, bem como a implícita dialogicidade que há neles, uma vez que “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar os ‘outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p.65). Nesse sentido, nos parece que os componentes éticos e estéticos dos textos testemunhais, presentes em *Nós, os do Makulusu*, confirmam-se como importantes aliados no processo de superação da angústia que pensamos impulsionar as ações do narrador-personagem e, por que não dizer, do próprio autor que estava, àquela altura, preso no Tarrafal, onde seu texto se confirmava como uma necessidade elementar à sua sobrevivência, uma vez que, naquele espaço, o aspecto humano era desconsiderado, a ponto de ser conhecido como campo da morte lenta.

[Os livros escritos na prisão] Representavam um modo de resistência à desagregação psicológica e espiritual. E um modo de sobrevivência espiritual, trabalhando e retrabalhando o material acumulado na memória. Porque nos impunham um viver em ambiente de desertificação intelectual. Para mim, também de esclarecimento pessoal, avaliação e revisão permanentes dos motivos de minha presença naquelas prisões e

participação no movimento de libertação no meu país. Nunca esqueci que era branco, instruído, classe média.<sup>11</sup>

Nesse contexto, a escrita e a natureza testemunhal do texto luandino são, reiteradamente, uma necessidade que contribui para a derrubada do muro entre o sobrevivente (do colonialismo, da guerra de libertação, do campo de concentração, das ruínas dos seus ideais, da morte do irmão) e a outridade. Dessa forma, acredita-se que a dialogicidade pressuposta em tal gênero une-se de maneira bastante contundente à dialogicidade que advém da oralidade característica, não apenas do romance de que temos tratado, como também de muitos dos textos africanos pós-coloniais. O narrador, em processo contínuo de dialogicidade com o outro, assume, conforme imagem proposta por Benjamin, a condição de narrador sucateiro, “recolhendo os cacos, os restos, os detritos, algo com que a história não saiba o que fazer” (GAGNEBIN, 2004, p.92), tecendo uma compilação de elementos de sobra do discurso histórico e ampliando, finalmente, o conceito de testemunha, no contexto da obra: a testemunha deixa de ser apenas aquela que viu com os próprios olhos e passa também a ser aquela que ouve/lê a narração insuportável do outro.

Em aliança, portanto, a tarefa individual da narrativa do trauma, também presente no texto autobiográfico, e o componente coletivo da memória, ativado neste tipo de relato, revelam um compromisso sabidamente político, diante do qual se nota que o tempo passado é sempre presente, dinâmica igualmente expressa no processo traumático, em que o trauma é caracterizado pela memória daquilo que não passa, uma vez que “algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.80). E, assim, o testemunho vai se construindo, sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade,

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida por José Luandino Vieira à Folha de São Paulo, em 14 de novembro de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411200708.htm>, acesso em 2 de maio de 2017.

visto que a sensação de inverossimilhança, que dele emana, denuncia que a fragmentação do real “emperra sua passagem e tradução para o simbólico” (*Ibidem*), fazendo da imaginação um artifício, através do qual se tenta enfrentar a crise do testemunho.

O imaginário, dessa forma, revela-se terapêutico, ao mesmo tempo em que promove a contaminação e dissolução do teor de verdade do testemunho e favorece a oscilação entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa. Frente ao que se tem exposto, nos parece, aqui, que os textos testemunhais são, eles próprios, parte de um doloroso trabalho de luto, por meio do qual o testemunhante tem ainda que lidar com o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência e, em paralelo, empenhar-se em integrar o passado traumático, no sentido de garantir-lhe a preservação contra o negacionismo que a história, muitas vezes, lhe impõe: “a memória da barbárie tem, portanto, também este momento iluminista: preservar contra o negacionismo, como que em uma admoestação, as imagens de sangue do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2008,p.75).

### ***3.3- Luanda, nossa senhora de amor, amar, a morte***<sup>12</sup>

Posto isso, vale lembrar que o romance, que temos analisado, trata, ele todo, do discurso de um narrador, que é também protagonista, discurso emitido durante o trajeto que separa sua casa, a igreja, onde o corpo de seu irmão está sendo velado, e o cemitério. A memória, guiada por um olhar atento e de registro cinematográfico, parece atuar no sentido de desnudar uma Luanda, em cujas ruas, monumentos, cheiros, sons e cores, estão impressas marcas de uma história de fissuras e contrastes, impostos pelo colonialismo e pela guerra de libertação, eventos diante dos quais a humanidade é colocada à prova. O espaço urbano revela-se, assim, a soma, por excelência, de

---

<sup>12</sup>VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. São Paulo: Editora Ática, 1991. p.41

indivíduos justapostos e, nesse sentido, confirmamos, ao longo da narrativa, que não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial específico, pois é, nele, no material que nos cerca, que o passado se conserva, uma vez que o lugar recebeu as marcas do grupo e vice-versa.

Em *Nós, os do Makulusu*, o espaço, através do qual as memórias de Mais-Velho se veem materializadas, é Luanda, cidade que, apesar de não ser palco dos conflitos que irrompem a propósito da guerra, que se vê instalada, sobretudo no interior do país a partir da década de 1960, emerge como símbolo de Angola, cujas marcas da história estão impressas nas ruas, monumentos e na sua gente. É notório que, não apenas em *Nós, os do Makulusu*, mas em muitas obras de José Luandino Vieira, a confluência entre historicidade e suporte de representações, de imagens e significações faz, da Luanda literária, uma cidade discursiva, vertida em signo e, por esse motivo, ficcional e parcialmente destituída de sua factualidade. Os aspectos sociais, religiosos, políticos, morais, providos de características espaciais, bem como a correlação do narrador com o espaço, podem nos situar em termos ideológicos, dando-nos a ver que a Luanda de Mais-Velho, Maninho, Paizinho e Kibiaka carrega consigo um importante papel na luta de libertação nacional, passando a emblema da resistência e antevendo, no centro de algumas camadas sociais, o anseio de libertação do jugo colonial. Embora saibamos que os caminhos ideológicos, trilhados por cada personagem, são diferentes, é inegável e impossível não se notar que a Luanda, diante da qual nos colocamos, ao longo da narrativa, é já uma Luanda inserida numa nova ordem, em que a colônia torna-se sujeito de sua própria história, passando, pois, a figurar, no centro das manifestações literárias desta fase, a denúncia contra o colonialismo, denúncia que, notadamente, nos obriga a pensar a violência e a exclusão, características do sistema colonial de dominação. O caráter de denúncia, que muitas vezes o romance assume, parece caminhar, assim, em



dois sentidos, dos quais o primeiro é o de expor a chaga que se abre e se torna tão mais profunda quanto mais se deixa notar a situação cotidiana do negro e as humilhações pelas quais ele passa; e o segundo, de convocar o passado para acusar as carências do presente.

Vale a pena lembrar que o ambiente urbanos e constitui como um aglomerado de signos em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam paradoxalmente juntos e dispersos, transformando-se em suporte de representações, de imagens, significações e desejos. Assim, a "fala" de cada cidade articula-se a partir de uma semiose singular, de tal forma que os produtos ali produzidos (de sua arquitetura à literatura) podem ser lidos também como seus desejos e medos (MACÊDO, 2008, p.109).

É nesse espaço, em que parecem figurar três cidades distintas, a saber a antiga cidade colonial, o grande e extenso musseque e os subúrbios de luxo, que o elo entre texto e contexto se firma, permitindo-nos pensar e refletir sobre as contradições sociais, impingidas aos angolanos pelo colonialismo e, mais tarde, pelas guerras subsequentes que não nos deixam perder de vistas que, enquanto símbolo de resistência à dominação portuguesa, a cidade deixa-se confundir, literariamente em *Nós, os do Makulusu*, bem como em outras obras da década de 1960, com as palavras de ordem do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Essa ligação se manteve até depois da independência, “quando um novo projeto (um "desejo", para usar as palavras de Cunha Lima) para o país começou a se formar e a modificar a forma como a literatura desenhou a geografia de Luanda nas letras nacionais angolanas” (MACÊDO, 2008, p.32). Não sem razão, portanto, entendemos, ao longo de todo o romance, que, sobre o musseque, que dá título à obra, imperam as imagens de resistência, de solidariedade entre os homens, de busca de liberdade e identidade nacional, que estava em vias de formulação. O tiro, com que se abre a narrativa, revela-se, ao longo do romance, uma poderosa metonímia dos conflitos que o país vivia àquela altura, conflitos desvelados pelo protagonista e narrador, Mais-Velho que, empenhado em recriar uma geografia de Luanda, quase personificada em seu discurso, vem, aos poucos, tematizando, entre

outras coisas, “as contradições reveladoras das relações entre os homens e dos homens com a terra naqueles anos balançados pela guerra colonial” (CHAVES, 2005, p.22).

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

Insulta-me.

- Rua de escravos...

É um jogo secreto, nosso só, telepatia das palavras tantas vezes ditas – ruas escondidas ao progresso... ruas de utopias... ruas personalizadas, coloniais, colonialistas, ruas de sangue... (VIEIRA, 1991, p.13)

Nesse sentido, as reflexões, aqui propostas, parecem caminhar ao encontro daquilo que Luandino declarou, em entrevista, à Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski, em 2015, referindo-se à expressão por ele criada, em 2005, a propósito da representação deste espaço urbano em *Luuanda*: lá, estava desenhado o “contra-mapa” da cidade. Contra-mapa, em alusão ao que se revelava ali sobre a contra-história do país, sobre o que não se via registrado nos documentos históricos e jornalísticos oficiais, bem como nos textos literários, e mesmo nos olhos de quem, por aquelas ruas, passava desavisadamente. Trata-se, antes, do narrador ( e, por que não dizer?) do autor sucateiro, de que falamos mais cedo, colocando-nos em contato com percepções que, portanto, punham-se escondidas, sob pena de, não o fazendo, atrair, para si, o rótulo de subversivo. E assim, foi: a subversão de *Luuanda* estaria, quatro anos mais tarde, também impressa nas páginas de *Nós, os do Makulusu*, cuja relação com a memória e com o lugar se dá de forma notória e relevante, em favor de uma coletividade que passa, necessariamente, por uma reapropriação do espaço.

“Sim, sim, essas coisas, se calhar, passaram-se, eu vi”. Mas ninguém dava conta daquilo, nem os sítios, nem os personagens, nem as ações; nada daquilo... Como se aquela realidade não fosse visível e, assim, aquilo não era realidade, a realidade era outra, a Luanda dos colonos e dos colonizados mais próximos das ruas de alcatrão. (...) As pessoas não gostaram muito daquela história [“Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”]. Porque os leitores, quem sabia ler e quem leu era gente que estava habituada a ler, e estava formada também numa outra imagem de si próprio, da sua classe, ou de seu grupo social... E aquilo vinha colocar uma outra perspectiva; uma perspectiva que eles não gostavam de admitir. E nas reuniões da Liga e da Anangola diziam, “bah, esses miúdos comunistas, vêm com essas leituras; não é nada disso”. Digo contra-mapa nesse sentido:

aquela era a cidade que realmente era a cidade de Luanda e que existia por baixo de uma outra que era a que aparecia, já naquele tempo, 59, 60. (...) Era a minha própria descoberta daquela cidade e estava a devolver essa imagem, que não era a imagem de Luanda; por isso é que o livro foi ou era considerado subversivo. “Luanda não era nada disso”.<sup>13</sup>

Lançando mão, portanto, do movimento deambulatório que a memória instaura, Mais-Velho parece importar-se pouco em ordenar seu roteiro pela cidade, uma vez que esta é já, fundamentalmente, uma cidade-memória, atravessada pelos lugares que o protagonista escolhe para compor o trajeto de sua casa até a igreja e, mais tarde, desta até o cemitério, mas, sobretudo, pulverizada de uma Luanda da infância, mítica e feliz, em contraposição a um presente fissurado e esgarçado, tempos, dos quais o narrador extrai cheiros, sabores e escutas de uma cidade que, tal qual a cidade proustiana, vem sendo construída sinestesticamente, num movimento que pretende livrá-la do esquecimento.

Cheiro de morte, cheiro de café, cheiro de rosas, rio para dentro, é que ele tem tantos cheiros em nossas vidas. O lavado cheiro a sabonete de Maria e o do capim verde pisado nos nossos corpos; e o do úmido fundo na caverna Makokaloji; o da terra seca, de repente molhada, nos primeiros pingos, o melhor de todos como vai ser no cemitério na hora do caixão do Maninho chegar no fundo. E o cheiro a percevejos queimados, vocês nunca carregaram esse cheiro num baile de finalistas de liceu, num fato emprestado, com dezassete anos de idade e o sorriso de amor de uma moça vos disse, sereno na sua força de louvadeus-fêmea:

- Cheiras esquisito! É do fato ou o quê? (VIEIRA, 1991, p.63)

E, assim, a expressão “na nossa terra de Luanda”, reiterada repetidas vezes, ao longo do romance, para além de funcionar como um *Leitmotiv* da obra, consolida a apropriação deste espaço, assim como está sugerido no título da narrativa, por aquele grupo de meninos, cuja infância dos tempos de antigamente concorre, inicialmente, para a construção da imagem de “papel de arautos da liberdade e de um futuro de paz e independência”, revelando-se “guardiães de uma teimosa utopia que resiste, apesar de tudo” (MACÊDO, 2008, p.121). Nesse sentido, o gesto ritualístico e iniciático que se

---

<sup>13</sup> VIEIRA, José Luandino. “Pela voz de Luandino Vieira” [2º semestre de 2015]. In: *Scripta*-Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. v.19,n37. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. Entrevista concedida à Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski.p.193

encena em Makokaloji, caverna mítica e mística, caverna de feitiço, vem, assim, de forma análoga às promessas de nascimento de Angola independente, atravessado pelas contradições, pelas demasiadas situações de violência e pelas frustrações que a guerra impõe. Tais frustrações, em momentos frequentes da obra, acabam por revelar uma perspectiva distópica, marcada, sobretudo, quando o narrador passa a divagar sobre seu próprio futuro, que, em tom premonitório, de alguma forma, confunde-se com o futuro da própria nação:

Quarenta e quatro anos cansam a gente passa a suportar o mesmo todos os dias e tem pessoas que só merecem uma resposta: um cafe. Vou fazer o possível, tudo, quero encher a salinha forrada e aconchegada, onde que não entra ar da ria, com todo o mau cheiro dos *meus intestinos estragados pela prisão*<sup>14</sup> e pelo funje mal comido de monandengue e que tu negavas sempre porque te "fazia mal". Vai ser ainda uma maneira educada de te lembrar o mataco atravancado que terás, o cansaço vai me impedir de dizer a palavra quimbunda da tua alcunha de famosa:  
- Olá, Kimbunda! (VIEIRA, 1991, p.38, grifos nossos)

Dessa forma, evidencia-se o cruzamento de sonho e realidade, que resulta, ao longo da narrativa, numa alteração significativa na descrição desta caverna, cuja terra e vegetação, de início, mostram-se férteis e verdes, respectivamente, e, mais tarde, conforme a idade dos integrantes dos do Makulusu avança e, portanto, seu papel de pioneiros também se dilui, este mesmo espaço passa a ser caracterizado como um espaço de folhas secas, dando-nos a ver que a cidade vem, aos poucos, sendo esterilizada pela barbárie que se instaura. Makokaloji representa, dessa forma, uma primeira imagem de útero que se vê fecundado pelos resquícios utópicos, cuja sacralização da terra, renascida enquanto entidade espiritual, remete à ligação primeva entre a criança e seus genitores biológicos. Não sem razão, portanto, há, em *Nós, os do Makulusu*, a presença de uma imagética animista, como se pode notar no excerto seguinte, ainda que tal compilação de imagens e símbolos se mostre, nesta narrativa, de forma menos evidente que em outras obras do autor como, por exemplo, em *Luuanda*.

---

<sup>14</sup>Esta nos parece a única referência, em *Nós, os do Makulusu*, à passagem do autor pelo Tarrafal. Nesse trecho, evidencia-se, decididamente, a identidade entre autor, narrador e personagem principal.

Tal imagética parece buscar sua inspiração no tradicionalismo religioso, no animismo, que revela a existência de um parentesco original entre o homem e a natureza. A seguir, expõe-se um excerto que cuida de narrar a sacralização da terra, corroborando a presença de uma estética animista, para a qual a natureza não se afigura como personificada, mas antes, como personagem:

E voltamos a nos debruçar no mistério do buraco vermelho, vagina da terra, barroca descabassada por nós, pioneiros, sete, oito, seis metros de fundo. Aparece a sotavento a colina coberta de flores das acácias floridas e com os olhos só, desvio-lhes dos seios mulatos da minha quase cunhada, mostro no Maninho. (VIEIRA, 1991, p38)

A relação entre espaço e memória vem já anunciada no título da obra, composto por um topônimo quimbundo, Makulusu<sup>15</sup>, cuja ortografia antiga, talvez, anteveja que seja por aquele Makulusu, dos tempos do antigamente, que o narrador nutre o sentimento de pertencimento, que se deixa notar pelo uso do pronome pessoal reto “nós”. Antigo musseque de Luanda, Makulusu seria, pois, traduzido para o português como “cruzes”<sup>16</sup>, uma vez que está, ali, localizado o Cemitério do Alto das Cruzes, cenário do último bloco narrativo do romance. Evidentemente que as razões biográficas, pelas quais o autor escolhe este musseque para um dos cenários principais da narrativa, estarão em foco, ao longo desta análise, o que não nos deixa perder de vistas as inferências simbólicas que brotam em associação ao vocábulo “cruzes”, que é parte, sobretudo, de um campo semântico cristão.

Para tanto, é razoável desejarmos comparar o caminho de sofrimento que o narrador percorre, com objetivo de velar e enterrar seu irmão, Maninho, a uma Via Crucis, ao longo da qual se evidenciam, igualmente, outras “encruzilhadas”, a citar a *encruzilhada* da própria existência num mundo marcado pela angústia e violência, que participam, decididamente, da guerra de libertação e da subsequente guerra civil; os

---

<sup>15</sup> Atualmente, adota-se a forma Maculusso.

<sup>16</sup> LOBO, Manuel da Costa. *Subsídios para a História de Luanda*. Lisboa: Ed. do autor, 1967, p.207.

*cruzamentos culturais*, a que Mais-Velho e Maninho estão expostos, uma vez que são também produtos de uma criação, em que se vê, fortemente, um ideário colonialista, representado pelo pai Paulo, e de uma vivência quase de fusão com a terra e as tradições angolanas; *os cruzamentos linguísticos* que se estabelecem entre o português e o quimbundo; *os cruzamentos genéricos* que veem, no romance, outras vias capazes de entretecer a narrativa com fios do mito, da autobiografia, do testemunho e da epopeia; *os cruzamentos entre a oralidade e o texto escrito*; e *os cruzamentos espaço-temporais*.

É, também, interessante notar, ao longo da leitura do romance, que os cruzamentos, sobre os quais vínhamos refletindo anteriormente, parecem estar na base da construção psicológica e política dos personagens que compõem a narrativa, uma vez que, em favor da ruptura de um maniqueísmo cartesiano, sabidamente, ultrapassado e reducionista, elas apresentam condutas, aparentemente, inconciliáveis, dando-nos a ver o nascimento ficcional de indivíduos humanamente contraditórios. Inicialmente, vale lembrar que Maria Gertrudes, mãe de Mais-Velho e Maninho, vítima de um casamento, em que as agressões verbais eram uma constante, é carinhosamente descrita ao longo de toda a narrativa, em que as exaltações de sua bondade, humildade e resignação são, antes, sugestões de uma personagem, cuja opressão e “silenciamento” resultam em marcas de uma colonização, no plano individual, em que o algoz era seu marido Paulo. A bondade, guiada, sobretudo, pela culpa cristã, a humilhação e a ingenuidade de Maria Gertrudes, podem, pois, ser observadas a seguir, em discurso de Mais-Velho, cujas palavras são, antes, um misto de cumplicidade e de ensinamentos políticos, como se, desta vez, se invertessem os papéis de mãe e filho:

O bem que tu fazes, mãe, as sopas que dás, as esmolas que dás, os serviços que dás, os matabichos que dás, é o mal, é o pior mal: fazer bem sem olhar quem, tu vives de frases feitas no teu bom senso de camponesa que és ainda e esse bom senso é muito perigoso. Fazer o bem sem olhar a quem é diminuir, é insultar - primeiro é preciso que reconheças esse a quem como alguém que não quer o teu bem, quer outro bem e então, sim!: faze o bem e não olhes a quem, ama o próximo como a ti mesmo, assim como fizeres assim

achará, não o saiba a esquerda o que a direita faz, então sim, isso será bom e justo, minha triste e desiludida mãe que me olhas e ouves o hino final da emissora estrangeira e estás pensando, e eu sei e leio nos teus olhos e não te quero dizer que sim nem que não, já sofreste muito, já morreste muitas vezes, humilhada e cansada, e ainda te falta ver o filho do riso loiro seco de sangue e morto, terrorismo, colonialismo, em baixo do tule branco por causa das moscas (VIEIRA, 1991, p.43).

A personagem feminina em análise é, ainda, descrita como uma "formiga condenada", em analogia à fábula da formiga e da cigarra, demonstrando que esta vivia, diariamente, seu levantar e arrastar de pedras, que era, "sisificamente"<sup>17</sup>, seu destino: "E lava e engoma e cozinha e não quer, não quis, nunca vai querer criados até que as forças e o hábito e a morte lhe obriguem a acabar o ritual diário de formiga condenada" (VIEIRA, 1991, p.42). No entanto, em meio ao automatismo e à obediência àquele que era, supostamente, o seu destino, o sofrimento, Maria Gertrudes, se vê, em momento raro no romance, tomada de ímpeto e de uma fúria disfarçada, diante da insinuação de que Paulo a havia traído com uma negra, com quem teve um filho, que ao longo da narrativa, assume a condição de afilhado de seu marido e, mais tarde, passa a integrar o grupo dos do Makulusu, recebendo o apelido de Paizinho, unido, pela semelhança de seus olhos, a seu padrinho, Maninho e Mais-Velho. Na passagem a que nos referimos, a mãe de Maninho e Mais-Velho resiste, mais uma vez, em entrar em contato com a verdade, que é já sabida, fazendo de seu discurso uma prova de sua raiva e de seu preconceito.

São os teus olhos, Paulo; são os teus olhos, vejo-os neste miúdo que não é bem preto, parece um branco que não se lava há muito tempo. Conheço estes teus olhos, olhei-os durante quatro anos todos os dias nos quatro olhos do Maninho e do teu filho mais velho, mas não quero pensar que sim, que tiveste na tua cama uma mulher assim, só vejo panos, como serão elas por dentro, como nós? Tu, meu homem, tão limpo que tu és, como é possível? (VIEIRA, 1991, p.19)

Paralelamente à descrição de Maria Gertrudes, vem se construindo, igualmente, um discurso do narrador-personagem de quase ódio ao pai, com quem seu único ponto

---

<sup>17</sup>Referimo-nos, neste trecho, ao *Mito de Sísifo*, de Albert Camus. Escrito no início da Segunda Guerra Mundial, este mito focaliza e coloca em primeiro plano a oposição à espera e às esperanças infundadas, bem como a repulsa a qualquer tipo de servidão, colocando-nos em contato, pela primeira vez, com a noção de absurdidade, através da qual se reflete sobre a falta de sentido da condição humana.

de convergência parecia, mais uma vez, restringir-se aos olhos que, longe de verem o mundo da mesma maneira, eram reveladores de ideais e condutas distintos. O pai, representante de um ideário colonialista, era, igualmente e a um só tempo, fruto e mantenedor de uma sociedade patriarcal, em que a superioridade da figura masculina se mostrava incontestável no ambiente familiar, em cujas bases de sustentação estava o cruzamento da doçura obediente e resignada da mãe e da violência e disciplina do pai. Longe de desejarmos fazer correspondências e associações já desgastadas por análises anteriores, é inevitável dizer que a dinâmica familiar que se sustenta nas descrições feitas pelo protagonista Mais-Velho se assemelha, em tudo, a uma engrenagem de dominação colonial, o que faz corroborar a ideia de que, simultaneamente, à barbárie que brota do colonialismo e da guerra de libertação, há representações da violência que decorrem de colonialismos particulares, que silenciam as vozes de alguns em prol de discursos autoritários e pouco humanos.

Te oiço dizer "negro" como só tu dizes, pai, tremem até os pêlos tufosos de tuas orelhas no som do teu próprio insulto e depois não posso deixar mais de pôr a cara triste que a mãe conhece, por que é domingo e ele, o meu professor, que me faz tudo o que tu lhe dizes, está sentado contigo na mesa, almoçam funje de bagre que a lavadeira-mãe veio para cozinhar de propósito, tem mais outros não lhes digo, são do bairro, da terra ou é o primo do Golungo, não sei, o da roça, porque eu tenho só os meus olhos tristes porque a mãe, alegre, vai e vem e vos serve vinho, o funje, o peixe e depois vocês vão dormir vossas palavras de sempre debaixo da mandioqueira, com o moringue do vinho no lado e a mãe vai sentar-se sozinha na mesa para comer, e a lavadeira no chão da cozinha, como cães é o que penso e é verdade, como cachorros e os teus olhos cansados chamam os meus tristes e me dizem, terna e amiga:

- Queres mais um poucachinho, queres? (VIEIRA, 1991, p.58).

Vale notar que a palavra "lavadeira", usada duas vezes, no excerto anterior, nos põe diante de campos semânticos distintos, mas passíveis de associação, a citar, em a "lavadeira-mãe", o trabalho doméstico desempenhado pela mãe do narrador, e em "lavadeira", a menção a um pássaro, cujo hábito de alimentar-se no chão barrento custou, à voz enunciativa, a comparação, mais uma vez, entre a figura materna e um animal. Dessa vez, é interessante perceber que só o que se deixa notar, do pássaro, é o



gesto de suposta subserviência, a mesma da mãe, do ato de se alimentar no chão. No entanto, cabe pensar que o pássaro parece, ser ele mesmo, símbolo de um cruzamento importante entre o desejo de fixar-se em solo firme, onde é possível satisfazer sua necessidade básica de nutrição, e a liberdade que ele ganha ao alçar voos que o levem e o tragam conforme sua vontade. A figura do pássaro parece estar ali como que a lembrar à Maria Gertrudes do seu destino de subserviência e da ausência de liberdade que ela nunca experimentaria, estando sua vontade sempre subordinada à vontade de Paulo, cuja imagem do progenitor masculino, construída ficcionalmente, em *Nós, os do Makulusu*, e psicanaliticamente como símbolo de lei e de autoridade, participa, em um dos raros momentos do livro, da descrição de uma cena, em que se deixa notar o carinho e o divertimento que marcam brincadeiras entre pai e filhos.

Minha irmã tem sete anos, eu doze, o Maninho dez - mas minha irmã só quem tem menos um ano que os anos que temos da nossa terra de Luanda. E por isso ele diz: os teus filhos. E estou sentado no colo dele, a barba pica-me áspera e ele canta, que eu peço:

*Perdi meus olhos na guerra*

*Com eles tudo perdi...*

Maninho não quer, não aceita, quer a outra, ele mesmo que começa a entoar: *Agora já sou velho, mijo calças, mijo tudo!*, e os três fazemos coro então, sentados na porta da casa, Makulusu de areia e a mãe feliz, sinto no modo de deitar o peixe da frigideira, lá debaixo do pau do quintal (...). (VIEIRA, 1991, p.47-48, grifos do autor)

Os cruzamentos, que se evidenciam em Maria Gertrudes e Paulo, estão também explícitos na construção de outra personagem feminina, Maria, com quem o narrador vive uma relação conflituosa e com quem descobre os prazeres e as angústias do amor. Maria, "prima afastada" de Mais-Velho, chega ao Makulusu ainda adolescente e insere seu primo, também adolescente, num mundo onde a sexualidade e o amor se apresentam como novidades e integrantes de um universo afetivo, do qual participa, igualmente, um impulso agressivo, este a cargo do desejo de dominação e do autoritarismo da personagem feminina sobre a masculina. Desde o primeiro momento, a natureza ambígua da relação entre o protagonista e a prima se deixa notar, através do beijo

roubado por Maria, beijo que, apesar de concebido, pelo senso comum, como gesto essencialmente de carinho, conjuga, na narrativa, o desejo sexual e a violência, evidente no sangue que sai da boca de Mais-Velho e que marcaria os doze anos de namoro dos dois:

Mas Maria nunca me amou, sei-o hoje ao chegar no fim desta Rua dos Mercadores, minha ruazinha nostálgica das leituras do Museu de Angola - foi ela que me agarrou me parecia eu era lápis de morder, se apertou em mim e me beijou nos lábios dolorosamente, sem jeito, uma fúria que lhes fez sangrar só, e nunca mais deixamos de nos beijar assim, namorados inimigos que éramos sem nunca ninguém mais saber e nunca o termos dito um ao outro. (VIEIRA, 1992, p.21)

Em meio, pois, aos tumultos afetivos, pelos quais passeiam Maria e Mais-Velho, o narrador vem construindo, através de esquemas simbólicos bastante produtivos, um discurso, do qual emerge uma caracterização igualmente ambígua da personagem feminina em análise, caracterização essa que parece ir se construindo a partir, fundamentalmente, do contraponto entre a simplicidade, suavidade e lisura do nome “Maria” e a aspereza daquela a quem o narrador chama, por diversas vezes ao longo do romance, de “louvadeus-fêmea”, em alusão ao inseto que tem, por hábito, praticar o canibalismo sexual. Tal associação, para além de confirmar a agressividade que viemos descrevendo no último parágrafo, vem também para deslocar essa relação para um lugar em que o amor se realiza de forma instintual, em que se deseja devorar e fundir-se à pessoa amada, como que a praticar mais um jogo de dominação.

Que tu é que deixaste-me e voltaste depois, um ano depois, não estavas a morar já conosco muitos anos, humilde, a rezar pela minha cara de anjo e no primeiro cobertor que nos tapou, num canto dum armazém que cheirava a couros de sola e sapatos velhos abandonados, enquanto a mãe pensava a gente na matinê com Maninho, fizeste-me jurar que jurava que acreditava que não tinhas sido de nenhum nesse tempo, em vez de ser eu a querer essas uras, de te morder e devorar e bater e flagelar e te obrigar a jurar a ti, tu, minha Maria do nome liso e suave sem ruga doutro nome a estragar-lhe, do suave e liso loiro corpo, que ias-me devorando todo no que eu tinha de mais meu e queria dar: a tristeza do dentro de mim que os meus olhos de diabo fingiam mal, brilho quieto. Mas tu, que nunca tiveste uma dúvida, que nunca sofreste, como podias ainda saber que sem tristeza um homem é menos que nada? (VIEIRA, 1991, p.45)

Ainda com a intenção de pensarmos nos cruzamentos e contradições, sobre as quais estão edificadas as construções psicológicas das personagens de *Nós, os do*

*Makulusu*, é chegada a hora de direcionarmos nossa atenção aos irmãos Mais-Velho e Maninho, cuja amizade, por vezes, se mostra atravessada por discursos e posturas políticas e ideológicas divergentes, dando-nos a ver os dois lados de uma guerra, em que não se podia, tão simplesmente, deitar, mais uma vez, o maniqueísmo radical que encerra, no "bem" e no "mal", a complexidade da vida. Para tanto, é justo, inicialmente, enfatizarmos que os irmãos, já na fase adulta, mostram-se politicamente ativos, diante do evento histórico que se apresentava, a guerra pela libertação de Angola, embora os papéis encenados por eles fossem resultantes de perspectivas distintas sobre o que se entendia como mais acertado para o futuro de Angola, o que se vê exposto na fala de Maninho, transcrita a seguir: "Espalha os teus panfletos, que vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: 'espalha os teus panfletos, vou matar nos brancos'." (VIEIRA, 1991, p.24).

Maninho, combatente do exército colonial, cujos integrantes são referidos, de forma depreciativa, pelos defensores da independência de Angola, como *tugas*, e Mais-Velho, cujo ideário independentista e de esquerda é, ao longo da narrativa, marca incontestada de seu discurso, atravessado, tantas vezes, pelas leituras de sua adolescência, são personagens que sustentam, entre si, uma certa cumplicidade, aquela só possível entre os que veem, na amizade, um lugar que, para além dos laços sanguíneos, mostra-se povoado de afeto e de momentos de intimidade. A partida de Maninho para guerra vem, pois, impressa num discurso, em que se nota uma exaltação deste evento como um acontecimento que põe os homens, *tugas* ou *turras*, não importava, como iguais:

Vou, sim, amanhã parto, vou matar ou morrer e tu não queres o fim desta guerra mais do que eu. É um jogo perigoso, mas é mais leal porque, de certo modo, as oportunidades, as condições são iguais. É isso é já a primeira conquista que o meu ir lhes permite, a nossa primeira aproximação como homens, iguais, sem nada entre nós que não seja a morte que eu darei se lhe vir primeiro, que me darão se me virem primeiro. (VIEIRA, 1991, p.23)

Os impasses ideológicos, que marcam a relação entre Maninho e Mais-Velho, vêm sendo, pois, construídos e sugeridos pelas lembranças que o narrador evoca da

infância e da adolescência de ambos, quando o mais novo falava já "da terra que ele amava com um ódio generoso, germinador e purificante" (VIEIRA, 1991, p.36), terra, por cujas ruas urinava num desejo feroz de lavar, a "mijo", o sangue dos escravos que, por aquelas ruelas, escorreu durante todo o período de ocupação do território angolano pelos portugueses. Mais uma vez, quer-se ressaltar que as ambiguidades, aqui descritas, no que concerne aos personagens principais, são, antes, sintomas da ambiguidade imposta pela própria condição, a que estavam submetidos: a de filhos de colonos.

Nesse viés, é impossível não atentar para o fato de Maninho, embora fortemente tributário da auscultação atenta dos ideários colonialistas de seu pai, já internalizados, mostrar-se, de outra sorte, desejoso por conhecer intimamente a terra, em que habitava, o que se torna evidente quando da leitura de Cadornega<sup>18</sup>(VIEIRA, 1991, p.11), ou do empenho legítimo em apossar-se do quimbundo como língua sua, ou da relação que vive com Rute, cujo corpo mulato e a sinceridade do amor são sempre descritos por Mais-Velho em contraponto ao corpo loiro e ao amor, disfarçado de ódio, de Maria. Ao irmão, Maninho lamenta colocar Rute diante da encruzilhada que se delineia a partir do momento em que o amor por um branco colonialista se vê atravessado pelo amor à pátria e ao irmão Kibiaka, guerrilheiro anticolonialista:

O mais difícil, Mais-Velho, acredita, é vestir-lhe assim, um camuflado e ir ainda hoje deitar com Maricota ao Bê-Ó, não com Rute, estará fria de morte, as mulheres que amam conhecem a morte no amor, e ela generosa se entregar como sempre, sabendo que vou lhe matar no irmão em cada irmão que matar e vai chorar porque vou, não é porque vou lhe matar no irmão. Porque ela também sabe: as mulheres que amam, sabem que o amor e a vida são dois jogos de morte; que, se o irmão me vir - oh! Kibiaka da infância, salta e vamos soltar os gunguastros na gaiolas! - de cima de sua árvore, que sua mão não vai tremer quando me apontar a carabina roceiro que decapitou e não tremerá e eu não tremerei se o vir primeiro e aponto minha metralhadora e vou ficar com o coração leve a ver-lhe cair lá de cima do pau no capim alto e fofo da nossa infância. (VIEIRA, 1991, p. 23)

O envolvimento de Maninho com o movimento colonialista, no entanto, não faz dissipar, do discurso do Mais-Velho, o tom de admiração e de exaltação, que parece

---

<sup>18</sup> Referência à *História geral das guerras angolanas*, de António de Oliveira Cadornega.

marcar toda a narrativa, em cuja trama se deixa notar, antes, as associações simbólicas do mais novo à imagem solar, à luz, ao calor, associações através das quais se pode antever e confirmar a percepção do narrador de que aquele “era o melhor de todos”, mesmo estando ele inteiro curvado à ambiguidade que marca a exaltação de um herói guerrilheiro que foge aos parâmetros da figura heroica que tem protagonizado os espaços ficcionais nacionais após a década de 1960: “Ele era o melhor de nós, merece que eu quebre o preconceito que armo em antipreconceito...” (VIEIRA, 1991, p.46).

Mais-Velho, por sua vez, em visita ao sótão estilhaçado da memória, constrói um relato, em que abdica de uma linearidade reconfortante, lançando-nos a uma desordem fértil e produtiva, uma vez que o regresso às lembranças passadas, deflagrado pelo protagonista, empresta à narrativa uma intensa inconstância, que aponta para subjetividade ferida pela morte de Maninho, pela barbárie em Angola, pelas incertezas que o futuro guardava, por testemunhar, mais uma vez, o sofrimento da mãe. O narrador, a quem se confere o *status* de mais velho, caro à tradição africana, recebe, antes, este apelido, como numa espécie de brincadeira, que nasce da intimidade entre os monandengues, pela sua idade mais avançada, mas também por ser aquele, cuja sabedoria veio se construindo, gradativamente, ao longo do romance, pelas leituras que iam preenchendo sua infância e adolescência de imaginação, de projetos e ambições de esquerda que culminariam, mais tarde, na sua atuação política em prol do movimento anticolonialista.

Também marcado pela ambiguidade, sobre a qual viemos refletindo, Mais-Velho era, pois, tributário dos ideais marxistas, tinha “mania de ateu”, conforme denunciam as palavras de Maninho, esmorecia de medo, diante da possibilidade de embrenhar-se no mato e pegar em armas, não se deitava com mulatas ou negras, embora mantivesse, em sigilo, o desejo e a admiração que nutria pela sua cunhada, Rute. É curioso, aqui,

pensarmos que a resistência do protagonista em relacionar-se com as "mulheres da terra" sabem, antes, a uma recusa ideológica que, na seara do simbólico, representa a rejeição à colonização do corpo da terra/mulher angolanas, às quais não se quer impingir o falo, órgão sexual masculino e símbolo de poder e dominação, sob pena de, se o fizesse, assemelhar-se aos colonialistas que ele desejava combater.

Tu achas que isso é uma injustiça e tens razão, Mais-Velho. Mas me diz só: que posso eu fazer que não seja uma injustiça? Ou então prova que sim, que o caminho é o que constantemente discutimos nestas tantas semanas, pega numa espingarda e vai para o lado do irmão de Maricota e mata-me. E então, Mais-Velho? Lês Marx e comes bacalhau assado, não é? Não te deitas nem com negras nem mulatas – a tua cunhada é mulata, fico descansado... – por respeito. Vê bem, Mais-Velho! Como tu és um baralhado: por respeito lhe recusas a humanidade dessa coisa simples, onde que só o humano se revela, onde só se pode aí comunicar, saber, aprender... Rio, sabes, mas me dói muito no coração, fica pesado de amargura (VIEIRA, 1991, p.24).

### **3.4- Nossa outra vida de alguém-túmulo<sup>19</sup>**

Paradoxalmente, por fim, faz-se, nesse momento, relevante pensar em como o título da obra, que, supõe-se, seja tratado nos apontamentos iniciais da pesquisa, parece, ser ele mesmo, um sinalizador importante, para além do desejo, da necessidade de se superar um quadro angustiante que se apresenta por meio de elementos extra e intratextuais, através, antes, da superação de formas e concepções estanques da realidade para a proposição de outras, até então, não conhecidas ou negadas por uma tradição literária ou histórica. A morte de Maninho, cuja representação metonímica de todas as contradições, angústias, frustrações e sofrimentos, pelos quais a sociedade angolana atravessava àquela altura, é inegável, corrobora o nascimento de estratégias discursivas que encontram, na ativação da memória, uma forte aliada, ora para recompor a felicidade de um tempo perdido, a infância, ora para evidenciar uma particular vontade de denúncia, esta em posse do narrador, mas também do autor, de um

---

<sup>19</sup>ROSA, João Guimarães. "Nós, os temulentos". In: *Tutameia* - terceiras histórias. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009. p.101.

presente, onde o massacre e a violência imperam e circulam às margens das versões oficiais da história e da geografia nacionais.

Diante de tal hipótese, quer-se, aqui, lembrar que a semelhança entre o título do romance e o título do terceiro prefácio de *Tutameia*, livro de contos de João Guimarães Rosa, "Nós, os temulentos", não nos parece vã, sobretudo, quando a comparação desejada refere-se, sabidamente, a uma das maiores influências literárias de José Luandino Vieira. Em 1961, já preso, Luandino entra em contato, pela primeira vez, com o texto roseano, de modo que sua escrita se viu profundamente afetada pela linguagem do escritor brasileiro, tão profundamente que tal acontecimento mereceu algumas alterações nos diálogos de *Luuanda*, livro de contos, já escrito naquela fase.

E a minha mulher chegou para visita e trouxe um livro e disse, “olhe, o Eugênio disse que vocês andam por aí a ler o José Lins e o Jorge Amado e não sei quê, e o Eugênio mandate este livro”. E era um livro assim grande, Livraria José Olympio, capa amarela, e tinha um título que eu olhei para aquilo e disse “que raio de coisa é essa, ‘Sagarana’?”, e pus de lado. Os contos [de *Luuanda*] estavam escritos, mas eu, nos diálogos, em tudo o quanto era diálogo, ou reflexões, portanto diálogos indiretos, eu já tinha utilizado a linguagem popular. (...) Mas eu andava a debater comigo próprio, lia aquilo e soava-me falso (...). E andava eu a discutir aquilo quando, faço não faço, bom, parei e guardei. Guardei e disse “pronto, agora vou ler” e peguei e disse “pá, vamos lá ler esta coisa, ‘Sagarana’, que raio de palavra é essa; o que é que isto quer dizer?”. (...) E pá, disse “ah, pronto, já percebi!”. E voltei e, não sei, não mexi em nada; a única coisa que eu fiz nos contos foi forçar um pouco mais, no sentido literário, a linguagem popular que eu já tinha registrado, por ter vivido, por ter ouvido, por continuar a ouvir, por ser dos personagens - inclusive dos ladrões que estiveram ali na cadeia.<sup>20</sup>

No que concerne à relação entre *Nós, os do Makulusu* e “Nós, os temulentos”, diz-se que, em posse, portanto, de uma memória discursiva<sup>21</sup>, Luandino Vieira produz um interdiscurso, em que a travessia por um ou muitos discursos anteriores pretende estabelecer um diálogo que extrapola os aspectos temáticos, atingindo, irrefutavelmente, semelhanças nos projetos e trajetórias textuais de ambas as manifestações literárias. Para

---

<sup>20</sup>VIEIRA, José Luandino. "Pela voz de Luandino Vieira" [2º semestre de 2015]. In: *Scripta*-Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. v.19,n37. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. Entrevista concedida à Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski.p.187-188

<sup>21</sup>Esta é uma expressão cunhada por Michel Pêcheux, em *Papel da Memória*, obra importante para aqueles que dedicam seus estudos à Análise do Discurso. No capítulo seguinte, em que trataremos dos aspectos linguísticos de *Nós, os do Makulusu*, tal expressão tornar-se-á mais clara.

tanto, lembra-se que, em *Tutameia*, João Guimarães Rosa revela, ele mesmo, uma pretensão de romper com o gênero “prefácio”, uma vez que este, enquanto elemento paratextual, reserva um espaço para o autor exercer uma influência sobre o leitor, no sentido de fazê-lo refletir sobre a concepção da obra criada. Em *Tutameia*, no entanto, vemo-nos diante de quatro prefácios, dos quais “Nós, os temulentos” é o terceiro, o que nos faz supor que não há apenas uma concepção sobre a obra a ser lida, fato ao qual se soma outro: a ruptura com o gênero dá-se, igualmente, pela inserção de anedotas ao longo do texto, lançando-o à seara do cômico, enquanto possibilidade de conhecimento, que faz romper com a lógica e com o senso comum, elevando o componente cômico a um instrumento de transcendência.

Em “Nós, os temulentos”, o protagonista, Chico, inverte a lógica dos grandes e corajosos heróis épicos, o que também acontece no romance contemplado, narrando as percepções que angaria, às custas de uma embriaguez, que o impele a ligar os fatos por outra via de raciocínio que não a do senso comum, servindo esta condição de “não-sobriedade” como uma ponte para atingir outras leituras possíveis da realidade, da qual grupos marginais, como os loucos e os bêbados, participam. A multiplicidade de visões proposta parte, antes, do descongelamento do lugar comum e do desmanche da realidade (“Bêbados fazem muitos desmanchos”) para a instauração de uma escrita de ruptura, através da qual se deseja um corte com os modelos tradicionais, corte que opera, antes, uma destruição e, em seguida, uma construção de uma nova visão decorrente do questionamento de uma realidade dita unívoca. Há de se ressaltar, portanto, que a embriaguez passa a atuar, nesse contexto, como uma proposição de novas formas de experiência com o real, seja através de uma artesanaria poética e linguística, da importância dada aos pontos de vista marginais ou da reatualização de horizontes de expectativa.



Nesse mesmo viés, como não pensar que a embriaguez roseana tenha sido emprestada, agora, em outras bases que não a cômica, ao protagonista de *Nós, os do Makulusu*, Mais-Velho, cujo discurso oscilante, fragmentado e contaminado de tantas outras perspectivas, que não apenas as suas, assemelha-se ao discurso de um embriagado da própria dor, da própria angústia de estar-no-mundo, de estar num mundo fortemente marcado pela violência e pela repressão. A repressão e a histórica hegemonia eurocêntrica deslocam narrador e autor, bem como seu discurso, para um espaço, em que a marginalidade se mostra evidente, assim como o é a angústia que, em “Nós, os temulentos”, exige do protagonista uma dose de álcool que o lance a uma nova realidade, e que exige, em *Nós, os do Makulusu*, que o protagonista se entorpeça da própria dor, mergulhando numa realidade, a um só tempo individual e coletiva, como numa tentativa de rearrumar lembranças e sentimentos, que dela emanam, tentativa que, muitas vezes, se mostra vã. Os trajetos, de Chico do bar até sua casa, e do Mais-Velho, de sua casa até à igreja e, mais tarde, até o cemitério, põem ambos os discursos em movimento, como se os dois relatos instaurassem um processo deambulatório pela cidade, pelas lembranças e impressões que os protagonistas têm da vida e do mundo, evidenciando, nesse sentido, uma convergência entre os projetos textuais das manifestações literárias, colocadas, aqui, em diálogo. Parece-nos que o conflito primordial de “estar-no-mundo”, teorizado amplamente por Sartre e sugerido pelo bêbado Chico, é, antes, a base sobre a qual está amparada e sedimentada a escrita de *Nós, os do Makulusu*. O conflito citado é, assim, tematizado em “Nós, os temulentos” e evidente na seguinte transcrição:

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e o drama talvez único seja mesmo o de estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de alguém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealdade. (ROSA, 1967, p.101)

É dessas coisas que trata *Nós, os do Makulusu*: do nascimento de novos heróis que experimentam, nesta “nossa outra vida de aquém-túmulo”, de uma realidade tão bruta e perversa, que se assemelha a uma “irrealidade”, da qual todos somos participantes, como se o pronome pessoal reto “nós”, que compõe o título da obra, se materializasse naquele grupo de quatro meninos, mas também em todos aqueles que, extratextualmente, são convidados a unir-se ao autor e narrador neste pensamento do “estar-no-mundo”. E, nessa confluência de textos, alinhados pelo trabalho árduo e apurado de uma memória discursiva, o romance vem, pouco a pouco, participando de um processo de embaralhamento de lembranças e esquecimentos, impressos na narrativa, através de um igual embaralhamento da linguagem, tema de nosso próximo capítulo, por meio da união de texto escrito e oral, de uma diversidade de gêneros, dos fragmentos de um discurso que segue o fluxo da memória, aspectos que concorrem, decididamente, em *Nós, os do Makulusu*, para um projeto estético-literário sofisticado, que sabe bem às letras roseanas.

.IV.

*POR QUEM OS SINOS DO MAKULUSU DOBRAM?*

*Dos cobardes não reza a história, mas o pior, Maninho, quantos mais heróis tem um povo, mais infeliz é. Preciso acabar com os heróis?*

(José Luandino Vieira. In: *Nós, os do Makulusu*)

#### 4.1- O retorno do épico<sup>22</sup>

Ao final do segundo capítulo, verificamos, de forma apenas incipiente e, por isso, superficial, aquilo que a crítica literária considera um aspecto frequente e norteador da literatura de Luandino Vieira: os intertextos de que se tece o material ficcional do autor, dentre os quais se tem destacado, nas últimas décadas, de maneira muito consciente e responsável, a notória influência que os escritos roseanos imprimem nas páginas, não apenas de *Nós, os do Makulusu*, como nas de outras obras africanas lusófonas pós-coloniais, em que a preocupação com a linguagem tem se mostrado tão revolucionária quanto seus temas. Talvez, por ser esta uma relação suficientemente trabalhada pela academia, os diálogos concernentes às estéticas privilegiadas por João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, serão, aqui, observados à luz de apontamentos que já circulam por entre textos acadêmicos, cujos autores quiseram se dedicar minuciosamente a este fértil processo interacional. Dessa forma, nossa atenção fica, nas primeiras sessões deste capítulo, voltada para o que se pode notar da presença de elementos que, antes, nos permitem focalizar o percurso intertextual do qual participou a construção do herói, em *Nós, os do Makulusu*, bem como a forma como essa construção favorece, neste romance, o nascimento de estratégias e modalizadores próprios do gênero épico.

Antes, contudo, longe de pretendermos fazer deste capítulo um espaço excessivamente teórico, entendemos ser interessante revisitar brevemente alguns estudiosos do fenômeno, batizado por Júlia Kristeva de intertextualidade e, antes, definido por Bakhtin pelas noções de dialogismo e intersubjetividade. Embora designados de maneiras distintas, ambos os eventos citados caminham em direção ao

---

<sup>22</sup>TODOROV, Tzvetan. "O retorno do épico (Döblin e Brecht)". In: *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p.49-70

entendimento de que a palavra literária não é um ponto ou um sentido fixo, apresentando-se necessariamente como um cruzamento de superfícies discursivas que conferem ao texto, em especial ao romance, foco de nosso interesse, tonalidades dialógicas nem sempre entre suas personagens, mas entre enunciados anteriores, pondo em contato, para além de estruturas linguísticas e formais, épocas, culturas, ideologias, que ora se chocam, ora se aproximam, conforme a vontade e intenção do autor. Nesse sentido, adotamos, no capítulo anterior, em que estivemos a pensar na ativação da memória, como forma, a um só tempo, de amenizar e de aprofundar a angústia sentida por Mais-Velho, a expressão "memória discursiva", cunhada por Michel Pêcheux, precursor da Análise do Discurso. Ao privilegiarmos a referida expressão, desejamos apenas observar, no romance, elementos que emanam de uma memória que, em posse do autor e também do narrador, na medida em que a identidade de ambos se funde, figura, ela mesma, como possibilidade de, diante do acontecimento discursivo, servir de embate entre uma força estabilizadora que pretende dar a ver, na materialidade do discurso, a reprodução dos sentidos e ideologias do texto original, e outra capaz de fazer notar as contradições e os deslocamentos, pelos quais a mensagem primeira passa, fazendo emergir um espaço de reformulação, o novo enunciado.

Pêcheux ressalta, ainda, que a memória discursiva emerge, portanto e sobretudo, do imbricamento do acontecimento discursivo com as vinculações ideológicas do produtor do interdiscurso<sup>23</sup>, vinculações essas que, sob o crivo da memória, estabelecem possíveis leituras implícitas e constitutivas do real sócio-histórico, fazendo da memória um conjunto de "já ditos", sobre os quais recaem conflitos e ressignificações, propostos pelo novo texto. *Em virtude do que se expôs, é razoável insistirmos que a dialogicidade entre textos diversos, inerente ao fenômeno intertextual e ativada por uma memória*

---

<sup>23</sup> Termo que Michel Pêcheux usa para designar o efeito que é provocado através da retomada de discursos anteriores.

discursiva, parece, na obra em análise, reiterar aquilo que viemos sinalizando ao longo da presente pesquisa sobre o estreitamento entre o projeto estético e ético do romance, uma vez que, para além de irromperem, desse processo interacional, estratégias e mecanismos formais, são também observadas, quer através do conflito, quer através da reiteração das representações e significações, impressas no discurso primeiro, formulações ou reformulações políticas (não no sentido panfletário) que o produtor do novo discurso pretende compartilhar, implícita ou explicitamente, com seus leitores, através da ponte que se estabelece entre épocas, espaços, culturas e ideologias que emanam de enunciados diversos.

O processo discursivo não tem, de direito, início: o discurso se conjuga sempre sobre um discursivo prévio, ao qual ele atribui o papel de matéria prima, e o orador sabe que quando evoca tal acontecimento, que já foi objeto de discurso, ressuscita no espírito dos ouvintes o discurso no qual este acontecimento era alegado, com as “deformações” que a situação presente introduz e da qual pode tirar partido (PÊCHEUX, 1997, p.76).

Em posse de tais informações, não nos parece estranho supor que o diálogo, que Luandino Vieira estabelece, em *Nós, os do Makulusu*, com textos produzidos em épocas, cenários sócio-políticos, e espaços distintos, o coloca, a um só tempo, na condição de leitor e de produtor de um discurso que vê, nesta interação, a possibilidade de, testemunhando a angústia do outro, confrontá-la com a sua própria, em dados momentos e, em outros, solidarizar-se e tornar-se cúmplice de quem, assim como ele, experimenta a violência e a dor de estar num mundo, tantas vezes, marcado por relações pouco humanas. Nesse sentido, a intertextualidade figura, no contexto da obra, como estratégia eficaz de, num movimento dialógico, dar encontro no sofrimento do outro, de modo a amenizar o estado de solidão, a que a angústia obrigava o protagonista, fazendo desta partilha, igualmente, um modo de organizar as dores e desesperanças de um tempo de fragmentos e de ruínas de si e de um mundo, submetido às normas de um sistema totalitário.

Pensando, portanto, nos registros intertextuais, capazes de promoverem, ao longo da narrativa, um processo reflexivo sobre as contradições que imperam numa sociedade, entregue aos mandos e desmandos de um colonialismo secular, bem como numa situação de guerra, optamos por, nas duas primeiras sessões deste capítulo, observar, de forma atenta, a ressonância que alguns escritos, já consagrados pela literatura mundial, têm na obra angolana em análise, a citar "Nós, os temulentos", de Guimarães Rosa, e *Por quem os sinos dobram?*, de Ernest Hemingway, textos que, de maneiras demasiadamente distintas, assinalam a necessidade de reformulação da figura do herói num momento em que os grandes feitos épicos de outrora vêm, decididamente, sendo substituídos por eventos que colocam a humanidade em contato com sua finitude e com a vulnerabilidade de sua condição, diante de situações em que a violência se faz fortemente presente. Com esse mesmo objetivo, portanto, entendemos ser igualmente relevante atentar para a influência, em Luandino Vieira, do Neorrealismo lusitano que, acreditamos, ter marcado uma geração de intelectuais que, mesmo de lados "opostos" desta engrenagem colonial, repudiavam o salazarismo e a manutenção das colônias portuguesas em África.

Inicialmente, portanto, vale notar que o movimento literário, de que falamos em momento anterior, parece localizar sua primeira fase, cronologicamente e com mais força, no período compreendido entre o final dos anos 30 e as décadas de 40 e 50 em Portugal. Tendo, por mais ou menos vinte anos, polarizado a cena política e cultural da sociedade portuguesa na primeira metade do século XX, o movimento neorrealista consolida-se paralelamente à sedimentação do Estado Novo Português, em 1933, forma de governo que começa a mostrar sua força a partir do golpe militar de 1926. Nesse ínterim, ganhava força um grupo de jovens, cujos anseios e esforços traduziam-se em prática artística e de resistência à ditadura implementada pelo Estado Novo, fazendo da

inclinação marxista uma alternativa aos moldes totalitaristas que caracterizavam o governo àquela altura. Para tanto, o percurso teórico-metodológico, que aqueles intelectuais haveriam de seguir, apontava para a confluência entre "teoria, prática e literatura", preconizando, em última análise, um papel efetivamente atuante do ponto de vista político-social e aceitando, de forma responsável, o desafio de, a um só tempo, produzir literatura e centrar seu interesse no estudo da sociedade. Nesse viés, interessava, portanto, que o trabalho com a linguagem se fizesse artístico, como não poderia deixar de ser, mas igualmente político e revolucionário, cabendo àqueles escritores, que passaram a compor a chamada Geração de 40, responder à tão difícil questão, como escrever?: "A questão essencial era como escrever. Como? - é a pergunta que Mário Dionísio contrapõe reiteradamente à exaltação do sonho de uma sociedade nova (...)" (MARTELO, 2004, p.53). Tal reflexão não se esgota aí e Mário Dionísio, importante crítico literário e escritor português, a endossa em outro momento: "Como tornar este ou aquele fato, este ou aquele sentimento artisticamente denso de significado?" (DIONÍSIO, 1954, p.98).

Na senda, pois, daqueles que trilhavam um caminho de contornos marxistas, os neorrealistas portugueses, influenciados fortemente pelos romances regionalistas brasileiros, bem como pelos escritores norte-americanos Steinbeck, Caldwell, Hemingway, foram construindo, aos poucos, uma bagagem literária que viria, mais tarde, compor o acervo de Luandino Vieira, cujas preocupações e esforços de construir, literariamente, uma Angola independente, onde coubesse uma sociedade mais justa, nasciam, senão a partir das reflexões propostas pelo Neorrealismo português, paralelamente a elas e a outras manifestações artísticas que, assim como as dele, punham seus leitores em contato com um mundo, em que importava denunciar as misérias de uma sociedade, pasmada diante das dificuldades financeiras mundiais,



concernentes à Crise de 1929, dos horrores e do recrudescimento de governos ditatoriais na Itália (1922), em Portugal (1926) e na Alemanha (1933), da Guerra Civil Espanhola (1936), da iminência da Segunda Guerra Mundial e da manutenção, por um longo período, de colônias europeias em África. Mais tarde, já na década de 1960, momento em que começam as lutas pela libertação das ex-colônias portuguesas, o Neorrealismo chega a sua segunda fase, e, sobretudo na poesia, o gênero épico de matéria longa, que pretende cantar uma nação através de um herói coletivo, dá lugar ao gênero épico de matéria breve, que marca “o aparecimento público do próprio indivíduo na luta política contra um regime totalitário” (LOURENÇO, p.118). Sobre o gênero breve do poema épico, nos diz M. S. Lourenço:

O gênero breve do poema épico é, como o nome sugere, de tamanho menor, e acima de tudo o tema da viagem, que é o objecto comum a ambos os géneros, tem de ser compreendido num sentido puramente espiritual: aqui os dois pontos, o ponto de partida e o ponto de chegada, situam-se ambos na alma do chefe temporal e espiritual. Na verdade, no gênero breve de poema épico o chefe conduz-se apenas a si próprio. Ele já não funda uma nova ordem religiosa e política, ele funda ou antes descobre uma nova espécie de conhecimento, sendo a viagem agora de um estado inicial de ignorância para uma ordem mais elevada de conhecimento (*Ibidem*, p.118-119).

Em face das reflexões suscitadas, lembramos que a Geração Cultura, da qual José Luandino fez parte, num esforço ímpar de dar continuidade à ação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, parece ter, portanto, deitado raízes eventuais num ideal social preconizado pelo grupo *Seara Nova*<sup>24</sup> e, mais tarde, pelo Neorrealismo português, indicando que, naquele momento em que se almejava a formulação de uma identidade angolana, bem como a emancipação política daquele espaço, era necessário que a coletividade, que sempre esteve presente nas manifestações literárias africanas pós-coloniais, fosse através das marcas de oralidade, impressas nos textos escritos, fosse através de seus temas, ganhasse, agora, um novo fôlego, uma vez que aqueles escritores

---

<sup>24</sup>Em 1921, a revista *Seara Nova* foi fundada em Lisboa por Raul Proença, tendo, inicialmente, assumido um tom predominantemente pedagógico e político. Mais tarde, em 1926, os textos, que, nela, passaram a ser publicados, mostraram um papel ativo e importante no combate ao salazarismo.

estavam, ali, diante de uma luta que era de todo um povo. Nesse sentido, como não pensarmos, com as devidas ressalvas, evidentemente, na influência de um discurso épico tradicional no nascimento de uma narrativa que encontra, na origem da formação de uma nacionalidade, sua principal matéria-prima? E, aqui, cabe, portanto, considerando a dupla "romance" e "epopeia", uma indagação feita por Todorov que, particularmente, nos interessa: "O que, exatamente, se pretendia dizer ao reivindicar a designação "épico" para este ou aquele drama, para este ou aquele romance?" (TODOROV, 2015, p.50). E ele mesmo responde: "... distrair e, além disso, alcançar algo ético, em conformidade com o que o autor imagina ser a ética; ou agir de maneira crítica sobre a sociedade" (*Ibidem*). Na senda de tão importantes questões, lembra-se, aqui, que o ritual iniciático que marca o nascimento dos do Makulusu vem, assim, de forma análoga ao nascimento da nação, corroborar o projeto de afirmação de um espaço, por tantos séculos, subjugado ao domínio colonial português, ao mesmo tempo em que antecipa, ao longo da narrativa, uma preocupação ética com a fundação daquele território, enquanto país emancipado politicamente.

O canivete na mão, pequeno corte no pulso, um, dois, três, quatro, o sangue em pequeninas gotas, que o Paizinho sabe fazer o golpe, e aí lhe vejo primeira vez o nosso sangue: o que deu os meus olhos no Maninho e no Paizinho e a mim, um líquido simples e escuro esfregado no ar e é a primeira vez que vejo o sangue de Maninho e nunca mais lhe verei, ficou todo lá, no capim chão onde lhe deitaram a chorar por não ser em combate, para ficar da cor da farda que lhe embrulha, tapado nas moscas, antes que a salva do estilo vai-lhe acordar no sonho de amor que, no ódio do próprio ódio, queria construir. Vento por cima das cabeças, pomba nas mãos, amassada no sangue, olhos brancos de flores de mupinheira, vermelhos olhos e bagas de cassuneira a olharem e nossos pulsos todos colados uns nos outros e as vozes vêm eu oiço olho o espelho dos quatro olhos que me olham e me olharam lá também:  
- Juro sangue-cristo, hóstia consagrada, cocô de cabrito, não trair nada! (VIEIRA, 1991, p.40)

No caso específico de *Nós, os do Makulusu*, bem como no de outros romances africanos de características temáticas semelhantes, estamos diante de uma alteração radical da forma, a partir da qual a epopeia clássica se organizava, o que nos impulsiona, de imediato, a esclarecer que nossa análise não estará centrada, por

consequente, nos aspectos que encerram as especificidades estruturais deste tipo de relato. Em sequência, de forma a introduzir a análise proposta, recorreremos, prontamente, aos apontamentos feitos por Ana Mafalda Leite quando da oportunidade que teve de observar a discursividade épica em *Mayombe*, de Pepetela<sup>25</sup>. A estudiosa nos apresenta longamente uma detalhada distinção entre o que ela chama de poesia épica "primitiva" e "reflexa", antecipando, contudo, que ambas tratam claramente da exaltação de ações heroicas que estão na origem da formação de uma nacionalidade. Posteriormente, a autora esclarece que a primeira modalidade de epopeia citada refere-se aos poemas elaborados na fase pré-histórica de uma nação, poemas esses transmitidos oralmente, como é o caso da *Ilíada* e da *Odisseia*, ambos de Homero. A epopeia reflexa, por sua vez, destina-se à leitura e é elaborada por um escritor historicamente conhecido que toma, como modelo, poemas épicos anteriores, somando aos substratos, deles extraídos, uma finalidade política, moral ou religiosa bem definida, o que notadamente se faz impresso na *Eneida*, de Virgílio, e na *Divina Comédia*, de Dante.

Vemos, assim, que *Nós, os do Makulusu*, embora não seja um poema, guarda consigo características importantes do que Ana Mafalda Leite define como epopeia reflexa, a saber, senão sua finalidade, sua veia marcadamente política, apesar de não ser ela uma obra moralizante, no sentido de indicar direções como "certo" e "errado", e, sim, uma manifestação, em que o escritor, "historicamente conhecido", aponta, em seu discurso, diferentes perspectivas sobre um evento bélico, que não se encerra exatamente naquilo que pode haver de excepcional na conduta do herói, mas naquilo que o desloca a sua natural condição de humano, dotado sempre de virtudes, que merecem ser exaltadas, e fragilidades que o merecem igualmente. Ademais, é preciso salientar, nesse

---

<sup>25</sup>LEITE, Ana Mafalda. "A discursividade épica em *Mayombe*, de Pepetela". In: *Colóquio de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Lit Tejo, 1985

contexto de discussão de modalização épica no romance em análise, o que, amplamente, se tem afirmado, com prudência, sobre a presença de registros orais nas literaturas africanas lusófonas pós-coloniais. Em relação à distinção apresentada, entre epopeia primitiva e reflexa, é importante notar que, também nesse momento, é possível localizar a obra numa seara densa de ambiguidades, dentre as quais, mais uma vez, se ressalta o que há de específico entre a confluência da modalidade oral e escrita da língua portuguesa, mexida e embaralhada, tantas vezes, pelo quimbundo.

Retomada indefinidamente em importantes obras, como *Guerra e Paz*, de Tolstói, e *Ulisses*, de Joyce, influência conhecida de Luandino Vieira, a epopeia tem passado claramente por ressignificações várias que levaram à destruição do modelo primeiro, destruição essa que se deu exatamente pela escrita, bem como por estratégias que, dela, emanam, rompendo, nesse viés, com a estrutura rígida que, antes, o gênero enaltecia. Na epopeia clássica, portanto, a função principal do narrador, cujo conhecido papel é o de transmissor entre a comunidade e a divindade, é o de educar a sociedade, através de seus relatos, colocando-se, dessa forma, em terceira pessoa para, enfim, garantir o distanciamento entre ele e aqueles que o ouvem, podendo contar, pois, as histórias de seres superiores e o destino dos homens comuns, traçado pelos deuses. A literatura contemporânea, em outra via, encontra, no romance, o papel que a antiguidade encontrava na epopeia, inaugurando uma nova forma de escrita, em cujo cerne está um discurso histórico que vê na construção do herói, antes, coletivo, a individualidade, por meio da qual se deixa notar, prioritariamente, sua relação com o mundo. Portanto, tomamos contato, até aqui, com duas importantes mudanças, pelas quais o discurso épico passa na contemporaneidade: primeiro, sua estrutura perde a rigidez de que, outrora, se nutria o poema épico, seguidamente da substituição do herói coletivo por outro, decididamente, individual, sem, no entanto, deixar de vislumbrar aspectos e

projetos que partem, antes, da imbricação entre sociedade e indivíduo. Nesse instante, passa a ser possível a narrativa de tom épico em primeira pessoa.

Nela, ele [o autor do romance épico] não ouvirá a voz individual de uma pessoa em particular, nem a voz conjunta de toda a coletividade; a linguagem será, para ele, o local de interação das múltiplas vozes, características de uma sociedade: ele ouvirá e fará reviver os pertencimentos territoriais e sociais, o essencial sendo a própria manutenção desta multiplicidade. (...) O romance, tal como existiu nos três últimos séculos, remete à ideologia individualista, a qual, por sua vez, evolui paralelamente à sociedade burguesa moderna. Mas Döblin<sup>26</sup> percebe, na vida a seu redor, sinais de uma mutação radical, na sequência da qual instâncias coletivas começam a representar um papel acrescido da relação com as individualidades (TODOROV, 2015, p.57).

É importante observar que a ativação da memória, segundo Benjamin, a mais épica de todas as faculdades, é, igualmente, alvo de reformulações no romance, uma vez que, no poema épico original, o acontecimento narrado conserva-se distante pelo fato de este se encontrar precisamente no passado, findo e, portanto, não mais atuante, o que garante, enfim, que haja, no relato, um afastamento temporal e espacial do sujeito da enunciação em relação ao que está sendo contado. Tal distância está guardada, ainda, na repetida estratégia de exaltação do pretérito, época em que se deu a guerra, como um tempo de homens mais fortes, em contraposição à existência do presente. Observamos em *Nós, os do Makulusu*, no entanto, que a ativação da memória vem tomada por uma disposição afetiva, que Staiger afirma ser uma característica marcadamente lírica, uma vez que há, no romance estudado, a superposição entre passado, presente e futuro, quase como se, entre eles, não houvesse as barreiras, de que se serve a tradição épica: "Daí procede uma diferença essencial entre a epopeia e o romance que, segundo precursores da idade antiga, sendo uma descoberta da era cristã, mostra o homem como um ser que essencialmente se desenvolve numa tensão temporal" (STAIGER, 1974, p.108). O passado, na epopeia tradicional, vem, também, manifesto na necessidade que a figura heroica tem de retomar sua genealogia até seus ancestrais mais afastados, como que a

---

<sup>26</sup> Nesse ensaio, Todorov se põe a analisar, mais enfaticamente, as obras de Döblin e Brecht, romancista e dramaturgo alemães respectivamente.

garantir, mais uma vez, na reminiscência, a possibilidade de, mostrando sua origem nobre, confirmar sua soberania e coragem sobre os demais. No romance lido, contudo, embora a origem de Maninho, supostamente o herói do romance, e, por conseguinte, de Mais-Velho, seu irmão, seja retomada de forma diluída e pulverizada, esta revela-se humilde, mais uma vez, dando-nos a ver que a grandiosidade que o enfrentamento de eventos bélicos exigia, no poema épico tradicional, passa por formulações que encontram, no humano e na sua simplicidade, pouso certo.

Diante do conteúdo exposto, reiteramos, apenas mais uma vez, que, na modernidade, os narradores do romance de natureza épica são os próprios heróis, nesse momento, distantes do ideal de superioridade, imposto pela tradição, e em processo de humanização, através do qual seus dramas, dúvidas, fraquezas e desejos são postos em destaque para, em lugar da exaltação dos feitos grandiosos de homens corajosos, dar-nos a ver o relato de homens comuns. Retira-se, assim, da epopeia, o antigo *status* de narrativa de elite, conferindo-lhe a força política que marca a narrativa de marginalizados. Tal deslocamento possibilita, ao autor do romance épico, o uso coloquial da língua, em sua modalidade escrita, como instrumento eficaz de comunicação, em cujo processo estão emissor e receptor unidos num desejo quase revolucionário de dessacralizar um discurso grandiloquente para falar àqueles que fazem parte do povo, trabalho realizado, de forma exemplar, por Luandino Vieira.

#### ***4.2- Será preciso acabar com os heróis?***

Dando, assim, continuidade à discussão iniciada nesta sessão, passamos, a partir de agora, a observar, mais atentamente, a figura do herói, em *Nós, os do Makulusu*, trabalho que nos demanda, inicialmente, uma dedicação grande, uma vez que esta já não é, na contemporaneidade e sobretudo no romance em análise, uma questão simples,

tendo em vista que este personagem, tão caro às manifestações literárias épicas, sejam elas clássicas, com os poemas, sejam elas modernas, com os romances, tem passado por um processo de desconstrução e reformulação em outras bases que não as de excepcionalidade e de coragem que se sobrepõe sempre a qualquer vicissitude. Por esse motivo, retomamos, portanto, algumas observações, feitas no capítulo anterior, sobre o herói Chico, de "Nós, os temulentos", de modo a reiterarmos que sua conduta nos parece, ela mesma, sintetizar a forma assumida pela figura do herói, em *Nós, os do Makulusu*, na medida em que, na narrativa brasileira, entendemos que a ruptura proposta por seu autor elege a embriaguez do protagonista, antes, como possibilidade de ver as coisas duplicadas, assinalando sua natureza cambaleante, como que a confirmar que a vida não se encerra em apenas uma verdade, mas em duas ou em quantas mais se apresentarem em seu percurso, o que favorece, em certa medida, o tropeçar do indivíduo entre uma perspectiva e outra, sem que esta alternância redunde em escolhas divididas em categorias estanques como "certo" ou "errado", como se pode ver adiante:

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

É, assim, razoável suspeitarmos que, se há, no romance angolano, perspectivas políticas e ideológicas variadas, que nos falam sobre os rumos da guerra, bem como sobre os rumos que Angola deveria seguir nos anos vindouros, há, igualmente, representantes para cada uma delas, representantes esses que, de forma heroica ou, se quisermos nesse contexto, de forma humana, atuam em diferentes frentes, ora independentistas, como é o caso de Mais-Velho, Kibiaka e Paizinho, ora colonialistas,

como é o caso de Maninho. Dessa forma, contrariando o que nos dizem alguns trabalhos, que circulam por entre a academia, sobre *Nós, os do Makulusu*, defendemos, aqui, que há, ao longo da narrativa, a aparição de múltiplos heróis e não apenas de um, como afirma Tania Macêdo<sup>27</sup>, sobre Maninho, ou Rita Chaves<sup>28</sup>, sobre Kibiaka.

Entendemos, inclusive, que esta indefinição sobre quem classificar, ao longo da obra, como herói, aponta, ela mesma, para a possibilidade de estarmos diante de uma narrativa que vê, na multiplicidade e na relativização de pontos de vista, uma postura heroica, no sentido de que a luta, ora armada, ora ideológica, que os personagens travam, tem legitimidade, representação coletiva e demanda de coragem. E, diante de tal suposição, compete-nos afirmar que a assunção da figura de Maninho como herói vem, inequivocamente, acompanhada de uma quebra de expectativa do leitor, que se surpreende com o fato de este ser descrito como "o melhor de todos" e, ainda assim, não advogar em causa da independência angolana. Tal quebra de expectativa se dá, não apenas por sermos conhecedores e, até certo ponto, partidários e simpatizantes dos ideais, pelos quais Luandino lutou, como também, claramente, porque estamos, nós mesmos, carregados de juízos de valores e de convicções sobre os caminhos que, se adotados, resultariam em uma vida mais humana e, por que não dizer, mais feliz para o cidadão angolano. No entanto, afora o que os elementos extratextuais nos sugerem, há razões intratextuais para vermos, na figura de Maninho, guerrilheiro colonialista, também um desejo pelo heroísmo, ressaltado pelo protagonista desde a primeira página do romance, passagem em que fica, igualmente, evidente a culpa de Mais-Velho pela morte do irmão:

---

<sup>27</sup> MACEDO, Tânia. "Os anos de pólvora : narrativas sobre a guerra na ficção angolana contemporânea". In: PADILHA, Laura & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.p.115-123

<sup>28</sup> CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005



Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixara ler *As guerras* do Cadornega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida. (VIEIRA, 1991, p.11)

Nesse contexto, cabe-nos analisar, ainda privilegiando uma abordagem dialógica e intertextual, a construção deste herói, cujas bases parecem estar fincadas na obra *Por quem os sinos dobram?*, de Hemingway, já aqui citada e mencionada explicitamente por duas vezes no romance, como se vê a seguir:

E nasce o calor da tua mão neste, está em inglês, começaste a ler a tradução portuguesa mas, no fim da quarta página, atiraste-lhe no caixote do lixo, e ainda treme a felicidade de ouvir tuas palavras saídas no livro de Hemingway que vou desfolhando sem olhar mais no espelho:

- Como se comêssemos comida vomitada! Até lhe chamam Jordão! Os nomes não têm tradução, porra! São como as pessoas que os têm, as pessoas que os usam! Um nome é uma célula, uma pele mais que na vida enxertamos em nós. Ou o Robert Jordan era português, porra?! (VIEIRA, 1991, p.34)

Assim como acontece em *Nós, os do Makulusu*, a narrativa norte-americana, também inserida num contexto de guerra, parece, ser construída a partir de elementos extraídos da vida de seu autor, sem, contudo, deixar de vislumbrar uma perspectiva estética e literária, no cerne da qual está a objetividade e a crueza de uma linguagem, para a qual não se vê outra saída, senão a concisão, diante da barbárie que marca um dos processos mais violentos do século XX: a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), considerada por muitos como o prelúdio da Segunda Guerra Mundial. O contexto sócio-histórico apresentado, para além de compor a cronografia da narrativa, integra também uma das passagens mais significativas da vida de Ernest Hemingway, que testemunhou, de perto, em terras espanholas, os conflitos entre republicanos e fascistas, bem como a reverberação, em escala global, de tal polarização no período compreendido entre os anos de 1939 e 1945, momento em que os atores belicosos mostravam, ao mundo, seu potencial destrutivo, fazendo dele material, do qual se nutriu a segunda grande guerra.

Nesse viés, impossível não notar, na obra de pouco mais de seiscentas páginas, as ressonâncias da infância do autor, ocorrida em Oak Park, a passagem como voluntário pelo Corpo de Ambulâncias do exército italiano, durante a Primeira Guerra Mundial, e o prenúncio de sua participação, em favor das tropas legalistas, na Segunda Guerra Mundial.

Os esclarecimentos anteriores apontam, dessa forma, para o cenário de guerra, como um ambiente profícuo para o nascimento de um herói que persegue, incessante e obsessivamente, uma forma de subsistir, em meio ao caos, que marca um mundo moral e fisicamente corroído pela violência. O herói de *Por quem os sinos dobram?* é o norte-americano e ex-professor de espanhol nos Estados Unidos, Robert Jordan, que, tendo vivido por dez anos na Espanha, passa, tal qual Maninho e Mais-Velho, a assimilar a língua (em *Nós, os do Makulusu*, uma das línguas nacionais, o quimbundo) e a cultura daquele povo, processo que culmina, em dados momentos, em conflitos, sobretudo linguísticos, que o autor se esforça por imprimir em seu texto, através, ora de um espanhol atravessado pelo inglês, ora do contrário.

Evidentemente que, aqui, nossa intenção não é, em absoluto, igualar os eventos linguísticos que surgem no romance americano aos que se veem registrados no romance angolano, uma vez que, neste último, é sabido que sua veia marcadamente revolucionária e política passa, antes, pelo cruzamento entre a modalidade escrita da língua portuguesa e a oralidade, que faz, da "desposseção" da língua do colonizador, uma estratégia de luta, à qual se soma a inserção do quimbundo para, enfim, legitimar o texto como espaço de resistência. Contudo, não se pode ignorar que há, entre o protagonista de *Por quem os sinos dobram?* e os irmãos Mais-Velho e Maninho, a semelhança de, sendo outros seus países de origem, assumirem condições, até certo ponto, de confluência de culturas e de crenças distintas, o que não os impede de nutrir,

por aquele espaço em que estão, amor e dedicação às causas que, conforme suas ideologias, resultariam, supostamente, em sociedades mais harmoniosas, como demonstra trecho da narrativa de Hemingway:

Ele agora combatia nessa guerra porque essa era uma guerra que havia começado em um país que ele amava. Além disso, acreditava na República e, se esta fosse destruída, a vida se tornaria insuportável para todos aqueles que acreditavam nos ideais republicanos. (HEMINGWAY, 2014, p.158).

A narrativa de *Por quem os sinos dobram?* se passa, pois, na primavera de 1937, e desenvolve-se, assim como a narrativa angolana, num espaço de tempo reduzido, em que Robert Jordan, incumbido de destruir uma ponte, operação militar para conter o avanço das forças fascistas pelo país, une-se a um grupo pitoresco de espanhóis para, com eles, viver os percalços que se colocam entre si e seu objetivo: a implosão estratégica da construção. Unidos e, ainda assim, tributários de condutas e ideais distintos, Jordan, Pablo, Pilar, Maria e Anselmo, guia camponês, cuja docilidade e respeito ao próximo servem de contraponto ao pragmatismo do protagonista, os personagens citados vêm, pouco a pouco, suscitando em nós, leitores, reflexões que nos auxiliam a entender, de forma mais clara, a imagem do herói neste romance, ao qual Hemingway empresta um tom mais político do que aquele que se encontra registrado em narrativas anteriores.

Em meio a importantes acontecimentos, tais como a crise de liderança vivida entre Jordan e Pablo, guerrilheiro voraz, cujo prazer de matar evidencia-se ao longo da narrativa; o amor vivido entre Jordan e Maria, ex-prisioneira dos fascistas, estuprada coletivamente em cativeiro; a ascensão de Pilar como nova líder do grupo, o protagonista parece desenvolver mais uma variação do típico herói do autor norte-americano: indivíduo solitário, corajoso, destinado ao fracasso, mas empenhado em encontrar, em um mundo violado no que, nele, poderia haver de humano, algum significado. De forma apenas intuitiva, percebemos, ao longo da narrativa, que o herói

de Ernest Hemingway parece não permitir que ideais ou preferências pessoais determinem o curso de suas ações, podendo, inclusive, sua missão ser entendida, pelos leitores, como desnecessária e, por isso, em certa medida, seus esforços vão vôm, assim, envoltos por uma certa graça. Tais características recaem, pois, no pragmatismo que acreditamos estar na base da construção de Jordan, cuja simpatia pelos comunistas restringe-se claramente à disciplina, inerente à forma como conduzem as situações de guerra: "Ele [Robert Jordan] estava sob disciplina comunista todo o tempo. Aqui, na Espanha, os comunistas ofereciam a melhor, mais perfeita e mais racional disciplina para que os objetivos de guerra fossem alcançados". (HEMINGWAY, 2014, p.158). Dessa forma, assim como em Luandino, Hemingway consegue, ao longo da narrativa, despertar, dos leitores, alguma simpatia por indivíduos que representariam, segundo os ideais antifascistas, inimigos, ao mesmo tempo em que esboça críticas àqueles que lutam pela causa republicana, indicando que, numa guerra, nem sempre é feita a justiça. Sacrificando o amor idílico que vive com Maria, em favor de uma conduta honrosa, Jordan entende que é um comportamento mais heroico aguardar a morte do que recitar chavões revolucionários, preocupando-se, antes, com a tarefa a ser executada, embora esteja consciente das contradições morais envolvidas em uma guerra.

Dito isso, entende-se que, assim como no romance de Hemingway, a figura do herói, em *Nós, os do Makulusu*, toma emprestada, para si, a díade, representada por Robert Jordan e Anselmo: o primeiro, pragmático e desejoso por uma morte heroica, tal qual Maninho, e o segundo que, mais doce e de trato cordial ao próximo, vê, na morte indiscriminada, um ato imoral, fazendo-o apenas por estar ciente da inevitabilidade desta conduta numa situação de guerra. Mais-Velho, apesar de não participar da luta armada, parece guardar eventuais semelhanças com Anselmo, no que tange ao ateísmo e a sua delicadeza, além de parecer ter, igualmente, aproximações com uma outra

personagem, cuja participação, no romance, se mostra discreta. Este é um integrante do grupo de El Sordo<sup>29</sup>, sitiado pelas forças inimigas no topo de uma colina, onde tenta encorajar seus companheiros através de frases de La Pasionaria<sup>30</sup>, líder comunista basca. A repetição de lemas revolucionários e comunistas por este jovem rapaz é, pois, tratada, em *Por quem os sinos dobram?*, com certo desdém, mesmo tratamento conferido por Maninho a Mais-Velho, cuja experiência da guerra era vivida apenas no plano ideológico. Evidencia-se, assim, a tensão entre a ação e o pensamento, expressa na longa passagem a seguir, extraída de *Nós, os do Makulusu*, quando da partida de Maninho para guerra.

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

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

- De acordo...

-*Me cago en lo leche de tu acuerdo!* não era assim que diziam os do Hemingway?

Também os li, sabes que fui eu que o li para ti, com paciência, traduzindo enquanto ia lendo e tu sempre a rir feliz e só gramavas do velho Anselmo que ia com o inglês e que eu sei que tu choraste quando o velho morreu porque "fez o que tinha de ser feito naquele momento, sabendo que, se o fizesse, morria", tu mesmo disseste-me e tu agora não queres fazer o que tem de ser feito. É isso, tu conheces-me bem, mais-novo Maninho, meu menor, conheces e já leste o que eu disse no cérebro e já me estás a responder e o que me lixa mais, meu puro irmão amigo, é como tu dizes as verdades assim misturadas nas mentiras delas mesmas e não podemos mais acertar o que falamos desde monandengues.

- Vou-te dizer, pá! Ouve bem" Tu, e todos os que, como tu, só serão incorporados se a coisa aumentar - ah, como eu espero que aumente! - vocês a quem a sorte biológica da pressa da esporra paterna vos nascer há mais anos que eu... (VIEIRA, 1991, p. 21-22, *grifo do autor*)

Maninho renuncia, assim como Jordan, ao seu amor por Rute, abdicando, para si, da possibilidade de um final feliz, em prol de uma morte heroica, que nunca se concretizaria, uma vez que a sua não se daria em combate. A despeito das demasiadas

---

<sup>29</sup> Um cigano que promete, ao grupo de Robert Jordan, roubar e ceder-lhes os cavalos de que precisariam após a explosão da ponte.

<sup>30</sup> Isidora Dolores Ibárruri Gómez, mais conhecida como La Pasionaria, foi uma líder comunista basca, nascida em 9 de dezembro de 1895. Tornou-se célebre, na Espanha, especialmente após a Guerra Civil Espanhola, por instigar os republicanos contra as tropas de Franco.

situações de violência e de dor que vão se apresentando ao longo da narrativa, este fato nos faz, pois, duvidar, assim como acontece com Robert Jordan, em *Por quem os sinos dobram?*, da relevância de sua participação na guerra, bem como de sua causa colonialista. Em carta à Rute, Maninho, como que antevendo sua morte, pede que, ao Mais-Velho, seja conservada sua imagem de capitão-mor, que, aos poucos, vem se dissipando para dar lugar ao medo e ao fracasso de seus anseios:

Meu amor: estou camuflado de sangue - vinte meses de guerra, vinte meses de viúva, perdoar-me-ás? E as tuas mãos sobre os meus olhos curarão as feridas que aí estão gravadas a sangue, deixarei de as ver toda a vida? Não digas isto ao Mais-Velho, deixa-o ainda pensar-me capitão-mor, sim?... Diz ao Mais-Velho que continuo de catana na mão, a abrir a picada que eu quis e comecei, mas que ontem ao luar, fora da barraca, me senti cansado por dentro e que lhe perguntei, *porque ele anda sempre aqui comigo no mais analfabeto da minha coluna que é o mais puro dos moços*<sup>31</sup> que eu vou morrer hoje ou amanhã, e que ele me respondeu que não sei, meu alferes, o meu alferes é que sabe. (VIEIRA, 1991, p.97, *grifos nossos*)

Os caminhos dialógicos, até aqui trilhados, nos fazem, assim, pensar que, retomando a epígrafe que escolhemos para abrir este capítulo, os sinos que dobraram<sup>32</sup> por Robert Jordan, na década de 1930 na Espanha, são os mesmos que dobraram por Maninho, na década de 1960 em Angola, e são os mesmos que ainda dobram por todos aqueles que, heroica e humanamente, têm, em comum, um passado marcado por demasiadas situações de violência, cujas mortes representam metonimicamente, não apenas a barbárie, testemunhada nos países em que atuaram como guerrilheiros ou ativistas políticos, mas aquela que caracteriza todo evento bélico, onde, paradoxalmente, se põem à prova os valores humanos, ao mesmo tempo em que, com eles, se entra mais profundamente em contato, de forma a tornar o indivíduo cômico de suas fragilidades, medos e esperanças de que, dali, se extraia uma nova sociedade. Dessa forma, assim

---

<sup>31</sup> Aqui, evidentemente, sem comprovação intra ou extratextual que nos ajude, pensamos que a fala de Maninho antecipa, de forma pouco explícita, a relação que supomos haver entre Mais-Velho e Anselmo, personagem de Hemingway que admite, em dado momento do romance, ser analfabeto. Coincidentemente, é neste outro analfabeto, seu companheiro de guerra, que Maninho afirma subsistir a pureza de Mais-Velho.

<sup>32</sup> Esta expressão, que inspirou o título do romance de Hemingway, é um trecho do livro, publicado em 1624, *Meditações*, do religioso inglês John Donne. O soar dos sinos refere-se ao ritual, realizado, à época, em cerimônias fúnebres.

como no romance de Hemingway, em *Nós, os do Makulusu*, os sinos ecoam e reverberam por outras épocas, que não apenas a narrada, num movimento de comunhão e solidariedade entre os povos que protagonizaram acontecimentos históricos, no cerne dos quais estão as mortes de seus iguais, num ato, quase necessário, de partilha da sua angústia e de conhecimento da angústia do outro, como num processo doloroso, mas igualmente, terapêutico de fazer-se e deixar-se ouvir.

#### **4.3- O império da visão em *Nós, os do Makulusu***

A necessidade de partilha da angústia, como forma de terapia, a que recorrem aqueles que se encontram numa situação de desamparo, seja ele político ou pessoal, parece se dar, em *Nós, os do Makulusu*, a partir, sobretudo, dos vários caminhos que a memória aciona, caminhos dos quais se destaca, neste romance, assim como em outros de Luandino Vieira, uma tendência notadamente visual, que nos estimula, de imediato, a pensar, mais uma vez, na biografia do autor, cuja infância e adolescência se viram profundamente marcadas por seu interesse pelo cinema, frequentado e acompanhado por ele, tantas vezes, de forma clandestina.

Mais tarde, já na fase adulta do autor e pós-independente do país, o mesmo interesse e a qualidade da linguagem cinematográfica e fotográfica, impressa em suas obras literárias, o levaram à direção da Televisão Popular de Angola (1975-1978) e do Instituto Angolano de Cinema (1979-1984), trabalhos em que estabeleceu importantes parcerias, das quais se tem observado, com mais relevância, a que firmou com Ruy Duarte. Ambos os escritores, no ano de 1975, partilhavam o empenho em dar a ver, nas produções financiadas pela TPA, os modos de vida e tradições diversas que se podiam compilar do território nacional, além da ânsia de contribuir para a construção de um país, verdadeiramente, independente, em que não mais coubesse um registro

colonialista, que se interessava, antes, em fixar corpos e objetos, num movimento meramente contemplativo, guiado por um olhar exótico, que acusava de selvagem e bárbara a população angolana.

Era chegada a hora de, num percurso cinematográfico da urgência, reimaginar a angolanidade, através de um registro do testemunho que devolvesse a voz àqueles, por tantos séculos, emudecidos, fazendo com que o cinema, que começava a nascer, estivesse atravessado pela força vital das palavras, como numa tentativa de suprimir distâncias e traduzir, em imagens, a autonomia dos que se expunham perante a câmara. Estes, agora, incitados a assumirem suas posições de agentes ativos, no curso de independência de seu país, tornavam-se, pouco a pouco, donos de seus discursos, que destoavam enormemente dos que se veicularam nos documentos e arquivos oficiais, nos quais a antiga metrópole se punha de forma, sobretudo, parcial, valendo-se de seu poder, muitas vezes, para validar sua versão da história. Nesse sentido, tencionava-se, num exercício fundamentalmente de compreensão e de escuta daqueles que, até então, estavam à margem da observação e representação pictórica verdadeiramente crítica, articular, num universo de palavras e imagens, a força da narrativa e o realismo visual, sabidamente parcial, articulação essa que o cinema favorece.

Se esta estratégia passa a ser inédita para o cinema angolano, estimulado e, de fato, nascido a partir de 1975, era já conhecida, contudo, pelos leitores de Luandino Vieira, que, veementemente, expunha, em suas obras, um esforço particular de dar lugar a paisagens e personagens, nelas inscritas, que contivessem e sustentassem uma contra-imagem e um contra-discurso, capazes de concorrer, em profundidade, com as velhas imagens e discursos metropolitanos. Evidentemente que não desejamos, aqui, ignorar o que há de específico nas linguagens cinematográfica e literária, mas sobretudo, enfatizar o que pode haver de imbricação entre uma e outra, no sentido de percebermos que, antes



mesmo de seu nascimento, o cinema angolano pode, por ventura, ter encontrado suas raízes na literatura de Luandino, naquilo que ela propõe, literariamente, de contribuição para a consolidação de uma nação independente.

Antes, no entanto, de voltarmos nossa atenção para a plasticidade que se vê registrada nas páginas de *Nós, os do Makulusu*, é nosso interesse, nesse momento, reiterar o que importantes estudos, tais como a obra, organizada por Filipa Lowndes Vicente, *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, têm constatado, para alguns, de forma surpreendente, sobre o fato de a guerra pela libertação de Angola ter sido, ela mesma, um conflito, em cuja origem estava a forte veiculação de imagens, o que nos faz, prontamente, questionar o que se tem afirmado sobre a invisibilidade deste evento histórico, ocorrido, supostamente, longe do olhar público. De início, portanto, para além da estreita relação que se costuma atribuir entre a modernidade e o consumo de imagens, desejamos, antes, problematizar como se dá sua distribuição e sua recepção num ambiente de guerra, como a que nos serve de marca temporal em *Nós, os do Makulusu*.

Para tanto, ficamos, por um instante, parados na seguinte afirmação de Afonso Ramos<sup>33</sup>: esta foi uma guerra *por causa* das imagens, em maioria, fotografias de atrocidades, obtidas, quase todas elas, nos dois dias de massacres aos colonos, segundo informações da metrópole, pela União das Populações de Angola (UPA), episódios ocorridos de 13 a 15 de março de 1961, no norte do país, evento que levou Portugal a marcar esta data como o início da guerra colonial naquele território. Antes disso, em 4 de fevereiro deste mesmo ano, a Casa de Reclusão Militar, em Luanda, havia sido atacada por um grupo de guerrilheiros angolanos, numa tentativa de libertar os presos

---

<sup>33</sup> RAMOS, Afonso. "Angola 1961, o horror das imagens". In: VICENTE, Filipa Lowndes (org.). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014. p.397-432

políticos que, ali, estavam. A partir deste acontecimento, Angola declara o início da luta pela libertação nacional e, dali, resultaram, igualmente, algumas dezenas de imagens, em que estão evidentes cenas de horror. É sabido, no entanto, que, se por um lado, a circulação desta categoria de fotografias, classificadas como "de atrocidades", constituiu-se como um forte meio de protesto contra a guerra, seu uso também legitima argumentos que pretendem balizar e justificar a promoção de mortes, destruições e perseguições.

E assim aconteceu: ao exibir cenas de barbárie e de violência, nas quais os angolanos eram mostrados como selvagens e autores de atos abomináveis, a metrópole tinha a nefasta intenção de, em posse do imediatismo, de que se favoreciam aquelas imagens, gerar, no mundo, sobretudo, na Europa, uma indignação sem precedentes, sentimento que, em certa medida, contribuiu para fortalecer os discursos lusitanos de refutação da legitimidade política dos movimentos de libertação. Nesse sentido, via-se, em Angola, a rejeição da metrópole por futuras negociações, à medida que se testemunhava, naquele território, a intensificação da violência e da repressão para fazer perpetuar o colonialismo. Sob os efeitos aterradores de tais imagens, a população portuguesa, incitada por uma campanha psicológica, viu-se, portanto, impelida a apoiar a permanência da colônia, num desejo atroz de vingança, erguido a partir de termos racistas, que apontavam o indivíduo negro como o agente do mal. Diante das atrocidades, cuja autoria a metrópole creditava aos angolanos, o mundo especulava sobre a capacidade de aquela população, ela mesma, governar e gerir seu próprio país, preocupação que o governo salazarista expunha, sob um discurso em que exaltava a fraternidade cristã, à ONU, àquela altura, defensora da independência de Angola.

O teor destas imagens, manipuladas e amparadas pelo discurso de poder político e econômico da metrópole, era o mesmo, mais tarde, encontrado em filmes, como

*Angola, decisão de continuar* (1962), de Vasco Hogan Teves, *Uma jornada histórica - do terrorismo no Congo à manifestação em Lisboa* (1963), de António Lopes Ribeiro e Perdigão Queiroga e *Angola na guerra e no progresso* (1971), de Quirino Simões. Neles, novamente, encontramos apenas um lado da história: não há, nessa época, notícias, imagens e memória visual que contenham e atestem a outra versão, a não oficial, a dos angolanos; esta parte da história ficaria, ainda, por contar numa nova forma de relato, em novas imagens, contextualizadas, que garantiriam, ao mundo, uma compreensão histórica perante esses eventos, percepção, antes, anulada diante da desumanização fotografada e veiculada, mundo afora, pelos portugueses. Portanto, a invisibilidade, que se vincula a esta guerra, fica por conta da voz e das imagens que não se puderam fazer ouvir e notar daqueles que a história progressista havia determinado como subalternos.

Nesse viés, como não pensar, antes mesmo do nascimento do cinema angolano, no importante lugar que a plasticidade, inerente às obras de José Luandino Vieira, sobretudo aquelas que nascem nesse contexto de guerra, assume como forma de concorrer às imagens de atrocidades que, nesse período, anularam, sobremaneira, a capacidade analítica dos que foram, à distância, bombardeados por um repertório do horror, que emudecia, uma vez mais, os que sempre estiveram à margem? Se esta mesma plasticidade não nasce exatamente para confrontar novas imagens àquelas que se tornaram emblema do esforço português em "domesticar" os negros angolanos, ela acaba por fazê-lo de forma, não apenas violenta, mas muitas e tantas vezes, lírica, de modo a garantir que esse confronto assumisse uma natureza política, mas também imaginativa. Assim, a fotografia colonial dava a entender que "conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmera o registra. Mas isso é o contrário de compreender que parte de não aceitar o mundo tal como ele aparenta ser. Só o que narra pode levar-nos a

compreender" (SONTAG, 2004, p.30). Daí, a importância da narrativa visual que Luandino, generosamente, nos oferece.

E, assim, observando a confluência entre narrativa e imagem, enveredamos na mesma direção, apontada por alguns dos principais questionamentos, inscritos nas obras pós-coloniais, como os que problematizam os limites entre texto oral e escrito, entre o português popular e o canônico, entre o herói épico e o herói humanizado. Reiterando, portanto, a oscilação de categorias, antes, estanques, Luandino nos coloca diante de mais uma ruptura: aquela que faz misturar os limites entre texto verbal e visual. Dessa forma, fica-nos garantido que a "produção de conhecimento colonial, impresso e manuscrito, se caracterizou por uma articulação entre texto e imagem" (LOWNDES, 2014, p.12), fazendo do relato pessoal, igualmente, um relato político, em que se traduz mais uma forma de mapeamento e conhecimento de um lugar, denso de significado afetivo e histórico. E na senda da investigação dos recursos visuais que invadem o universo estético de *Nós, os do Makulusu*, é acertado dizer que sua leitura parece nos ensinar um novo código visual, ampliando nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e, mais, sobre o que temos o direito de olhar, direito, antes, negado por aqueles que, em posse da tecnologia, decidiam quem e o que se podia deixar e se fazer notar. Dessa forma, Luandino, para além de nos propor uma "gramática do ver" (SONTAG, 2004, p.13), nos propõe uma ética do ver, em que figura, sobretudo, um rito social, através do qual se compartilham pedaços do mundo, cujo recorte é acionado pela memória, que confere ao evento "fotografado" uma espécie de imortalidade.

Para validação das reflexões propostas, lembramos, aqui, que o projeto estético e ético de *Nós, os do Makulusu* vem, desde sua inauguração, vinculado a uma política da memória, cuja ativação representa, ela mesma, um misto de verbalidades e imagens, na medida em que o trabalho mnemônico é, em princípio, um trabalho de arquivo que, em

nada, está dissociado da imaginação; ao contrário, ambos estão precisamente localizados, segundo Aristóteles, em "De memoria et reminiscentia", nos domínios da alma, dos quais nunca está ausente um repertório imagético que, hoje, nos parece ter, em certa medida, relação com as práticas do testemunho. É certo que, para confirmar esta relação como uma tendência dos textos de caráter testemunhal, talvez, precisássemos analisar, com mais atenção, uma gama maior de escritos dessa natureza. Todavia, no que concerne ao que se tem observado em obras pós-nazistas, como as escritas por Primo Levi, por exemplo, percebe-se que, para além da ressuscitação de um conjunto de imagens para cada lembrança que se apresenta, há uma espécie de apelo, daquele que dá seu testemunho, ao que se pode extrair de realista de uma imagem, com o intuito, talvez, de transpor a inverossimilhança que ronda, muitas vezes, as narrativas do horror, conforme apontado no capítulo anterior.

Em sequência, portanto, relembremos, novamente, de forma apenas intuitiva, considerando as limitações que a falta de uma formação técnica em cinema nos impõe, que a imagem é, por excelência, a matéria-prima, de que se constitui a linguagem cinematográfica, estando, nela, conjugadas a atividade de um aparelho técnico e a atividade dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. Em *Nós, os do Makulusu*, contudo, tal ambivalência, se traduz, antes, numa fenomenologia do olhar<sup>34</sup> que pretende, no mais das vezes, servir de fronteira móvel entre o mundo externo e o sujeito, fronteiras intermediadas, através do trabalho, também técnico, com a palavra, que põe em contato as exigências do corpo e da alma, onde, de fato, parece firmar-se a identificação entre o observador e o observado.

Assim, o movimento, caráter mais específico e mais importante da linguagem fílmica, ganha as páginas do romance, através de recursos, evidentemente, outros que

---

<sup>34</sup> BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

não aqueles proporcionados pelo manuseio de uma câmara, mas sobretudo, pela natureza factualmente deambulatória do protagonista que, andando pelas suas ruas preferidas de Luanda, segue em direção ao velório e ao enterro de seu irmão. O movimento citado vem, ainda, associado, em *Nós, os do Makulusu*, à viagem temporal que o protagonista faz pelos reinos do pretérito, do presente e do futuro, bem como pelo deambular interno, através do qual investiga sentimentos e percepções, impressos numa narrativa, que parece, notadamente, seguir o fluxo da consciência do protagonista, cujo discurso se vê sempre entremeado, tantas vezes, por outros discursos que não os seus, elegendo tantos e variados interlocutores, dos quais não obtém nunca resposta, como que a confirmar o monólogo interno que se vê travado desde o início do romance. Aqui, sentimo-nos tentados a fazer uma suposição, diante da qual nos resta apenas nossas percepções de leitores e espectadores, pouco letrados que somos em cinema: a suposição de que a superposição temporal que se vê registrada em imagens, na narrativa em análise, é, igualmente, um traço marcante da linguagem fílmica. Tal superposição, lembra-se, parte, no mais das vezes, do desejo de romper as demarcações cronológicas, que se sabem ortodoxas, como num movimento de tornar também presentes o passado e o futuro, uma vez que o "conteúdo de nossa consciência está sempre no presente, assim como as nossas recordações e os sonhos. O conteúdo dos nossos sonhos e recordações é, primeiro, apreendido como presente" (MARTIN, 2005, p30). Sobre tal ruptura dos limites temporais no cinema, lê-se:

A imagem encontra-se sempre no presente. Na qualidade de fragmento da realidade exterior, oferece-se ao presente da nossa percepção e inscreve-se no presente da nossa consciência: o desnível temporal não se faz sentir senão pela intervenção da apreciação, capaz de colocar os acontecimentos no passado em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na ação do filme. (...) Qualquer imagem fílmica está, por conseguinte, no presente: o passado perfeito, o imperfeito, eventualmente, o futuro, não são senão o produto da nossa apreciação colocada perante os meios de expressão fílmica cujo significado aprendemos a ler. (MARTIN, 2005, p.30)

Para além dos elementos que, acima, foram destacados, ressalta-se, igualmente, no cinema, a importância do som, a participar, sobretudo, da restituição dos ambientes, dos seres e das coisas, e da cor, apreendidos, antes, com o intuito de passar, ao espectador, um sentimento de realidade que, na literatura, fica, exclusivamente, ao encargo de um empenho em compor um repertório sinestésico que preenche as páginas do romance de uma fantasia especulativa, a mesma que, no suporte fílmico, se pode extrair quando da descrição dos odores pelos personagens. Da sinestesia que, antes, enfatizamos, é exemplo a seguinte a passagem:

Fecho a pequena janela que dá no quintal do serralheiro-sucateiro, ainda não sei mesmo onde vou buscar as flores, Maninho não vai gostar do cheiro destas que vou lhe levar, cheiram a mortos e eu quero que ele ouça outro olor, que o seu cheiro delas, doce e triste, não lhe faça dizer o ódio: "cheiram a mortos como tu, Lena, dessa merda das flores da tua mãe", e ela lhe abrir na blusa o peito; em baixo das acácias siras dos coqueiros com suas floreszinhas caindo chuviosas, lhe meter a cabeça pelos seios fora, sentados nas escadas do clube de ténis e lhe dizer tão sorrida:  
- Mas eu cheiro a rosas, 'Ninho! (VIEIRA, 1991, p.33)

E daí, portanto, chegamos ao que, de fato, une, inequivocamente, uma e outra linguagem, a fílmica e a literária: seu poder de reconstrução da realidade, que, no cinema, se dá, aparentemente, de forma realista, mas sabidamente, afetada por um coeficiente sensorial e emotivo, do qual a narrativa de Luandino não escapa, na medida em que se utiliza da imagem cinematográfica para promover um encontro com o real, ao mesmo tempo em que transfigura também o real à magia, estabelecendo, por fim, um complexo íntimo de afetividade e inteligibilidade. Dessa forma, a imagem, em *Nós, os do Makulusu*, vai, através da movimentação interna e externa do narrador, à semelhança de uma câmara, operando enquadramentos, efeitos de iluminação e sonoplastia que concorrem como fatores decisivos de estetização e, assim como no cinema, alcançamos, na narrativa, a intensidade, a intimidade e a ubiquidade, de que nos fala Marcel Martin:

(...) intensidade porque a imagem fílmica, particularmente o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real (...), intimidade porque a imagem (ainda em grande plano) faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema

transporta-nos livremente através do tempo e do espaço porque densifica o tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal. (MARTIN, 2005, p.31)

Despertos e atentos, portanto, ao que se pode extrair de cinematográfico de *Nós, os do Makulusu*, observamos, de fato, a relevância, no universo literário, criado por Luandino Vieira, do enquadramento e da iluminação conscientes de elementos que, participantes de cenas específicas, dão conta, a um só tempo, da dor que, a propósito da morte de Maninho, representa a dor da perda de todos os homens que, nessa guerra, estiveram, assim como da alegria e da suavidade que marcam algumas passagens em que o narrador retorna à infância mítica. Para tanto, diz-se, de Luandino, que seu olhar é, pois, comandado por uma atenção aguçada que "enfrenta e vence a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada. A atenção é um olhar profundo e despojado. Mas não só. A atenção é também um olhar que age". (BOSI, 1998, p.85). E é exatamente esta atenção que se observa no excerto a seguir, em que o olhar de Mais-Velho repousa, como numa espécie de *zoom*, sobre um papagaio que descansa numa janela da rua dos Mercadores quando o protagonista se punha a caminho da igreja, cena em que contrapõe a alegria do animal à sua tristeza: "Nunca me amou - sei, hoje, 24 de outubro, aqui, na calçada dura do beco secular dos Mercadores onde vou com o sol a colorir um papagaio saliente numa janela e a alegria de não ter lágrimas para o óbito de Maninho (VIEIRA, 1991, p.12). Este olhar, portanto, que faz operar um enquadramento pontual na figura do papagaio, iluminado, naturalmente, pela luz do sol, parece, no entanto, opor-se à amplidão que comanda a atenção de Dona Gertrudes, na passagem adiante, na qual a abertura do ângulo de observação sinaliza, sobretudo, um desejo de entrar em contato com suas primeiras impressões do musseque Makulusu, no momento de sua chegada:

A mesa está armada em baixo da sombra moringue da mandioqueira, a mãe olha em volta, ainda não acredita que chegou, vê os blocos sem reboco e os zincos velhos do



telhado e está com a sua mão esquerda na minha coxa de agoniado: me dá coragem e quer coragem na minha silenciosa companhia, para eu comer com os dedos ou a colher, mas não posso. (VIEIRA, 1991, p.14)

Da variação de enquadramento, antes observada, aos efeitos sonoros, que potencializam, em tudo, o cenário de guerra, em que se passa a narrativa, Luandino toma emprestada, no trecho seguinte, a imagem da metralhadora para mais uma descrição sinestésica, em que a chuva que cai, sobre a terra de Luanda, vem nos oferecer mais uma cena de dor, que, juntamente com tantas outras, vem corroborar, novamente, a natureza testemunhal da obra, testemunho que, em parte, abstém-se de uma construção meramente documental e objetiva para, enfim, assumir uma veia marcadamente poética. No excerto, há também de se notar que as metralhadoras de chuva, as metralhadoras reais, e a música de Sambo<sup>35</sup> parecem, de maneira muito sofisticada, propor uma trilha sonora para o romance, que marca, sobretudo, a angolanidade e o trajeto de sofrimento que aquele povo ainda haveria de enfrentar até a sua independência.

... deitado no capim a sentir a vida a sair assim embora enquanto as balas cantam, tocam a musiquinha do Sambo no instrumento que eu dei no Kibiaka, e a vida corre por baixo dele, como se mijasse, no cacimbo frio da noite, pelas pernas abaixo como no berço, na pequena cama. Metralhadoras por cima dos zincos, a chuva de bagos de areia cai, o colchão molhado de capim, o prazer de sentir o quente, como corre nesse momento, e os zincos violentamente batidos nos bagos de chumbo da chuva, foi assim que tu morreste, sei, tenho certeza, já morri mil e uma vezes por ti, Maninho, meu irmão e isso não te dá a vida e a Rute ainda não chegou de acreditar, por mais que se esforce não acredita que é verdade, está me sorrir seus simples castanhos olhos e vai acreditar só muito tempo depois e então, vai chorar, ninguém já lembra o Maninho, ou ficará doida (...). (VIEIRA, 1991, p.95-96)

Por fim, chega-nos o desejo de apontar a presença, em Luandino Vieira, no que, especificamente, concerne a *Nós, os do Makulusu*, mas suspeitando, de partida, que a colocação que se segue não se restringe a esta única obra, de um olhar essencialmente auroral, no sentido de que este acolhe generosamente um mundo já dado, estimulando, no protagonista, assim como nos leitores, um processo de conhecimento que se dá pelos

---

<sup>35</sup> Sambo foi um médico e um músico angolano, regente de uma filarmônica, cujas canções orquestradas sustentavam, predominantemente, os ritmos nacionais.

sentidos. Este olhar estaria, portanto, "implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo ímã da intersubjetividade. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato" (BOSI, 1998, p.78). E, assim, em posse de um olhar que nos fala claramente da sua ação política sobre um mundo, reconstruído literariamente, Luandino nos mostra que a *sua política* não é, tão somente, o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É, antes, a reconfiguração de um espaço específico, a partilha de uma "esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles" (RANCIÈRE, 2010, p.20).

.V.

*NÓS, OS DO MAKULUSU?*

*Nós, os do Makulusu, só eu restei.*

(José Luandino Vieira. In: *Nós, os do Makulusu*)

Quando do momento do nascimento do projeto que, por hora, se encontra em vias de conclusão, pensávamos e, até certo ponto, confiávamos que, a essa altura, escrever, de forma reflexiva e analítica, sobre a obra de Luandino Vieira representava, antes, um desafio ao que se podia, dela, extrair de novo e, ainda assim, relevante, face aos já antigos e consagrados apontamentos e estudos acadêmicos, demasiadamente profundos, densos de comprometimento crítico, de respeito à história do autor e à do país escolhido para seu. Nada nos assegurava que o trabalho que tínhamos pela frente pudesse ser realizado em meio a uma ilusória calma, que, de um lado, se encontra na seara de projetos que lidam, no mais das vezes, com um olhar inaugural, aquele que se lança, inicialmente, sobre um objeto de estudo, em relação ao qual pouco ou nada se tem registrado, resultando, por isso, num contributo inequívoco à crítica literária, alimentada sempre e fundamentalmente do que, para além de um fortuito ineditismo, redundava em possibilidade de fazer notar o que nunca se pôde, ora por limitações históricas, ora por simples desatenção.

Aceitar, portanto, o desafio, de que antes falávamos, nos impunha ir por uma direção, que não a do ineditismo obrigatório, mas por outra que desaguasse num caminho para o qual convergissem muitas outras leituras anteriores, fosse no sentido de confrontá-las com as nossas, de reiterá-las nas nossas ou de ressignificá-las. Nada nos parecia tão vão e irresponsável como ignorar um passado de crítica em textos literários africanos pós-coloniais lusófonos, nos quais os registros da memória têm se revelado como uma necessidade, talvez obsessiva, de pôr em relevo uma origem mítica que possibilitasse uma reflexão produtiva sobre as implicações e ressonâncias, no presente, dos tempos marcados pela violência de um regime colonial opressor e emudecedor, bem como por importantes eventos bélicos, a saber a guerra pela libertação de Angola, tematizada e referida inúmeras vezes em *Nós, os do Makulusu*. Era necessário, para

tanto, entender a que componentes afetivos o trabalho da memória respondia, no romance, e a partir de que recursos estéticos ele o fazia, sabendo, de antemão, que, tal investigação estaria balizada por questões já conhecidas dos leitores que se aventuram na ficção de Luandino, sobretudo no que concerne aos aspectos formais, impressos, não apenas na obra que esteve em análise durante todo o tempo de pesquisa, mas em muitas outras de seu autor, a citar, em princípio, a forte presença, em seus textos, de elementos característicos da oralidade, elementos que se põem em condição de atrelamento aos eventos linguísticos que brotam da interseção entre a língua portuguesa e o quimbundo.

Notava-se, assim, certamente não pela primeira vez, que o relato, tecido por fios de uma memória, desordenadora de lembranças de épocas diversas, era, em sua base, construído, por afetos semelhantes ao que se conhecia apenas superficialmente pelo nome de angústia, cujos contornos teóricos seria necessário investigar e dar a ver num capítulo, em que se tentou evidenciar, inclusive, a participação deste sentimento em discursos filosóficos que se prestaram ao autoritarismo. Dessa vez, a angústia, que se via no cerne do processo de ativação da memória, era a mesma que determinaria a escolha de recursos estéticos, dos quais as imbricações linguísticas, entre as modalidades oral e escrita do português e entre este último e o quimbundo, nos serviram, antes, de fundamentos motivadores ao exame de outros aparatos formais, igualmente privilegiados pelo romance e, no entanto, abordados, ainda, de forma incipiente em espaços teóricos de discussão anteriores.

Nesse viés, interessava-nos observar a força que a plasticidade da obra e dialogicidade, emprestada à narrativa por componentes intertextuais específicos, imprimiam, no relato, manifestando, desde o início, um desejo do protagonista de dar, a quem o lê, uma mostra de seu testemunho sobre as carências de um tempo. É, então, que o leitor é deslocado de um lugar meramente contemplativo para outro, em que se

assume confidente e participante do processo de partilha da angústia, através do qual o narrador se põe a descortinar sua Luanda, sobre a qual recaía ainda o véu da história. Em foco, portanto, tais objetivos, nada nos fez perder de vistas as condições reais, concretas e, por isso, quase palpáveis que cercaram a produção dos textos de Luandino Vieira, em finais da década de 1950, da qual é representativa a obra *A cidade e a infância*, e na década de 1960, quando *Nós, os do Makulusu* é, então, concebido. A reverberação estética, a que deram origem os duros anos de guerra, assim como sua situação pessoal de preso político, nos obrigou a uma atenção e a um cuidado ímpares de revisitar os padrões tradicionais com que a crítica costumava examinar a relação entre literatura e sociedade, relação da qual Luandino nunca fugiu, sugerindo-nos a necessidade de um aprofundamento no contato com os dados biográficos do autor, talvez como forma de não se deixar desvincular o que, no romance em análise, era tão evidente: a confluência entre componentes, extraídos da vida do escritor, e, em outra via, elementos pertencentes, marcadamente, aos domínios da imaginação, que acolhem, em relevo, as dores e as angústias de um indivíduo, a um só tempo, real e ficcional:

Esse livro andava dentro de mim há muito tempo. Eu não encontrava era forma. Sabia que aquilo era uma coisa que me doía, e quando as coisas me doem eu tenho que escrever. (...) Não podia fazer outra coisa [senão escrevê-lo em apenas uma semana], vivia obcecado. Vinha para fora, sentava-me debaixo de uma árvore e ia escrevendo, escrevendo. Nessa semana ficou tudo escrito e corrigido. Foi um sonho que eu tive. (VIEIRA,2009)

E, dessa forma, fomos tateando os espaços, a que a peregrinação do protagonista nos levava, assim como fizemos com os desejos daqueles quatro meninos, que eram no início da narrativa, e, mais tarde, dos quatro homens que se tornaram, corajosos, cada qual descobrindo a sua maneira de querer estar naquele mundo de violência e a sua maneira de querer outro mundo que não aquele que lhes apresentava. Assim, a interrogação que põe fim ao relato de Mais-Velho, mais do que a constatação de desintegração do grupo, decorrente das mortes de seus integrantes, confirma, por

inteiro, as incertezas que marcavam aquele processo, sem dúvida e excepcionalmente violento, mas igualmente importante e, em certa medida, de esperança, pois que, dali, poderia nascer um país emancipado, cuja voz se fizesse ouvir e cujas imagens e representações de si próprios haveriam de se fazer notar. Não sem razão, Mais-Velho, sempre diante da possibilidade de morte que a guerra lhe impunha, manifesta, forte e vivamente, o desejo de outro fim que não o de ser enterrado, num anseio legítimo e, sobretudo, imperioso de não dar encontro, na morte, com a mesma prisão, subalternidade e opressão que seu povo e ele próprio experimentaram em vida. O protagonista aspira, assim, à liberdade, que, se supõe, seja inerente à imensidão e ao balanço do mar, por cujas águas espalhar-se-iam seus ideais independentistas, não mais abafados e retidos dentro de uma cova escura.

(...) temos todos, nós, os do Makulusu, a nossa bela cova de infância, oito por quatro, é fácil, eu já não sou mais capaz de achar o volume do cilindro, mas é fácil e, por isso, mãe, ouve: eu não quero ser enterrado, é uma palavra tão feia, tão fria, tão fosca, tão fresca; ou sepultado, outra rima com abandonado, excomungado, capado e castrado, dominado e discriminado - escravizado! - essas todas palavras e suas rimas e sinônimos, todas têm silêncio e quietez e eu quero ser lançado no mar e então ao menos terei ilusão de movimento, vou nascer outra vez embalado, baloiçado nas ondas todo o tempo e não vou ser pó, serei plâncton e vadiarei, vou andar no quilapanga por todas as praias do Mundo, mas se ficar aqui, mãe, ao menos aqui que seja aqui, na frente do mar, ao meu mar da nossa terra de Luanda. (VIEIRA, 1991, p.81-82)

E, finalmente, finda o nosso trabalho, certos de que o projeto literário de Luandino Vieira, gestado majoritariamente em um contexto bastante especial de violência e repressão, permanecerá, ainda, como fonte inesgotável de reflexão, pois que, nele, está impresso o selo imperecível da resistência e do empenho de construir uma identidade cultural nacional que encontra, na cidade de Luanda, os sonhos e as vicissitudes de um tempo que ecoa, insistentemente, aos ouvidos de toda a gente que se interessa por uma política que, ao contrário de partidária, resulta numa revolução das formas de existência sensível num mundo arruinado de humanidade. Em última análise, trata-se, sobretudo, de um exercício literário que se renova no confronto com aqueles que, durante muito tempo, recusaram África e, especificamente Angola, como espaço de onde brotavam seres, verdadeiramente, políticos,

recusa que passou, igualmente, pelo desejo de negar os sons que saíam de suas bocas como discurso. Seus discursos vão por aí, firmes e empenhados em fazer, de suas vozes, os sinos que dobraram, outrora, pelas mortes que ficaram, por muito tempo, invisíveis aos olhos daqueles que estiveram inebriados pelos discursos eurocêtricos inflamados de ódio e preconceito. Restamos acreditar que esta literatura, como que a inventar um novo ritual, esteja mesmo a inaugurar os sinos que dobrarão pelas vidas que nasceram e puderam usufruir de um país que, embora ainda denso de contradições e de carências, se fez independente. Os do Makulusu? Só ele restou para narrar.



.VI.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 4, 2003.

AGUESSY, Honorat & BALOGUN, Ola & DIAGNE, Pathé & SOW, Alpha. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70.

ANTUNES, Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARISTÓTELES. "De la mémoire et de la réminiscence". In: *Petits traités d'histoire naturelle*. Trad. René Mugnier. Paris: Belles Lettres, 2002. p.18-20.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

BÂ, Amadou Hampâté. "Palavra africana". In: *O Correio da Unesco*. Ano 21. n°11. Rio de Janeiro, Nov.1993, p.16-20.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p.197-221.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Volumes I, II e III. Rio de Janeiro: EdUERJ / Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.65-87.

CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Ed. Bartir e Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa, 1999 (Coleção Via Atlântica nº1).

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

DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

DIONÍSIO, Mário. "A propósito de Jorge Amado". In: *O diabo*, nº164, 14 jan. 1937.

DIONÍSIO, Mário "O sonho e as mãos". In: *Vértice*, XIV, n°125, fev.1954.

DOMINGOS, Luís Tomás. "A visão africana em relação à natureza". In: *Revista brasileira de história das religiões*. Maringá, v. III, n° 9, jan 2011. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>

DONNE, John. *Meditações*. Tradução de Fabio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Pele negra máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FREUD, Sigmund. "Rascunho E: Como se origina a angústia". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. I (1886-1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.235-240.

\_\_\_\_\_. "Rascunho G: Melancolia". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. I (1886-1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.246-253.

\_\_\_\_\_. "Lembranças encobridoras". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. III (1893-1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 287-304.

\_\_\_\_\_. "O mecanismo psíquico do esquecimento". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. III (1893-1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.275-282.

\_\_\_\_\_. "Lembranças da infância e lembranças encobridoras". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol.VI (1901). Rio de Janeiro: Imago, 1996.p.59-66.

FREUD, Sigmund. "Luto e Melancolia". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVI (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.245-263.

\_\_\_\_\_. "Reflexões para os tempos de guerra e morte". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVI (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.285-309.

\_\_\_\_\_. "Sobre transitoriedade". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (1914-1916).vol. XVI Rio de Janeiro: Imago, p. 317-324.

\_\_\_\_\_. "Luto e melancolia". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. XVII (1917 [1915]). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.243-263.

\_\_\_\_\_. "Inibições, sintomas e ansiedade". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. XVII (1917 [1915]). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.79-168.

\_\_\_\_\_. "Ansiedade, dor e luto". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XX (1925-1926). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.164-167.

\_\_\_\_\_. "O mal-estar na civilização". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.67-148.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória e esquecimento: linguagens e narrativas". In: NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res) sentimento - indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004. p.85-94.

GARCIA, José Martins. "Luandino Vieira: o anti-apartheid". In: *Colóquio/Letras*. n°22. Lisboa: 1974.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Elnice Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Ricardo Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1986

\_\_\_\_\_. *Que é metafísica?*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1989.

HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram?*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

LABAN, Michel. *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra - estudos, testemunhos, entrevistas*. Lisboa: Edições 70, 1980.

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

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1996.

\_\_\_\_\_. *Oralidades & escritas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

\_\_\_\_\_. "Cenografias pós-coloniais nas literaturas africanas". In: MEDEIROS, Paulo (org.). *Postcolonial and lusophone literatures*. Volume I. Utrecht: Utrecht Portuguese Studies Center, 2007.

\_\_\_\_\_. "A discursividade épica em *Mayombe* de Pepetela". In: *Colóquio de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Lit. Tejo, 1985.

LEJEUNE, Philippe. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MACEDO, Tânia. *Luanda, cidade e literatura*. Luanda: Nizila / São Paulo: Editora UNESP, 2008.

MAGNE, Augusto. *Dicionário etimológico da língua latina: famílias de palavras e derivações vernáculas*. Volume I. Rio de Janeiro: INL, 1952.

MARGATO, Izabel. "Notas sobre o Neo-Realismo Português: um desejo de transformação". In: *Via Atlântica*, n°13. Jun/2008.

MARTELO, Rosa Maria. "Do compromisso à aporia". In: *Em parte incerta*. Porto: Campo das letras, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOUTINHO, Viale (org.). *Contos populares de Angola: folclore quimbundo*. São Paulo: Landy Editora, 2000.

PADILHA, Laura & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

PÊCHEUX, M. O papel da memória. In: ACHARD, P. et al. *O papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Pontes, 2010.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swan*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

RAMOS, Afonso. "Angola 1961, o horror das imagens". In: VICENTE, Filipa Lowndes (org.). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014. p.397-432.

RANCIÈRE, Jacques. "A estética como política". In: *Devires*. vol.7, n°2, jul/dez 2010. Belo Horizonte, p.14-36.

RIBEIRO, Margarida Calafate & SILVA, Mônica V. & VECCHI, Roberto (orgs.). *Papéis da Prisão: apontamentos, diários, correspondência (1962-1971)*. Lisboa: Caminho, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia - terceiras histórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/contexto I*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.75-97.

SALGADO, Maria Teresa & SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs.). *África & Brasil: letras e laços*. Volume I. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

SALGADO, Maria Teresa. "A geração de 50 e a modernidade literária angolana". Disponível em: <http://www.revistasarara.com>. Acesso em 20 de novembro de 2016.

SALGADO, Maria Teresa & SECCO, Carmen Lúcia Tindó & SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs.). *África & Brasil: letras e laços*. Volume II. São Caetano do Sul: Yendis, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O muro*. Tradução de H. Alcantara Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966

\_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril, 1973

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução e notas de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1998

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas". In: *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro, vol.20, nº1, 2008. p.65-82. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf](http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf)

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

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

VICENTE, Filipa Lowndes (org.). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014.



VIEIRA, José Luandino. *Lavra & Oficina* [Abril/Maio de 1980]. Luanda.

VIEIRA, José Luandino. "Luandino: sete dias escritor". [5 de novembro de 1981]. Lisboa: *DL ler/escrever*. Entrevista concedida a Pedro Alvim.

\_\_\_\_\_. "Retrato e Memória". [22 de abril de 1989]. Luanda: *Expresso*. Entrevista concedida a António Loja Neves.

\_\_\_\_\_. *Nós, os do Makulusu*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. Luanda: Nzila, 2003.

\_\_\_\_\_. *Luuanda: estórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *De Rios Velhos e Guerrilheiros: o livro dos rios*, Luanda: Nzila, 2006.

\_\_\_\_\_. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *No antigamente, na vida*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

\_\_\_\_\_. "Tertúlia sobre a vida e a obra de Luandino Vieira". Embaixada de Angola em Lisboa, 2007. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=KfdPc0EDPTc](http://www.youtube.com/watch?v=KfdPc0EDPTc)

\_\_\_\_\_. "Primeira entrevista de Luandino Vieira sobre o Tarrafal". Entrevista cedida à Alexandra Lucas Coelho, em 1 de maio de 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/05/01/politica/noticia/os-anos-de-cadeia-foram-muito-bons-para-mim-1377921>

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.