



Luandino Vieira e as encruzilhadas do *Makulusu*

Júlio Cesar Machado de Paula*

Resumo: No presente trabalho, analisamos como a palavra quimbundo que figura no título de *Nós, os do Makulusu*, de Luandino Vieira, evoca a imagem da cruz e sugere uma narrativa construída pela constante presença de encruzilhadas. Nossa leitura se concentra em duas dessas encruzilhadas: a do tempo, responsável tanto pela emergência da memória quanto por investidas rumo ao futuro; e a do bilinguismo, dado o processo híbrido de escrita de que se vale Luandino, capaz de mobilizar tanto o português do colonizador quanto o quimbundo do colonizado.

Abstract: In this paper, it is analyzed how the Kimbundu word appearing in the title of *Nós, os do Makulusu*, by Luandino Vieira, evokes the image of the cross and suggests a narrative constructed by the constant presence of crossroads. The reading focuses on two of those crossroads: the time, responsible for the emergence of memory and for the prospection into the future; and the bilingualism, due to the hybrid process of writing of Luandino Vieira, capable of mobilizing the Portuguese of the colonizer and the Kimbundu of the colonized.

Palavras-chave: Literatura angolana; Luandino Vieira; tempo; bilinguismo.

Keywords: Angolan literature; Luandino Vieira; time; bilingualism.

1 Introdução: Makulusu, o caminho das cruces

Em 1975, ano da independência de Angola, Luandino Vieira publicou *Nós, os do Makulusu*, romance que escrevera em 1967 em Cabo Verde, no campo para prisioneiros políticos mantido pelo regime salazarista no Tarrafal. Em linhas gerais, a narrativa apresenta, num grande devaneio memorialístico, a história do narrador, Mais-Velho, filho de colonos portugueses que, tendo retornado a Luanda para as cerimônias fúnebres do irmão caçula, Maninho, é tomado de assalto tanto por uma memória fragmentada quanto pelo futuro, que se lhe afigura de modo incerto. Indistintamente, presente, passado e futuro entrecruzam-se em todos os níveis narrativos, por vezes de modo extremamente sutil e quase imperceptível.

Antes mesmo de tomarmos contato com a desconcertante prosa de *Nós, os do Makulusu*, chama-nos a atenção a presença, já no título, de um topônimo quimbundo, Makulusu, apresentado em sua ortografia antiga.¹ Segundo informação de Lobo (1967, p. 207), o termo, nome de um antigo musseque de Luanda, pode ser traduzido para o português

* Professor Adjunto I da UFAM; doutor em Estudos Literários pela UFMG e mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Realizou estágios de pesquisa na Sorbonne-Nouvelle e no Fonds Ricoeur, do qual é Correspondente.

¹ Utilizaremos sempre a grafia *Makulusu*, adotada por Luandino Vieira, embora seja corrente, hoje em dia, a forma aporuguesada *Maculusso*.

como “cruzes”. O nome foi aplicado ao local pelo fato de os portugueses terem instalado ali, em tempos remotos, o Cemitério do Alto das Cruzes, cenário do último bloco narrativo de *Nós, os do Makulusu*. Assim, o caminho percorrido pelo féretro de Maninho, personagem nuclear do romance, é, literalmente, uma Via Crúcis, um caminho das cruzes.

Os quatro primeiros blocos narrativos funcionam, assim, como uma espécie de roteiro percorrido pelo narrador enquanto acompanha o féretro de Maninho, ocorrido em um dos poucos dias explicitamente definidos pelo narrador: 24 de outubro de 1963. Cada um desses blocos assinala a passagem do cortejo fúnebre por um local específico do bairro, como se fossem estações da Via Crúcis que se percorre: a Rua dos Mercadores (primeiro bloco), a Rua das Flores (segundo bloco), a igreja de Nossa Senhora do Carmo da Ingombota (terceiro bloco) e o Cemitério do Alto das Cruzes (quarto bloco).

Contudo, seria errôneo imaginar que a disposição da narrativa em tais passos pudesse servir como uma espécie de esteio estruturante diante da evidente fragmentação temporal experimentada pelo narrador. O próprio termo ‘musseque’, que significa literalmente “lugar de areia” (HOUAISS, 2002, verbete ‘musseque’) nos sugere a ideia de que a tênue linha espacial do Makulusu, que une a infância e a morte, pode ser facilmente dispersa pelo próprio deslocamento do passado e do futuro.

2 A narrativa “de um só jacto” e a encruzilhada dos tempos

Ao ser questionado sobre o processo criativo empregado na composição de *Nós, os do Makulusu*, Luandino Vieira confirma que o livro foi escrito em apenas uma semana, de 16 a 23 de abril de 1967, no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, conforme a indicação no final do romance. E acrescenta: “Foi escrito de um só jacto”, isto é, “foi escrita de uma só vez, com os intervalos naturais, humanos” (apud LABAN *et alii*, 1980, p. 30-31).

A afirmação de Luandino a respeito dessa escrita “de um jacto” poderia parecer fortuita, um mero informe extratextual típico dos almanaques de efemérides literárias. O autor assevera, contudo, que, ainda que não o tenha planejado, trata-se de seu romance em que o assunto de que se compõe a narrativa está mais intensamente relacionado com a forma narrativa em que foi vazado (apud LABAN *et alii*, 1980, p.32). E o tema precípua do romance, bem o sabemos, é o conflito pela independência de Angola, que divide a família de colonos portugueses. Como cerne temático capaz de dilacerar a própria forma do romance, o conflito impede que se crie uma intenção presente ou um ponto privilegiado de observação a partir do qual se pudesse organizar o fluxo temporal. Como nos informa uma cantiga ouvida

por Mais-Velho na infância, a guerra leva-nos os olhos e o resto: “Perdi meus olhos na guerra / Com eles tudo perdi...” (1985, p. 57).

Carelli (2003, p. 187), analisando com precisão os recursos linguísticos ou/estilísticos a que recorre Luandino Vieira para representar, dentro do possível, esse mundo fragmentado pelos efeitos catastróficos da colonização e da guerra, observa o predomínio da parataxe sobre a hipotaxe. Em outras palavras, tem-se um texto em que a justaposição de orações, sobrepondo-se às associações estabelecidas por nexos lógico-causais, permite a passagem de uma ideia a outra ou de um tempo a outro de forma imediata, ou seja, pela livre associação.

Para Meyerhoff, o recurso à livre associação como procedimento de escrita desencadeia “um simbolismo ou imagística no qual as diferentes modalidades de tempo – passado, presente e futuro – não sejam serial, progressiva e uniformemente ordenadas e sim sempre inextricável e dinamicamente associadas e mescladas umas às outras” (1976, p. 22). É o que se vê em *Nós, os do Makulusu* desde o primeiro parágrafo do romance, no qual o narrador opera uma transposição extremamente sutil em direção ao passado, sugerida pelo movimento ondulante do caixão em que vai o corpo do irmão. Conduzido por pessoas de alturas diferentes, Mais-Velho tem a impressão de que o esquife² se alteia e se abaixa, parecendo descrever um movimento ondulante de um barco, ou, mais precisamente, do barco em que estiveram juntos no passado:

Levado por quatro mãos que são de alturas, andares, passos, sentimentos diferentes e ensinam no caixão ondular de barco em mar de calesa e o Maninho deve de estar mareado, era isso, mareado e eu disse-lhe então:
_ Cagunfas! (1985, p. 13).

Trata-se, portanto, da possibilidade de deslocamentos temporais bastante livres que ora recuam e ora avançam, ou, nas palavras do autor, de um “Fluxo de memória que, por um lado, como fluxo de memória, se alimenta do passado e, por outro lado, tem avanços, digamos irreais sobre o futuro.” (apud LABAN *et alii*, 1980, p. 32).

Para Trigo, há nas primeiras obras de Luandino uma espécie de *leitmotif* dos tempos passados, de um “antigamente” mítico que aflora no presente como um “símbolo temporal” (1981, p. 403) da memória coletiva. De fato, em obras como *A cidade e a infância* e *No antigamente, na vida*, a mistura de tempos parece cumprir a função de estabelecer uma aproximação entre a vida cotidiana do presente e um tempo feliz da infância pessoal ou da

² A palavra ‘esquife’, aqui empregada como sinônimo de urna funerária, encaixa-se perfeitamente à imagem usada por Luandino Vieira, pois também pode designar uma “pequena embarcação usada para o serviço a embarcações maiores” (HOUAISS, 2002, verbete ‘esquife’).

ancestralidade coletiva. Ou, como nos informa o narrador de “Lá, em Tetembuatubia”, “no antigamente que éramos alegres cafofos, felizes no inteiro ovo do tempo, o que a gente nem sabíamos” (1974, p. 36).

Em *Nós, os do Makulusu*, contudo, o tempo mítico da infância dá lugar a um calendário imposto pela guerra, e o que se vê é a dissolução do tempo como uma estrutura capaz de reatualizar, no presente, o passado idílico da infância. Para Reis (1994, p. 73), a constituição de um calendário tem início com a escolha de um ponto de origem (o nascimento de Jesus para os cristãos, a hégira para os muçulmanos etc.) cuja função é servir de referência para repetições regulares de tempo (dias, meses, anos). Em *Nós, os do Makulusu*, é frequente a utilização de marcos de referência temporal associados ao início da guerra, seja a luta armada pela independência: “porque é meia-noite, 1963, ano III da guerra” (1985, p. 87-88), seja a própria chegada dos europeus, considerada o início das guerras gerais de Angola: “... e é pena não ser hoje, não ser agora, 1963, 481º ano das guerras angolanas gerais...” (1985, p. 103). O que se tem, portanto, é um calendário assinalado pela experiência traumática da guerra, a apontar antes para o esfacelamento do tempo do que para sua organização.

Para Carelli, esse esfacelamento se faz notar na própria fragmentação linguística do texto, a indicar, no limite, “a impossibilidade de resgatar o passado comum e mítico da infância e da nação” (CARELLI, 2003, p. 115). Em um universo narrativo que se caracteriza pela ausência de totalidades, é frequente o recurso à metonímia, especialmente à sinédoque, dispositivo que permite a Mais-Velho (personagem do romance *Nós, os do Makulusu*, de Luandino Vieira) compor sua representação das coisas a partir dos fragmentos que sobrevivem e que lhe afloram à memória. É o que faz, por exemplo, para se referir aos pássaros de que gostava e que costumava comprar no passado, designando-os pela plumagem: “Onde as penas do tempo passado?” (1985, p. 132).

Para Meyerhoff, toda experiência traumática cria uma “brecha temporal” (1976, p. 54) que tumultua o caráter sucessivo e homogêneo do tempo físico, possibilitando uma mescla de momentos até então dados como distintos e imiscíveis. Karsz observa algo semelhante ao analisar os efeitos da violência para a constituição da noção de tempo na América Latina. Segundo ele, a violência característica do processo colonial, intensificada pelos inevitáveis conflitos das lutas de independência, propiciou a formação de um “tempo conflitual” (1978, p. 155), no qual o inesperado e a morte iminente impedem a sucessão compassada do tempo.

O resultado seria semelhante ao modelo constelacional proposto por Benjamin, segundo o qual, o fluxo temporal não se comporia de pontos fixos dispostos sucessiva e linearmente, mas de pontos concêntricos, capazes de aglutinar eventos dispersos no tempo.

Cada um desses pontos ou mônadas representaria, segundo Otte, “uma espécie de contração repentina do tempo, onde os acontecimentos dispersos se condensam para tomarem uma forma constelacional, na qual coexistem diferentes pontos” (1994, p. 27). Autoun, a partir de conceitos nietzschianos, chega a conclusões bastante próximas. Para ele, “Por mais que o discurso procure apartar o passado e o futuro do tempo presente, o instante (*Augenblick*) abarca-os em um mesmo olhar (*Blicke*), fazendo-os retornar e se chocar dentro de seu portal” (AUTOUN, 2003, p. 116).

Trigo evoca exatamente essa imagem do olhar capaz de abarcar simultaneamente o que de ordinário se nos apresenta de forma sucessiva como um dos procedimentos narrativos característicos de Luandino Vieira. Diz o crítico:

Com efeito, não custa verificar, neste extracto, o dom da ubiqüidade da *escrita* de Luandino Vieira, envolvendo simultaneamente o passado, o presente e o futuro, aqui perfeitamente dialogantes, graças a uma espécie de *satori*, de ‘terceiro olho’ capaz de simultaneizar o que é, por natureza, sucessivo (TRIGO, 1981, p. 484).

É o que ocorre, por exemplo, com relação ao sofrimento da mãe diante da morte de Maninho. A experiência traumática condensa em um único ponto o presente da dor e o passado do nascimento do filho, pois “Tudo era o mesmo naquela hora, o buraquinho cu d’agulha por onde que fugou o fino óvulo chocado no útero que minha mãe já carrega nove meses e ia parir entre gritos e dores, nuns minutos se sumia com a mãe entre gritos e dores” (1985, p. 33).

A ideia de um caminho percorrido tanto pelo passado quanto pelo futuro já se encontra prefigurado na epígrafe em quimbundo utilizada por Luandino Vieira: “... *mukonda kutuatundu kiá, kî tutena kumona-ku dingi kima. O kima, tu-kisanga, kiala ku tuala um ia*” (1985, p. 11; em itálico no original).³ Trata-se do fragmento de um missosso, narrativa tradicional angolana que se caracteriza, dentre outros elementos, pela presença de uma fórmula de abertura, ‘eme ngateletele’, que, segundo indicação do próprio Luandino Vieira, significaria algo como “reunir vários tempos” (apud PERES, 1997, p. 23). No missosso de que foi extraída a epígrafe, tem-se justamente uma imagem figurada do passado e do futuro caminhando juntos por uma mesma estrada. Eis a estória, na transcrição de Chatelain:

Dois homens caminhavam numa estrada quando encontraram um vendedor de vinho de palma. Os viajantes pediram-lhe vinho e o homem prometeu satisfazê-los mas com uma condição: de lhe dizerem os seus nomes. Um deles falou: – Chamo-me De onde venho. 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 do juiz, que ditou logo a

³ “Porque de onde viemos nada mais há para ver. O que procuramos está lá para onde vamos” (Apud VIEIRA, 2004, p. 155).

sentença. O vendedor de vinho de palma perdeu. ‘Para onde vou’ é quem tinha razão, porque de onde viemos já nada se pode obter e, pelo contrário, o que se puder encontrar está para onde vou (1964, p. 465).

No terceiro bloco narrativo de *Nós, os do Makulusu*, o cortejo fúnebre de Maninho é conduzido para a igreja de Nossa Senhora do Carmo, um dos templos barrocos mais antigos de Luanda. Pela primeira vez, o itinerário deixa o espaço aberto das ruas, mais próximo da natureza tropical africana. A atmosfera eclesiástica traz à memória de Mais-Velho as palavras do prior que lhes concede a bênção antes da partida da família para Luanda: “_ Vão para África, então? O Paulo decidiu-se? Não erra lá muito bom paroquiano... não ia à missa... Para África, anh!? Para a terra dos prretinhos, civilizarr os prretinhos?...” (1985, p. 62).

A ironia do eclesiástico a respeito do pai (Paulo), católico pouco praticante, deixa entrever, além do ideário colonialista, a antecipação de que aquela família que se deslocará para a África com o intuito de “civilizarr os prretinhos”, segundo as justificativas oficiais, passará ela própria por um processo de africanização, ou, como pejorativamente se dizia, de ‘cafrenização’⁴ e perda de sua cultura original europeia.

A dissolução da origem portuguesa pode ser vista no episódio em que Mais-Velho, dentro da igreja, passa a descrever uma antiga fotografia de família, desbotada pelo tempo, manchada pela umidade e com a indicação de quando foi tirada: “1 de janeiro de mil novecentos e trinta e qualquer coisa esbatida num pingo de água à toa” (1985, p. 71). A imagem não deixa dúvidas: a origem europeia, sujeita ao tempo e ao contato com o outro, torna-se cada vez mais líquida e mais turva.

Mas a passagem da origem portuguesa para o novo contexto histórico-cultural não se dá de modo abrupto, exigindo uma ritualística própria, pois, como afirma Mais-Velho, “filho de colono tem de aprender os ritos e os mitos” (1985, p. 101). É o que se pode ver no episódio iniciático da caverna do Makokaloji, espécie de útero africano no qual mergulham Mais-Velho, Maninho, Paizinho e Kibiaka para realizarem, ali, um pacto de união que os transformará em *Nós, os do Makulusu*.

A ideia de que se trata de um novo nascimento fica explícita quando o narrador compara a entrada da caverna a uma “vagina da terra, barroca descabassada por nós.” Lá, os quatro meninos derramam o seu sangue e fazem um juramento de fidelidade, emergindo

⁴ O termo ‘cafre’, do árabe *kafr*, o “infiel” ou o “não muçulmano”, utilizado originalmente para os indivíduos de um grupo banto não islamizado do sudoeste da África, passou a designar qualquer indivíduo negro nessa condição e, pejorativamente, todo “indivíduo rude, ignorante” (HOUAISS, 2002, verbete ‘cafre’). Donde também ‘cafrenização’, também pejorativo, como aquisição de hábitos e costumes de povos considerados incivilizados pelos europeus.

depois não mais como quatro indivíduos isolados, mas como um grupo que se supõe indissolúvel.

Como todo ritual de consagração, o pacto infantil tem uma simbologia própria que se espraia por todo o romance, ora reiterando determinados pontos, ora servindo justamente de contraponto ao juramento feito, que não será mantido. É o caso, por exemplo, das imagens associadas ao sangue, derramado voluntariamente pelo quarteto no Makokaloji, como sinal de fidelidade, e por Maninho, no momento de sua morte, índice já da desintegração do grupo. Algo semelhante pode ser dito a respeito do juramento de que sempre lutarão juntos, feito diante das armas de brinquedo: “ — Juro sangue-cristo, hóstia consagrada, cocó de cabrito, não fugir de nada! (1985, p. 42).

A heterogeneidade do grupo atesta a vontade de se criar não apenas um espaço comum, mas um futuro em que as diferenças não sejam motivo de atritos constantes. Assim, podem fazer parte do mesmo rito, do mesmo renascimento, figuras diferentes como Mais-Velho e Maninho, brancos e filhos de colonos portugueses; Paizinho, o meio-irmão mestiço, filho do pai com uma negra angolana; e Kibiaka, o negro angolano, filho da terra. Nesse sentido, a descida conjunta ao Makokaloji, ao ventre africano, pode ser entendida como um processo de esquecimento das origens distintas com o intuito de se assegurar um futuro comum.

O contraste entre a imagem da fotografia de família, a apontar para uma origem que aos poucos se desbota, e a sagração do pacto de união futura feito no Makokaloji remete-nos, novamente, à sugestão dada pela epígrafe de que o importante não é o ‘de onde viemos’, mas o ‘para onde vamos’. Mas o que nos espera por lá?

Podem-se reconhecer em *Nós, os do Makulusu* duas modalidades distintas de investida sobre o futuro. No primeiro caso, que podemos chamar de futuro do pretérito, o ponto de que parte a narração desloca-se para o passado e, de lá, passa a relatar eventos situados temporalmente à frente desse ponto, mas anteriores ao dia do enterro de Maninho. Bastante frequente, tal modalidade assoma à narrativa, na maioria dos casos, como uma revelação paradoxal do desconhecimento de algo que ainda está por acontecer. Os exemplos são inúmeros:

“Mas agora ainda não, ainda o buraco não foi feito e o sangue correu...” (1985, p. 30).

“O sol me xaxata na rua e eu ainda não sei que vou ir na mãe Marijosé dar encontro nas flores brancas dos morto que me dará” (1985, p. 41).

“E és tu, leal companheira para sempre adiada, és tu quem vai ficar toda a vida com os olhos secos e eu ainda não sei, tu não sabes, o Maninho não sabe...” (1985, p. 72).

Tal modalidade assemelha-se a um procedimento narrativo de que se vale Riobaldo, narrador de *Grande sertão: veredas*, que conhece de antemão tudo aquilo que será relatado a seu ouvinte e se refere a eventos ainda não expostos na narrativa como se ainda não tivessem ocorrido de fato. Diz ele: “Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem” (ROSA, 1967, p. 27), ou seja, lembra-se das coisas antes que elas aconteçam para a realidade do texto que ele tece.

Não foi por acaso que classificamos essa primeira modalidade de avanço sobre o futuro como um ‘futuro do pretérito’. Nossa intenção ao optar por um nome gramatical foi chamar a atenção para o seu caráter linguístico e para o fato de que se trata de uma experiência que se realiza, sobretudo, dentro e a partir do texto.

Diferentemente da primeira, a segunda modalidade de avanço sobre o tempo caracteriza-se, no romance *Nós, os do Makulusu*, por um deslocamento para um ponto à frente do dia do funeral de Maninho. Estamos, pois, em um plano de futuro que já não é apenas linguístico, implicando um processo premonitório que, apesar de fictício, é associado por Luandino Vieira ao próprio curso da História. Diz ele:

Há uma espécie de premonição. Isso é o que, em termos de estrutura narrativa, penso que seja o sentido histórico. A visão da história que faz com que o narrador invente e minta em relação ao futuro que ele ainda não conhece, mas que põe como se já soubesse que vai suceder assim (apud LABAN *et alii*, 1980, p. 32).

O primeiro exemplo significativo pode ser dado pelo episódio em que Mais-Velho projeta-se dez anos em direção ao futuro, momento em que se encontra com a irmã caçula, Maria, em Portugal. É significativo o fato de Mais-Velho estar ausente de Angola por essa altura, 1973, momento de intensificação dos combates pela independência. Tal ausência parece confirmar as críticas feitas por Maninho ao irmão mais velho, com seus preceitos que não passam de uma “moralzinha para uso próprio” (1985, p. 14), baseados em um marxismo de muitas palavras e pouca ação, ou mesmo ações contraditórias, como nos informam as ironias do irmão caçula: “Lês Marx e comes bacalhau assado, não é? Não te deitas com negras nem mulatas” (1985, p. 28).

Além disso, Mais-Velho, que, por coerência ao seu próprio discurso, deveria engajar-se às lutas de independência, como Paizinho e Kibiaka, encontra-se no futuro justamente em companhia da personagem que representa o repúdio máximo aos valores africanos. Nascida já em Angola, em São Paulo de Luanda,⁵ a irmã caçula vangloria-se por ter conseguido alterar

⁵ São Paulo de Luanda é o nome oficial da capital angolana.

sua certidão de nascimento, eliminando a palavra Luanda, “que cheira a catinga, a negros, a comerciantes, a fuba, a escravos e sangue” (1985, p. 49), e acrescentando “da Assumpção”. Dessa forma, ao menos do ponto de vista burocrático, ela se faz passar por portuguesa e inverte o caminho seguido pelos pais e pelos irmãos mais velhos. O fenômeno de exclusão do termo português de seu documento de registro pode ser confrontado ainda com o que ocorre com o nome da igreja de Nossa Senhora do Carmo, que, devido ao local em que foi construída, teve adicionado a seu nome um termo africano, tornando-se Nossa Senhora do Carmo da Ingombota.

As investidas em direção ao futuro atingem seu ponto mais tenso no quarto bloco narrativo, momento em que o cortejo de Maninho chega a seu destino final, o Cemitério do Alto das Cruzes.⁶ A sequência desenvolvida neste espaço toma como ponto de partida as palavras litúrgicas tradicionalmente proferidas em cerimônias fúnebres: *Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*.

A mesma frase latina já servira de mote para o “Primeiro Sermão da Quarta-Feira de Cinzas”, um dos mais conhecidos do padre Antônio Vieira. O desenvolvimento dado pelo jesuíta é interessante por coincidir, ao menos em um aspecto, com as reflexões de Mais-Velho. Trata-se justamente da imagem do pó como índice da precariedade de nossa existência ao longo dos tempos, unindo nossa origem e nosso destino em um mesmo e contínuo processo de desintegração. Diz Antônio Vieira: “O homem, em qualquer estado em que esteja, é certo que foi pó e há-de tornar a ser pó. Foi pó e há-de tornar a ser pó? Logo é pó. Porque tudo o que vive nesta vida, não é o que é, é o que foi, é o que há-de ser” (1951, p. 173).

Luandino Vieira, leitor declarado de Antonio Vieira, também promoverá, a partir da citação litúrgica, uma espécie de união dos tempos, mas sob o signo da ironia e da dessacralização. Esta se dá pelo trocadilho erótico composto pelo narrador ao associar *pulvis*, o pó da citação latina, a púbis. O trocadilho não apenas dessacraliza o caráter litúrgico da cerimônia, mas estabelece uma aproximação entre a morte (*pulvis*) e o nascimento (*púbis*). Tal aproximação, evidentemente, não é fortuita e está acompanhada de uma das imagens mais fortes do livro: a de Maninho exposto como escultura.

De súbito, a memória de Mais-Velho abandona o cemitério e voa para uma exposição de arte surrealista realizada em 1953 no Palácio dos Fantasma, antiga sede administrativa colonial localizada na Rua das Flores. Considerando a exposição insatisfatória, Mais-Velho

⁶ A imagem do cemitério como destino final e incontornável é bastante comum na cultura popular, como o atestam os letreiros comumente afixados nas entradas desses locais: ‘Nós que aqui estamos por vós esperamos’, ‘Eu fui o que tu és e tu serás o que eu sou’ (Dito por uma caveira), ‘Não choreis, pois logo estaremos juntos’ etc.

salta em direção ao futuro e apresenta-se como “irmão dum alferes morto da guerra de Angola”, desejoso de expor ali uma escultura. Ironicamente, o nome da escultura, “Deus, Pátria e Família” (1985, p. 105), zomba de valores caros ao conservadorismo salazarista. Pela proposta, o governador cortaria a fita de abertura da exposição, que poderia ser, paradoxalmente, “uma fita de metralhadora ou o umbilical cordão de uma mulher” (1985, p. 104). E, na sala de exposição, a escultura: Maninho, preso por correntes de escravo, a flutuar dentro de um enorme útero feito de plástico branco *made in USA* e repleto não de líquido amniótico, mas de cerveja. Assim, Maninho é, a um só tempo, aquele que morre em decorrência da guerra e aquele que vai nascer sob o signo do imperialismo.

A terrível imagem de Maninho sendo gestado em um útero de cerveja, atado por um cordão umbilical que pode ser um feixe de balas de metralhadora, como a fita inaugural da exposição, leva-nos a refletir sobre as expectativas a respeito de Angola, país então nascituro. Whitrow (1993, p. 17), analisando as relações entre o tempo e a cognição, observa que, ao nascermos, somos desprovidos de memória; tudo é ainda uma enorme expectativa, que a experiência cotidiana transformará, por seu turno, em memória. A imagem de Maninho como um enorme feto-cadáver parece inverter essa lógica, servindo alegoricamente como o emblema de um país que já nasce assinalado por estigmas da violência. Não por acaso, a descrição da escultura encerra-se com a seguinte frase de Mais-Velho: “O sono na história vai parir mais monstros” (1985, p. 105).

3 As “palavras mussecadas”⁷ e a encruzilhada do bilinguismo

Outra encruzilhada que se faz notar em *Nós, os do Makulusu* diz respeito ao bilinguismo que se estabelece entre o português e o quimbundo. O sentido de bilinguismo que aqui empregamos difere do sentido que os dicionários comumente trazem para o termo, justamente porque a forma como o fenômeno é mobilizado por Luandino Vieira em sua obra nada tem de convencional. A noção mais comumente apresentada pelos dicionários é a de paralelismo linguístico entre duas línguas ou entre dois registros distintos de uma mesma língua, com alternância de uso, seja por toda uma comunidade, seja por um único indivíduo.⁸

Diferentemente do que em geral se vê nas obras de temática colonial escritas por autores europeus (ou mesmo por autores nacionais de cunho regionalista), o bilinguismo dos textos de Luandino Vieira não é apenas um pano de fundo com que se busca criar um efeito

⁷ Expressão de Luandino Vieira (1985, p. 63).

⁸ Como acepção geral do termo, Dubois o define como “situação linguística na qual os falantes são levados a utilizar alternativamente, segundo os meios ou as situações, duas línguas diferentes” (1978, p. 87; grifo nosso).

de cor local ou de exotismo. Tanto assim é que, nas primeiras edições de seus livros, o autor fez questão de que não se publicassem glossários com traduções para o português das palavras e expressões em quimbundo.⁹ Assim, a língua africana impunha-se ao leitor como um fenômeno inquestionável, exatamente como Angola acabaria por se impor como nação livre do jugo colonial português.

Para Memmi, o bilinguismo colonial deve de fato ser visto e entendido como uma “dilaceração essencial do colonizado” (1977, p. 96), obrigando-o a dominar, além do seu próprio idioma, o idioma do colonizador, e acrescenta: “Munido apenas de sua língua, o colonizado é um estrangeiro dentro de seu próprio país (1977, p. 97).

Esse processo de dilaceração linguística propiciaria uma hierarquização dos registros linguísticos, com evidente prejuízo para o colonizado e sua língua. Sob esse prisma, o pacto firmado pelos do Makulusu no Makokaloji reafirma-se como um momento de eliminação das diferenças, uma vez que foi sagrado tanto em português quanto em quimbundo.

Outra manifestação importante do quimbundo pode ser vista pela reiteração constante do ditado popular sobre a galinha desavisada, “*kala sanji, uatobo, kala sanji*” (1985, p. 13; em itálico no original),¹⁰ presente desde a primeira página do relato de Mais-Velho, e constantemente evocado. Tal procedimento não apenas faz ecoar pelo texto as palavras em quimbundo, mas serve de presságio a uma série de eventos cruciais para o enredo, como a própria morte de Maninho, dando a ideia de que sempre há um futuro que já é sabido. E é justamente o quimbundo que o apresenta.

Sobre o uso do quimbundo, deve-se destacar, ainda, a importância do uso de epígrafes nessa língua, fenômeno recorrente na obra de Luandino Vieira. Trata-se, em geral, de provérbios, como “*Monandengue, pange ia dilaji*” (1974, p. 13)¹¹ ou fragmentos de histórias tradicionais, como a epígrafe de *Nós, os do Makulusu*, mencionada anteriormente. Como preâmbulo às narrativas, tais epígrafes anunciam não apenas pontos temáticos das narrativas que acompanham, mas o próprio registro linguístico utilizado para sua escrita.

Um exemplo do alto grau de apropriação da língua do outro na obra de Luandino Vieira pode ser dado pela epígrafe de “Estória d’água gorda”, segundo relato de *No antigamente, na vida*: “*Mutu, nzoji; nzoji, mutu*”, atribuída a “Salambiô, o xalado” (1974, p. 73). Ao pesquisarmos a expressão no glossário, descobrimos atônitos que se trata de uma versão em quimbundo para a famosa frase de Shakespeare: “nós somos da mesma matéria de

⁹ Em *João Vêncio: os seus amores*, o autor, com ironia, inclui no final do texto uma espécie de vocabulário intitulado “Apontamentos para um glossário para uso exclusivo do autor” (1987, p. 91-106).

¹⁰ “Galinha na engorda feliz, não sabe que tem domingo” (1985, p. 13).

¹¹ “As crianças são irmãs dos loucos.”

que são feitos os sonhos”,¹² um dos muitos recursos a conferir universalidade poética e política ao romance de Luandino.

Há que se observar, contudo, que a incorporação do quimbundo como parte fundamental da matéria-prima linguística da literatura de Luandino Vieira não se limitou a uma mera transcrição literal de palavras e expressões africanas em um texto escrito em português. O próprio autor reconhece que se viu diante de um impasse após escrever *Luuanda*, livro em que a incorporação de registros orais dos musseques se faz evidente pela primeira vez. Tal hesitação dizia respeito ao temor de que sua literatura se limitasse a fazer um “registro magnético” da fala popular, que pode até constituir um “documento sociológico, mas que não é literatura” (apud LABAN *et alii*, 1980, p. 27).

Foi justamente por essa altura que Luandino Vieira tomou conhecimento da obra de Guimarães Rosa, cuja leitura seria considerada pelo angolano uma verdadeira “revelação”. Diz ele:

E então aquilo para mim foi uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado era o caminho. Eu sabia qual não era o caminho. (apud LABAN *et alii*, 1980, p. 27)

A leitura de Guimarães Rosa trouxe-lhe, pois, a certeza de que a transgressão do registro oficial da língua não poderia ser feita apenas por uma repetição mimética de fragmentos da língua do outro na língua dominante. Segundo Luandino, a experiência mostrou-lhe que o que deveria ser buscado na fala do povo

eram os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem, e que – se eu fosse capaz, creio que não fui capaz –, mas se fosse capaz de, utilizando os mesmos processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas, que o resultado literário seria perceptível porque não me interessavam só as deformações fonéticas, interessava-me a estrutura da própria frase, a estrutura do próprio discurso, a lógica interna desse discurso” (apud LABAN *et alii*, 1980, p. 27-28).

Para tanto, não bastaria, evidentemente, um conhecimento apenas superficial da língua, devendo a transgressão linguística, portanto, basear-se no conhecimento profundo da língua, e não no seu desconhecimento. “Isso é a lição de Guimarães Rosa: os atropelos que se possam fazer à língua clássica, à língua erudita, no sentido de propor uma linguagem mais popular, têm que ser atropelos que se fazem por conhecimento muito íntimo da língua e não por seu desconhecimento” (apud LABAN *et alii*, 1980, p. 29).

¹² “We are such stuff as dreams are made on.”

A necessidade de se transgredir a própria língua em que se escreve, ao menos em seus registros formais, permite-nos aproximar a obra de Luandino Vieira do conceito de literatura menor,¹³ proposto por Deleuze & Guattari (2003) a partir do estudo da língua literária de Kafka. Dizem eles: “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (2003, p. 38). No caso de Kafka, por exemplo, “a impossibilidade de escrever de outra maneira senão em alemão”, provocaria um “sentimento de uma distância irreduzível em relação à territorialidade primitiva checa” (2003, p. 38).

Uma das características da literatura menor, portanto, residiria no fato de expressar-se em uma língua “afectada por um forte cociente de desterritorialização.” (2003, p. 38). Para Deleuze & Guattari, o processo de desterritorialização da língua torna-se inevitável quando se verifica a conjugação de três impossibilidades: a impossibilidade de não escrever (um escritor só o é se de fato escreve); a impossibilidade de se escrever na língua dominante (por não oferecer instrumental de expressão suficiente ou adequado para aquele autor); e a impossibilidade de se escrever de outra maneira (não há outra base linguística de que se possa partir).

Paradoxalmente, é preciso intensificar a desterritorialização da língua para recriá-la como instrumento de expressão dessa literatura menor. É justamente esse o caso do alemão tcheco-judaico de Kafka, dado por Deleuze como exemplo, mas também, como postulamos, o do português mussecado de Luandino Vieira, pois, da mesma forma como só acaba com a guerra guerreando-se, é preciso assassinar a língua para que ela sobreviva.

Em *Nós, os do Makulusu*, a presença do bilinguismo como um fenômeno capaz de subverter o registro formal da língua do colonizador é potencializado pelo fato de o enredo desenvolver-se em meio a uma família de colonos portugueses humildes que se muda para Angola.¹⁴ Nesse contexto, é evidente que o registro da língua portuguesa que com eles aporta em Luanda não é o da vernaculidade castiça, mas, como nos sugere Manuel Bandeira, o português da “língua errada do povo / Língua certa do povo” (1976, p. 106). Livre das amarras do letramento, em um ambiente em que predomina a oralidade, o contexto geral será de interpenetração das duas línguas. Dessa forma, a contribuição do quimbundo para a escrita de Luandino Vieira não se limitará a um determinado número de citações da língua africana,

¹³ Embora o termo ‘menor’ (*mineure*) seja comumente empregado em português como indicativo de inferioridade, a acepção, aqui, é bem diversa, como veremos.

¹⁴ É justamente o caso da própria família de Luandino Vieira, cujo pai, português, instalou-se em Luanda como sapateiro.

seja em palavras soltas, seja em frases completas, mas consistirá, sobretudo, no uso de estruturas linguísticas próprias da língua africana na escrita que se faz em língua europeia.

4 Conclusão

Em *Cultura e Imperialismo*, Edward Said analisa as complexas relações entre a estética e o poder, e, mais especificamente, o modo como um aparato de dominação se deixa entrever não apenas em suas manifestações brutas, como as ações militares, mas em suas manifestações culturais, como a literatura e a música. Estudando especialmente os romances escritos “do ponto de vista dominante de um branco numa possessão colonial” (1995, p. 181), como nos casos de Conrad e Kipling,¹⁵ Said observou o modo como tais narrativas se centram, sobretudo, no conceito de espaço, como se o texto, como instrumento a serviço de um imperialismo colonial, cumprisse uma função de demarcação territorial. Baseando-se na tipologia proposta por Lukács (1971, p. 112), Said contrapõe tais romances centrados no espaço a romances centrados no tempo, classificados pelo teórico alemão como sendo da “desilusão” (*disillusionment*), nos quais “uma realidade interior que é cheia de conteúdo e mais ou menos completa em si entra em competição com a realidade do mundo exterior” (1971, p. 112). Mencionando Flaubert e Balzac como exemplos de autores que, ainda no século XIX, já teriam produzido romances de desilusão, Lukács analisa *A educação sentimental* e *A comédia humana* como narrativas em que o processo de fragmentação da vida interior do herói é superado por um efeito de unidade conferido à narrativa por sua própria estrutura temporal. Diz ele:

É o tempo que torna possível esse triunfo. Seu fluxo desenfreado e ininterrupto é o princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível. É ele que ordena o caos aleatório dos homens e lhes empresta a aparência de uma organicidade que floresce por si (1971, p. 125).

Deve-se observar, no entanto, que a *Teoria do Romance* de Lukács, partindo de um *corpus* de trabalho europeu, não chega a considerar uma outra espécie de romance, também centrada no tempo e que, longe de buscar na estrutura temporal do romance uma solução homogeneizadora para o caráter fragmentário da experiência humana, acolhe a fragmentação como princípio constitutivo da própria narrativa.

É este exatamente o caso de José Luandino Vieira, autor cujo conjunto da obra aponta para um amplo espectro de possibilidades de ordenação narrativa do tempo, desde o

¹⁵ Ver especialmente a análise detalhada do romance *Kim*, de Rudyard Kipling (SAID, 1995, pp. 178-213).

aproveitamento de concepções cíclicas à total implosão dos modelos convencionais de estruturação do tempo, em função de uma experiência colonial traumática. E, opondo-se a uma distinção maniqueísta entre valores tradicionais e valores modernos, a escrita híbrida de Luandino Vieira desafia os modelos narrativos essencialistas, lembrando-nos, a cada passo, que os valores culturais são, na verdade, relativos e intercambiáveis.

Referências

- AUTOOUN, Henrique. Nietzsche: o tempo e a têmpera. In: DOCTORS, Marcio (Org.) *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. pp. 108-129.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- CARELLI, Fabiana Buitor. *Ruína e construção: oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- CHATELAIN, Héli (Org.) *Contos Populares de Angola*. Lisboa: Agência-geral do Ultramar, 1964.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka. Para uma literatura menor*. Trad.: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DUBOIS, Jean. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- HOUAISS, Antônio (Org.) *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss / Editora Objetiva, 2002. CD-ROM único.
- KARSZ, Saul. *Le temps et son secrete en Amérique Latine*. In: RICOEUR, Paul (Org.). *Le Temps et les Philosophies*. Paris: Payot/Unesco, 1978. pp. 153-167.
- LABAN, Michel *et alii*. *Luandino. José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1980. [Signos, n. 32]
- LOBO, Manuel da Costa. *Subsídios para a História de Luanda*. Lisboa: Ed. do autor, 1967.
- LUKACS, György. *The theory of the novel*. London: The MIT Press, 1971.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1977.
- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 277fs. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.
- PERES, Phyllis. “Countermapping Luuanda”. In: _____. *Transculturation and resistance in lusophone African literature*. Gainesville: University of Florida Press, 1997.
- REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira – o Logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.
- VIEIRA, Antônio. *Obras Completas do Padre Antonio Vieira. Sermões. Vol. II*. Porto: Lello & Irmão, 1951.
- VIEIRA, José Luandino. *No antigamente, na vida*. Porto: Edições 70, 1974.
- _____. *Nós, os do Makulusu*. 4ª. ed. Porto: Edições 70, 1985.
- _____. *João Vêncio: os seus amores*. 2ª. ed. Porto: Edições 70, 1987.
- _____. *Nós, os do Makulusu*. 5ª. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- WHITROW, G. J. *O Tempo na História. Concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Trad.: Maria Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.