

LUUANDA, UM MODO OUTRO DE CANTAR SIAO

LAURA CAVALCANTE PADILHA

U. Federal Fluminense / CNPq. lcpadi2@gmail.com.

Desde a primeira leitura de *Luuanda*, ainda nos anos 1970, fui tomada pela ideia de que a cidade de Luanda, tal como plasmada na obra, em certa medida identificava-se com a mítica Sião, perdida e cantada nos *Salmos* de Davi, em especial no intitulado «Saudades da pátria» (s. 137), salmo retomado por Camões em seu denso e instigante poema «Super flumina...». Já saída do século XX, no início do XXI, mais exatamente em 2006, li com atenção as duas dedicatórias do romance *De rios velhos e guerrilheiros I. O livro dos rios* (2006), pelo qual Luandino Vieira retorna à cena literária. Abro aqui um parêntese para citá-las:

*Sem margem de dúvida:
aos do Tarrafal (1962-1974);*

*ou, na dúvida, sempre a favor
de Aracelly S., Bahinaha B. e Blanca Elizabeth C.
sôbolos sonhados rios¹.*

Neste novo momento, aquela antiga impressão de leitura se tornou mais forte, daí fazer-se a base destas reflexões.

¹ VIEIRA, 2006: 9.

Começo, mesmo entendendo que o salmo e o poema são por demais nossos conhecidos, por resgatar o início da fala de Davi – «Às margens dos rios de Babilônia nós nos assentávamos e chorávamos, / lembrando-nos de Sião» – e a primeira estrofe do poema camoniano:

*Sôbolos rios que vão
por Babilônia, m'achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.
Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado,
Babilônia ao mal presente,
Sião ao tempo passado².*

Com o poema, salta-se do coletivo do salmo («nós») para a personalidade do sujeito lírico, muito embora um mesmo ponto ligue salmista e poeta. Ou seja: ambos reiteram a dor por se acharem em terra outra, daí o entregarem-se ao pranto e convocarem a memória do tempo da alegria. Vitimizados por tão forte dor, ambos os *cantores* decidem abandonar os instrumentos sustentadores de seus cantos – harpa e órgão, respectivamente –, entregando-se ao sentimento aberto pela perda da terra amada e à espécie de orfandade que daí advém. Nesse sentido, diz Davi:

*Nos salgueiros que lá havia
pendurávamos as nossas harpas
[...]
Como porém haveríamos de entoar o canto do Senhor
em terra estranha?
Por sua vez, ecoa Camões:
Assi, depois que assentei
que tudo o tempo gastava,
da tristeza que tomei
nos salgueiros pendurei
os órgãos com que cantava.
Aquele instrumento ledão
deixei da vida passada,
dizendo: – Música amada,
deixo-vos neste arvoredão
à memória consagrada³.*

² CAMÕES, 1973: 105.

³ CAMÕES, 1973: 106.

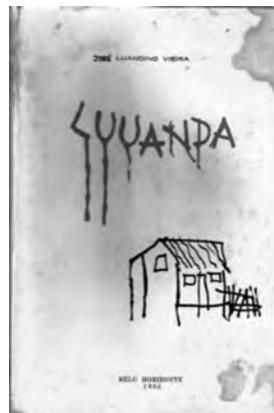
Naquela primeira leitura, há 40 anos atrás, vi, ao impactar-me com *Luuanda*, que o seu autor, como Davi e Camões, também ele cantava e chorava as memórias de seu lugar, embora sem dele apartar-se, já que a obra se escrevera quando estava preso em uma cadeia da cidade de Luanda, cidade que, como Sião, se encontrava, depois de 1961, mais esmagada ainda pela brutal ação de uma também outra Babilônia (Portugal), que não só a dominava, como tentava impedir que se concretizasse seu sonho de libertação já tão adiado. Desse modo, não só a dor de quem escreve salta aos olhos do receptor, mas também na obra se adensa a deliberação de resistir e resgatar a face de um povo violentado que, como seu novo *cantor*, igualmente resiste. Por tal razão, este não abandona os instrumentos de seu *canto*, continuando a entoá-lo e a trazer sua terra para o centro de seu texto. Não é por acaso que o último dos contos, «A estória da galinha e do ovo», se abra com esta dedicatória: «para AMORIM e seu NGOMA – sonoros corações da nossa terra»⁴. Já não se trata, pois, de harpa ou órgão, mas de ngoma, o que muda o enquadramento simbólico antigo, ao mesmo tempo em que se mantém acesa a esperança do canto-coral angolano que se fará ouvir no livro.

Começo, para resgatar o produto final desse duplo enquadramento, por dizer que não é apenas o que em *Luuanda* se conta e o como tudo é contado que levam o leitor a perceber a espécie de pulsação sonora e visual da cidade ficcionada por Luandino. Também o formato do livro, como objeto palpável do real, busca significar, conforme bem o demonstra seu projeto gráfico. Por tal razão, resolvi trazer imagens das capas das edições de 1964 e 1965, como forma de convidar a obra a estar presente entre nós no tempo da festa que, afinal, é sua e de seu criador.

Figura 1: (1964)



Figura 2: (1965)



⁴ VIEIRA, 1964: 84. Todas as citações da obra serão feitas a partir da edição de 1964.

Não creio ser por acaso que o autor – já a exercer outra atividade artística – tenha escolhido o jogo gráfico do preto e branco, como base do projeto da capa de 1964, que, aliás, diferentemente da outra, não indica o local e o ano da edição. Nada deve atrapalhar o impacto que o artista deseja causar, ao nos trazer a imagem quase infantil de uma casa (cubata), parcialmente destruída, que chora ou verte sangue. O nome da obra nasce justamente desses fios, pelo que se forma um conjunto marcado pela coesão de seus elementos. É tão forte a ideia de alguma coisa que se desfaz que, abaixo do título, ainda aparecem esses fios de lágrima ou sangue. O último elemento, aliás, talvez tenha dominado a percepção de quem pensou a edição de 1965, apócrifa, daí o título apresentar-se em vermelho. O impacto, porém, causado pela primeira das capas como que se apequena, quando título e desenho mudam de lugar e se desconectam totalmente, ficando como que *soltos* no ar. Vê-se, aí, que não há mais a mão e o afeto de Luandino Vieira.

Observe-se, ainda, que a arte final da capa de 1964 se consolida quando se vê que tudo repousa sobre uma imagem aérea esfumada da cidade de Luanda, imagem esta que fica mais nítida na contracapa, que contém ainda um retrato do escritor e uma breve apresentação, com as iniciais de Alfredo Bobela Mota.

Figura 3



O formato escolhido também contribui para o adensamento do traço *popular* que o produtor deseja obter. Ele nos remete ao pequeno formato dos livros infantis dos anos 40 e 50, principalmente os destinados a classes sociais menos favorecidas (isto levando em conta minha experiência pessoal). Diferentemente dos de colegas de alguma posse, nossos livros não possuíam capa dura, muito menos as belas imagens que neles se escondiam. Ao escolher este formato, uma vez mais, Luandino pactua com a sua memória dos tempos de antigamente, quando vivia em Sião.

Ao entrar no livro, ultrapassada a folha de rosto, na qual aparece o local e o ano de 1963, o receptor encontra uma pequena nota, a adverti-lo:

A matéria deste livro faz parte de um conjunto de cerca de uma dezena de estórias, a publicar sob o título 'Luuanda'. Esta edição, de apenas três das estórias, é devida ao regulamento do Prémio 'D.^a Maria José Abrantes Mota Veiga' com que as mesmas foram distinguidas⁵.

Portanto, trata-se de uma obra que precisou ser *podada* para concorrer a um prêmio, em 1963, sendo por ele agraciado em 1964, ano que aparece, aliás, ao final do livro, e sabemos ser o da primeira edição. Todo esse jogo de datas se torna importante, já que por ele se revela, também, que, embora tendo sua liberdade cerceada, Luandino, que transformara o pranto em canto de amor à terra, conseguira que este seu gesto fosse disseminado e compreendido pelos seus, já que a coletânea recebera um prêmio na cidade de Luanda.

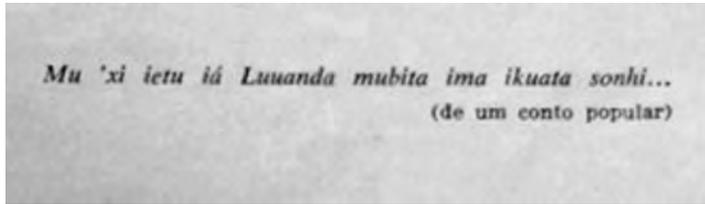
Vem, a seguir, a dedicatória: «Para Linda, / amiga de Luuanda / e minha amiga»⁶, a deixar patente não apenas o afeto pessoal, mas também a gratidão do escritor por aquela que, corajosamente, libertara *Luuanda* do cárcere, já que não pudera fazê-lo com seu autor.

A epígrafe, primeira frase dirigida de modo mais direto ao leitor, depois dessa dedicatória, por se grafar em quimbundo e não ser traduzida, se torna igualmente um elemento da plataforma estética, ética, política e cultural da coletânea. Nesse momento, uma outra língua também se levanta no texto, a mostrar sua força e a confrontar a língua de sustentação da literatura angolana, o português, embora saibamos que ela também acaba por dobrar-se ao uso angolano, como o texto demonstrará em sua tecelagem linguística. O pacto da epígrafe é, portanto, feito com quem é capaz de entender o que a obra representa para todos aqueles que, fazendo parte do cotidiano da cidade, conhecem seus contos populares, a língua da terra, e, com certeza, sonham, como ele, Luandino, com a nação ainda por vir.

⁵ VIEIRA, 1964: 4.

⁶ VIEIRA, 1964: 5.

Figura 4: (VIEIRA,1964: 7)



Traduzo-a, recuperando a edição brasileira realizada pela Editora Ática: «Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas»⁷.

Por tudo isso, *Luuanda*, mesmo antes das estórias que se abrirão diante de nossos olhos, já se apresenta como um objeto irruptor de novos sentidos intratavelmente angolanos. Os três contos funcionam metaforicamente como uma espécie de rito de iniciação pelo qual os neófitos leitores, sobretudo se não angolanos, ingressam nos segredos e mistérios daquela comunidade de pertencimento. Vejamos, de forma muito breve, as estórias, e como elas se apresentam e se sequenciam na obra.

Para começar, «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos», cuja abertura assim se dá: depois do título na página preliminar, segue uma folha em branco, ao contrário do que se verá nas outras duas estórias. De chofre, o contado se abre, com a voz de um narrador extradiegético a fazer com que o leitor mergulhe no texto sem qualquer mediação discursiva. O que primeiramente ressalta aos olhos do receptor é a terra ressequida pela falta de chuva, chuva esta que se anuncia pela voz de uma mais velha, inicialmente não nomeada, já que é apenas referida como *vavó*, termo que a mergulha na pulsação do afeto. Fica clara a onisciência do narrador que se apresenta na estória como um quase cineasta a manejar uma câmera indiscreta que nos leva a chegar muito perto do que por ela se focaliza. Resgato esse início do conto, muito conhecido, aliás, apenas para breve comprovação do que aqui se descreveu:

*Tinha mais de dois meses, a chuva não caía e, por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de Novembro, verdes e novos, estavam vestidos com uma pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos quentes e pelos jipes das patrulhas passando na zuna, no meio das ruas e becos que a desarrumação das cubatas desenhava à toa. Assim, quando vavó, na porta, adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar depressa como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar, falando no neto, talvez nem dois dias iam passar sem a chuva chover (...)*⁸.

⁷ VIEIRA,1982: 3.

⁸ VIEIRA,1964: 11.

Repare-se que, para começar, há a humanização da natureza, ela também coberta de afeto, o que é quebrado pela violência do cortar dos jipes. A actante principal aparece sem nomeação, como já dito, e o neto fica fora da cena, igualmente não nomeado.

Nessa primeira narrativa, em certo sentido, Luandino enuncia uma tese, ou seja, que a violência é, em si, um inominável, fazendo-se a fome a sua pior face. Como indica Walter Benjamin, «a experiência do corpo pela fome» é uma das mais «desmoralizadas» surgidas depois da Primeira Guerra Mundial⁹. Para o filósofo, os combatentes dessa guerra se tornaram «mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos»¹⁰. Em certo sentido, Luandino, ao encenar, em 25 páginas, o absurdo da fome, neste primeiro conto, mostra seu empenho em não se calar e, em certa medida, procede como aquele velho, ainda Benjamin no mesmo texto, que, ao transmitir sua experiência aos filhos, mostra-lhes o sentido da vida. É este sentido da vida e o não-sentido da fome que o contista encena no primeiro movimento de seu texto, passando uma experiência que não pode ser minimizada ou esquecida. Vale a pena resgatar a última cena, que se torna o fecho da tese, momento em que a língua portuguesa é, como no restante da obra, também subvertida:

No estômago a fome calou, deixou de mexer, só mesmo a língua queria crescer na boca seca. Envergonhado, Zeca Santos arrastou devagar até na porta, segurando as calças que tinha tirado para lhes dobrar.

(...) Com um peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, parecia nem as pernas aceitavam andar, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mesmo que ele podia fazer já, encostou a cabeça grande no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda¹¹.

Diante da cena, nada mais resta ao leitor, senão chorar com Zeca e por Xíxi, certamente.

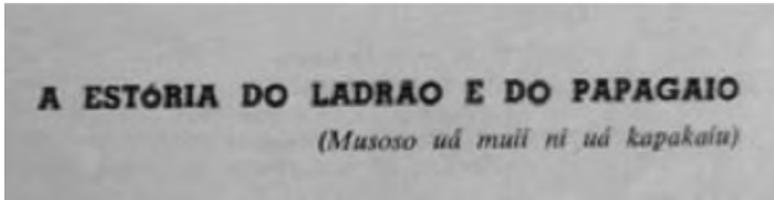
Já a segunda das narrativas, a mais longa das três (40 páginas), começa por nos apresentar uma abertura completamente diferente da anterior, a partir mesmo do título, que traz a palavra *estória* e, a seguir, a tradução para o quimbundo, gesto pelo qual a língua da terra reforça seu lugar:

⁹ BENJAMIN, 1994: 115.

¹⁰ BENJAMIN, 1994: 115.

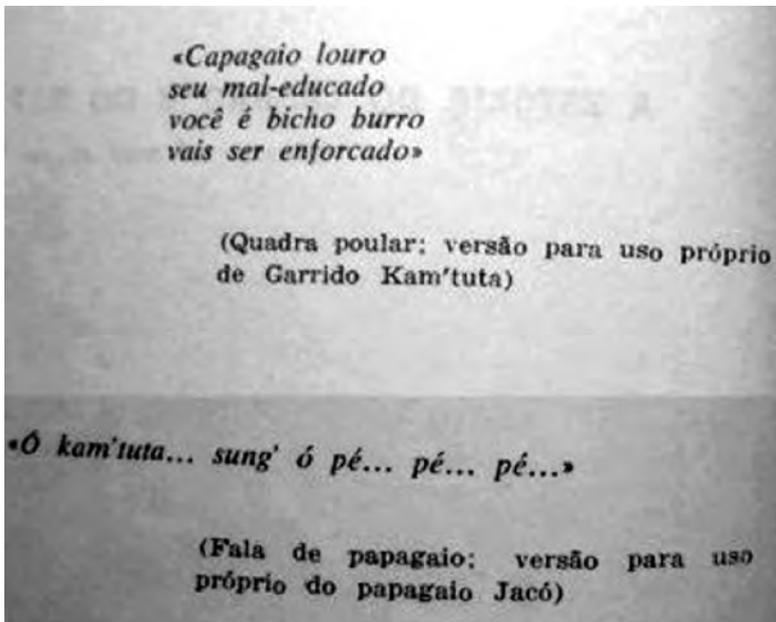
¹¹ VIEIRA, 1964: 35.

Figura 5: (VIEIRA,1964: 37)



Por sua vez, ao virarmos a página, nos deparamos, à esquerda, fora do padrão de *Vavó Xíxi*, com uma folha escrita e que leva o leitor ao riso, quebrando, assim, a última sensação emanada da primeira estória. Esse riso chega quando se antevê, grafada em letra, a luta entre os dois *protagonistas*, ou seja, o ladrão (Garrido Kam'tuta), com alusão à sua deficiência física, e o papagaio (Jacó), tão odiado pelo primeiro, como o contado nos mostrará. A peleja já se forma antes mesmo que a narrativa se nos abra para a leitura, acompanhando, de perto, a tradição oral, tão bem representada nos antigos e novos cordéis:

Figura 6: (VIEIRA,1964: 38)



Por outro lado, o narrador, que se escondera no primeiro conto, aparece neste claramente, assumindo a estória que vai pôr, embora ela seja apresentada como uma estória de segundo grau, já que ele diz tê-la ouvido quando estava preso na «cadeia da esquadra», o que corresponderia a uma *verdade* extratextual pela qual o sujeito que escreve como que denuncia o lugar a partir do qual o faz:

*Vou pôr uma estória com bicho e pessoa. Não posso jurar é só a verdade mesmo, não assisti os casos como passaram. Ouvi-lhes contar assim, lá na cadeia da esquadra*¹².

Neste conto se consolida a antítese da tese, principalmente através do personagem Xico Futa, que aparece de modo rápido também no início do contado, a mostrar a força de sua liderança, quando tenta salvar Dosreis, um seu mais velho que se subleva no momento em que é preso. Ao ser apresentado como amigo, e uma espécie de mentor, Xico Futa ganha o lugar de protagonista da narrativa, fato que se consolidará a cada passo. Diz o texto nesta primeira apresentação: «Um amigo dele é que lhe salvou. O Futa, Xico Futa, deu-lhe encontro lá na esquadra, senão ia-lhe pôr chicote o auxiliar Zuzé»¹³. Em certa medida, este personagem se faz uma espécie de duplo do autor e de sua experiência como sujeito histórico, seja por suas atitudes pessoais e gestos de resistência, seja por se fazer, ele também, um contador, como demonstra a parábola do cajueiro, pela qual se comprova que a violência pode ser superada pela força do coletivo e de sua coesão. A cena final é a demonstração da presença fundante desses dois elementos, pois, reunidos e apaziguados, Garrido e Dosreis superam as desconfianças e divergências, pelo que, juntamente com Xico Futa, se reúnem em uma espécie de ceia para celebrar o companheirismo cujo fio não se pode partir.

Não é por acaso que o texto se feche com a voz do narrador, assumindo a estória como sua – «Já pus minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem»¹⁴ – pelo que esta ganha o contorno de uma narrativa de primeiro grau, já que o contador a faz sua e, por isso, pode rematar o seu texto já se apresentando como um narrador da letra: «(...) e isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham-se passado»¹⁵. Escancara-se, aí, a força da ficção, ao mesmo tempo em que se resgata a experiência histórica do sujeito que a constrói como efabulação.

Já agora a terceira e última das narrativas, que segue de perto desde o título o padrão adotado na que lhe antecede:

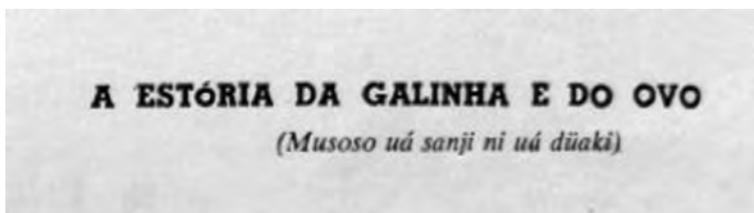
¹² VIEIRA, 1964: 39.

¹³ VIEIRA, 1964: 39.

¹⁴ VIEIRA, 1964: 81.

¹⁵ VIEIRA, 1964: 81.

Figura 7: (VIEIRA,1964: 83)



Igualmente, a página à esquerda é também ocupada pela dedicatória: «para AMORIM E SEU NGOMA – sonoros corações de nossa terra»¹⁶. Sai-se do riso da abertura anterior para uma nota de claro afeto, já que Luandino dedica a estória – ou *musoso* – a ser contada a um dos componentes do Ngola Rítmicos, igualmente preso naquele momento histórico. As maiúsculas como que iluminam a frase e o afeto. Segue-se um segundo segmento frasal – «sonoros corações de nossa terra» – que é, na verdade, um verso decassílabo a se fazer uma linha musical, como se dá com as canções criadas e cantadas pelo conjunto. Por fim, igualmente na abertura do texto, o sujeito se assume como um quase contador da oralidade, ao dizer: «Vou pôr a estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nessa nossa terra de Luanda»¹⁷. A reiteração da expressão «nossa terra» diz tudo. Portanto, quem conta se imiscui no contado e este se apresenta como uma estória que teria acontecido, mais ao gosto das makas que dos misosos, seguindo a designação da terra.

A tese encontra, na narrativa-fecho (a mais breve das três, já que com 18 páginas), a sua síntese risonha e nela se vê o sentido de uma outra ordem, em tudo diferente da colonial. Se quisermos, neste último texto se dá o enfrentamento entre o saber transplantado de base ocidental e a sabedoria autóctone, no caso, de base angolana. Nesse sentido, há a comprovação de que se pode vencer a violência pela coesão do grupo e pela leveza de suas ações. Os actantes, postos em cena, já não podem ser pensados como os «condenados da terra» de que fala Frantz Fanon. Se o espaço por eles ocupado ainda traz o sinete da fome, daí a disputa pelo ovo, já não se pode mais vê-lo como correspondendo ao de uma «cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada»¹⁸.

As crianças são, como o ovo, promessas de vida, e só podem sê-lo pelo fato de terem recebido, como dádiva e doação, a experiência e o saber de vavô Petelu, que lhes ensinou a

¹⁶ VIEIRA, 1964: 84.

¹⁷ VIEIRA, 1964: 85.

¹⁸ FANON, 1979: 29.

fala dos animais e, conseqüentemente, lhes passou a sua própria experiência, ainda mostrada como algo que se põe de pé. Assim, não «se fica pobre», como dolorosamente nos mostra Benjamin ao dizer: «Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual»¹⁹. O *atual*, naquele momento vivido no musseque Sambizanga, não é uma moeda miúda. Pelo contrário, é moeda de valor, valor este sempre eclipsado pelo olhar míope do ocidente branco-europeu que nunca foi capaz de compreender o sentido da diferença do outro por ele dominado.

Vale a pena convidar o quase-fecho do conto, que reúne, em primeiro plano, Zefa, Bebeca e Bina. O riso invade a cena, ao contrário do que se dera na primeira das três histórias, fechada em dor e lágrima. É esse riso o elemento a dar o tom do desfecho, começando por Zefa que, ao reconhecer a voz do filho a imitar Cabíri a partir de seu quintal, «chamou Xico, riu nas vizinhas, [...] pondo festa nos cabelos do monandengue»²⁰. A seguir, a câmara do cineasta travestido em escritor focaliza Bebeca, ela própria o outro de Xíxi, pois igualmente banhada pelo brilho da sabedoria. Por isso mesmo, como a primeira, recebe o carinho discursivo do contador da letra, que diz:

*Vavó Bebeca riu também. Segurando o ovo na mão dela, seca e cheia dos risos dos anos, entregou-lhe para Bina.
– Posso Zefa²¹?*

Nesse momento, Zefa (repare-se o nome que ecoa o de Zeca, apenas com uma mudança de letra) fala da fome e se acumplicia com a até então desafeta, Bina, pondo de pé o companheirismo tão necessário naquele momento da história em cujas malhas a história se desenha: «– É sim, vavó!... É a gravidez! Essas fomes eu sei... E depois o mona, na barriga, reclama!»²². Não há, na cena, vencidos nem vencedores, daí o sorriso de Bina cujo ventre é acariciado pelo vento, «cheio de cuidados», como cuidadoso e cheio de afeto está aquele que, ao narrar, aponta a luz do futuro e, assim, se faz a voz de um cantor daquela outra Sião, chamada Luanda. Desse modo, já pode fazer calar seu canto e o som metafórico de seu ngoma. Em certa medida, tudo termina entre risos e sorrisos, cuidadosamente.

Assim, para mostrar, através de uma imagem-fecho, esse gesto produtor de sentidos que é o trazer o riso para a cena de *Luuanda*, resgato um manuscrito de Luandino, a mim cedido para compor este texto. Vejamos sua reprodução e, com ela, voltamos ao princípio da obra e ao encontro amoroso de «Xíxi e seu neto Zeca Santos», atendendo, assim, ao que

¹⁹ BENJAMIN, 1994: 119.

²⁰ VIEIRA, 1964: 102.

²¹ VIEIRA, 1964: 102.

²² VIEIRA, 1964: 102.

nos ensinam os velhos contadores orais, e que é a base da parábola apresentada por Xico Futa, ou seja, que há sempre um princípio quando se pensa ter chegado ao fim, daí o ter de voltar àquele princípio, em um nunca acabar. Por tal procedimento, prolonga-se a festa de prazer orquestrada pela obra, festa cuja eficácia é sempre assegurada pela linguagem, ela também inesgotável «fonte de grandes prazeres», como nos ensina Roland Barthes²³.

Seguem, pois, o manuscrito, finalizado por um desenho, ambos do autor, que gentilmente ainda passou este mesmo manuscrito para datiloscrito, o que se apresentará em nota de pé de página. Agradeço-lhe por este seu último gesto de cumplicidade²⁴.

Figura 8

*

Estive trabalhando no conto para o Gabriel Leitão, pois ontem à noite deitei-me às 9 h. bifurquei na mesa e fiquei com a cabeça no ombro dela, a pensar. Algumas alterações: já não pode ser vavó Tataxa, mas será outra velha: Xíxi Hangele (Cecília das Pedras) e o título é já um pouco humorístico: "Vavó Xíxi Hangele e seu neto Zezé Santos" - poderia eu escrever um conto em que o humor esteja sempre latente, um humor de fundo humano, resumo do dia.

Simpatia nascida da compreensão do "Caso", que nunca aparece como meu peso ou atitude de observador superior... Notei que, embora na vida real eu seja um optimista e que todos os meus conversas têm (quase sempre) um fundo, mesmo pseudo, de humor, os meus contos não deixam transparecer isso. Há aqui alguma coisa? Vou tentar (em "Usuku, Kitumbo", já há uma cantelhe... preciso falar a

²³ BARTHES, 1977: 15.

²⁴ Tradução do autor: «Estive trabalhando no conto para o Gabriel Leitão, pois ontem à noite deitei-me às 9 h. bifurquei na k. e fiquei com a cabeça na cabeça dela, a pensar. Algumas alterações: já não pode ser vavó Tataxa mas será outra velha: Xíxi

Figura 9



Manuscrito e desenho são partes, pois, do projeto de uma obra ainda, naquele momento, em estado de gestação. Neles, antevemos o que *Luuanda*, afinal, acabará por colocar de pé: o desejo do escritor de não falar pelo outro, mas com o outro; o riso até no nome de Xixi, Cecília das Piadas; o projeto da capa, quando, no desenho, a cubata se faz o pano de fundo, ao qual se acrescentam, em primeiro plano, as figuras da velha avó e de seu neto, inauguradoras do contado. Estranhamente surge também aí um cão, que não aparecerá nas estórias, mas que, como aquele narrador *intruso*, aí está, tudo vendo, ouvindo e *filmando*.

O conjunto, pois, do manuscrito e do desenho autoriza-nos a responder a Luandino Vieira, dizendo-lhe que ele não só foi capaz de acender e soprar a fogueira, como esta ainda permanece acesa, pelo que *Luuanda* atravessou o tempo, completando agora seu cinquentenário e comprovando, com seu lume, que nenhuma Babilônia jamais será capaz de vencer os de Sião.

Hengele (Cecília das Piadas), o título é já um pouco humorístico “vavó Xixi Hengele e seu neto Zeca Santos” – poderei eu escrever um conto em que o humor de fundo humano, resultado de uma simpatia nascida da compreensão dos “casos”, que nunca apareça como menosprezo ou atitude de observador superior... Notei que, embora na vida real eu seja um otimista e que todas as minhas conversas têm (quase sempre) um fundo, mesmo remoto de humor, os meus contos não deixam transparecer isso. Não serei capaz? Vou tentar (em “usuku, kifumbe” já há uma centelha... preciso soprar a fogueira)».

Bibliografia

- (1969) – *A BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil.
- BARTHES, Roland (1977) – *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- BENJAMIN, Walter (1994) – *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. «Obras escolhidas», vol.: 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- CAMÕES, Luís de (1973) – *Rimas*. Coimbra: Atlântida.
- FANON, Frantz (1979) – *Os condenados da terra*. Pref. Jean-Paul Sartre. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PADILHA, Laura Cavalcante (2015) – *Luandino, sua «Luuanda» e os «sonoros corações da [sua] terra»*. «Colóquio/ Letras». Lisboa. 188 (jan.-abr. 2015), pp. 130-140.
- VIEIRA, Luandino (1964) – *Luuanda*. Luanda: Oficinas Gráficas ABC.
- VIEIRA, José Luandino (1982) – *Luuanda*. São Paulo: Ática.
- ____ (2006) – *De rios velhos e guerrilheiros I. O livro dos rios*. Luanda: Nzila.