

**LUUANDA: VOZES E DISCURSOS**  
**LUUANDA: VOICES AND SPEECHES**

**Adriana Souza de Oliveira**

Mestranda da UFRJ, bolsista/CNPq

**RESUMO:**

Este artigo tem por objetivo trazer à luz aspectos que figuram na ficção angolana do século XX, sobretudo no período que corresponde à luta pela independência do país. Trata-se de um processo empreendido pela elite crioula, que através da literatura deu início à campanha de conscientização da população atentando para a necessidade de conquistar a libertação do jugo português. Neste contexto, o presente estudo apresenta como *corpus* para análise a obra *Luuanda*. Publicada pelo angolano Luandino Vieira em 1964, ano que integra o período de combate contra as tropas portuguesas, a obra escolhida é composta de três contos que apresentam o modo de vida daqueles que habitam os musseques de Luanda. Desse modo, o autor apresenta, como foco de sua narrativa, um grupo social que vive às margens e esquecido pelo poder político.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficção, voz, Angola.

**ABSTRACT:**

*This article aims at bringing to light some aspects of 20<sup>th</sup> century Angolan fiction, especially during the period that corresponds to the struggle for independence. This is a process undertaken by the Creole elite, who through literature made people conscious of the need to liberate themselves from the Portuguese yoke. In this context, this study presents as a corpus for analysis the work called Luuanda. Written by the Angolan Luandino Vieira, it was published in 1964, during which year the battle against the Portuguese troops was being fought. The chosen work consists of three stories that reveal the way of life of those who inhabit the slums of Luanda. Thus, the author brings, as the focus of his narrative, a social group that lives on the margins and that is overlooked by the political power.*

**KEYWORDS:** fiction, voice, Angola.

José Mateus Vieira da Graça nasceu em Portugal no ano de 1935. Ainda menino se mudou com os pais para Angola, país cuja paixão fica explícita na sua escolha do nome Luandino como meio de identificação no meio literário. O escritor viveu sua infância e adolescência nos bairros populares de Luanda, experiência que fomentou sua consciência política e lhe serviu de fonte para sua criação literária. Os musseques são espaços urbanos de caráter periférico e configuram um importante reservatório linguístico e cultural de uma cidade que, com a libertação em 1975, se torna a capital de Angola, concentrando o poder político e econômico angolano.

O livro *Luuanda* foi publicado em 1963 e reúne três contos; são eles: “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”; “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”. As três "estórias" vão apresentar como cenário os musseques de Luanda. Com essa obra, Luandino recebeu o prêmio literário angolano Mota Veiga em 1964 e o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965.

A obra em questão é bastante representativa no campo literário angolano. Isso, porque o lugar representado nos contos configura um espaço de força, no qual se encontra um importante reduto cultural. O enredo de *Luuanda* reconstrói um momento em que os escritores angolanos buscavam conscientizar a população através dos textos literários, denunciando os desmandos da administração portuguesa. Nesse contexto, Luandino se volta para o espaço dos musseques, lugar para onde era empurrada a população de baixo poder aquisitivo. Ele utiliza esse cenário para ficcionalizar o estado de abandono de boa parte da população por parte do poder administrativo.

Como mera colônia portuguesa, Angola e, em particular, a parcela da sociedade luandense que habitava os musseques não possuía nenhuma expressão política durante o período colonial. Desse modo, esses locais, além de representarem um sítio cultural, concentram as feridas reais e simbólicas de uma política exploratória balizada pelas relações de poder. Neste contexto, as narrativas permitem, ainda, ressaltar o papel da literatura como objeto de transfiguração do real, viabilizado pela utilização do processo ficcional, acrescido do *labor* estético empregado pelo escritor. A partir desta junção, observa-se uma potencialização do campo literário, que se torna veículo para indagações e questionamentos de ordens diversas: política, econômica, existencial,

No tocante à escolha do gênero conto, cabe ressaltar algumas considerações acerca desta forma concisa. Para tal, se mostra pertinente retomar os apontamentos feitos pelo escritor argentino Ricardo Piglia, para quem um conto sempre narra duas histórias, uma explícita e uma implícita. Para ele, a arte da construção de um bom conto reside em contar as duas

histórias simultaneamente, como se fossem uma só, de modo que, ao final da mesma, se faça emergir, aos olhos do leitor, uma verdade secreta, em meio à superfície opaca da vida (PIGLIA, 2004, p. 90-91).

Nesta perspectiva, o autor mostra que cada uma das histórias é contada de modo distinto, cuja produção envolve dois sistemas diferentes de causalidade. Desse modo, os mesmos acontecimentos convergem para duas lógicas narrativas antagônicas (a realidade e a imaginação). Em *Formas breves*, uma obra composta por textos literários e textos teóricos acerca do gênero conto, o autor traz para discussão as características da versão moderna do conto; este é marcado pelo fenômeno de mudança, pois os traços pertencentes ao conto clássico são postos de lado como, por exemplo, o final surpreendente e a estrutura fechada; para dar lugar à construção de uma tensão posta entre duas histórias sem resolvê-las (PIGLIA, 2004, p. 91).

Desse modo, é possível notar que essas transformações acompanham as mudanças ocorridas no mundo moderno. Este é marcado, de um modo geral, pela ruptura das formas tradicionais, um fenômeno atrelado ao processo histórico que, por sua vez, se apresenta de modo mutável e variável. No contexto do conto moderno, a segunda história assume um caráter cada vez mais alusivo, como afirma Piglia: “A teoria do *iceberg* de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004, p. 92).

As transformações no gênero conto, apontadas por Piglia, dialogam com a escolha de Luandino por essa estrutura, pois elas podem ser pensadas como ferramentas de crítica ao sistema colonial, inserida nos contos que compõem a obra *Luuanda*. Ao focalizar os hábitos do cotidiano de uma cidade e sua relação com a periferia, o autor expõe um painel social, em que são deflagradas as mazelas de uma parcela da sociedade, destituída de voz e de participação política, além de expor a coexistência conflitiva de dois mundos distintos como tema cifrado na obra em foco. Desse modo, por meio do labor

artístico, o escritor constrói uma realidade ficcional, que se mantém conectada com a realidade filtrada pela sua percepção histórica.

No cenário de movimentos literários, cabe destacar a influência do neorrealismo português na obra de Luandino. Neste contexto, é pertinente citar o livro *Gaibéus*, publicado em 1939. O primeiro romance de Alves Redol é considerado a obra que marca a introdução do neorrealismo em Portugal. Redol chamou o romance de documentário humano, porque nele é focalizada a condição de vida do homem, a posição de submissão e impotência do trabalhador rural e a exploração estabelecida pelas relações de poder. Desse modo, a imagem central da obra é a exploração do homem pelo homem, tomados nos seus aspectos mais mesquinhos, ideia sintetizada pelo fluxo de consciência da personagem Manuel Boa-Fé, um capataz que vivera, outrora, seus dias de ceifeiro: “Cá neste mundo uns são lobos e outros são ovelhas. E enquanto houver dois homens não há lei diferente” (REDOL, 1969, p. 82-83).

O período que compreende o neorrealismo em Portugal é marcado pela censura imposta pelo regime salazarista. Inspirado no fascismo e apoiado pela igreja católica, Antônio de Oliveira Salazar instituiu o Estado Novo com a constituição de 1933, dando início a uma ditadura que vai durar até 1974. Um regime, cuja política é marcada pelo autoritarismo, estagnação econômica, repressão política, brutalidade da polícia encarregada da segurança do estado. Dentro do modelo político adotado, pouco ou nada se podia dizer, qualquer discurso contrário ou questionador à ideologia vigente era severamente punido.

A ditadura instaurada por Salazar, em solo português, representou o reflexo de um período de sombras que assolou a Europa no XX. Este momento teve, na eclosão da II Guerra Mundial em 1939, seu ponto culminante. *Gaibéus* surge neste contexto e, como o autor afirma, “foi consciência alertada antes de ser romance. Quem o ler, portanto, deve ligá-lo às coordenadas da história de então. Só dessa forma saberá lê-lo na íntegra” (REDOL, 1969, p. 36).

Para ilustrar um dos aspectos da realidade portuguesa, Redol adota como principal personagem de seu romance um grupo de gaibéus, que vai

trabalhar num arrozal em Borda-d' Água, região do Ribatejo. As personagens são uma e todas ao mesmo tempo. Um povo resignado que luta com afincos durante o tempo quente, antes da chegada do inverno, em condições extremas para fazer render os poucos cobres que lhes pagam por tamanha dureza. Desse modo, alguns aspectos ganham destaque no texto, como, por exemplo, o trabalho árduo de sol a sol, as doenças (malária), a fadiga, a teimosia em cada vez se fazer o trabalho mais rápido para mais rendimento obter, a sede, a fome, a pobreza extrema.

Observa-se, a partir da estrutura apresentada em *Gaibéus*, a perspectiva de um movimento histórico, cultural e político, cujo eco se fará ouvir em terras africanas, um projeto literário no qual literatura e história se encontram imbricados e, até certo ponto, indissociáveis. É nessa esfera que se encontra a obra *Luuanda*, em que o autor parte de sua vivência no musseque para criar uma literatura que não se dissocia da experiência histórica e política.

Nesse contexto, a obra angolana pode ser entendida como instrumento de denúncia estreitamente vinculado às questões políticas, sociais e históricas que envolvem o território angolano, contendo discursos de quem vive às margens da sociedade, pois, através da narrativa, o autor dá voz aos sujeitos subalternos que ocupam os espaços periféricos e revela a situação de miséria a que eles são submetidos.

A obra em foco pode ser entendida como um bom exemplo da utilização do fazer literário como instrumento para afirmação da identidade angolana, como arma de conscientização política e de resistência contra o colonialismo português. Em *Luuanda*, é possível notar uma estética literária voltada para a exposição de feridas reais e simbólicas oriundas de um processo político marcado pela exploração. Neste contexto, figuras como a fome e a miséria se tornam recorrentes nas literaturas africanas de língua portuguesa, sobretudo durante a luta pela libertação do jugo português, como meio de despertar a consciência política da população contra os desmandos da máquina colonial.

No primeiro conto, é possível observar que o narrador faz uma descrição física do espaço para ilustrar as condições sub-humanas em que se encontra a população que reside nas periferias de Luanda no início do século XX. A narrativa está repleta de passagens descritivas dos musseques e do ponto de vista de seus habitantes, traço que permite um mergulho na subjetividade do sujeito marginalizado, como mostra o seguinte trecho:

E quando saiu o grande trovão em cima de musseque, tremendo as fracas paredes de pau-a-pique e despregando as madeiras, papelões, luandos, toda a gente fechou os olhos, assustadas com o brilho azul do raio que nasceu no céu, grande teia d' aranha de fogo, as pessoas juraram depois as torres dos refletores tinham desaparecido no meio dela (VIEIRA, 1987, p. 14).

Esta passagem revela a precariedade das habitações fixadas nos musseques e o explícito estado de abandono, por parte da administração portuguesa, das populações que ali residem. Cabe ressaltar que, essa população era subjugada aos olhos da metrópole que estabelecia o controle por meio da supressão dos direitos dos povos dominados.

No trecho acima, observa-se, ainda, o modo como a natureza é construída na obra de Luandino; ela se manifesta de modo animista e, desse modo, se torna sujeito ativo, dotado de vida, no espaço da narrativa. Ao colocá-la em posição de destaque, em sua obra, o autor cria uma imagem enriquecida e integrada do musseque, capaz de reforçar a ideia de unidade e de força que o espaço da natureza representa no território angolano.

Em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, o autor ficcionaliza o modo de vida e as relações estabelecidas entre a avó e seu neto, e de ambos com a comunidade a que pertencem. Envoltos em uma esfera de extrema pobreza, eles lutam pela própria sobrevivência, desvelando um combate em que a fome, a doença e o abandono são uma constante. Através do fluxo narrativo, o autor vai expondo um cenário desolador, no qual a desarticulação entre os membros e a inexistência de poder político se tornam evidentes.

A partir desta imagem, o autor aponta, como artifício aglutinador, a união entre o velho e o novo, unindo a sabedoria dos mais velhos e o vigor dos mais novos como mola-mestra para uma reação que os tire daquela condição

de submissão. A narrativa desvela, ainda, a transmutação da ausência em algo dotado de vida, pois a falta de alimento se transfigura em uma ameaça real. Através do recurso metafórico empregado por Luandino, a sensação provocada pela fome e, portanto, pela ausência, ganha ações e feições animais, como mostra o trecho a seguir:

Zeca Santos fechou a cara magra com as palavras da avó. Na barriga, o bicho da fome, raivoso, começou roer, falta de comida, dois dias já, de manhã só mesmo uma caneca de café parecia era água, mais nada. Vavó quase a chorar lhe sacudi da esteira com a vassoura para ele ir embora procurar serviço na Baixa e, quando Zeca saiu, ainda falava as palavras cheias de lágrimas, lamentando, a arrumar as coisas (VIEIRA, 1987, p. 17).

Ao sair em busca de serviço na Baixa como a avó orientara, o personagem Zeca Santos sofre agressões verbais e físicas por parte do branco Sô Souto; este o recebeu de forma amigável para, em seguida, o golpear pelas costas, se aproveitando de um momento de distração do menino. O acontecimento, descrito no conto, mostra a relação entre dominador e dominado, a partir de uma situação micro, marcada pelo conflito e pela ideologia vigente. O autor alude ao macro, nos revelando a opressão imposta pelo branco em terras africanas:

— Juro, vavó, não fiz nada! Só tinha pedido para trabalhar na bomba de medir gasolina, mais nada... Só para comer e para te fiar comida ainda, vavó! Ele estava rir, estava dizer sim senhor, eu era filho de João Ferreira, bom homem e depois nem dei conta, vavó...

Zeca Santos queria chorar, os olhos enchiam de água, mas a raiva era muita e quente como tinha sido o grito do cavalo marinho nas costas dele e esse calor mal secava as lágrimas ainda lá dentro dos olhos, não podiam sair mesmo (VIEIRA, 1987, p. 17).

Através do vínculo estabelecido pela linguagem, é possível perceber, na obra, a presença do diálogo entre o local e o universal, pois a linguagem é o ponto de partida para se perceberem as diferenças que envolvem as experiências locais. Desse modo, verifica-se, na escrita de Luandino, a configuração dialética do local e do universal que estabelece, nos contos, uma tensão narrativa, marcada pelo jogo de contrários e expressa através da africanização do código português.

A configuração dialética, também, será uma das marcas do colonialismo em África, como mostram os estudos feitos por Albert Memmi, que culminaram na obra *Retrato do colonizador precedido pelo retrato do colonizado*, publicada em 1977. Nela, Memmi descreve as características que compõem cada uma das duas figuras centrais no processo de dominação colonial. Segundo ele:

A mais grave carência sofrida pelo colonizado é a de estar fora da história e fora da cidade. A colonização lhe veda toda participação tanto na guerra quanto na paz toda decisão que contribui para o destino do mundo e para o seu próprio, toda responsabilidade histórica e social. (MEMMI, 1977, p. 90-91).

Nesta obra, o autor discute que o colonizador, em virtude do processo de colonização, é levado a construir um retrato do colonizado que corresponda aos valores opostos aos seus. Assim, enquanto o branco é pintado como um ser de ação, vigoroso e detentor de técnicas necessárias para o progresso; o negro é retratado como um ser preguiçoso, débil e incapaz. Assim, através da dialética dos contrários, o colonizador legitima suas ações e sua intervenção, em África; estas passam a ser vistas como vitais para a manutenção político-social das colônias africanas.

Com isso, é possível perceber que a imagem do negro e a imagem do branco compõem as duas faces de uma mesma moeda: a colonização. Desta maneira, a configuração dialética é apontada como fator primordial e indissociável da opressão (política, social e econômica) exercida pelo colonizador, ao rotular os povos africanos como incapazes de gerir seu próprio futuro. Portanto, o dominado passa a compactuar com a ideologia do dominador, uma vez que, de certo modo, incorpora o papel que lhe foi atribuído. Como bem lembra Alfredo Bosi: “O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais” (BOSI, 1997, p. 145).

O trecho a seguir configura o ponto culminante do primeiro conto, pois mostra o despertar da consciência do protagonista que resulta num desejo de transformação da realidade vivida por boa parte da população, representado

pela figura de Zeca Santos (neto de Vavó Xixi). Esse desejo será revertido em luta política e terá como produto a independência de Angola:

E foi nessa hora, com as coisas bem diante da cara, o sorriso de vavó cheio de amizade e tristeza, Zeca Santos sentiu uma vergonha antiga... Agora enchia-lhe no peito, no coração. Fechou os olhos com força, com as mãos, para não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais no corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e dos cacimbos, debaixo da chuva, remexendo com suas mãos secas e cheias de nós os caixotes de lixo dos bairros da Baixa (VIEIRA, 1987, p. 23-24).

O clímax atingido na trama pode ser entendido como uma tomada de consciência da realidade vivida por Zeca Santos e a vontade de mudar sua realidade. Esse ponto é muito importante para o conjunto da obra, pois representa o início de partida para a transformação política que se dará no espaço angolano.

Observa-se, através da fala da personagem, que vinculado ao processo de dominação encontra-se o fenômeno da alienação. Esse fenômeno atua em função da manutenção do estado de subserviência por parte do dominado. Neste contexto, cabe lembrar os apontamentos de Karl Marx (*apud* Chauí, 2011) ao reformular o conceito de alienação, designado pela primeira vez pelo filósofo alemão Feuerbach (1804-1872). Marx aplicou o conceito de alienação na esfera social, criando o que denominou de “alienação social”. Desse modo, ele aponta as causas pelas quais os homens ignoram que são criadores da sociedade, da política, da cultura e, portanto, agentes da história.

Segundo Marx (*apud* Chauí, 2011), o desconhecimento da origem e das causas da *práxis* (ação sociopolítica e histórica) leva os homens a atribuírem a outro aquilo que, na realidade, foi produzido por sua própria ação; a esse mecanismo ele chamou de alienação social. Para Chauí, esse conceito se afirma no fato de alguns “ser[ES] humano[s] não se reconhecer[em] como sujeito[s] sócia[is], político[os], histórico[os], como agentes e criadores da realidade na qual vive[em]” (CHAUI, 2011, p. 214).

Nessa perspectiva, é possível perceber a importância do clímax encontrado no primeiro conto, uma vez que simboliza a tomada de consciência

necessária para que se busque a transformação (política, social e econômica) de que a população tanto necessita. O que se dará nos demais contos é o desdobramento do que acontece no primeiro e, assim, os contos se mostram interligados, embora autônomos.

O segundo conto, “Estória do ladrão e do papagaio”, apresenta como ponto central a imagem do cajueiro. Esta figura possui grande simbolismo, porque é uma árvore de grande importância nacional por representar a resistência, sendo, inclusive, símbolo do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola). Resistência é a ideia-chave a ser difundida no conto que dá sequência ao fluxo narrativo estabelecido em *Luuanda*; expressa a consciência de que é preciso resistir à opressão exercida pela administração colonial portuguesa. A narrativa ressalta, também, por meio dos ensinamentos do personagem Xico Futa, a importância de se resgatarem os costumes e as tradições locais, como se observa no seguinte trecho: “É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas” (VIEIRA, 1987, p. 85).

Pode-se entender a iniciativa dos escritores que vivem nesse espaço fragmentado em reunir características comuns a fim de construir um conjunto de marcas que represente este território, como uma forma produtiva para pensar a construção de uma identidade angolana.

Desse modo, a busca por traços comuns que possibilite a construção de uma identidade coletiva vai ao encontro do que Stuart Hall aponta em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Segundo ele, a nação não é apenas uma instituição política, é, também, algo que produz sentido e pode ser visto como um sistema de representação cultural. Nesse contexto, as culturas nacionais, ao produzirem sentido sobre a nação, acabam por fundamentar sentidos que nos servem para construção de uma identidade (HALL, 2006, p.49).

O autor afirma que esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que fazem a ligação entre passado e

presente, o que permite a elaboração de imagens que são utilizadas na construção de uma identidade coletiva, imagens que irão possibilitar a distinção entre nações. Esta ideia é defendida por Benedict Anderson (1983), ao afirmar que a identidade nacional é uma "comunidade imaginada" e que a diferença entre as nações está baseada nas distintas formas pelas quais são imaginadas (HALL, 2006, p. 51).

Luandino encerra sua obra com "A Estória da Galinha e do Ovo". Esse conto esboça a idealização do regime democrático. Assim como, no primeiro conto, o personagem Zeca Santos passa pelo doloroso, porém necessário, processo de tomada de consciência, no terceiro conto, denota-se o resultado desse processo embrionário, no qual se observa o momento em que o homem sai do estado de alienação social, para se tornar sujeito da própria história.

Desse modo, o autor coroa sua narrativa, apontando o regime democrático como caminho possível para reconhecimento daquele território como autônomo politicamente, livre da opressão exercida pela metrópole, que escraviza a força motriz e asfixia a expressão cultural dos naturais da região de Angola. O conjunto da obra denota o caráter de resistência e de confiança do autor na transformação política e social de seu país.

A última estória, da obra *Luuanda*, esboça um impasse que é solucionado por meio da participação de todos aqueles que presenciaram o acontecimento. O que todos tentam decidir é quem tem o direito sobre o ovo. Esse direito é disputado por duas vizinhas (Bina e Zefa) do musseque Sambizanga. Articulada pela Vavó Bebeca, tem início a resolução do impasse, como mostra o seguinte trecho:

Toda a gente falou ao mesmo tempo, só velha Bebeca adiantou puxar Zefa no braço, falou sua sabedoria:

— Calma então! A cabeça fala, o coração ouve! Pra quê então, se insultar assim? Todas que estão a falar no mesmo tempo, ninguém que percebe mesmo. Fala cada qual, a gente vê quem tem a razão dela. Somos pessoas, sukua, não somos bichos! (VIEIRA, 1987, p. 156).

Dessa forma, a obra aqui analisada revela três etapas importantes na luta pela independência do território angolano, são elas: a tomada de

consciência política, a resistência embasada na reconfiguração da cultura tradicional e idealização do regime democrático. Para além disso, ressalta os valores culturais dos naturais da terra e a tentativa de denotar a unidade dos mesmos, em meio ao espaço fragmentado.

Segundo Laura Padilha, o papel dos mais velhos é primordial para o “processo de reelaboração simbólica”, pois eles conhecem a tradição e atuam como contadores das histórias que remontam essa tradição (PADILHA, 1995, p. 20). Assim, dá-se início a um processo de (re)significação do passado, que servirá de base para mostrar como o espaço angolano é imaginado pelos naturais de sua terra. Desse modo, é formada a imagem comum que irá pontuar a diferença dos povos encontrados naquela região perante a metrópole e perante as demais nações.

Neste contexto, é possível observar na obra *Luuanda* a clara intenção do autor em legitimar as bases que fundamentam o sonho de nação. Para isso, ele rompe com visões maniqueístas apenas sustentáveis em universos limitados e excludentes, para ganhar uma dimensão que ultrapassa experiências locais. Através da subversão do código português, Luandino recria uma linguagem que possui como substrato o quimbundo, língua falada nos musseques, reconfigurando e aproximando o código português à realidade dos povos que representam o território angolano.

Através do vínculo estabelecido pela linguagem, verifica-se, na escrita de Luandino, que a reconfiguração linguística se torna uma arma importante, pois ajuda a criar uma tensão narrativa, que reflete a tensão política marcada pelo regime exploratório. Nesta perspectiva, a língua do opressor é reformulada e se torna um importante instrumento político, ao ser utilizado como veículo no processo de conscientização dos povos dominados, aspecto em destaque no ensaio de Orquídea Ribeiro intitulado “O texto escrito como resistência cultural” (2011).

Assim, o livro *Luuanda* pode ser interpretado como um bom exemplo da utilização da literatura como instrumento de resistência política, pois tem um

papel decisivo no processo de conscientização da população africana. Ao dar voz aos sujeitos marginalizados pelo regime colonial, Luandino reforça a ideia da existência de um projeto político atrelado ao projeto literário no espaço angolano durante a luta pela independência do país.

## REFERÊNCIAS:

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. 14. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói : EDUFF, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. 7. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1969.
- RIBEIRO, Orquídea: "O texto escrito como resistência e persistência cultural". In: DICANDIA, M. R; LIMA, T. M. O. (Org.). *As muitas áfricas: tradição, memória e resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Letra Capital, 2011, (p. 16-22).
- VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

**Texto recebido em 10/01/2014 e aprovado em 20/09/2014.**