ESTEFÂNIA DE FRANCIS LOPES

**Contos e cantos de resistência: diálogos entre narrativas breves de
Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque**

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Tania Celestino Macêdo

São Paulo
2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

Estefânia de Francis Lopes

Contos e cantos de resistência: diálogos entre narrativas breves de Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Dra. Tania Celestino Macêdo

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Dra. Vima Lia de Rossi Martin

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Dra. Anna Magdalena Begenat-Neuschäfer

Instituição: RWTH - Externo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Àqueles que inculcaram em mim desde criança
a apreciação pela música brasileira:
minha mãe, Francis Lopes,
meu pai, Antonio Heitor Lopes (*in memoriam*),
de quem também herdei o amor pelos livros e,
ao meu, *malandríssimo*, tio Assis (*in memoriam*).

Aos meus companheiros da vida inteira:
Sérgio Estephan e Heitor Estephan.

AGRADECIMENTOS

A todos que participaram direta ou indiretamente deste trabalho.

Ao companheiro Sérgio Estephan, fundamental por todo o incentivo e insistência para que eu fizesse a graduação e, depois, a pós. Ao nosso filho Heitor, com nome de compositor e verdadeiro maestro de nossas alegrias. Conselheiros de primeira, com quem sempre pude contar.

À Tania Macêdo pelo apoio e confiança, e por ter me apresentado às literaturas africanas de língua portuguesa da melhor maneira possível.

Ao escritor Boaventura Cardoso por ter, tão gentil e prontamente, concedido entrevista para a realização deste trabalho.

Aos professores Rejane Vecchia, Vima Martin e Ivã Lopes, integrantes da banca no Exame de Qualificação, pela leitura atenta e pelos importantes comentários.

Aos meus amigos de pós-graduação, Lígia Helena, Luiz Fernando e Diego Andrade, fundamentais na caminhada.

Aos amigos de graduação aqui representados por Catarine Aurora, Renata Carvalho, Simone Keiko e, especialmente, Juliana Schiavoni e Samara Serralheiro, parceiras de sempre.

Às amigas Jéssica Policastri, Adrielle Nunes e Júlia Contreras, companheiras de luta que acompanharam o início desse processo.

Aos amigos João Cardoso e Mateus Mapa, pelas trocas.

A todos os meus familiares.

Ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

À CNPq pela bolsa de estudos concedida o que tornou possível minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer aos funcionários da FFLCH, sem os quais diversas dúvidas não teriam sido esclarecidas no decorrer do percurso, da secretaria da Pós do DLCV, à Marinês, do CELP e, em especial, aos bibliotecários da Florestan Fernandes, sempre atenciosos.

[...] a nossa estratégia, que pode parecer hesitação e embaraço entre o passado e o futuro, é, pelo contrário, das mais naturais, dado que se inspira na ideia de que a via mais curta para o futuro é sempre a que passa pelo aprofundamento do passado.

Aimé Césaire

Que se constrói? Um texto ou um percurso? [...]
Assim um gesto, quero dizer, um texto. Organizar o gesto como se fosse um texto. Aliterar os actos. Rimar, quando convém, o gesto e a intenção que se tributa ao rasgo...

Ruy Duarte de Carvalho

RESUMO

LOPES, E. F. **Contos e cantos de resistência: diálogos entre narrativas breves de Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque**. 2016. 205f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.

A presente dissertação analisa comparativamente os contos do primeiro livro do escritor angolano Boaventura Cardoso, *Dizanga dia Muenhu*, e canções do compositor brasileiro Chico Buarque, compostas entre o período de 1970 e 1985, com o fito de revelar, a partir das respectivas linguagens, a elaboração estética e a crítica social que emergem de obras escritas sob períodos de repressão. O trabalho busca, a partir das narrativas breves e das letras das canções, refletir sobre os caminhos da resistência à opressão e os ideais utópicos que mobilizaram os dois autores estudados.

Palavras-chave: Boaventura Cardoso, Chico Buarque, Literatura angolana, Canção popular, Resistência.

ABSTRACT

LOPES, E. F. Tales and resistance songs: dialogues between the brief narratives of Boaventura Cardoso and the songs of Chico Buarque. 2016. 205f. Dissertation (Master's degree) São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

The present dissertation analyses comparatively the tales of the first book of the Angolan writer Boaventura Cardoso, *Dizanga dia Muenhu*, and the Brazilian songwriter Chico Buarque, written in the period from 1970 to 1985, aiming to reveal, from the respective means, the aesthetics development and the social criticism that rise from the work written under repression periods. The project aims, from the brief narratives and the song lyrics, to reflect on the resistance ways against the oppression and the utopic ideals that mobilized both authors studied.

Keywords: Boaventura Cardoso, Chico Buarque, Angolan literature, Popular song, Resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. LAÇOS E DIÁLOGOS.....	15
1.1. Contos e cantos, entre especificidades e aproximações.....	25
1.1.1. Outras conversas sobre os jeitos do Brasil e de Angola.....	30
1.2. Boaventura Cardoso: <i>Narrativa de um corpo coletivo e dissonante</i>	38
1.2.1. O escritor.....	41
1.3. Chico Buarque: <i>Arquiteto da linguagem</i>	43
1.3.1. O cancionista.....	45
2. CONTOS E CANÇÕES COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA.....	49
2.1. Imagens dos países nos contos e nas canções.....	53
2.1.1. O espaço urbano e suas personagens.....	53
2.1.1.1. Malandros: “A chuva” e três canções de Chico Buarque.....	58
2.1.1.2. Crianças: “Meu toque!” e “Pivete”.....	66
2.1.1.2.1. “Nostempo de miúdo”, “O futebol” e interlocuções com outros letristas.....	72
2.1.1.3. Mulher: “O sabor do fruto” e “Flor da idade”.....	85
2.1.2. Trabalho.....	96
2.1.2.1. “Santo Rosa”, “Deus lhe pague” e “Construção”.....	99
2.1.3. Luta	110
2.1.3.1. “Nga Fefa Kajinvunda” e “Cálice”.....	112
2.1.3.2. “A Família Pompeu e Costa” e “Bom Conselho”.....	120
2.1.3.3. “Mesene” e “Apesar de você”.....	137
2.1.4. Utopias.....	147
2.1.4.1. Os modos de ser em tempos de mudança.....	148
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
BIBLIOGRAFIA.....	173
APÊNDICES.....	187
ANEXOS.....	194

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, apontaremos o cuidadoso trabalho de Boaventura Cardoso com a escrita, exemplificado na reelaboração da linguagem presente na narrativa dos contos reunidos no livro *Dizanga dia Muenhu*, em uma análise comparativa à criação artística do compositor Chico Buarque, enquanto letrista e, com certeza, um dos nomes mais representativos do cancioneiro popular da música moderna brasileira quanto à aprimorada elaboração poética e crítica das suas canções.

Procuraremos destacar, neste trabalho, a vertente crítica do escritor angolano ao misturar o português ao quimbundo, uma das onze línguas africanas faladas em Angola, em que apresenta um novo uso do léxico e mesmo na estrutura das frases. Falares recriados que aproximam o leitor do cotidiano das personagens e seus espaços, sendo estes reveladores de um tempo que não pode ser esquecido. O conjunto dessas narrativas torna-se, assim, um registro do que foi o período colonial e o pós-independência em Angola: períodos de luta para uma significativa mudança para seu povo, gerando um sentimento utópico quanto ao futuro da nação.

Desta forma, para a análise comparativa, selecionamos canções de Chico Buarque compostas entre 1970 e 1985, especialmente, as obras que evidenciam as imagens de um momento sombrio pelo qual passamos no Brasil durante o regime militar, bem como as que refletem ideais utópicos quanto ao início da abertura política no país. Configurando, assim, na soma de contos e canções, um *corpus* de escritas que, embora de gêneros diferentes, apresentam a brevidade como característica estética em comum e a resistência como temática central.

Vale referir sobre nossa escolha quanto ao cancioneiro de Chico Buarque como uma linguagem de resistência, deixando de abarcar sua produção no teatro e na ficção. Primeiramente, pelo fato de percebermos que a sua relevante dramaturgia como escrita de denúncia quanto aos problemas sociais traz sempre a música como elemento fundamental, uma vez que todas as peças são musicais desde *Roda Viva* (1967), passando por *Calabar* (1973), em parceria com o cineasta moçambicano Ruy Guerra, e *Gota d'Água* (1975), com Paulo Pontes, até *Ópera do Malandro* (1978), com texto baseado na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay¹, e na *Ópera de Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Trabalharemos de certa forma com algumas

---

¹ Vale referir que esta ópera, uma sátira à sociedade inglesa do século XVIII, é considerada “uma obra revolucionária por ter levado canções populares para o teatro operístico” (Severiano e Mello, 1998, p. 243).

dessas obras de forma indireta, através das canções presentes na discografia do compositor.

Depois, e não menos importante, por considerarmos a música popular brasileira como significativa fonte reveladora ao apresentar “imagens do país entranhadas nos versos de uma estrofe” a partir da “singularidade do cancionista brasileiro como sujeito de uma interpretação vertical do país” (CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2004, p. 20-21). A música popular, como observa Maria Alice de Carvalho (2004, p. 39), “fornece os temas e o vocabulário em que o debate sobre a realidade brasileira se torna possível; produz, enfim, referências comuns, em um mundo marcado por particularismos”. Dito isso, nossa escolha pelas letras das canções se faz pela via de procurarmos os “sentidos que emergem do texto”, indo além de uma curiosidade ou somente pelo gosto (CARVALHO, M. A., 2004).

No primeiro capítulo, discorreremos sobre os laços e diálogos entre Angola e Brasil, partindo das respectivas produções culturais, em especial, a música e a literatura, tanto no seu desenvolver como no aprimoramento estético, visando também aos contextos plenos de pensamento crítico e denunciador, logo, reveladores de situações de exclusão e opressão.

Procuraremos discutir como na literatura angolana, a partir de movimentos culturais, aos poucos, os ideais nacionalistas de pertencimento à terra vão sendo incorporados aos textos, na segunda metade do século XX. Quando intelectuais optam por novos caminhos a serem trilhados pela literatura, o que culminará nos escritores angolanos engajados no movimento de libertação, cuja produção literária apresenta como marca “a tensão entre a negação dos modelos tecno-formais do colonizador e a fundação de uma nova escrita, cujo traço singularizador é a proposta de nacionalismo” (MACÊDO, 2008, p. 33-34). E decerto, como o trabalho ficcional de Boaventura Cardoso segue essa senda de ruptura com um passado colonial e de revalorização da cultura angolana.

No que se refere à música popular brasileira, acompanharemos como, na passagem da década de 1960 para a de 1970, a sigla “MPB”, além de um gênero musical, passa a indicar também “um paradigma de procedimentos de criação e inserção sociológica reconhecíveis, de ampla tessitura estética” (NAPOLITANO, 2001, p. 337), e, como também, diante da repressão, consolida-se “como espaço de resistência cultural e política” (Ibid., p. 340). O item “Contos e cantos, entre especificidades e aproximações” abrange os gêneros conto e canção, considerando suas singularidades e

pontos de contato. Caracterizados pela condensação e pela síntese, tanto os contos angolanos como as canções brasileiras, selecionados para as análises, apresentam, também em comum, a denúncia de momentos de tensão dos respectivos países. Na permeabilidade de seus contornos e mediante a forja artesanal de seus criadores, os gêneros aqui tratados podem ser aproximados das palavras dos poetas e/ou dos cronistas. Revelariam, portanto, sonoridades rítmicas e jogos de palavras, ao mesmo tempo que focalizam com uma lente de aumento flagrantes do cotidiano.

Em “Outras conversas sobre os jeitos do Brasil e de Angola”, indicaremos as interlocuções e referências da música popular brasileira no cotidiano dos angolanos, a partir de depoimentos de escritores; o surgimento da música popular urbana angolana e seus protagonistas, e de como as artes nos respectivos países fomentaram relevantes formas de protesto contra o cerceamento de liberdades.

O percurso de apresentação e justificação de nosso trabalho encerra-se com uma breve reflexão sobre a obra e a biografia de Boaventura Cardoso e de Chico Buarque.

No segundo capítulo, refletiremos, a partir de uma análise comparativa, sobre os contos de *Dizanga dia Muenhu*, de Boaventura Cardoso, e canções de Chico Buarque (previamente selecionadas, correspondentes ao período de composição entre 1970 e 1985), compreendidas como formas de resistência. Destarte, propomos como ponto convergente partirmos de imagens sugeridas pela própria trama narrativa ou composicional, dos contos e das letras das canções. Assim, para os períodos correspondentes à resistência ao colonialismo em Angola e à repressão militar no Brasil, decompomos as imagens em: o espaço urbano e suas personagens (malandros, crianças, mulher) o trabalho e a luta. Em um segundo momento, refletiremos sobre as imagens das utopias correspondentes ao pós-independência em Angola e à abertura política no Brasil.

E como caráter conclusivo, indicaremos os pontos confluentes entre as forjas das escritas de Boaventura Cardoso e Chico Buarque depreendidos pela nossa leitura e análise dos contos e canções. Por conseguinte, trataremos de alguns elementos-chave correspondentes à tradição, à recriação da fala popular, aos espaços e vozes sociais que externam inquietações políticas e, ao mesmo tempo, refletem uma elaboração estética da linguagem, e, por fim, o ritmo como elemento constitutivo da escrita.

1. LAÇOS E DIÁLOGOS

Somos acima de tudo uma “comunidade de afectos”,
unida por profundos laços históricos e culturais.

Boaventura Cardoso

[...] tão intensas foram as trocas entre as duas margens do Atlântico. O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e de viver e no sentimento estético do brasileiro. Por sua vez, em toda a outra costa atlântica se podem facilmente reconhecer os brasileirismos.

Alberto da Costa e Silva

Para pensarmos na produção literária angolana do século XX, é preciso considerar que os aspectos culturais da então colônia portuguesa se encontravam estreitamente ligados aos aspectos políticos, como lembra Boaventura Cardoso, em entrevista presente no volume *Boaventura Cardoso, a escrita em processo* (2005), “era uma atuação política que tinha uma frente cultural integrada por escritores, intelectuais e estudantes” (p. 25). Em Luanda, jovens escritores, músicos e poetas reuniram-se em torno da bandeira “Vamos descobrir Angola!”, na busca de redefinição e valorização de um caráter nacional. Porém, a proposta pelo específico nacional visualizava “um horizonte de expectativas que não se restringia às fronteiras nacionais, pois os valores da nacionalidade angolana deveriam ser não apenas descobertos, mas, sobretudo, recriados” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 104).

Desta forma, a literatura brasileira, em especial, o modernismo brasileiro dos anos de 1920 e 1930, ao apresentar entre suas características um “viés contra-cultural e utópico” (DANTAS, 2003), foi um importante interlocutor para as literaturas africanas de língua portuguesa, particularmente para as literaturas angolana e cabo-verdiana ao recriarem caminhos em contraposição aos valores coloniais. Nesta senda, os escritores angolanos engajados em uma nova revitalização cultural, na busca da reconstrução de uma singularidade, mantiveram, por um lado, uma centralidade, com um enfoque introspectivo voltado para a realidade interna, ao mesmo tempo que, por outro lado, abrigaram a diversidade em diálogos com a realidade externa (DANTAS, 2003).

Alfredo Margarido, no texto “Das várias maneiras de ver e não ver a colonização”, chama a atenção para o relevante papel da literatura frente ao colonialismo:

Os colonialistas foram obrigados a constatar que não podiam controlar a totalidade do campo cultural. Razão pela qual os jovens dirigentes políticos começaram quase todos por ser escritores: antes de passar à prática, foram obrigados a escrever a teoria da prática possível. [...] Escrever, como o fez por exemplo o grupo da *Claridade* cabo-verdiana, mas sobretudo o grupo da *Mensagem* angolana, era já combater. (Margarido, 1980, p. 21)

As formas de resistência das ex-colônias portuguesas foram várias. Em 1950 em Angola, a consolidação de uma cultura urbana abrangendo teatro, música e literatura faz com que música e poesia tenham estreitos laços nesse momento (a mesma proximidade entre literatura e música que ocorre no Brasil, como veremos adiante). O

Centro de Estudos Africanos (CEA) em Lisboa – que, mais tarde, com o fim de suas atividades pelo regime de Salazar, se tornou a Casa dos Estudantes do Império (CEI) – reuniu, durante os anos de 1940 a 1950, jovens estudantes que se tornariam os principais líderes pelos movimentos de libertação. Nesses encontros, poemas de Agostinho Neto, António Jacinto e Mário Pinto de Andrade viravam canções pelas mãos de Ruy Mingas, ou, ainda, músicas tradicionais angolanas ganhavam nova roupagem nos arranjos de Liceu Vieira Dias².

Neste caso, podemos aferir que em Angola, tanto a literatura quanto a música popular urbana fortaleceram “a construção de uma consciência nacionalista, contribuindo para a resistência e a luta anticolonial” (ALVES, 2013, p. 1) através da recuperação de elementos regionais com o objetivo de preservação da cultura angolana, sem cair no exotismo colonialista, como exemplificado no trabalho do conjunto Ngola Rítmos (ao qual retornaremos adiante) e de autores engajados, como Boaventura Cardoso, com a independência do país.

Segundo entendemos, a ruptura literária com os modelos tecno-formais do colonizador, somada ao direcionamento para o fortalecimento da identidade angolana sob o colonialismo, marca uma forma de resistência, na medida em que configura uma luta contra valores e modelos que lhe são impostos e, em contrapartida, valorizam a cultura tradicional africana até então silenciada e/ou subjugada.

No primeiro livro de Boaventura Cardoso, a antologia de contos *Dizanga dia Muenhu*³, um dos enfoques de nossa pesquisa, é possível verificar uma proposta de escrita em que o novo se apresenta em relação à literatura metropolitana na medida em que dá espaço à voz do colonizado enquanto sujeito de sua história. Estamos, assim, diante de uma escrita inovadora “no vocabulário, nas situações retratadas e no novo ângulo com que é focalizada a relação colônia/metrópole” (MACÊDO, 2008, p. 33-34).

---

² Tania Macêdo, em texto sobre as articulações entre música e literatura em Angola, esclarece que o maestro Liceu Vieira Dias adapta a *dikanza* (reco-reco) e os *n'gomas* (tambores de conga) à instrumentação de origem europeia com referenciais de músicas afro-americanas. A autora esclarece também sobre a participação de Ruy Mingas no processo: “Quando de sua estadia em Portugal na condição de estudante e atleta do Benfica, ao aproximar-se de outros nacionalistas africanos na Casa dos Estudantes do Império, irá realizar um trabalho intenso de dotar de música os poemas escritos por seus colegas (Agostinho Neto, António Jacinto e Mario Antonio), numa tentativa bem conseguida de popularizar os textos nacionalistas” (2015, p. 132).

³ A primeira edição da coletânea é de 1977, pelas Edições 70, tendo sua quarta edição publicada pela União dos Escritores Angolanos (UEA) em 1988. No Brasil, há uma publicação de 1982, da Editora Ática, na coleção *Escritores Africanos*, edição que usaremos como referência nas análises. Figuras 3 e 6, disponíveis nos Anexos.

Esses elementos desenham um engajamento do autor em apontar situações de desagregação e sofrimento sob o colonialismo, posição à qual, de certa maneira, Boaventura Cardoso se mantém fiel, quando examinamos uma fala da personagem Quinito, do mais recente romance do autor, *Noites de vigília* (2012, p. 233), que afirma a importância de dizer às novas gerações “como é que nós chegamos até aqui, as voltas que demos para sermos independentes”.

Destarte, a face da cidade colonial que Boaventura Cardoso apresenta em sua escrita é a da “cidade do colonizado”⁴, a partir de uma escolha consciente e refletida, em que o intelectual engajado “toma partido e demonstra seu comprometimento com uma parcela da população e uma reflexão sobre a situação colonial” (MACÊDO, 2008, p. 35). Com efeito, a oposição que percorre todos os contos da antologia, *Baixa versus Musseques*, revela as tensões de um mundo cindido em dois, como Frantz Fanon (1979) caracteriza as cidades pelo sistema colonial. Entre a cidade do colono e a cidade do colonizado, a “linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia”, e este “mundo dividido em compartimentos, este mundo cindido em dois, é habitado por espécies diferentes” (FANON, 1979, p. 30). Uma zona não é complementar à outra, enquanto os Musseques apresentam as marcas da exclusão, a Baixa é o seu oposto. Como veremos mais adiante na análise dos contos, o espaço narrativo é composto pela subjetividade de “ruas metaforizadas e becos de linguagem, estradas de signos que se bifurcam em leituras ideológicas e se desdobram em novas esquinas” (MACÊDO, 2008, p. 20).

Vale agora verificarmos como foi o processo de engajamento e de resistência no campo das artes no Brasil, em especial, o da canção entre as décadas de 1960 e 1970, período marcado por uma grande efervescência político-cultural no país. Sendo as composições de Chico Buarque consideradas como importante referência diante do crescente autoritarismo do regime ditatorial.

O início da década de 1960 no Brasil apresentava intensas movimentações nos campos político e cultural e nas diversas camadas das populações urbana e rural por meio da “organização de um amplo movimento cultural didático-conscientizador” entre

---

⁴ Ao refletir sobre a escrita e as faces da cidade colonial, Tania Macêdo (2008) subdivide a cidade e a produção textual em três momentos: primeiramente, na “cidade portuguesa no além-mar”, em que a produção literária resumia-se aos tratados sobre a terra e a uma produção satírica que exaltava a metrópole e, consequentemente, rebaixava a colônia. Em seguida, na “cidade colonizada”, onde os textos produzidos pelos “naturaes da terra”, ou seja, patricios nascidos já em território colonizado intercambiavam entre um indício de forte nativismo, como também ao primeiro momento de autoconsciência. E, finalmente, na “cidade do colonizado”, como observamos no texto.

“uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam vinculadas a governos estaduais, prefeituras ou geradas pelo movimento estudantil” (HOLLANDA, H.; GONÇALVES, 1990, p. 10). Conforme Heloísa Hollanda e Gonçalves (Ibid., p. 8 e 11), “...Houve um tempo, diz-nos Roberto Schwarz, em que o país estava irreconhecivelmente inteligente”, foi um dos “poucos momentos da nossa história” em que “o que poderíamos chamar de ‘forças progressistas’ tivessem se visto tão próximas do poder político”. Porém, veio o 1º de abril de 1964, com a tomada do poder pelos militares, e, com isso,

De uma hora para outra, o discurso progressista e revolucionário ficava emudecido pelo alarido conservador, pela voz da ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das Tradições-mais-caras-ao-nosso-povo. Surpresa e perplexidade tomavam conta de intelectuais e militantes. Passava-se da euforia à dúvida, da ofensiva ao recuo. (Ibid., p. 14)

A partir de então, artistas e intelectuais, mesmo que de forma não homogênea, passaram a desempenhar “um papel de ‘foco de resistência’ à implantação do projeto representado pelo movimento militar” de “regulação autoritária das relações entre as classes e grupos” (Ibid., p. 21) e, conseqüentemente, do aprofundamento da exclusão social.

O ano de 1968 marca o acirramento de manifestações contra o governo militar na mesma proporção em que há um aumento da repressão, como observa Wagner Homem (2009, p. 63),

No explosivo ano de 1968, o PC do B (Partido Comunista do Brasil) prepara-se para a luta armada no Araguaia. Nas cidades, aumenta o número de manifestações estudantis violentamente reprimidas (algumas com mortes), de greves atentados e assaltos a bancos e instalações militares. Por seu lado, a direita contra-ataca destruindo editoras e teatros com matiz de esquerda.

No mesmo ano, dois acontecimentos marcam a mobilização de resistência da população. Em 26 de junho, ocorre a Passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro, com a participação de intelectuais e artistas, entre os quais, Chico Buarque. Nos registros fotográficos, o compositor carioca aparece ao lado da atriz Ítala Nandi que, juntos, seguram um cartaz escrito “Contra a repressão”⁵. Músicos da antiga geração também

---

⁵ Figura 2, disponível nos Anexos.

estiveram presentes, como mostra outro registro com João da Baiana, Clementina de Jesus, Pixinguinha e Donga, de braços dados. No mês de outubro, o governo prende quase mil jovens reunidos para um congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), em um sítio em Ibiúna (SP).

O governo reage diante das diversas manifestações instaurando o Ato Institucional n. 5 (AI-5), por meio do qual os militares ganham poderes ilimitados e, conseqüentemente, aumentam as ações repressivas. Um dos jornais da época, o *Última Hora*, do dia 13 de dezembro de 1968, resume este momento na manchete: “Ato-5: objetivo é manter revolução”, seguido da lista: “1 – Congresso em recesso por tempo indeterminado; 2 – *Habeas corpus* suspenso para delitos políticos e 3 – Poder para cassar, demitir, aposentar e remover”, que divide a primeira página com uma nota sobre Pelé com o sugestivo título: “O rei não foi deposto”, entre outras notícias como: “Crise não afetou finanças e praia” e “México: tanques contra estudantes”⁶.

Vale recordar as palavras de alguns protagonistas que reavaliaram o período treze anos após, em outubro de 1981 (Apud HOLLANDA, H.; GONÇALVES, 1990, p. 83 e 92):

O que foi para mim 68? Foi o período de maior coragem e de maior medo que já vivi. Mas, certamente, foi o tempo de uma grande paixão...

(João Batista Ferreira – Padre do Colégio São Vicente de Paulo, militante, em 1968, representante do Clero na Comissão dos Cem Mil. Atualmente, psicanalista).

E nas palavras de Leandro Konder, teórico marxista divulgador, na época, de Gramsci e Lukács:

[...] nem tudo se perdeu: ficou o esforço, ficaram gestos de grandeza, preocupações fecundas. E onde o pensamento político carecia de lucidez, a sensibilidade dos artistas produzia criações cheias de encanto, livros, poemas, filmes, canções. Obras cuja vitalidade não pode ser negada, porque ainda hoje circulam entre nós e nos emocionam.

Dou apenas um exemplo, extraído da minha experiência pessoal; sou fascinado por uma canção de Chico Buarque de Holanda, que provavelmente não é a mais importante que ele compôs, porém me comove intensamente sempre que a ouço: *Roda Viva*. Em pleno sucesso, na crista da onda e com prestígio crescente, o Chico teve a coragem de constatar:

---

⁶ Figura 9, disponível nos Anexos.

A gente vai contra a corrente
até não poder resistir
na volta do barco é que sente
o quanto deixou de cumprir.

Vale referir que os conceitos de engajamento e de resistência caminharam ao lado do aprimoramento estético da canção brasileira. Mesmo que em alguns períodos um prevalecesse sobre o outro. Para compreendermos melhor esse processo, é necessário recuar para o fim da década de 1950, com o advento da bossa nova, movimento que rompe com o período anterior no que tange aos arranjos mais orquestrais, imitação de voz e temáticas amorosas com tendência para o insucesso. A bossa nova tem seu marco em 1958, com o LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, que se transforma em referência para os músicos das décadas de 1960 e 1970. Esse movimento cultural urbano se caracterizou por acordes compactos no violão, com batidas sutis, dissonâncias, arranjos sofisticados e uma nova forma de interpretar o samba, aproximando a voz da fala cotidiana. Juntamente ao novo ritmo ganha espaço uma linguagem poética de universos simbólicos, metáforas e analogias⁷.

A partir de então, a fase de renovação e modernização da música popular brasileira se estende até a década de 1970, período em que são introduzidos novos estilos de composição, harmonização e interpretação (SEVERIANO; MELLO, 1998). Segundo José Miguel Wisnik (2015), o conceito de Antonio Candido para a formação da literatura brasileira poderia ser apropriado para se pensar sobre o futebol, bem como a propósito da formação da canção popular, pelo fato de cultivarem em seus processos tanto uma autoconsciência quanto uma tradição vigorante⁸. Portanto, poder-se-ia dizer que a música brasileira consolidou ao longo dos anos de 1960 e 1970 “inovações musicais e poéticas, mesclada ao culto a uma dada tradição [e] engajamento político cultural”, demarcando “um paradigma de procedimentos de criação e inserção sociológica reconhecíveis, de ampla tessitura estética” (NAPOLITANO, 2001, p. 337).

---

⁷ Ao lado do aprimoramento estético da bossa nova, vale referir o reposicionamento ideológico das letras das canções a partir de 1964 que, segundo Luiz Tatit (2008), “foram gradativamente retomando o peso semântico, agora não mais no campo amoroso”, mas, na direção de uma “reabilitação dos valores regionais, a denúncia de injustiças sociais e o anúncio de uma revolução iminente e inevitável” (p. 102). Como é possível verificar na produção de representantes do movimento: Vinicius de Moraes passa a realizar afro-sambas com Baden Powell, Nara Leão na temporada do *show* “Opinião”, ao lado de Zé Kéti e João do Vale, bem como Carlos Lyra que, se aproxima do Centro Popular de Cultura (CPC), e, compõe a “Canção do Subdesenvolvido” e “Pau-de-arara” (Ibid., p. 180).

⁸ Conferência de abertura: Cancionistas escritores: relações entre música e literatura no Brasil, no I Seminário do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, em 9 de março de 2015.

Acreditamos que o êxito da consolidação da música popular nesse período foi possível devido ao fortalecimento de uma resistência cultural e política diante de dois fatores que a atingiam diretamente: por um lado, o desenvolvimento da indústria cultural, portanto, de uma lógica de mercado em transformar a cultura musical em produto, e, por outro, o progressivo fechamento que ocorria no país, ao qual Alceu Amoroso Lima criou a expressão “terrorismo cultural” (WERNECK, 1997, p. 69).

Na década de 1970, a música popular brasileira (MPB)⁹ é uma das formas de expressão cultural que tem relevante atuação de resistência diante do regime autoritário. Em sua paradoxal condição de ser um foco de oposição civil e de identidade cultural, ao mesmo tempo que eram “extremamente valorizada[s] pela indústria fonográfica brasileira”, as canções “rotuladas como parte da MPB” apresentavam engajamento¹⁰ político e valorização estética. Veiculadas pelo rádio e pela televisão (desde os Grandes Festivais), alcançavam um grande público justamente pelo desenvolvimento da indústria cultural.

A aliança entre engajamento político e valorização estética da música popular brasileira tem como uma de suas referências fundamentais a obra do compositor Chico Buarque por seu cuidadoso trabalho na construção das letras e melodias. Podemos mencionar inicialmente dois exemplos dentre tantas outras composições do artista, reveladores da imbricação entre o som e o sentido em seu fazer artesanal (no decorrer das análises apresentaremos outros exemplos, nesta senda, do cancionário de Chico Buarque), ilustradas por Severiano e Mello (1998): primeiro, a canção “Roda viva”, homônima da peça escrita no fim de 1967, entendida pelos referidos críticos como uma “longa e muito bem elaborada composição, com uma melodia soturna que realça e complementa o pessimismo fatalista do poema” (p. 115). E o segundo exemplo, “Construção”, de 1971, que explora o recurso da repetição ao apresentar uma melodia “desenvolvida apenas sobre dois acordes”, somada a uma

---

⁹ A sigla “MPB” surgiu por volta de 1965, “grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico [...]. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, oferecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical”. Vale ainda notar que “a origem do movimento ‘MPB’ fora anunciada por vários LPs (discos *long playings*) e eventos musicais que apontavam para uma nova postura diante do dilema ‘tradição-ruptura’ que se colocou no começo dos anos 60”, como alguns exemplos: Nara (1963), de Nara Leão, *Samba eu canto assim* (1965), de Elis Regina, o espetáculo Opinião (1964) e os Festivais da canção (entre 1965 e 1967). Cf. NAPOLITANO, 2002, p. 64 e 65.

¹⁰ Para Napolitano (2001, p. 12), a perspectiva de engajamento sartriana, que se torna uma configuração clássica por volta do final do século XIX, compreende “a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo, utilizando-se basicamente da formulação e afirmação de ideias críticas”. Sobre a MPB na década de 1970, ver: NAPOLITANO, 2010.

Letra moderna e requintada, [em que] o autor emprega ousados processos de construção poética como, por exemplo, a alternância das proparoxítonas finais, “como se fossem peças de um jogo num tabuleiro”, segundo o próprio Chico em entrevista concedida na época: “*Dançou e gargalhou como se ouvisse música/ e tropeçou no céu como se fosse um bêbado/ [...] Dançou e gargalhou como se fosse o próximo/ e tropeçou no céu como se ouvisse música...*”. (Ibid., p. 161)

As resistências culturais em Angola contra a repressão colonial (como observamos anteriormente) e no Brasil contra a repressão da ditadura produziram, no geral, questionamentos dos sistemas sociais e políticos. No Brasil, para Marcos Napolitano, a MPB contribuiu como uma oposição civil ao regime militar, indo além do gênero musical, ao indicar também valores estéticos e ideológicos e, ainda segundo esse autor, “a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo de institucionalização” (2001, p. 340).

Os caminhos até aqui percorridos, mesmo que brevemente, sobre a formação e consolidação da literatura em Angola e da música popular no Brasil, direcionados para as produções artísticas do escritor Boaventura Cardoso e do compositor Chico Buarque, revelaram elementos de aproximação entre essas produções, tais como inovação estética, engajamento e resistência. É essa aproximação que buscaremos ressaltar na análise comparativa dos contos de Boaventura Cardoso às canções de Chico Buarque¹¹.

Destarte, buscaremos uma reflexão a partir das respectivas obras artísticas, sobre contextos históricos em que a liberdade está cerceada e nos quais os criadores buscam, por intermédio da palavra escrita ou musicada, denunciar a opressão.

Ainda que estejamos conscientes que entre a violenta opressão colonial sofrida por Angola e a do Brasil, sob a ditadura militar, haja diferenças bastante marcantes, as quais devemos salientar o fato colonial e todo o largo arco de violência por ele engendrado, cremos ser possível aproximar produções artísticas em que a denúncia, ou a “linguagem da fresta”, para usarmos uma expressão de Gilberto Vasconcellos (1977), esteja presente. A partir dos traços de diferentes formações discursivas e históricas enfocaremos as aproximações de representação e resistência.

Não elidimos, também, que há uma certa distância temporal entre as produções, já que os contos de Boaventura Cardoso, produzidos ao longo dos anos 1960 e 1970 e publicados posteriormente (a primeira edição de *Dizanga dia Muenhu* é de

---

¹¹ As letras completas das canções referidas nesta pesquisa encontram-se nos Anexos.

1977), adiantam-se em alguns anos às canções de Chico Buarque, compostas entre os anos de 1970 e 1985. O que nos interessa principalmente é pensar como, em momentos de opressão e repressão, intelectuais e artistas procuram saídas, seja por meio de reflexões ou através de ações propriamente ditas, e de como essas obras artísticas acabam por revelar as tensões sociais.

Dessa forma, a partir das vozes sociais presentes nas respectivas obras, propomos uma forma especial de intertextualidade, que, por meio de uma relação dialógica, constitui “uma classe específica de relações entre sentidos, cujos participantes podem ser unicamente enunciados completos, ou vistos como completos, e por trás dos quais estão os sujeitos discursivos” (BRAIT, 1994, p. 25). Nas relações dialógicas definidas por Mikhail Bakhtin há diferentes graus e especificidades, possibilitando estabelecer uma relação entre dois autores que jamais se leram, mas que construíram obras que podem ser confrontadas. Nosso principal interesse é, justamente, a “intencionalidade dialógica” proposta por quem estabelece a relação, o que não implica o dialogismo “nato” entre as obras aqui analisadas.

Como nossa intenção é examinar comparativamente contos de Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque, vale referir sobre alguns pontos da literatura comparada que, ao ampliar seu campo de atuação desde seu surgimento no século XIX, chega aos dias atuais como “uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas” (CARVALHAL, 1991, p. 9). Destarte, acreditamos na comparação como um “instrumento de trabalho”, como um recurso que nos possibilita colocar em relação “elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares” (Ibid., p. 11). No caso de nossa pesquisa, os elementos colocados em diálogo têm suas especificidades enquanto gêneros¹²: conto e canção. O primeiro configura-se por narrativas breves, originário do campo da literatura, e o segundo na combinação entre poesia e música. Porém, vale frisar que nosso enfoque está na letra das canções, assim, utilizaremos o termo *canção*, “abrangendo principalmente a letra, o universo que verbaliza cantando” (MARTINS, J. de S., 1975 apud MATOS; FARIA, 1996, p. 20)¹³.

Ao relacionarmos dois diferentes meios de expressão, a narrativa do conto e a letra da canção, de diferentes criadores, sendo um escritor angolano e outro compositor brasileiro, procuraremos levantar questões sobre os elementos artísticos, bem como

¹² Sobre a canção como gênero, ver as formulações desenvolvidas por Luiz Tatit em **O século da canção** (2008).

¹³ MARTINS, José de S. Música sertaneja: dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.

sobre os contextos sociais presentes nas respectivas obras. Sempre considerando as especificidades de cada forma de expressão.

Vale ressaltar que nossa opção de trabalho leva sempre em consideração a preponderância da linguagem artística, ainda que em tensão/reflexo e refração com o social, já que ela constitui o nosso material primeiro. Nessa medida, cremos que um dos temas primordiais tanto na produção de Boaventura Cardoso como em Chico Buarque de Hollanda pode nos fornecer uma possível chave de leitura na medida em que articula o estético e o ético: a resistência, como uma das várias formas de luta. Dedicar-nos-emos ao tema resistência no decorrer das análises, como também, mais especificamente no item “Luta”, no segundo capítulo de nosso trabalho.

1.1 Contos e cantos, entre especificidades e aproximações

A narrativa breve, segundo Alfredo Bosi (1977, p. 7), “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção”, pois não só “consegue abraçar a temática toda do romance”, como também “põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados”. Para Edgar Allan Poe (2004), “um artista literário habilidoso constrói um conto”, ao escolher e organizar esses princípios que demarcam o território da narrativa breve quanto à extensão, à elaboração de um efeito único e à combinação dos eventos.

Ao refletir sobre o conto como um modo narrativo em África, Maria Fernanda Afonso (2004) levanta alguns aspectos relevantes para pensarmos sobre as condições de produção do primeiro livro de Boaventura Cardoso. Segundo a autora, o conto literário africano, ao ser elaborado pelo escritor que manifesta a arte, o talento e o espírito de invenção, diferencia-se do conto oral tradicional, que tem raízes profundas nas culturas africanas, a que este último comporta o conhecimento exemplar, conserva a harmonia e a coesão da comunidade e, pela sua invariabilidade, mantém os laços entre as gerações passadas, os antepassados e os vivos.

A forma moderna africana de narrar apresenta, todavia, em sua maioria, a tentativa de enraizar-se no patrimônio tradicional africano, lembra a autora ao evocar o escritor nigeriano Chinua Achebe, em sua antologia *African short stories*, sobre a identidade híbrida do conto em África que, sem recusar a herança oral coletiva, acaba por revelar traços particulares de cada escritor do continente.

A narrativa curta “tem a extensão e o ritmo apropriados” às exigências do mundo moderno em constante transformação e, por isso, para Afonso, “o conto aparece como um texto de predileção para exprimir o olhar do escritor africano face a [esse] mundo” (2004, p. 68), como “um testemunho da degradação das condições de vida e das relações humanas sentidas pelos povos africanos” (Ibid., p. 69).

Podemos dizer que as narrativas curtas boaventurianas estão mais próximas da “identidade híbrida” identificada por Chinua Achebe. Ao permitir-se experiências de forma e estilo, Cardoso, ao mesmo tempo que explora caminhos e rompe com a escrita formal de origem europeia, volta-se para o tradicional angolano seja a partir de uma “pesquisa intensiva de uma linguagem próxima das potencialidades da fala” (MARTINHO, 2005, p. 135), ou ao “pôr uma história”, como veremos mais adiante no conto “Nostempo de miúdo”, retomando e recriando na escrita valores referentes à oralidade.

Os contos reunidos em *Dizanga dia Muenhu*, “alguns dos quais publicados na imprensa angolana, em 1967, data[m] do início das atividades literárias do escritor” (SECCO, 2005, p. 108). Publicada no pós-independência a primeira edição da coletânea é de 1977, pelas Edições 70, e a quarta edição, de 1988, pela União dos Escritores Angolanos (UEA). No Brasil, há uma publicação de 1982, da Editora Ática, na coleção Escritores Africanos, coordenada pelo professor Fernando Mourão.

Assim, parte dos contos foi escrito no período colonial em Angola, “período marcado pela imposição do colonizador e a negação do homem angolano em sua dignidade” (CAETANO, M., 2000, p. 102). Ainda segundo Marcelo Caetano, o escritor Boaventura Cardoso,

Como homem das letras, contradiz radicalmente a escritura lusitana [...] a inserção crítica (e desconstrutiva) de imagens e mensagens do sistema colonial rompe com a organização concêntrica ocidental, ao interromperem o ordenamento estético, literário e político europeu. (Ibid., p. 102)

Dedicar-nos-emos à forma nos contos de Cardoso mais adiante nas análises, porém, achamos importante adiantar como alguns críticos identificam em sua prosa um elo com a poesia revelada no uso da linguagem expressiva ao incorporar estruturas da oralidade (CHAVES, 2009). Ao misturar em sua escrita o português ao quimbundo, língua falada principalmente na região de Luanda, revela-se uma forma amadurecida “no contato de uma prosa matizada pelas notas do canto urbano” (ABDALA JUNIOR,

2006, p. 215). Inocência Mata (2005, p. 154) chama a atenção para o ritmo da prosa de Cardoso marcada “por um coloquialismo inerente ao próprio ritmo oral, pontuado por expressões fáticas, interjeições, imprecisões, exclamações, lenga-lengas” entre outros recursos.

Boaventura Cardoso explora na elaboração das narrativas, recursos fônicos e acústicos de sílabas, palavras e frases comuns à poesia. Identificamos o uso em algumas passagens dos contos de recursos que, levantados por Solange Oliveira (2003, p. 22) em texto sobre a música na literatura, tais como, “imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia [...]. Além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, rima e pausas expressivas”, contribuem para o ritmo que o autor reconhece em sua obra. Elementos que exemplificaremos no decorrer das análises dos contos no segundo capítulo, mas, em especial, no item “A Família Pompeu e Costa”.

Ao refletirmos um pouco mais sobre a estrutura do conto boaventuriano identificaremos alguns aspectos, levantados por Julio Cortázar (2004), como noções de significação, de intensidade e de tensão; da profundidade e da noção de limite condensados em uma imagem ou em um acontecimento que ganha densidade a partir do tratamento literário dado pelo autor. Somados às questões formais, os assuntos presentes nos contos revelam tensões forjadas na narrativa a partir de “captação de flagrantes” no cotidiano dos angolanos. Aproximando-se, desta forma, do gênero crônica, como aponta Maria Aparecida Santilli (2005, p. 128),

Desde logo me havia parecido que os contos de *Dizanga dia Muenhu* (A lagoa da vida) marcam-se como instâncias de captação de flagrantes. Cenas densas, deslocamentos breves, algumas alterações de quadros bastam para Boaventura Cardoso forjar um texto. São, por excelência, contos de situação, em que outras matérias de mais largos enredos aí se põem no plano de reserva, do potencial que, na estreita dimensão do conto, não cabe extensiva ou ostensivamente mostrar e dizer. São textos que frequentemente se constroem nas fronteiras da crônica.

A crônica é um gênero literário que, segundo Antonio Candido (1993, p. 24), “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” e, desta forma, “quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto” (Ibid., p. 24). Próxima da poesia “na sua forma mais direta”, a crônica “ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se

dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na forma dos seus valores próprios” (Ibid., p. 24). Neste sentido, identificamos um possível paralelo do gênero com a escrita de Cardoso, na medida em que, a partir da condensação e do trabalho com as palavras, a crônica pode “levar longe a crítica social” (Ibid., p. 26).

A reflexão sobre a crônica nos aproxima do outro objeto de nossa pesquisa: a canção, mais especificamente, canções de Chico Buarque produzidas na década de 1970 e início da década de 1980. Segundo Candido, a crônica,

Se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1993, p. 23)

O crítico também acrescenta que a crônica muitas vezes é insinuante e reveladora, características muito próximas, a nosso ver, do fazer artesanal das letras das canções de Chico Buarque. Como observa Adélia de Meneses, ao identificar na “linguagem de condensação” do compositor carioca, o “poder de lidar com a palavra [que] faz dela um instrumento de desvendar a realidade, de romper o silêncio” (1980, p. 102).

A canção, bem como o conto, é um gênero de complexa definição. Por essa razão, achamos importante trazer a discussão com base em vários autores e críticos que desenvolveram pesquisas e reflexões sobre o assunto. Não por acaso começamos o tema canção a partir da crônica. Embora muito relacionada com a poesia, pois as letras em geral, são escritas em versos e, como veremos nas letras de Chico Buarque, muitas vezes há um cuidadoso trabalho com as rimas, “com sua oralidade de base”, usando um termo de Tatit, as letras das canções da música popular brasileira estão presentes tanto no hábito brasileiro “meio distraído de fazer da canção o complemento natural da atividade cotidiana de viver” (STARLING, 2012, p. 4), quanto no “sentimento cúmplice que leva os brasileiros a adotarem canções como saliências significativas de sua história” (TATIT, 2008, p. 29).

Cavalcante, Starling, e Eisenberg (2004) acentuam a “vocação da canção para narrar histórias” ao identificarem o nascimento da canção popular juntamente com o da

República, no Brasil, o que tem como consequência, segundo os autores, desde então, os compositores continuarem “resumindo, no verso breve de uma cantiga, tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia e o otário silencia: décadas de cotidiano, porções da vida pública nacional” (p. 18). Assim, podemos identificar na canção um caráter de crônica e, em Noel Rosa, um dos nossos maiores cronistas, sendo o seu mais claro seguidor, justamente, Chico Buarque.

No primeiro *songbook* de Chico Buarque, de 1966, consta um texto de abertura de autoria do próprio compositor que muito revela sobre o seu fazer artístico. Como no primeiro parágrafo em que manifesta buscar uma proximidade com os “versos do samba pela espontaneidade da linguagem popular, que não tem idade. É essa a linguagem que procuro roubar para exprimir uma visão objetiva, quase cinematográfica, do mundo que me cerca”¹⁴.

Esse envolvimento de Buarque com as canções reveladas no texto vai ao encontro das palavras de Adélia de Meneses (1980) que, ao pesquisar sobre a obra do compositor e autor de peças de teatro e ficção, percebe que a “palavra nele guarda sempre um valor de música”.

No último parágrafo do texto de apresentação, Chico Buarque vislumbra que o fazer literário caminhará ao lado do seu fazer composicional. E, finalmente, compara o livro ao “seu samba”, ao mesmo tempo que o dedica ao pedreiro e à criança,

E este livro é bem meu samba (não samba-ritmo – mas samba no seu sentido mais largo). O samba que uma criança andou cantarolando. E que um pedreiro pendurado num andaime, mesmo assim achou de assobiar. Ora, quando é que a criança e o pedreiro vão saber deste livro? Não sei; o livro é deles.

As canções de Chico Buarque são estruturas narrativas que acabaram por ampliar “o campo de penetração social da MPB, tornando-a definitivamente um sucesso popularizado que rompia com os limites do público estritamente jovem e universitário” (NAPOLITANO, 2001, p. 166)¹⁵. A riqueza literária de suas letras corresponde ao jogo de combinações entre os temas e a forma, na exploração de recursos linguísticos, como a ironia e o humor, como também de recursos sonoros de rimas e aliterações, entre outros.

---

¹⁴ O *songbook* é formado por letras e partituras, uma crônica de Drummond sobre a música “A banda” e um conto intitulado “Ulisses”.

¹⁵ Marcos Napolitano observa o mesmo fenômeno em Elis Regina.

A proximidade ou mesmo comparação entre letras da música popular e a poesia são recorrentes. Podemos pensar em textos que se constroem entre as fronteiras, como Santilli observou sobre o conto e a crônica. Um encontro sobre a trajetória da poesia brasileira, na década de 1970, chamado de Expoesias, teve como painel final, encerrando “uma semana de poesia, que cobriu desde os movimentos de vanguarda até à música popular” (SANT’ANNA, 1986, p. 118)¹⁶, uma mesa-debate com a presença de Chico Buarque, Gilberto Gil, João Cabral de Melo Neto, Jards Macalé e Ronaldo Bastos, comprovando “o cruzamento da poesia ‘literária’ com a música popular brasileira”.

Para Sant’Anna, coordenador da mesa-debate, havia mais que uma equivalência entre a literatura e a música nesse período, havia mesmo uma identidade entre essas formas artísticas. Característica que se mantém nas composições de Chico Buarque, entre outros compositores-escritores, que são “autores-leitores e leitores-autores de certas interpretações do Brasil” (DINIZ, 2009, p. 263). Segundo Wisnik¹⁷, há uma imbricação profunda e, muitas vezes, secreta da canção brasileira com a literatura, uma mitologia poética que as mantém o tempo todo em relação. Retomaremos essa discussão nas análises.

A condensação e a síntese são características formadoras do conto e da letra da canção, bem como o elo entre a criação e a reflexão crítica, presentes nas obras de Boaventura Cardoso e Chico Buarque – o que nos ajuda a aproximar os objetos comparados nesta pesquisa. Levantadas essas questões sobre os gêneros conto e canção, percebemos “narrativas que apontam para a mestiçagem de gêneros de sua conformação” (SANTILLI, 2005, p. 128), na interpenetração: conto-crônica-poesia, crônica-canção-poesia.

1.1.1 Outras conversas sobre os jeitos do Brasil e de Angola

A música brasileira nunca diminuiu a minha africanidade, muito pelo contrário.
José Luís Cabaço

¹⁶ Segundo Sant’Anna, esse painel de encerramento, ao reunir em debate poetas e músicos populares, foi “um dos acontecimentos mais importantes da cultura brasileira em 1973”.

¹⁷ Conferência de abertura: Cancionistas escritores: relações entre música e literatura no Brasil, no I Seminário do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, em 09 mar. 2015.

Entre Oriente e Ocidente, onde fica?
 qual a origem da gente, onde fica?
 África fica no meio do mapa do mundo
 do Atlas da vida
 Áfricas ficam na África que fica lá e aqui
 África ficará.

Sandra Peres, Paulo Tatit e Arnaldo Antunes

Se a História é poderosa interlocutora não apenas na prosa de Boaventura Cardoso, mas em toda a literatura angolana, não se pode esquecer-se que a literatura brasileira foi também uma instância de diálogo extremamente importante para a formação daquela literatura, entre outros aspectos, pelas identidades históricas e pela utilização da mesma língua (CHAVES, 1999). O direito à pesquisa estética, atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência nacional, dando ênfase de inovação no registro da língua, pontos esses levantados por Mário de Andrade sobre o Modernismo, corroboram com “a reflexão estético-ideológica na Angola daqueles anos” (Ibid., p. 48).

O fator colonial é um importante ponto histórico em comum, que acaba por reverberar nas questões literárias e linguísticas de países como Angola e Brasil. Seguindo a reflexão de Maria Aparecida Santilli (2003, p. 17), mesmo que descompassados cronologicamente, os compassos históricos que Angola e Brasil viveram com a metrópole portuguesa, a partir de 1822, ano da independência brasileira, entraram no “ritmo cada vez mais compulsivo da história das relações humanas”, e assim abreviaram “a marcha em direção à sincronia”. O Brasil passa a ser visto como referência de possibilidade de autonomia política.

A partir das independências, Santilli (Ibid., p. 18) ressalta a revisão necessária dos povos emancipados, período conhecido como apocalíptico, “porque vividos nos estremecimentos de passagem para outra visão, a da utopia do novo”, ou seja, “o de problematizar a tradição europeia/portuguesa enquanto modelo que então se abalava, no patrimônio de uma herança comum”. Dessa forma, os laços e diálogos estreitam-se principalmente entre os intelectuais angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos. A literatura brasileira, mais especificamente do modernismo, neorrealismo e o regionalismo do Nordeste, são referências para os escritores africanos que têm o português como língua em comum. Porém, não só a marca linguística motiva essa aproximação, como também as identificações sociais e culturais deixadas pelas conexões históricas entre os respectivos países que sofreram a colonização portuguesa reforçam o querer mirar-se ao que se considerava um “país irmão”, e não à antiga Metrópole.

A construção da identidade nos respectivos países, em dados momentos históricos, considerando suas diferenças e especificidades, auxiliam na definição de seu próprio perfil, agora descolado do que foi tentado implantar pelos invasores europeus. A literatura tem papel relevante nessa construção ao propiciar, no plano individual, a leitura como autorreconhecimento e, no aspecto social, possibilitar a abertura para a alteridade, pois “os textos são realizações concretas da língua, repositórios de suas virtualidades, unidades comunicativas básicas, pelo caráter social que têm” (Ibid., p. 29). Em Angola, a construção da literatura caminhou lado a lado com a construção da nação, portanto da identidade nacional. No Brasil, o Modernismo não só rompeu com a tradição imposta, como se apropriou dela e a transformou em cultura nacional.

Se a literatura foi importante elemento na consolidação do sistema literário angolano, não menos seminal seria a música brasileira. Entre conhecimentos sobre a vida política no Brasil e suas personagens, entre as décadas de 1960 e 1970, chegavam a Luanda revistas como *Manchete* e *Cruzeiro*¹⁸, revelando também outros bastidores. Como, por exemplo, a poeta Ana Paula Tavares, que se refere à questão em entrevista realizada por Suzana Ventura: “Tudo isso se passava com conhecimento de tertúlias, de casa, do tipo de músicas que se ouvia. A música brasileira teve um papel muitíssimo importante na divulgação depois da poesia brasileira. Começava-se por ouvir a música e então partia-se para outras coisas” (TAVARES, 2009).

Dentre as ligações culturais a que podemos nos referir, a música é elemento privilegiado, sem dúvida. O ritmo dos atabaques e os cânticos religiosos no período da escravidão no Brasil e, mais tarde, a presença de canções brasileiras no imaginário dos angolanos, sobretudo luandense, corroboram com uma circulação de representações de mão dupla. A relação entre literatura e música, no que se refere a Angola, passa necessariamente, também, pelo momento de consolidação de seu sistema literário, nos anos 1948 (como referimos anteriormente ao movimento “Vamos descobrir Angola!”), e de nascimento de sua música popular urbana, a partir do conjunto Ngola Ritmos, em cujo repertório as músicas brasileiras estavam presentes, como veremos mais adiante.

Em entrevista concedida a esta pesquisadora, Boaventura Cardoso reafirmou a presença da música e literatura brasileiras no cotidiano dos angolanos desde os tempos da colonização,

---

¹⁸ Boaventura Cardoso cita ainda as fotonovelas brasileiras a que teve acesso em Angola na sua juventude, “nomeadamente da Capricho e do Sétimo Céu”, em entrevista presente no volume **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo, 2005, p. 19.

Os vínculos entre Angola e Brasil foram sempre muito fortes, particularmente nos domínios da música e da literatura. Durante o colonialismo os angolanos liam muito autores brasileiros. Mais do que uma simples escolha, havia uma outra razão. Por exemplo, Jorge Amado – o escritor brasileiro mais lido naquela altura – descrevia a realidade brasileira de tal modo que nos fazia lembrar a vida dos musseques (bairros pobres) de Luanda; o sofrimento dos angolanos explorados, oprimidos e dominados pelo regime colonial de então. E as autoridades coloniais, particularmente a PIDE/DGS, entendiam isso¹⁹.

Boaventura Cardoso (2015) se diz um apreciador da música popular brasileira, assim como os angolanos de sua geração e subsequentes, pois cresceu em ambientes nos quais a nossa música era uma constante: “Não há farra (baile) nenhuma em Angola em que não se oiça música brasileira” (Ibid.). O escritor também teve acesso a muitos discos com música brasileira quando foi diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco (Inald), entre 1976 e 1981.

A presença da música brasileira se dá de várias formas em Angola, como o escritor Ruy Duarte de Carvalho menciona no livro *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta* (2010)²⁰, seja na propaganda das tardes de matinê, com modinhas de Luiz Gonzaga, das quais Ruy Duarte ainda conseguia “trautear trechos inteiros”, seja nos versos compostos pelo jornalista David Nasser, “Nega do cabelo duro”.

Para Marcelo Bittencourt (2008, p. 4), “as alianças, referências e aproximações” entre Angola e Brasil “nunca se romperam de todo, o que se comprova pelo sucesso de nossas músicas e telenovelas por lá”. A primeira novela a ser emitida pela televisão angolana, *Gabriela*, baseada no romance de Jorge Amado, é lembrada no livro de Ruy Duarte pela sua trilha sonora, em que a música tema, nas palavras desse autor angolano, soava como um “novo rasgo de ironia, cantava essa música deliciosa que nos trata a todos por camaradas e enquadrava perfeitamente na nossa novel e militante cena nacional” (CARVALHO, R., 2010, p. 69).

A música e a poesia brasileiras estavam presentes nas rádios angolanas desde a década de 1950, após a presença de grupos de teatro musical e de digressões realizadas por cantores de música popular brasileira, como Angela Maria, que permaneceu na lembrança dos angolanos. O grupo Jograis de São Paulo chegou a inspirar a formação

¹⁹ Entrevista com o autor Boaventura Cardoso realizada por esta pesquisadora, via *e-mail*, em 6 de março de 2015. Entrevista completa disponível nos Apêndices.

²⁰ Segundo consta no volume, o livro trata-se de um projeto que intenta revelar “tudo o que há de complementaridades, de contiguidades e de simultaneidades entre o Brasil e Angola, desde a era da descoberta até à dos banditismos sociais que entram muito pelo século XX” (2010, p. 53).

dos Jograis do Liceu, composto por estudantes secundaristas angolanos. Os Jograis de São Paulo foi um quarteto fundado na cidade paulistana por Ruy Affonso em 1955, que fez grande sucesso nos anos de 1950, 1960 e 1970. Existiram várias formações e atores reconhecidos, em diferentes épocas; participaram dele: Raul Cortez, Armando Bogus, Carlos Zara, Ítalo Rossi, Rubens De Falco e muitos outros. As faixas do disco lançado pelo grupo em 1956 apresentam uma ideia do trabalho desenvolvido: Mário de Andrade (“Carnaval carioca”, o alto); Manuel Bandeira (“Evocação do Recife”); Ascenso Ferreira (“Catimbó”); Augusto Frederico Schmidt (“Poema”); Carlos Drummond de Andrade (“José”); Guilherme de Almeida (“O estrangeiro”); Cecília Meireles (“Canção da alta noite”); Murilo Mendes (“Jandira”); Vinicius de Moraes (“O dia da criação”).

Em 1961, Raul Cortez, ao apresentar-se no Cine Miramar de Luanda, e ainda excursionar por dez cidades angolanas com os Jograis, trouxe ao Brasil o primeiro romance de Luandino Vieira, *A cidade e a infância*. Era um presente do escritor angolano para Jorge Amado, com dedicatória.

Notícias de um Brasil popular chegavam também pelas composições de Paulo Vanzolini, em seus versos sobre a boemia paulistana com referências espaciais reais da cidade, assim como músicas cantadas pela voz de Elis Regina e de Roberto Carlos. A viagem que Chico Buarque faz com outros músicos para Angola, em 1980, como parte do Projeto Kalunga, sobre o qual trataremos mais adiante, com o intuito de comemorar os cinco anos de independência do país, ficou registrada na música “Morena de Angola”. Nessa canção, “essa glória que é a mulata de chocalho na canela, da Catumbela” (CARVALHO, R., 2010, p. 70), o compositor brasileiro louva a mulher angolana e a sua militância política, como nas frases: “minha camarada” e “chama da batalha”, bem como ao rimar de forma inesperada “canela” com “MPLA”, na última frase da última estrofe.

Talvez seja a resistência ao autoritarismo presente nas letras das músicas compostas na época da ditadura no Brasil que tenha gerado uma identificação pelos angolanos com as canções da MPB, ou, ainda, pelo fato de os brasileiros apresentarem “uma certa africanidade nos modos de ser e de estar”²¹, nas palavras de Boaventura Cardoso (2015). Para o sociólogo moçambicano José Luís Cabaço (2014), a música brasileira esteve paralela à forte experiência com a literatura brasileira, a literatura americana do Sul, e o afro-jazz, no período da luta pela independência em Moçambique.

---

²¹ Entrevista com o autor realizada por esta pesquisadora, via *e-mail*, em 6 de março de 2015.

O sociólogo vê na música brasileira uma síntese de letras muito ricas em simbiose com a vibração do ritmo, gerando “uma ligação entre o que está dentro e o que está fora de nós”²².

A MPB é um produto cultural, gravada em disco e que tem ampla divulgação ao ser tocada no rádio e na televisão. Assim, o compositor brasileiro, ao resumir no verso breve de uma canção “um saber poético e musical posto à disposição de toda sociedade, concentradas em uma expressão comum” (CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2004, p. 19), forma um modo particular de pensar o Brasil. Ruy Duarte (2010, p. 69-70) chama a atenção para,

Uma geração de muitos e bons músicos brasileiros que andavam [...] a dizer coisas que se adaptavam também perfeitamente a situações e a constrangimentos que para alguns de nós não havia maneira de não estar a ver que eram também cada vez mais nossos, embora Angola estivesse a fazer uma revolução.

A relevância que tiveram músicas da MPB nos contextos artístico e social brasileiros no período marcado pela ditadura pode ser aproximada da mobilização e esclarecimento político que ocorreu por meio das artes em Angola, como no trabalho do Ngola Ritmos ou do grupo teatral GEXTO (Grupo Experimental de Teatro), ambos associados à Liga Nacional Africana. Os integrantes dos grupos trabalhavam muitas vezes juntos no duplo empenho de conservação do patrimônio cultural angolano e no despertar de consciências.

A música do Ngola Ritmos, o primeiro agrupamento musical efetivamente nacional de Angola, propôs no cenário angolano outra possibilidade da palavra, como mais um elemento contestador e de resistência ao lado da literatura. O grupo apresentava um repertório popular que se aproximava dos angolanos, tanto por meio do ritmo quanto pelo aspecto linguístico, ao cantarem nas línguas nacionais e proporcionavam, dessa forma, converter o espaço da festa em espaço de mobilização. Segundo, um dos seus integrantes, Amadeu Amorim (2002), em depoimento para Sílvia Milonga, no contexto social e político, o conjunto “no fundo, era uma rebelião pacífica, tentando despertar consciências adormecidas, que não acreditavam em mais nada, eram 500 anos de colonização. [...] E nós sabíamos que uma canção ficava presa no assobio, no cantar”.

---

²² Depoimento de José Luís Cabaço, em 23 de setembro de 2014, colhido na Universidade de São Paulo.

Os integrantes do Ngola Ritmos tiveram estreita relação com a música brasileira. Um dos seus principais fundadores, Liceu Vieira Dias, fez parte do grupo Os Sambat, anterior ao Ngola Ritmos, no qual cantavam músicas brasileiras. Segundo Vieira Dias, outro músico d’Os Sambat, Óscar Araújo, foi quem “introduziu aquilo que se chama o amor pela música brasileira [...] que nos levou a descobrir a nossa cultura e o valor que ela tem”. Essa declaração de Vieira Dias reforça a relevância da música brasileira na formação da música popular urbana de Angola, bem como as semelhanças de formação de ambas as músicas como frutos de variados encontros.

No Brasil, a canção popular ocupa lugar central na produção cultural do século XX. Ao mesmo tempo reflexiva e atraente, mantém relação com a cultura do povo (não letrado, oralizante) e com a música urbana (gravada, que toca no rádio, ligada à cultura de massas). Em Angola e Portugal não foi muito diferente. As canções, como forma de intervenção, produzidas na década de 1960, tanto em Portugal quanto nas ex-colônias, denunciavam inicialmente a condição do negro explorado, passando a anunciar uma visão anticolonialista. Mesmo quando as canções evocadas eram músicas tradicionais africanas, sem uma denúncia mais direta ao regime, acabavam por “transformar-se em empolgantes hinos de resistência” (AMORIM, 2002, p. 7), dadas as circunstâncias históricas.

Tanto na trajetória da música popular angolana como na música brasileira no período correspondente entre 1950 e 1970, percebemos a presença de três elementos que, ainda em 1966, Chico Buarque, em entrevista para a revista *Realidade*, resumia como “receita” de boa música (NAPOLITANO, 2001, p. 178), isto é, elementos que encontram ressonância nos contos de Boaventura, tais como: o compositor como participante, portando uma mensagem consciente sobre seu tempo; a música popular fazendo protesto intencionalmente; e, finalmente, a temática, mesmo quando subjetiva, conseguir conciliar simplicidade e qualidade. É importante salientar a diferença de produção dos dois países. No Brasil, a produção e gravação de discos, ou seja, a presença da indústria fonográfica possibilitou a consolidação e divulgação da música popular brasileira, enquanto em Angola essa produção não foi possível, principalmente nesse período, só vindo a ocorrer – e, mesmo assim, em escala muito menor do que no Brasil – após a independência.

Ao falarmos em diálogos musicais entre Angola e Brasil, não poderíamos deixar de comentar sobre o Projeto Kalunga, citado anteriormente, espetáculo musical com apresentação em Angola, no ano de 1980, que envolveu 65 brasileiros entre

artistas, produtores e técnicos. Chico Buarque recebeu o convite em nome do presidente angolano para uma apresentação no país. O produtor Fernando Faro, ao ser convidado por Buarque para a direção do *show*, teve a ideia de um projeto maior envolvendo outros músicos, como um apoio solidário ao país recém-independente.

Segundo Fernando Faro (2010), o nome Kalunga foi sugerido por ele, a partir de um artigo de Mário de Andrade sobre o maracatu. Chico Buarque, para certificar-se do significado da palavra, chegou a ligar para o secretário da cultura em Luanda, que afirmou ser “amor” ou “morte”. O escritor modernista não estava tão longe ao relacionar a palavra a “céu”, “mar” e “morte”. Entre os artistas convidados estavam Dorival Caymmi, Clara Nunes, Miúcha, Edu Lobo, Milton Nascimento, Dona Ivone Lara, para citarmos alguns.

Desta experiência foram geradas novas composições, como “Morena de Angola”, composta por Buarque, ainda em Angola, a pedido da cantora Clara Nunes, “Lá de Angola”, de João Nogueira, e “Luanda”, de Djavan. O evento também proporcionou o encontro com os músicos angolanos Ruy Mingas, Felipe Mukenga e Valdemar Bastos, tanto nos palcos como também em novos arranjos e gravações. Djavan gravou “Humbiumbi”, música do folclore angolano, e “Nvula Ieza Kia” (“A chuva já chegou”), de Felipe Mukenga, enquanto Martinho da Vila gravou “Velha Chica”, de Valdemar Bastos²³.

O músico Martinho da Vila havia tocado em Angola em 1972, com o país ainda sob o domínio colonial e, com o projeto Kalunga, teve a oportunidade de voltar ao país independente. Em entrevista relata que um dos momentos da viagem que mais o impressionou foi o conhecimento dos angolanos sobre a música brasileira, ficando marcados em sua memória dois momentos: o público acompanhando Dorival Caymmi, solo ao violão, e, no fim do *show*, todos cantando “O cio da terra”, música de Milton Nascimento e Chico Buarque.

A viagem durou doze dias, com apresentações em Lobito, Benguela e Luanda. No Brasil não houve repercussão dessa “missão”, pelo fato de estarmos ainda no período de abertura do regime militar. O pouco que houve de divulgação, segundo o *site* Memória do Projeto Kalunga, foi por meio da coluna de Zózimo Barroso do Amaral no

---

²³ Essas músicas podem ser ouvidas e suas letras conferidas na exposição digital Memória do Projeto Kalunga, disponível no *site* Museu Afro Digital Rio de Janeiro, relevante levantamento de pesquisa, ainda em andamento, com o objetivo “de reconstituir esse importante evento cultural e político, que foi esquecido e silenciado no Brasil, a partir de reportagens, vídeos, entrevistas, músicas e fotografias”. Disponível em: <<http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga>>. Acesso em: jul. 2016.

Jornal do Brasil, ou em nota da Agência Portuguesa de Notícias. Na mídia alternativa, a jornalista Dulce Tupy, que integrou a caravana, fez uma entrevista com Chico Buarque para o *Jornal Movimento* e a reportagem “Foi bonita a festa, pá...” para a *Revista Módulo*, com fotografias autorais e detalhes da viagem.

1.2 Boaventura Cardoso

Narrativa de um corpo coletivo e dissonante

O escritor Boaventura Cardoso²⁴ desenvolve uma obra que abrange tanto uma preocupação estética quanto uma preocupação social, refletidas na sua elaborada escrita, pois verifica-se em seus textos que “o apurado trabalho linguístico também intenta captar nas malhas da escrita as marcas da oralidade, trazendo as hesitações, os neologismos e desvios próprios da língua falada” (MACÊDO, 2008, p. 177). O autor angolano tem como base em seus textos o substrato do quimbundo, língua da região de Luanda, como verificamos no título do livro *Dizanga dia Muenhu*, que tem como tradução para o português *A lagoa da vida*, obra considerada por Laura Cavalcante Padilha como “a primeira manifestação da fala em festa da terra” (2005, p. 204).

Dos exercícios de escrita elaborados por Cardoso emanam narrativas breves que, como a imagem do “caracol da linguagem” retratado por Julio Cortázar, revelam um mundo concentrado e despojado de esbanjamentos. O que é possível, graças “a um competente manejo dos elementos estruturais da narrativa, resultando em uma ficção que, com alto grau de elaboração estética, representa em suas páginas aspectos do imaginário, da realidade e da história de Angola” (MACÊDO, 2008, p. 171). Alcançando dessa forma o “efeito único” do conto bem elaborado, que, segundo Alfredo Bosi, depende de um movimento interno da narrativa e “de um ritmo e de um tom singulares que só leituras repetidas (se possível em voz alta) serão capazes de encontrar” (BOSI, 1977, p. 8).

Por meio de repetições, uso de interjeições e na alternância entre períodos curtos e longos é possível verificar uma “cadência rítmica” nas frases, que, segundo o próprio autor, “eu talvez, de forma consciente ou inconsciente acabo por imprimir nos textos” (CHAVES; MACEDO, 2005, p. 29). Há ainda a articulação com o som das

---

²⁴ Boaventura da Silva Cardoso nasceu em Luanda, em 26 de julho de 1944. Publicou três coletâneas de contos e quatro romances até 2012. Mais informações biográficas disponíveis nos Apêndices.

palavras, como referimos anteriormente, no uso de aliterações, assonâncias e onomatopeias, entre outros recursos que trazem ao texto escrito a musicalidade própria da linguagem verbal com suas propriedades sonoras e rítmicas. Assim, a prosa boaventuriana se faz pela concisão das frases e pela escolha das palavras que, ao serem lidas, acrescentam à sua prosa o ritmo da poesia, conjugando som e sentido. É possível verificar alguns desses recursos nestes excertos: “Kuateno! Kuateno! Grito levado longe, grito testemunho de boca bocando bocas” (CARDOSO, 1982, p. 23); “O freguês virou bicho e esticou um pontapé rijo, fazendo em bocados a caixa da graxa” (Ibid., p. 10); ou, ainda, “Tchiuale não conhecia Luanda, por isso olhava só na espera do compadre. Tinha chamamento cada um: Mano Antônio ééé! Mano João ééé! Será com sou eu? Mano João ééé!” (Ibid., p. 12).

Acrescentamos, quanto ao aspecto dos recursos sonoros na escrita, que, embora o conceito de leitura na modernidade tenha se afastado da oralidade permanecendo nos dias de hoje mais associado ao objeto livro, o que compreende uma leitura solitária e silenciosa (OLIVEIRA, 2003, p. 9), não podemos descartar a representação que realizamos mentalmente do efeito visado, como observa Antonio Candido (2004b, p. 41), quanto aos recursos sonoros da poesia, uma vez que “poderia parecer que isto é inócuo numa poesia feita para ser lida. Mas certos psicólogos e foneticistas sustentam que a leitura é acompanhada de um esboço de fonação (ação ideo-motora) e de audição”.

O ritmo explorado na narrativa de Cardoso, segundo o próprio autor, tem a ver com a “maneira de estar” dos angolanos que, enquanto africanos, têm a vida muito ritmada, “seja o ritmo na narrativa, ou o andar das pessoas, em fim, o ritmo da vida, a nossa vida. Nós temos muito ritmo mesmo!” (2005, p. 29). Segundo o autor, diversas expressões culturais e artísticas formam o pluralismo que é o modo de ser e estar dos angolanos, considerando a diversidade dentro do próprio país (os do norte, os do sul, do interior, do litoral, da cidade, as línguas nacionais) como também do continente africano.

Boaventura Cardoso traz para seu texto essa pluralidade de vozes. E, para Carmem Secco, o autor modela a forja de sua escritura como um ferreiro tradicional ao reinventar “a cálida chama da oralidade”. Com um estilo próprio,

Lida criativamente com inusitados aspectos e conotações de palavras, frases, provérbios, possibilita a realização de uma polifonia discursiva

que, penetrando nos recantos da memória oral angolana, traz à cena textual as reminiscências das tradições e os cantos e encantos da fala angolana poeticamente recriada. (SECCO, 2003, p. 238)

Ao recriar “as formas angolanas de falar e pensar”, Cardoso conjuga a forma estética ao conteúdo de vertente social, dando corpo e voz para o povo angolano ao mesmo tempo que denuncia os desmandos do período colonial.

Podemos dizer que Boaventura Cardoso, assim como outros importantes escritores angolanos engajados em um projeto cultural e político, deu continuidade ao projeto iniciado por Alfredo Troni e Cordeiro da Matta, escritores que, ao quebrarem com a escrita tradicional portuguesa e tematizarem a questão racial, demonstraram “a vontade de ter na literatura um traço de identidade” (CHAVES, 1999, p. 37). Nos contos reunidos em *Dizanga dia Muenhu* encontramos esses traços nas personagens, no espaço, na denúncia da exploração violenta do colono (retratados na dura realidade dos musseques desde o período colonial até o pós-independência) e na reelaboração da linguagem.

Essa reelaboração, como veremos nas análises dos contos, foi adotada pelo escritor “como um de seus principais procedimentos ficcionais”, ou seja, no

Compromisso de reacender, poeticamente, o lustro desses falares, em que a mestiçagem entre o português e o quimbundo só fez enriquecer e ampliar a gama de expressões afetivas da “fala falada” no cotidiano dos mercados, das ruas e dos musseques luandenses. (SECCO, 2005, p. 110)

Benjamin Abdala Junior (2003, p. 257) aponta na obra de Cardoso uma ênfase social em níveis linguístico e literário, “de uma apropriação democrática da cultura popular” que legitima a linguagem antes considerada marginal. As personagens de *Dizanga dia Muenhu* retratam “existências marcadas pela clivagem entre o asfalto, o subúrbio e a evocação das lavras” (MARTINHO, 2005, p. 136), possibilitando uma polifonia discursiva singularizada em “uma síntese da identidade que se vem desenhando a nível nacional, em que sonhos e medos, vozes e silêncios, ideal e real se interpenetram, a nível discursivo e performático, na conformação de um corpo coletivo, com memórias dissonantes” (MATA, 2005, p. 155).

Percebemos essa abrangência nos contos de Cardoso a partir de uma multiplicidade de vozes que ora convergem ora divergem nas interações e nos conflitos. Segundo o próprio autor, em sua obra, “várias vozes concorrem para o dizer” em um

contar que não é linear. Nesse caso, há um intercâmbio entre narrador e personagens que, por apresentar uma singularidade, revela uma plena tomada de consciência para a desconstrução da superioridade do colonizador europeu.

Como poderemos observar melhor nas análises presentes no segundo capítulo, os narradores dos contos de *Dizanga* não se colocam em um nível superior às personagens, sendo também uma das vozes desse coletivo popular. A narração, em geral, é feita aparentemente em terceira pessoa, pois, como o enfoque desliza do narrador para a personagem, a primeira pessoa acaba por se incrustar na terceira do narrador, “arrastando-nos para uma percepção de tal maneira homogeneizada, que as modalidades do discurso se fundem” não havendo mais “distância entre personagem e narrador” (CANDIDO, 2004a, p. 96).

São sujeitos que mesmo sob severa repressão não se objetificam, muito pelo contrário, são vozes coletivas de resistência diante da violência, desde a infância até aos mais-velhos, nas diversas imagens que selecionamos para a análise dos contos: o espaço urbano e suas personagens, o trabalho, a luta e a utopia.

1.2.1 O escritor

Na luta pela libertação de Angola, muitos escritores tiveram ativa militância política, como no caso de Boaventura Cardoso, ao atuarem na clandestinidade ao lado de “camaradas” do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Em entrevista presente no livro *Boaventura Cardoso: a escrita em processo* (2005), o autor relata nunca ter sido preso porque as circunstâncias jogaram ao seu favor, pois mesmo em uma época em que os castigos nas prisões eram altamente violentos, pôde contar com a fidelidade e a firmeza de alguns companheiros.

A conscientização da necessidade de lutar pela independência do país foi despertada na cidade de Malanje, onde passou parte da juventude, embora seja “um kalú puro, natural do Bê Ó” (Bairro Operário). Cardoso conta, em “Um cesto de recordações” (2005), sobre o vínculo com o Bairro da Maxinde, onde viveu importantes experiências na sua formação e firmou vínculos de amizade que contribuíram para o seu despertar político. As recordações passam também pela origem do gosto pela leitura e pelo cinema. Quando era possível entrar para assistir as “cobiadas”, percebia que a

plateia era formada somente por brancos, outras vezes enfrentava “alguns dissabores” quando encontrava à porta o aviso de impedimento: “Vedada a entrada a indígenas”.

O garoto Boaventura observava “toda a agitação, muita tropa, muitas rusgas, muito controle, muito policiamento” (Ibid., p. 25) e, assim, com o tempo, as ideias foram amadurecendo até que um pouco mais tarde entrou “verdadeiramente na cena política” ao militar na clandestinidade ao lado dos camaradas do MPLA. Como observamos anteriormente, Cardoso nunca foi preso, porém seu pai “foi o primeiro preso político de Malanje”, mas, por ser enfermeiro-dentista, era figura muito conhecida, o que talvez tenha contribuído para o pouco tempo em que permaneceu na cadeia.

Quanto ao gosto pela literatura, o autor recorda que, durante o período colonial, não era muito fácil o acesso aos livros. A biblioteca que frequentava “ficava a cerca de cinco quilômetros de casa” e fora aberta por padres bascos, onde também mantinham a Obra Social da Maxinde. Outro importante contato para sua formação se deu com os padres espanhóis, que “iam consciencializando a juventude para a necessidade e importância de lutarmos pela nossa independência” (Ibid., p. 19). Como registramos anteriormente sobre a presença da música e da literatura brasileiras em Angola, liam-se muito os autores brasileiros nessa época, em especial os poetas e escritores modernistas dos anos 1920 e 1930. Cardoso se lembra da identificação com os temas dessa literatura, que os fazia pensar no

Sufrimento dos angolanos explorados, oprimidos e dominados pelo regime colonial de então. [...] Não por acaso algumas obras de Jorge Amado foram proibidas de circular em Angola (na metrópole colonial os critérios eram outros). Foi o caso de “Seara Vermelha”, de “Capitães da Areia” e de “Os Subterrâneos da Liberdade” que eu consegui ler às escondidas²⁵.

Em 1967, já em Luanda, dá início a “tímidos exercícios literários” e aumenta seu repertório de leitura incluindo crítica literária e ao que “escapava às apertadas malhas da Pide” (CARDOSO, 2005, p. 20). Passa a publicar na página “Artes e Letras” do jornal *A Província de Angola* e, finalmente, depois da independência publica *Dizanga dia Muenhu*, pela União dos Escritores Angolanos (UEA), editora da qual é membro-fundador.

---

²⁵ Entrevista com o autor realizada por esta pesquisadora, via *e-mail*, em 6 de março de 2015.

Podemos dizer que, desde *Dizanga dia Muenhu*, Cardoso reforça na literatura angolana “o aparecimento de novas formas de imaginar e de criar em língua portuguesa”, ao lado de escritores de sua geração, não hesita “em quebrar a superfície lisa da estrutura ortodoxa, para fazer aparecer combinatórias inesperadas e saborosas” (MARGARIDO, 1980, p. 30). Como ainda observa Alfredo Margarido sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa,

Quem amador da língua portuguesa, não ficará apaixonado por esta forma de reinventar o mundo, com a sua carga mítica e o seu peso onírico? Porque, convém afirmá-lo com força, a língua portuguesa não se desagrega, antes recupera a sua figura mais poderosa. (Ibid., p. 30-31)

Ao escolher o título de sua primeira antologia de contos em quimbundo, além de todo o trabalho de recriação da linguagem, como observamos até aqui, Cardoso marca o lugar de onde fala, bem como a especificidade em ser um escritor angolano.

Vale referir que a sua produção literária tem sequência após a primeira antologia, com mais dois livros de contos, sendo, *O fogo da fala: exercícios de estilo* (1980) e *A morte do velho Kipacaça* (1987). Após essa produção de estórias (denominação do autor), sempre intercalando a vida política com a escrita ficcional, muda o rumo de sua escrita e dá início à publicação de romances, sendo o primeiro *O signo do fogo* (1992), seguido de *Maio, mês de Maria* (1997), *Mãe, materno mar* (2001) e *Noites de vigília* (2012), este último, lançado no Brasil em evento no Memorial da América Latina²⁶.

1.3 Chico Buarque

Arquiteto da linguagem

Reconhecido compositor brasileiro, também é autor de peças de teatro e ficção. “Há em toda sua obra uma intenção consciente”, segundo Adélia Bezerra de Meneses, “de revalorizar a palavra, recuperando para ela tudo o que de cortante, de incisivo, de penetrante ela perdera, nas práticas de atenuação em uso na vida social” (MENESES,

---

²⁶ Figura 1, disponível nos Anexos.

1980, p. 101). As letras das canções de Chico Buarque²⁷ apresentam uma vertente crítica associada ao lirismo do poeta ao revelarem a realidade social e romperem com o silêncio mesmo em uma época de forte censura. Como um artesão da linguagem, a palavra em sua obra exerce dupla função: “de aderência ao real, na poesia lírica; de penetração, de desvendamento, na crítica social” (MENESES, 1980, p. 101). E, como o escritor angolano Boaventura Cardoso, “vai buscar sua fonte na ‘boca do povo’, tentando captá-lo através da pulsação profunda de sua vida, que é a sua fala” (Ibid., p. 101).

O cancionista-escritor Chico Buarque, na definição de Wisnik, arquiteta suas composições imbricando uma profunda relação entre som e sentido. Seu trabalho com a linguagem apresenta um abrangente rimário, de rimas perfeitas e imperfeitas, entre o português e palavras estrangeiras, entre oxítonas e proparoxítonas e de circularidade entre as rimas. Incluindo um jogo com aliterações, ambivalências e isomorfismo, conjugados com narrativas sociais e amorosas, sobre o fazer musical e sobre a vida “mambembe” de artista. A presença da ironia e da linguagem cifrada, bem como o uso de provérbios e de paródias, são igualmente elementos importantes na construção das canções do compositor.

Como observamos anteriormente, a canção popular brasileira apresenta, como uma de suas características, ser cronista de sua época. As composições de Chico Buarque condensam um saber narrativo “de compartilhar experiências e contar histórias” que apontam, segundo Heloísa Starling, “o lugar característico onde sua canção se desenvolve, uma espécie de *entre-lugar* construído num dos muitos pontos existentes de articulação entre a imaginação ensaística brasileira, a imaginação literária e a tradição oral da poesia cantada no país” (STARLING, 2003, p. 150 e 152, grifos da autora).

Desde a década de 1960, após o advento da bossa nova, os grandes semeadores da canção popular passam a ser os músicos de classe média, universitários, que têm como referência escritores como Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa. Vale referir que Francisco Buarque de Hollanda ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), em São Paulo, em 1963, mas cursa apenas até o terceiro ano, uma vez que a FAU “era um ferredouro de música popular brasileira: no porão do prédio, algumas vezes por semana, tinha lugar um forrobodó etílico-político-

---

²⁷ Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944. Mais informações biográficas disponíveis nos Apêndices.

musical”, conhecido como sambafo (WERNECK, 1997, p. 28), e a música ganha espaço em sua formação. O jovem Chico mudou das plantas de “cidades fantásticas”, que tinham em comum “uma fonte exatamente no centro”, segundo relato do pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, e, que, de acordo com a mãe Maria Amélia Alvim, começavam “sempre pelo estádio”, para as composições de letras e músicas que muitas vezes trazem o urbanismo como temática, principalmente, como revelador de injustiças sociais.

Ao mesmo tempo, alguns desses músicos de origem universitária, com amplas referências literárias, como Chico Buarque, se voltaram para artistas anteriores de origem popular, como Cartola e Nelson Cavaquinho, como uma autoconsciência da canção. Vale referir a definição de Caetano Veloso para o papel que o músico carioca representou no fim da década de 1960: “Chico Buarque anda pra frente arrastando a tradição” (1980 apud MENESES, 1982, p. 28)²⁸.

1.3.1 O cancionista

A tradição do samba na obra de Chico Buarque é somada à modernização da bossa nova, pois o violão e o canto de João Gilberto influenciaram o compositor carioca que, entre tantos outros músicos de sua geração, revela ter começado a compor depois de ouvir horas e horas o disco *Chega de saudade*. Segundo Marcos Napolitano, a retomada “noelesca” do samba por Buarque “era mesclada a alguns procedimentos oriundos do movimento de 1959, como a performance contida e a rejeição de ornamentos” (NAPOLITANO, 2001, p. 166). Porém, afirma Napolitano, enquanto os compositores da bossa nova estavam mais próximos dos sambas de Dorival Caymmi e Ary Barroso ou das síncopas de Geraldo Pereira, Buarque atualiza os parâmetros estruturais do samba de Noel Rosa que dava contornos mais sinuosos às suas crônicas poéticas de narrativas rebuscadas. Assim, a tradição em Chico Buarque pontua-se por uma aproximação do samba que teve suas origens nos morros cariocas. Segundo Napolitano, desde seu primeiro disco, *Chico Buarque de Hollanda*, de 1966, o compositor apresenta em suas canções as subdivisões: do “samba-noelesco”, em “A Rita”, samba “malandro” em “Juca”, samba de roda em “Madalena foi pro Mar” e o

---

²⁸ VELOSO, Caetano. **Revista Código**, Salvador, ago. 1980.

samba-canção em “Ela e sua janela”, para citarmos alguns, e, como veremos mais adiante, na canção “Partido alto”, gravada pela primeira vez em 1972.

Como cancionista (compositor, cantor e letrista) Chico Buarque parece sinalar todos os momentos da vida brasileira e suas transformações. Na realização máxima do sujeito no encontro da letra com a música narra as relações interpessoais constitutivas do nosso cotidiano, o tema político é incorporado “à sua peculiar leitura da tradição [...] suscitando narrativas que retomavam o ‘popular’ urbano e as estratégias de sobrevivência” (NAPOLITANO, 2001, p. 167). A dicção de Buarque, apontada por Luiz Tatit, consegue compactar em aproximadamente três minutos uma vida inteira, por estar “visceralmente comprometida com o mito, ao drama e as emoções”, suas sínteses são narrativas. Assim, a dicção do compositor é a da profundidade, ou seja, “a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como *solidão, liberdade, amor*, num breve espaço de tempo” (TATIT, 2012, p. 234 e 238, grifos do autor).

Ainda no início dos anos 1960, a forma de resistência que transparece na obra de Chico Buarque é a “oposição à massificação do mundo industrializado e à sociedade atomizada e mutiladora” (MENESES, 1982, p. 23). Como na canção “Pedro, pedreiro”, de 1965, que alude a uma espera contínua e repetitiva de algo que não vem, criando um movimento circular na espera de “um filho pra esperar também”, ou ainda nos versos de “Televisão”, de 1967, “O homem da rua/ Fica só por teimosia/ Não encontra companhia/ Mas pra casa não vai não/ Em casa a roda/ Já mudou, que a moda muda/ A roda é triste, a roda é muda/ Em volta lá da televisão”.

Década marcada por intensas fermentações ideológicas e sociais no Brasil, como assinalamos no início do capítulo, e durante a qual, segundo Adélia de Meneses, “conscientização é a palavra-chave do momento” (1982, p. 19), época do método Paulo Freire de ensino, em que a leitura é encarada como uma possibilidade de acesso ao mundo. Mas, “acontece” 1968 e com o AI-5 a classe intelectual é fortemente atingida, Chico Buarque parte com sua família para exílio na Itália.

Durante o exílio, Francisco Buarque de Hollanda, como amante do futebol, criou um jogo de tabuleiro, o *Ludopédio*, que chegou às lojas em 1973 e foi relançado na Copa do Mundo de 1982, com o nome de *Escrete*²⁹, pela empresa Grow. Buarque, que chegou a treinar em clube quando garoto, tem um time de futebol não profissional

---

²⁹ Foi possível visualizar o jogo *Escrete*, hoje, não mais há venda, em exposição que contava a história do futebol no Museu Afro-Brasil, durante a Copa do Mundo de 2014.

até hoje, que leva o mesmo nome do seu time de jogo de botão: *Politheama*, do grego “muito espetáculo”, e pelo qual passaram integrantes como Fagner, Vinícius Cantuária e Carlinhos Vergueiro. O time abriu preliminares de jogos profissionais no Maracanã, afirma Werneck, “entre elas uma histórica despedida de Garrincha” (WERNECK, 1997, p. 17).

Quando Chico Buarque volta do exílio em 1970 intensifica sua crítica social e dá início a uma poética utópica: o porvir e a experiência do homem que faz a história. Sob o impacto do que encontra no país como relata em entrevista de 1979 (apud MENESES, 1982, p. 36): “Aqueles carros entulhados com os ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ou ainda ‘ame-o ou morra’ nos vidros de trás”, compõe “Apesar de você”, canção que analisaremos no segundo capítulo.

Como jurado do prêmio da Casa de las Américas, o compositor faz sua primeira viagem a Cuba em 1978, que ganha uma configuração política quando, na volta, é levado para depor no Departamento de Ordem Política e Social (Dops), junto com sua esposa, a atriz Marieta Severo, bem como os colegas do júri, Antonio Callado e Fernando Moraes. Porém, Buarque não se intimidou, e suas viagens a Havana se multiplicaram, “onde acabou por se tornar uma espécie de embaixador informal do Brasil, que só em 1986 reataria relações com o país de Fidel Castro” (WERNECK, 1997, p. 249). O contato de Buarque com os artistas Pablo Milanés e Sílvio Rodríguez, durante as viagens, favorece uma aproximação cultural com os artistas da Nueva Trova Cubana³⁰, movimento surgido no final de 1967 e início de 1968. Considerado um dos mais importantes dentro da chamada nova canção latino-americana, em termos de difusão, qualidade musical e influência continental, o movimento, segundo informações da Biblioteca Nacional do Chile, teve como figura central, “Carlos Puebla, verdadero cronista musical del proceso de la revolución cubana” que ao lado de “cantautores jóvenes fueron desarrollando una carrera musical donde el contenido social y la sofisticación interpretativa tuvieron un papel importante”. Vale frisar que, entre as canções gravadas pelo cubano Pablo Milanés, encontra-se o poema “Havemos de voltar” de Agostinho Neto, no LP *No me pidas*, de 1978, tornando-se uma espécie de hino revolucionário em Angola depois do fim da guerra colonial.

Há muito que contar sobre o artista, futebolista e cidadão Chico Buarque, porém, nos concentraremos no período abrangente da pesquisa e, assim, deixaremos nas

---

³⁰ Pablo Milanés teve versões de suas músicas gravadas por Chico Buarque: “Iolanda”, “Como se fosse a primavera” e, o “hino de resistência”, como ficou conhecida, a “Canción por la unidad latinoamericana”.

palavras do maestro Antonio Carlos Jobim as últimas descrições sobre o compositor carioca e sobre a sua escrita, nos trechos de uma carta de Nova York, de outubro de 1989:

[...] A lealdade, a generosidade, a coragem.

Chico carrega grandes cruzeiros, sua estrada é uma subida pedregosa.

Seu desenho é prisco, atlético, ágil, bailarino.

Let's dance! Eterno, simples, sofisticado, criador de melodias brucas, nítidas, onde a Vida e a Morte estão sempre presentes, o Dia e a Noite, o Homem e a Mulher, Tristeza e Alegria, o modo menor e o modo maior, onde o admirável intérprete revela o grande compositor, o sambista, o melomane inventivo, o creador, o grande artista, o poeta maior, Francisco Buarque de Hollanda, o jogador de futebol, o defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz, que mexe com os prepotentes, que discute com Deus e mora no coração do povo. Chico Buarque Rosa do Povo, seresteiro poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tantos, tantos...

[...] Chico também não evitou assuntos escabrosos, sangue, tortura, derrame, hemorragia...

Houve um momento em que temi pela tua sorte e te falei, mas creio que o pior já passou.

Chico Buarque homem do povo [...]

Tuas chuteiras caminham numa estrada de pó e esperança. (Apud Hollanda, C. B., 1997, p. 7-8)

2. CONTOS E CANÇÕES COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA

Enquanto Boaventura Cardoso, em seu primeiro livro de contos, propõe uma ação contra o colonialismo através de sua escrita, Chico Buarque denuncia a censura, a falta de liberdade de expressão e traz à cena personagens que entre “marginais e subversivos são alçados à categoria de protagonistas da História” (MENESES, 1982, p. 37), pois as canções compostas a partir da década de 1970, segundo Adélia Bezerra de Meneses, “na confluência entre a vertente utópica e a vertente crítica, elas são um documento fiel e sensível do seu tempo” (Ibid., p. 37).

Nos contos de Cardoso acentua-se, segundo Santilli (1985, p. 21), “o trabalho da matéria da ficção com os utensílios da linguagem”, na construção de uma escrita que recria a fala do povo angolano. Em *Dizanga dia Muenhu*, “os usuários da língua, que dela vão fazendo o seu português, são preferencialmente os angolanos dos últimos tempos coloniais”, portanto, personagens que “vivem os estados típicos do clima repressivo, de prontidão, de sobreaviso, como que de pré-mobilização para a luta organizada” (Ibid., p. 21).

Nas canções de Chico Buarque propostas para o diálogo com os contos, as letras selecionadas, compostas entre 1970 a 1985, abrangem o período da ditadura civil-militar e o início da abertura no Brasil. Segundo Marcos Napolitano, “consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos ‘anos de chumbo’ quanto da ‘abertura’” (2010, p. 389). Vale referir que há uma correspondência entre as décadas de 1960 e 1970 quanto à atmosfera de períodos de tensão vivenciados pelos respectivos países, em que a repressão como chave dominante acabou por gerar movimentos de contestação e conscientização política. Portanto, períodos de luta tanto em Angola como no Brasil.

Composições como “Pivete”, que, sob nossa perspectiva, estabelece um diálogo direto com Kaprikitu, principal personagem do conto “Meu toque!”, ou ainda, “Bom conselho”, “Deus lhe pague”, entre outros exemplos de canções que empregaremos para o diálogo com os contos de Cardoso, trazem a marca da ironia, como veremos mais adiante. Sem dúvida, essa é um recurso estilístico essencial na obra de Chico Buarque, por configurar tanto um elemento de ruptura, portanto de resistência, e por caracterizar, ao mesmo tempo, a “linguagem da fresta”³¹.

---

³¹ Entendemos que a linguagem da fresta, expressão criada por Gilberto Vasconcellos (1977, p. 102), possa ser caracterizada, principalmente, pelo dizer irônico, pois assim o sociólogo afirma: “a figura de estilo que caracteriza a linguagem da fresta é a ironia”. Portanto, na década de 1970, diante da “ameaça da

No artigo, “Yes, nós temos malandro”, Gilberto Vasconcellos (1977) chama a atenção para o humor e a ironia como formas de distanciamento e consequentemente como arma crítica, presentes em “uma das manifestações artísticas mais ricas entre nós: a música popular”. E também aponta que, de Donga a Jards Macalé, há a presença de “uma saudável irreverência irônica” (Ibid., p. 100) que possibilita a convivência no universo social. Segundo o sociólogo, a “linguagem da fresta” seria a única capaz de driblar a censura, ao se valer de um discurso elíptico, sutil e irônico, a partir da qual o compositor consegue escapar da mudez imposta, em especial na década de 1970, “pelos aparelhos ideológicos do Estado”, que não eram “muito chegados ao discurso da canção” (Ibid., p. 102).

Entretanto, com o AI-5 há o aumento da repressão e, para Vasconcellos, a música “Festa imodesta” que Caetano Veloso compõe para Chico Buarque, “talvez possa ser considerado o registro musical mais fiel da época sombria em que vivemos”. Presente no disco *Sinal fechado* (1974), de Buarque, no qual grava canções de outros compositores, o título, homônimo da música de Paulinho da Viola, mostra o “sinal” dos tempos.

No referido disco há uma composição de Chico Buarque, “Acorda, amor”, sob os pseudônimos de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, aos quais Vasconcellos chama de “inventivos e misteriosos compositores” (Ibid., p. 68). Mais adiante, o sociólogo retrata Julinho da Adelaide como um “malandro incorrigível”, ao se valer do humor para driblar a censura nos versos “Você não gosta de mim/ mas sua filha gosta”, da música “Jorge Maravilha”, do mesmo ano³².

Segundo Vasconcellos, “Festa imodesta”, “canção que tematiza a problemática da censura e ao mesmo tempo elogia a figura do compositor popular por ela mais visado”, apresenta um discurso no qual uma espécie de conselho e advertência, homenageia o “compositor que tem enfrentado desde 1969 o angustiante fenômeno da legalização do arbitrário em nosso cotidiano: Chico Buarque de Holanda” (Ibid., p. 69-70).

Na canção há ainda uma referência a Noel Rosa na antítese malandro/otário presente nos versos: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ que o otário silencia”, o

---

mudez” imposta sobre as artes pelo regime ditatorial, é fundamental ao compositor malandro, mais do que “pisar macio”, talvez, “falar macio”, a partir do “discurso elíptico”, ou seja, não direto, da sutileza e certo tom humorístico.

³² Em nome dos compositores fictícios, Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, criados por Chico Buarque para driblar a censura, teve também a canção “Milagre brasileiro” (1975).

que sugere uma aproximação entre o poeta da Vila Isabel e Chico Buarque. Segundo Marcos Napolitano, em seu primeiro LP, Buarque recria o samba urbano de Noel Rosa, filtrando pela ótica da bossa nova, uma tradição poética, rítmica e melódica. Assim, a obra de Buarque proporciona “o encontro de duas temporalidades instituintes da história da MPB: os anos 30 e os anos 60” (NAPOLITANO, 2001, p. 163), ao fundir nas letras a crônica social com a perspectiva lírica.

O engajamento artístico, importante na luta contra a opressão imposta pelo Estado em período de exceção, está presente no fazer artístico de Chico Buarque. Segundo Napolitano (Ibid., p. 291), “Chico Buarque firmava-se como ‘sambista’ diferenciado, aprimorando o tratamento literário para suas letras”. Assim, podemos dizer que o escritor e letrista escolheu a ação por desvendamento, o que significa um desejo de mudança. Como vemos em Sartre, “falar é agir”, ou seja, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”, para que “os outros homens” assumam a “sua inteira responsabilidade” diante do objeto “posto a nu” (SARTRE, 2006, p. 20-21).

O engajamento implica um alto nível de desenvolvimento estético, como veremos na escrita de Boaventura Cardoso e nas letras de Chico Buarque nos tópicos adiante. E, quando falamos em *escrita*, pensamos nas “categorias formadoras do texto narrativo, como o *ponto de vista* e a *estilização da linguagem*”, nos lembra Alfredo Bosi, em “Narrativa e resistência” (2008). Esta ação de engajamento está relacionada às escolhas que o artista faz: o que e como escrever. Segundo Bosi,

Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores. (2008, p. 122-123)

A partir do texto ficcional, que inclui as letras das canções, o escritor e o compositor podem revelar todo um arcabouço de resistência aos antivalores. Bem como, a partir do foco narrativo trazer à superfície as contradições presentes na sociedade. Lembrando-nos que tanto em Cardoso quanto em Buarque o enfoque é representado por uma pluralidade de vozes entre personagens e narradores. Somando-se o tratamento da linguagem, a seleção das palavras e o equilíbrio das frases, novas técnicas podem ser

reveladas, traduzindo “uma resistência no plano das opções narrativas e estilísticas” (Ibid., p. 127).

Uma perspectiva crítica expõe as tensões das relações sociais. Para Adélia Meneses, a dimensão social é revelada através da linguagem que é uma mediação entre o homem e a sociedade. Nesse sentido, a negatividade, a ironia e a contestação são estilos que agudizam a crítica na escrita e a obra ganha dimensão, dessa forma, por meio das fraturas e impasses de consciência do tecido social no qual o artista está inserido.

2.1 Imagens dos países nos contos e nas canções

Dizer que um verso canta é falar por imagem.
Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*

A seguir, analisaremos os contos em diálogo com as canções revelando as variadas formas de resistência originadas em momentos de cerceamento da liberdade e de forte repressão sobre os sujeitos. Atendendo a dinâmica do livro que apresenta os oito primeiros contos no período colonial e os dois últimos no pós-independência em Angola, dividimos o capítulo em duas partes correspondentes aos diferentes períodos e, portanto, de diferentes perspectivas históricas e sociais.

Na primeira parte, o enfoque das análises se dá a partir de imagens sugeridas pelo próprio tecido narrativo ou composicional, em se tratando de narrativas breves e letras de canções. Dessa forma, iniciaremos pela imagem do espaço urbano e suas personagens, passando para a imagem do trabalho e, finalmente, da luta no período colonial em Angola e contra a repressão da ditadura militar no Brasil.

A segunda parte traz como tema a utopia assente em desejos projetados “para a possibilidade que ainda não veio a ser” (BLOCH, 2005, p. 17), porém, não como um anseio contemplativo, e sim como uma antecipação, ou seja, como um movimento no “sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (Ibid., p. 22).

2.1.1 O espaço urbano e suas personagens

Compreendemos que tanto a linguagem trabalhada nos contos e nas composições, assim como os temas desenvolvidos em ambos os gêneros acabam por revelar situações extratextuais a partir da elaboração artística dos respectivos autores, bem como o engajamento que transforma o fazer artístico em importante instrumento crítico de mudança. A linguagem considerada marginal reflete como protagonistas das narrativas tanto as personagens deixadas à margem da sociedade como os espaços pelos quais vivem e transitam. No caso dos contos de *Dizanga dia Muenhu*, soma-se à díade cidade e literatura um terceiro elemento: o fenômeno do império, tríade necessária, segundo Tania Macêdo (2008, p. 26), “para auxiliar nosso entendimento e atuação no mundo contemporâneo”.

Dessa forma, a construção do espaço somado a outros elementos estruturais da narrativa – como as vozes sociais que o compõem, o tempo histórico e/ou o foco narrativo – nos auxiliarão nas reflexões sobre a relação entre literatura e vida social tanto em Boaventura Cardoso quanto em Chico Buarque. Esses espaços, seja nos contos, como nas canções aqui analisadas, correspondem aos musseques de Luanda, em Cardoso, e à experiência urbana de metrópoles brasileiras como Rio de Janeiro ou São Paulo, em Buarque.

Não por acaso, Luanda torna-se o espaço da denúncia e futuramente da liberdade. Enquanto “a população negra é deslocada cada vez mais para longe da ‘Baixa’, o centro urbanizado”, e é colocado “à margem do processo urbano”, servindo “de mão-de-obra barata ao crescimento colonial”, por outro lado, os metropolitanos tomam “as melhores terras e os melhores postos de trabalho” (MACÊDO, 2008, p. 115). A cidade além-asfalto é constituída pelos bairros conhecidos como musseques, espaços sociais que levam o nome da areia vermelha sobre a qual as cubatas (casas de teto de zinco e paredes de barro) são erguidas para servirem de moradia. Nos contos de *Dizanga*, são referenciados pelo Marçal, Golfe, Rangel, Cazenga, Eucaliptos, além do Sambizanga³³, “famoso Sambila, ‘capital das conspirações’ nacionalistas” (Ibid., p. 115), presente em “A chuva”, local para onde se dirige a personagem central Mano Zeca,

---

³³ Vale referir, como os laços entre o país angolano e a música brasileira ainda estão presentes, como mostra a gravação da música “Mufete”, do *rapper* Emicida, de 2015, na qual os musseques de Luanda são referenciados no refrão: “Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois/ Marçal, Sambizanga, Calemba dois”. A música tem o título de um prato tradicional angolano e traz várias referências de proximidades entre lá e cá. Cabo Verde também é citado na música. Mais informações em LOPES, Estefânia, “Sobre africanidades em Emicida”, s.d., disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/sobre-africanidades-em-emicida/>>. Acesso em: jul. 2016.

As nuvens, cada vez maiores, humanizavam-se nas formas, pareciam estranhos animais. Mano Zeca estava a ver a chuva a vir mesmo na zuna [depressa] elá! Olhando no céu, punha nas kinamas [pernas] a pressa de chegar, Sambila está longe!

E a chuva veio com muita raiva. Os tetos frágeis das cubatas tremiam e, nos lares, as águas que entravam dentro faziam atrapalhação nas pessoas. (CARDOSO, 1982, p. 6)³⁴

Este foi o impacto da modernização sofrido por Luanda, no final da década de 1940, com o aumento da produção cafeeira. Muito próximo do vivenciado por moradores pobres do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1920 e 1930, que se veem cada vez mais afastados do centro, sendo “empurrados” para os morros ou subúrbios da cidade em nome de um “processo civilizador”. Segundo Santuza Naves (2004, p. 82), “o Rio se moderniza no sentido indicado pelo ‘progresso’ econômico, tecnológico e cultural”, sem deixar de cultivar “estilos de vida associados ao ‘arcaico’ e/ou a um registro ‘primitivo’”, possibilitando dessa forma, “uma interação vital entre tradição e novidade, ‘primitivo’ e ‘civilizado’, ‘antigo’ e ‘moderno’”.

Na canção popular, Noel Rosa “originário das camadas médias com formação universitária e fortemente ligado à vida popular da cidade”, dá início a um projeto que “faz da música popular um lugar [...] de expressão da livre opinião e de encontro dos intelectuais com o povo, isto é, dos compositores que *pensam* a sua experiência com a cidade” (VIANNA, 2004, p. 74, grifo do autor). Para Maria Alice Carvalho (2004, p. 46), Noel resgata o “idioma musical do Rio” em suas letras que narram “de forma simples e direta, a marginalização dos pobres, a vida nas favelas e nos cortiços”. A crítica a “uma modernização que apenas reproduzia os padrões hierárquicos da sociedade” teve continuidade por outros músicos mesmo no “período mais repressivo da ditadura militar” (Ibid., p. 63), com uma resistência cultural com aprofundamento estético e crítico.

Nas canções de Chico Buarque, a cidade é um elemento presente³⁵, seja de maneira concreta nas ruas, praças e becos, como por meio das personagens, na maioria das vezes, marginalizadas, que vivenciam e dão forma a esses espaços urbanos. Em “A

³⁴ Ainda que seja próximo dos leitores de literaturas africanas de língua portuguesa, optamos por elucidar entre colchetes algumas expressões e palavras em quimbundo, bem como do português na sua variante angolana que aparecem nos excertos.

³⁵ “Pedro, pedreiro” (1965), “Construção” (1971) e “Deus lhe pague” (1971) são exemplos de canções lançadas até 1980, e, nas quais, está evidente esta relação. Em “Cálice” (1973), as frases “dos bêbados do centro da cidade” e “quero cheirar fumaça de óleo diesel” ou, ainda, em “Linha de montagem” (1980), a explícita homenagem aos operários das fábricas das cidades conhecidas como Grande ABC paulista (Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema).

volta do malandro”, de 1985, a personagem tipicamente urbana, volta para a *praça*, “caminhando na ponta dos pés/ como quem pisa nos corações/ que rolaram dos *cabarés*”. Nos dois locais mencionados, o malandro estará entre “deusas e bofetões/ entre dados e coronéis/ entre parangolés e patrões”, personagens e situações que caracterizam os espaços. E a música tem como frase final, ironicamente, o malandro como “o barão da ralé”, identificando, dessa forma, o local social da personagem.

Na formação de Chico Buarque, embora não tenha continuado a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, foi nesse período que teve contato com a ativa efervescência cultural e quando a cidade de São Paulo se transfigurou aos seus olhos. Nas palavras do próprio compositor, um exemplo do urbanismo como fonte de inspiração,

As universidades, a rua Maria Antonia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro. São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É portanto, sem receio que confesso que Pedro Pedreiro espera o trem num subúrbio paulista, Juca é cidadão relapso do Brás, Carolina é a senhorita da janela na Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo. (HOLLANDA, C. B. de, apud MENESES, 1980, p. 5)

Como observa Júlio Diniz (2009, p. 261), “a luta contra a opressão e a censura, o alinhamento a uma poética de resistência, corporificada em malandros, prostitutas, marginalizados, de toda ordem, poetas delirantes, pivetes e operários” ganham “espaço e voz na sua obra”. As canções de Buarque revelam imagens que nos ajudam a conhecer as cidades no cotidiano de seus moradores, com seus problemas e (des)encantamentos.

O espaço urbano nos contos de *Dizanga* é o da cidade colonizada na qual se tem “a exclusão como regra arquitetônica”, na tentativa de “abstrair inutilmente a população nativa ou efetuam uma brutal segregação para tentar seu apagamento” (MACÊDO, 2008, p. 88). Um mundo cindido, como veremos mais adiante, que mantém do lado dos colonos “todas as comodidades para uma vida moderna” e, do outro, a carência como definição e “um amontoado de homens que servem à cidade do colonizador”. Porém, vale frisar, Luanda também guarda “cores, o ritmo, sobretudo das canções angolanas entoadas pelo Ngola Ritmos e a sombra de mandioqueiras, mafumeiras e cajueiros” (MACÊDO, 2008, p. 114).

Segundo Benjamin Abdala Junior (2003, p. 133-134), “nas cidades africanas estão os fundamentos da nacionalidade de cada país”. Em Luanda, é possível reconhecer

uma cidade que não ficou submissa “a particularismos de ordem folclórica” ou “aos padrões tradicionais das estruturas neoclânicas”. Assim, é sob o “influxo citadino” que “tem sido evidenciado um processo de reconhecimento de identidade nacional”, questão muito cara aos países africanos que conquistaram suas independências no fim da década de 70 do século XX.

A literatura angolana produzida entre os anos 1950 até início dos anos 1980 apresenta uma “prosa do musseque”, expressão de Tania Macêdo. A denúncia das opressões sofridas no período colonial, a conscientização da libertação “total e imediata” do país e o pós-independência são a tônica dessa escrita. Há um movimento de voltar-se para o continente africano como um movimento de autonomia e singularidade, considerar elementos tradicionais, como, por exemplo, a oralidade na escrita, mas sem cair em exotismos, valorizar o encontro do tradicional com o moderno,

Analogamente à própria conformação geográfica dos musseques, aparecem configurações do diverso, em termos étnicos, sociais, linguísticos. Um espaço em ebulição, ao contrário do estabelecido, seja ele referido ao espaço étnico tradicional ou ao da cidade europeia. Da tradição, interessava aos novos atores sociais aquela que se fazia presente e não a mítica nostalgia do passado. Da modernização, uma apropriação nacional através da desalienação. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 254)

Como observa Laura Padilha (2007, p. 211), Cardoso sabe ouvir os mais-velhos e explicita “a ‘fonte’ de onde emana o contar letrado angolano e, nele, o seu, em especial”:

Fiéis à cultura banto, na forma de conceber o texto oral e de o narrar, assumimo-nos como o contador africano, na sua exuberante expressividade dramatizadora, na sua preferência pela linguagem-espetáculo, tornando-a uma polifonia de linguagens idiomáticas, gestuais, de imitação de sotaques de personagens, dos seus estados de espírito. (CARDOSO, 2004 apud PADILHA, 2007a, p. 212)

Configurando, dessa forma, os modos de ser e de estar do angolano. Quando o texto escrito ganha ritmo pela sonoridade das palavras e revela imagens a partir do narrado. Dessa forma, podemos dizer que Boaventura Cardoso ao mesmo tempo enraizado nas tradições mostra-se atento à modernização.

2.1.1.1 Malandros: “A chuva” e três canções de Chico Buarque

“A chuva” (CARDOSO, 1982, p. 5-7) é o primeiro conto de *Dizanga dia Muenhu*³⁶, e Mano Zeca, a personagem central, que, na volta para casa, não passa distraído pelo espaço que transita, mas, antes, é um observador atento aos detalhes e às transformações ocorridas. A partir de nossa leitura indicamos, no desenvolvimento da narrativa, um movimento que pode dividi-la em três partes: a primeira seria o movimento do fim de um dia de trabalho; a segunda, a mudança do tempo meteorológico; e a terceira, a resistência de Mano Zeca diante da arbitrariedade da prepotência colonial e suas consequências, todas relacionadas ao espaço urbano e às personagens que por ali circundam.

O espaço é evocado logo no início, abrindo o conto: “No espaço fecundo, os homens resolutos lançaram a inteligência e a enxada, que agora repousam ainda com energia” (CARDOSO, 1982, p. 5). Por meio da narrativa o leitor também é informado que os trabalhadores vivem além-asfalto, nos musseques de areia quente e vermelha a queimar os pés descalços, e que Mano Zeca trabalha no Bungo, zona do porto de Luanda e de grandes armazéns.

Na primeira parte, dentro da divisão aqui proposta, os homens e mulheres movimentam-se na volta para casa depois de mais um dia de trabalho. Essas personagens quebram com o estereótipo negativo da preguiça que o colonizador teimava em lhes impingir sendo caracterizados pelo esforço. Como é possível observar no excerto supracitado, de “homens resolutos” providos de inteligência e força, que mesmo no momento do repouso ainda mantêm a energia, ou ainda nas frases: “gente que desafiava o tempo limite”; “vontades endurecidas no aço”; “o suor no rosto”; “a camisa molhada”; “e o peso da vida musculando o corpo” (Ibid., p. 5).

Os desafios e privações também estão presentes nas quitandeiras descalças e nos ônibus lotados. Cardoso recria a ambientação e o ritmo das ruas a partir da pontuação, do uso de interjeições e no deslizar da narração para as falas:

[...] O suor no rosto, um sorvete!, a camisa molhada, sai um fresco!,
a mosca no prato, o nenê chateado, xiça!!!
A areia quente vermelha do musseque parece uma boca que morde
impiedosamente os pés, sem nada, das quitandeiras eh lalanza, minha
senhora!

³⁶ As referências no texto sobre os contos da coletânea se referem à edição da Editora Ática, 1982.

Nos maximbombos [ônibus] a rebentar, os homens ficavam contorcidos e as mulheres, ó senhor não mi perta assim, defendiam-se dos encostos. (Ibid., p. 5)

A personagem Mano Zeca é apresentada nesta primeira parte por suas características físicas configuradas na “corpulência de imbondeiro”, sendo a força aqui metaforizada pela grande árvore também conhecida como baobá, assim como por uma maneira de ser e de falar manifestando certa malandragem: “para as baronas eu sou funcionário, diamblero nas horas esquivas, tem aquilo que tosse, meu?, vencia rapidamente as barrocas do Miramar” (Ibid., p. 5). Levantaremos outros elementos que corroboram esse aspecto na terceira parte.

O que chamamos de segunda parte tem início com o prenúncio da mudança do tempo, sempre observado por Zeca. Há uma humanização dada pelo texto dos elementos da natureza, como exemplifica o excerto: “as nuvens, cada vez maiores, humanizavam-se nas formas, pareciam estranhos animais” (Ibid., p. 6). Mas, as edificações também ganham ações humanas e se mostram frágeis diante da força da natureza, pois, os “tetos frágeis e as cubatas tremiam”, enquanto a chuva se aproximava “com raiva” e as águas que entravam nas casas “faziam atrapalhação nas pessoas” (Ibid., p. 6).

Mano Zeca se protege em um bar porque seu destino, o musseque Sambizanga, está longe. O ambiente das ruas da cidade é construído tanto pela frase “aqui muita gente apressada esperava ansiosa que a chuva fosse embora” quanto pelo local onde procuram abrigo. O encontro de Mano Zeca com o mais-velho Ti Xico revela uma “totalidade orgânica do texto”, de uma “estrutura em tensão”, além do “profundo envolvimento do contista com seu próprio tema” (ARRIGUCCI JR., 2003a, p. 130)³⁷. Percebemos a totalidade orgânica por meio do elemento água que dá título ao conto (e também está presente no título da coletânea) nas derivações “*Onda que vai, onda que vem*, a conversa fria de falar só para entreter *borbulhava* então no meio dos copos” (CARDOSO, 1982, p. 6, grifos nossos), é uma formulação de duplo sentido, que tanto pode se referir à água que inunda lá fora quanto à conversa entre os amigos, que estão “fazendo hora”, remetendo agora ao tempo cronológico.

Outro recurso do contista que se revela neste parágrafo e dá intensidade ao texto é o ritmo da conversa que “borbulha” nos copos, ou seja, o que

---

³⁷ Aspectos que Davi Arrigucci Jr. levanta sobre a técnica da construção da narrativa curta e do auto grau de consciência da arte do contista em Quiroga.

convencionalmente na fala popular se denomina “conversa fiada”, sendo construído não só pelo conteúdo como também pela forma em que se apresenta, sem travessões ou pontuações que distingam os interlocutores: “o Pai Grande como está bem obrigado, os miúdos lá em casa vão andando mais ou menos, e quando volta primo João daqui há dias” (Ibid., p. 6). E o remate que finaliza o parágrafo: “O remate: mais um copo, um abraço, a amizade dos homens circunstanciada no momento” (Ibid., p. 6).

Vale referir sobre o significado etimológico da palavra “ritmo”, que, do grego *rythmós*, significa “movimento regular das ondas, movimento das vagas”, como observa Adélia de Meneses (2009, p. 153), um movimento regrado e mensurado, cadência,

É significativo que esse substantivo grego tenha a mesma raiz de *reo* (= correr), um verbo referido à natureza do curso da água: escoar, passar, fluir. [...] Tal etimologia do ritmo, enquanto “movimento regular das ondas”, extremamente expressiva: onda é a água que “corre”, mas volta: fluxo e refluxo [...] uma metáfora orgânica, dinâmica, do mundo da natureza. (Ibid., p. 153)

O remate da conversa entre os amigos é a conclusão também do que chamamos de segunda parte, da mudança do tempo, configurada tanto pela chegada da chuva como nessa conversa entre amigos, último momento de tranquilidade para Mano Zeca. Ainda sobre o elemento água, segundo Inocência Mata (2005, p. 156), este elemento “simboliza um eterno devir, isto é, uma constante mudança do estado dos ‘objectos’ do mundo”. Assim, observamos um aprofundamento do tema que coaduna com o trabalho formal e deságua em uma concentração coesa de todos os elementos do conto.

A terceira parte, dentro da divisão proposta por nossa leitura, tem início com a retomada da volta para casa em meio aos estragos deixados pela chuva: “Depois já não havia terra para pôr pé. Só água onde as crianças ventre-inchado chafurdavam, ché! Não brinca com água choca – ó kissende! [repreensão]” (CARDOSO, 1982, p. 6). Situação notadamente observada pelo narrador que como o olhar da personagem central é sóbrio, no sentido de “se tornar lúcido”. Essa forma crítica de observação se afasta do “entendimento meramente contemplativo, que aceita as coisas como são e estão no momento”, aproximando-se mais do sentido de *participação*, na compreensão do movimento de como também as coisas “podem ir melhor” (BLOCH, 2005, p. 14).

Os que antes tinham pressa, após os rastros deixados pela chuva, retomam aos poucos “o movimento da vida” (CARDOSO, 1982, p. 6), como a personagem central que altera o passo e retoma “lentamente o caminho para casa, com seu passo farrista,

ManZeca, só o estilo dele, ih!, parecia então um kilama [pessoa importante] de respeito”, por ter agora “o pensamento motivado” (Ibid., p. 6). Indícios de uma malandragem manifesta. Nesta senda, evocamos uma estrofe de “A volta do Malandro” (1985), de Chico Buarque, por traduzir o ritmo do caminhar do malandro em seu espaço de atuação e reconhecimento: a rua,

Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa os corações
Que rolaram dos cabarés

Como tratamos no primeiro capítulo, o negro colonizado vive sob severa repressão e regras de conduta impostas por um regime colonial de “divisões arbitrárias”, como observa Kabengele Munanga, que mantinha “de um lado o ideal civilizador e assimilacionista e de outro a instrumentalização reducionista” (1988, p. 12). Enquanto a minoria de estrangeiros de origem metropolitana dominava os melhores postos de trabalho e o comércio, aos naturais da terra, denominados pelos colonizadores de indígenas ou nativos, restava os trabalhos pesados. Nos contos de *Dizanga*, esses ofícios aparecem com diversas denominações, como: “mulato kanga massa” e/ou “kimbanguleiro” (carregador de cimento), “monangamba” (servente, carregador, como também pessoa sem modo definido de ganhar a vida).

Mano Zeca, embora se apresente como “funcionário” para as moças, é “bagageiro ali no Bungo”, como revela o texto, ou seja, carregador no porto, sendo designado pelo objeto que transporta as bagagens. Característico de um regime para o qual “não havia homens, apenas coisas de trabalho” (MARGARIDO, 1980, p. 14). Porém, como revela a narrativa, Mano Zeca dribla este lugar restrito que lhe é imposto ao frequentar o Ngola Cine, ao ser esperado nas “farras” pelas “baronas, insinuentes nas formas” por ser o “rei das passadas” (CARDOSO, 1982, p. 7) e no uso da diamba³⁸. A personagem procura, portanto, brechas de lazer em meio ao ambiente de exclusão e opressão em um período em que a liberdade é duramente cerceada, como observa Vima Martin,

---

³⁸ Segundo Ernest Bloch (2005, p. 90), o haxixe aparece associado “ao sonho diurno fluuando, esvoaçando em liberdade”, e, embora o intelecto seja “razoavelmente obstruído, o mundo exterior nunca é completamente bloqueado” como no sono noturno. O que corrobora com a leitura de uma personagem atenta ao espaço que transita, pois, “no sonho desperto, o eu se encontra cheio de vida e anseios”.

Na polarização ideológica que compunha o cenário angolano em meados do século passado, a população excluída [...] vai viver em profunda tensão com a norma. Se não são assimilados ou cooptados pelo poder, cumprindo funções burocráticas e até repressivas, os africanos pobres têm basicamente sua conduta pautada pela infração, buscando brechas nas malhas do sistema colonial para a afirmação de valores tradicionais e de práticas políticas contestatórias. (MARTIN, 2008, p. 41)

A malandragem é insinuada em seu passo “farrista”, ao se vestir como um “kilama de respeito” – o que nos faz associar ao estilo elegante da figura eternizada do “malandro brasileiro”, em sua configuração urbana com roupa branca e sapatos lustrosos –, ao fazer uso da diamba e no gestual de Mano Zeca quando se vê humilhado por um “vendedor de gasosas”: “amolgou o corpo à competição que adivinhava”, simula truques e “zangula” o adversário, ou seja, dá-lhe uma rasteira, gestualidades comuns à capoeira. As características aqui referidas, localizadas a partir do texto narrativo remetem a certo padrão de comportamento social, que, segundo reflexão de Roberto da Matta (1983, p. 197), revela “atores que vivem tais padrões ou que estão submetidos a certas linhas de força vigentes numa dada sociedade”, e, que transitam entre a sagacidade e o prazer nas possíveis frestas de, como já nos referimos, uma sociedade hierárquica e opressora.

A reação de Mano Zeca ao se ver “todo molhado e sujo”, parecendo um “miúdo que brincou na lama”, é a de xingar em voz e gesto o motorista do carro, uma situação corriqueira não fosse a hierarquização da sociedade colonial. Para o motorista, isto é mais que uma afronta: é um “disparate”. Quando começam os gritos de “*kuateno! kuateno!*”, o que no Brasil seria o típico “pega ladrão!”, já sabemos quem será “o culpado pela situação”. Como nos versos de “O malandro”, a partir de uma adaptação livre de Chico Buarque sobre a canção de Kurt Weill e Bertolt Brecht: “O garçon vê/ Um malandro/ Sai gritando/ Pega ladrão/ E o malandro/ Autuado/ É julgado e condenado culpado/ Pela situação”. Mano Zeca sofre as consequências por sua resistência ao acabar preso por não se curvar diante da hierarquia imposta, e “nesse sábado não cachimbou calmamente o fumo da sua fantasia” (CARDOSO, 1982, p. 7).

A concisão do último parágrafo “opera a representação intensiva de um instante da vida emblemático de toda uma existência do indivíduo” (MARTIN, 2008, p. 44), bem como, é possível identificar os vários elementos levantados pela nossa análise, dentro das três divisões propostas, referente à personagem como profunda observadora do espaço, das alterações causadas pela chuva e da resistência diante dos excessos.

Resta a Mano Zeca, como nos versos da canção, tentar “pensar no futuro/ no escuro tentar pensar”.

Mano Zeca, a cabeça nas mãos, pensava pensativo a chuva molha a terra, dá pão ao lavrador e canta alegria nos monandengues [crianças], traz também o vento das makas [discussão] que os homens aplanam raivosamente de navalha em punho. (CARDOSO, 1982, p. 7)

Desta forma, é possível observar a partir da escrita ficcional quais ações/comportamentos são permitidos e/ou esperados e qual o espaço social que “sobra” para a população autóctone no período colonial na cidade de Luanda. Podemos fazer uma observação similar em um outro tempo-espaço no que se refere ao lugar social “que sobra à vadiagem”, usando expressão de Gilberto Vasconcellos (1977), na cidade do Rio de Janeiro, no período da ditadura, a partir da letra da canção “Vai trabalhar vagabundo”, que evocamos acima, composta para o filme homônimo de Hugo Carvana.

Chico Buarque declara, em entrevista de 1989, sobre o que envolveu o processo criativo dos discos gravados entre os anos de 1971 a 1976, havendo,

Desde *Construção* até *Meus caros amigos*, toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país.

Uma vez que esta canção tenha sido gravada no disco *Meus caros amigos*, de 1976, podemos indicar que a representação da personagem denuncia uma vida à margem da sociedade na qual está inserida. A letra retrata de forma irônica o que é e o que não é permitido ao cidadão, no caso um desempregado que é tratado de forma nada cordial por “vagabundo”. Assim, a letra alterna entre o que é permitido: (por Deus) uma loucura, passar o domingo em família para segunda-feira embarcar “com alegria na correnteza”, preparar os documentos, não perder tempo (nem um momento, nem mais um minuto), apertar a gravata e renovar o seguro. E o que deve ser esquecido: a mulata, o bilhar, ter cuidado com o viaduto e o avião, ou seja, com qualquer tipo de desvio, “trambicagem”.

Não por acaso os versos finais das duas últimas estrofes são as ordens de: “Vai te enforcar (caducar)/ Vai te entregar/ Vai te estragar/ Vai trabalhar”. Sentenciando para aquele que deve carimbar o coração, que ele pode até mesmo perder a razão e a questão,

desde que siga as “ordens do progresso”: trabalhar. Enquanto o seu correspondente oposto, vadiar (ação correspondente ao espaço urbano), é o sinônimo da desordem. Dessa forma, podemos dizer que a letra é construída na alternância entre a ordem e a desordem, entre o que deve ser feito e o que não se deve.

A comunicação entre a ordem e a desordem, marcada profundamente nas relações pessoais na construção da sociedade brasileira, foi observada por Antonio Candido em “Dialética da malandragem” (2004a), a partir da relação das personagens de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Romance caracterizado por Candido como “profundamente social” por “ser construído segundo o ritmo geral da sociedade” (Ibid., p. 76), no caso, a sociedade brasileira do início do século XIX. Já na canção de Chico Buarque, o que se deflagra é o “blefe do malandro”, expressão de Gilberto Vasconcellos, na sociedade brasileira do século XX, vivendo sob um estado de exceção. Portanto, há na composição uma precisa crítica social com destaque à marginalidade urbana.

Na música brasileira, a malandragem é um “tema que atravessa a MPB de ponta a ponta”, lembra Gilberto Vasconcellos no referido artigo “Yes, nós temos malandro”, seja como metáfora que preenche a brecha em “um momento em que o antagonismo entre capital e trabalho não recobria ainda no Brasil todo o espaço social” ou como “inversão semântica”, representada na obra de Chico Buarque, do “filão da malandragem que percorre a MPB desde os anos 20” (VASCONCELLOS, 1977, p. 109).

Seguindo com a reflexão de Vasconcellos, a escassez e a prontidão são signos conjugados com a malandragem na música popular. Nas canções de Chico Buarque, há um aprofundamento das questões sociais que denunciam a carência e evidenciam esse estar em prontidão da população submetida “às exigências da labuta em conformidade com o código ideológico dominante” (Ibid., p. 104). Como o compositor Noel Rosa, Buarque vai além do “caráter anedótico” e ambos colocam “o dedo na ferida” ao nomearem a miséria e a exclusão.

Em Boaventura Cardoso também há um aprofundamento dos problemas enfrentados pela população, com o agravamento das situações desenrolarem-se durante o regime colonial. Em “A chuva”, a carência da população é revelada pelo espaço que Mano Zeca transita, e, como observamos anteriormente, tanto a personagem quanto o narrador vão além da superfície desses problemas. A narrativa evidencia o estado de prontidão da população viabilizado por uma brutal divisão social quando Mano Zeca

ultrapassa a linha divisória que lhe é permitida ao reagir contra o vendedor de refrigerantes que lhe suja de lama.

Considerando as personagens da canção “Vai trabalhar vagabundo” e do conto “A chuva” próximas ao universo da malandragem, vale referir que “em cada tempo histórico, a figura do malandro – marcada pela ambivalência e pela transgressão da ordem – adquire contornos singulares, afirmando-se como resposta a modos de exclusão específicos” (MARTIN, 2008, p. 157). A dialética da malandragem analisada por Antonio Candido na literatura brasileira e os diferentes significados da malandragem na MPB demonstram um caráter “polivalente”, representado em diferentes obras por diferentes autores ou compositores. Os versos da canção “Homenagem ao malandro” resumem esse caráter, ao mostrar que a nata da malandragem foi substituída por malandros oficias, enquanto o malandro *pra valer* mudou de rumo: “Aposentou a navalha/ Tem mulher e filho e tralha e tal/ Dizem as más línguas que ele até trabalha/ Mora lá longe e chacoalha/ Num trem da Central”³⁹.

Nesta senda, a partir de nossa leitura, observamos também na narrativa do conto uma comunicação entre a ordem e a desordem com seus “contornos singulares” e com “modos de exclusão específico”. Podemos dizer que, em “A chuva”, a quebra da “ordem”, no espaço das ruas da cidade, é simbolizada pela chuva que entra raivosa nas casas, e acaba revelando, sob o olhar de Mano Zeca, as crianças subembarrigadas e a precariedade das construções. A chuva traz também o vento das makas e revela a raiva recíproca dos homens da cidade cindida. Um elemento da natureza em total comunhão com a vida dos homens.

Nas relações sociais, no entanto, a desordem se dá quando o carro de gasosa espirra lama na roupa de Mano Zeca. Seria uma ação proposital do motorista? Ou por que Mano Zeca é invisível aos olhos do vendedor? Essas questões, mais que retóricas, reforçam as marcas da (não) relação entre “espécies diferentes” de homens, usando expressão de Fanon (1979), indicadas pela narrativa, pois, quando a maka se concretiza, quem acaba preso é Mano Zeca. Assim, percebemos que nesse conto, o primeiro do livro, há indícios do mundo cindido entre colonizador *versus* colonizado, enquanto nos contos seguintes a violência do regime colonial e as diferentes formas de resistência do povo angolano serão tratados de forma mais direta.

---

³⁹ Essa canção, composta entre 1977/1978, foi gravada no álbum do musical *Ópera do malandro* de 1979, sendo interpretada pelo “malandro” Moreira da Silva, que vive a personagem João Alegre (MELLO; SEVERIANO, 1998). No fim da gravação Moreira fala: “Malandro é o gato que come peixe sem ir à praia, quais quais quais quais quais”.

2.1.1.2 Crianças: “Meu toque!” e “Pivete”

Dentro da relação entre produção discursiva e cidade, propomos uma análise comparativa entre o conto “Meu toque!” (CARDOSO, 1982, p. 8-10) e a composição “Pivete”, de 1978, sobre música de Francis Hime. Ambos apresentam espaços e personagens como elementos constitutivos do universo urbano, de garotos marginalizados, que vivenciam tensões num meio, na maior parte das vezes, hostil.

Na canção, um garoto vende chicletes no sinal, “capricha na flanela”, “batalha algum trocado” e “aponta um canivete”, transita por locais cariocas, como a rua Frei Caneca, a Carioca, o bairro da Tijuca, a praia do Recreio e o morro do Borel. Muito próximo do universo de Kaprikitu, personagem do conto “Meu toque!”, que “no pensamento kandengue um dia veio virar engraxador”. O título do conto é o próprio grito dos engraxates para chamar os fregueses, “o grito da fome, a luta dos homens pequenos empurrados cedo na vida dura” (CARDOSO, 1982, p. 9).

Nesse conto são usadas muitas palavras em quimbundo ou em variações do português em Angola, como *kandengue* e/ou *miúdo*, que significam “criança”. Assim, sabemos que a personagem começa cedo na luta pela sobrevivência. Logo no primeiro parágrafo do conto nos é apresentada a difícil vida da personagem. A mãe de Kaprikitu “munhungava”, ou seja, prostituía-se no Marçal (primeira referência espacial luandense) para sustentar a família: “Mulato filho de pula [branco] pai dele está onde? Mãe negra é mãe é pai. Munhungar o corpo é pelejar contra a fome” (Ibid., p. 8).

Essas frases deflagram a vida colonial com suas profundas fissuras entre o colonizador branco e o negro colonizado. A denúncia dessa divisão é aprofundada no decorrer da narrativa. Os espaços luandenses pelos quais Kaprikitu circula ao tentar ganhar *kumbu* (dinheiro) como engraxate demarcam os espaços sociais, como o pivete da música de Chico Buarque. O *kandengue* começa sua jornada pelos Eucaliptos, zona da cidade onde circulam os engraxates. Depois, decide ir para a Baixa, “experimentar outra sorte na vida”, e “se abancou no fresco da Portugália”, bar luxuoso, “visionando sempre os fregueses com sapato no pé” (Ibid., p. 11).

A estrutura do conto direciona a narrativa para um sentido crescente dos acontecimentos, aprofundando a denúncia da violência do estado colonial, até a frase final. Os dois primeiros parágrafos apresentam a vida familiar de Kaprikitu e a decisão de virar engraxate como outros *miúdos* do musseque. Na sequência, a luta de Kaprikitu em aprender o ofício e na conquista de um espaço entre outros engraxates, até deparar-

se com a arrogância de um freguês da Baixa, expõe plenamente as contradições e tensões do mundo colonial. A condensação do tempo e do espaço, tanto neste como nos outros contos da coletânea, demonstra o “essencial do método” do contista, para usar um termo de Julio Cortázar (2004).

Como referimos acima, a tensão aprofunda-se em “Meu toque!” quando a divisão entre a Baixa e o musseque ganha nítidos contornos no contato entre os brancos e os negros ou mulatos nativos, quando a “fronteira do asfalto” é ultrapassada. Essas zonas não são complementares uma à outra, como afirma Frantz Fanon (1979, p. 29), “estas duas zonas se opõem, obedecem ao princípio da exclusão recíproca”. Ao aproximar-se de um possível freguês, Kaprikitu não só é ofendido verbalmente, como tem sua caixa de engraxate destruída por um chute. A violência do domínio colonial é denunciada na arrogância e estupidez do homem branco diante do menino engraxate,

Pergunta que perguntava a todos os fregueses de manhã até à noite. [...] Pula [homem branco] deu a resposta vai engraxar teu pai. Meu pai cara dele nunca lhe vi, mas é meu pai. Vai engraxar teu pai não, mé! (Ibid., p. 10).

Sobre essa passagem do conto, Carmem Secco (2005, p. 108) observa o “discurso crítico e cortante” da linguagem de Boaventura, pois, além de Kaprikitu ter seu instrumento de trabalho destruído, o homem ainda toca numa “ferida funda: o pai desconhecido” e diante da humilhação “sentimentos de ódio e revolta transbordam” nas interjeições e exclamações que “marcam o ritmo da fala rebelde”.

Diante da cena sofrida por Kaprikitu, entretanto, ocorre a união entre os meninos engraxates contra o homem branco. Quando o *miúdo* “viu no chão a caixa que lhe agüentava a vida, pôs o desafio: vem cá s’és home!” (CARDOSO, 1982, p. 10), e foi logo acompanhado pelo coro dos outros *kandengues*. Nesta passagem do conto, Boaventura Cardoso traz à cena a imagem da ameaça da luta: “Os punhos dos engraxadores no ar. Ameaça. Silêncio. Ameaça” (Ibid., p. 10). Assim como o seu ritmo, ao intercalar as palavras “ameaça” e “silêncio”, como se fossem o avanço e o recuo do corpo dos meninos diante do inimigo.

Segundo Frantz Fanon, “o colonialismo é a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1979, p. 46), que seria neste caso, a luta pela libertação, quando o colonizado “de quem sempre se disse que só compreendia a linguagem da força, resolve exprimir-se pela força” (Ibid., p. 65). E é

justamente pela independência total e imediata que Kaprikitu espera para o confronto de uma luta franca: “E amanhã? Quando vier a Totalimediata se te açaço...” (CARDOSO, 1982, p. 10).

O mundo colonizado cindido em dois, como observa Fanon, que mantém a cidade do colono “saciada”, enquanto a do colonizado é uma “cidade acocorada”, nutre um ódio recíproco. Somente a “descolonização unifica este mundo, exaltando-lhe por uma decisão radical a heterogeneidade, conglobando-o à base da nação, às vezes da raça” (FANON, 1979, p. 34), como prenuncia a frase final do conto: “O ódio não cresce se lhe cortarem a raiz” (CARDOSO, 1982, p. 10).

Identificamos na escrita de Cardoso o que Mário de Andrade, no prefácio à *Antologia temática de poesia africana*⁴⁰, de 1975, considerava sobre os poemas ali reunidos, referindo-se a um “combate dos poetas contra a realidade global do colonialismo”, e completa, “aqui nenhum tema é inocente ou desinteressado” (ANDRADE, 1975, apud SANCHES, 2011, p. 193). O que pode ser verificado na narrativa de “Meu toque!” quanto à questão da infância em relação ao espaço urbano,

O tratamento da *infância* ultrapassa a nostálgica reminiscência para se transformar em fonte de energia e de renascimento. É uma infância enlutada pela agudização das lutas sociais, pela reordenação do espaço das cidades, mercê da especulação imobiliária em proveito dos colonos: memória do passado inscrito no calendário colonial. (Ibid., p. 193)

O contista Boaventura Cardoso trabalha “em profundidade, verticalmente”, eliminando elementos gratuitos ou meramente decorativos, revelando, assim, o ofício do escritor que, segundo Cortázar, se traduz na hábil conjugação da intensidade da ação com a tensão interna da narrativa. Podemos dizer que o escritor angolano forja artesanalmente “um estilo baseado na intensidade e na tensão”, no qual a combinação entre os elementos formais e expressivos dão ao conto uma “forma visual e auditiva penetrante e original” (CORTÁZAR, 2004, p. 157). Vejamos, a seguir, como o ritmo e a tensão são trabalhados na narrativa de “Meu toque!” e como também estão presentes na canção “Pivete”.

---

⁴⁰ ANDRADE, Mário (Pinto) de. Prefácio. **Antologia temática de poesia africana**. Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Moçambique. I – Na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

O grito da luta que dá título ao conto aparece sempre em caixa-alta trazendo, dessa forma, a voz dos meninos para a narrativa, misturada à fala do narrador, como mostra o trecho a seguir,

Alguém pé calçado passava, passo apressado, os graxas gritavam MEU TOQUE! Berridavam [afugentavam] atrás do sapato que dava o pão. MEU TOQUE! era o grito da fome, a luta dos homens pequenos empurrados cedo na vida dura. MEU TOQUE! era a agonia dos explorados. MEU TOQUE! *Quem qui gritou primeiro fui eu! Sueu quin graxo, mé!* MEU TOQUE! Por que estás minguiçar [enguiaçar-me]? Para ganhar a vida precisa um gajo lutar com os outros, se agarrar mesmo. (CARDOSO, 1982, p. 9, grifos nossos)

Chico Buarque, na música “Pivete”, em regravação no CD *Paratodos*, de 1993, adiciona na abertura a frase: “ah... *Monsieur have money per mangiare?*”, correspondente ao “grito da fome” do conto, pois, “Chico tomou essa expressão emprestada aos garotos que viviam sob as marquises da igreja da Candelária em seu singularíssimo modo de pedir dinheiro aos turistas” (GANDRA, 2010, p. 22). A fala em língua estrangeira é pronunciada como se ouve, assim a frase italiana *per mangiare* vira *pra manjar*, na voz dos meninos, como nas frases do conto grifadas acima, “Quem qui gritou primeiro fui eu! Sueu quin graxo, mé!”, que trazem o uso do português fora da norma culta esperada na escrita.

Além do ritmo da fala coloquial, dos garotos marginalizados que não têm acesso ao aprendizado escolar, outros ritmos aparecem tanto no conto como na música. Boaventura Cardoso, por exemplo, faz uso de onomatopeias trazendo uma forma “auditiva e visual”, como vimos em Cortázar (2004), tanto para o ritmo do “mestre” engraxate: “Kaprikitu virou mestre engraxista pouco tempo, sapato fica bem limpo, o pano até dizia nheque-nheque” (CARDOSO, 1982, p. 9), como para o ritmo das ruas da cidade: “Um dia tal qual os outros, com o Sol a estalar quenturas, os carros vum-vum sempre, as pessoas todas também com as corridas” (Ibid., p. 10). Também há o uso de interjeições próprias da fala, como “poça!”, “mé!”, “hem!”.

Já na letra da canção “Pivete”, o ritmo é construído através do jogo entre rimas imperfeitas. A canção é composta por quarenta versos e uma calda final formada por oito versos (quando versos de diferentes estrofes são retomados em uma nova ordem). Dentre os quarenta versos, percebemos o jogo de rimas entre os oito versos iniciais, sendo que o primeiro rima com o sexto verso, o segundo rima com o sétimo verso, o

terceiro rima com o quinto e, finalmente, o quarto verso rima com o oitavo, como vemos a seguir:

- ¹ No sinal fechado
- ² Ele vende chiclete
- ³ Capricha na **flanela**
- ⁴ E se chama Pelé
- ⁵ Pinta na **janela**
- ⁶ Batalha algum trocado
- ⁷ Aponta um canivete
- ⁸ E até

Na sequência da letra há a alternância de rimas entre os próximos doze versos, agora em uma nova construção. Há rimas de três em três versos terminados em “-ca” e “-ina”, que são intercaladas pela rima em “-el” (também três) dos versos doze, dezesseis e vinte:

- ⁹ Dobra a Carioca, olerê
- ¹⁰ Desce a Frei Caneca, olará
- ¹¹ Se manda pra Tijuca
- ¹² Sobe o Borel
- ¹³ Meio se maloca
- ¹⁴ Agita numa boca
- ¹⁵ Descola uma mutuca
- ¹⁶ E um papel
- ¹⁷ Sonha aquela **mina**, olerê
- ¹⁸ Prancha, parafina, olará
- ¹⁹ Dorme gente **fina**
- ²⁰ Acorda pinel

As rimas seguem com novas construções de rimas imperfeitas entre os próximos oito versos e na sequência dos doze versos finais, “tijolo, por tijolo, num desenho mágico”, seguindo uma arquitetura de palavras e sons que demonstram o trabalho artesanal do poeta-compositor.

Na letra são descritas as malandrices do pivete pela cidade, como nos oito versos iniciais: “No sinal fechado/ Ele vende chiclete/ Capricha na flanela/ E se chama Pelé/ Pinta na janela/ Batalha algum trocado/ Aponta um canivete/ E até” .

O garoto dribla as situações de quem vive na e/ou da rua, como no jogo de futebol o fazem os craques brasileiros. As referências são dadas nos possíveis nomes do “pivete”, que pode se chamar Pelé ou ter as pernas tortas como Mané Garrincha. Nas doze frases finais do que chamamos de primeira parte, outros ídolos do esporte

brasileiro são referenciados, pois “agora ele se chama/ Emersão (Airtão)”, aproximando de uma forma mais popular os nomes dos pilotos de fórmula 1, Émerson Fittipaldi e Ayrton Senna, justamente quando o garoto rouba carro,

Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Na contramão
Dança para-lama
Já era para-choque
Agora ele se chama
Emersão (Airtão)
Sobe no passeio, olerê
Pega no Recreio, olará
Não se liga em freio
Nem direção.

Nas oito estrofes finais, todavia, ele volta a se chamar apenas *pivete*, um entre tantos que, na mesma situação de abandono e marginalidade da cidade, “capricha na flanela/ descola uma bereta/ batalha na sarjeta/ e tem as pernas tortas”.

O léxico traz tanto elementos das ruas da cidade, como do universo marginal no qual o garoto está inserido: “sinal”, “flanela”, locais (como já tratamos) do Rio de Janeiro, “prancha” e “parafina”, que remetem às praias da cidade conhecida como “Maravilhosa”, “sarjeta”, “passeio”. E ainda: “trocado”, “maloca”, “ligação direta”, “contramão”; armas, como, “canivete” e “bereta”; e do universo das drogas: “boca”, “mutuca” e “papel”. Assim como os verbos que trazem uma imagem visual desse universo das ruas: “vende”, “capricha”, “pinta” (coloquial para “aparecer”, próprio das gírias), “batalha”, “agita”, “descola”, “fatura”, “arromba”, “se manda”. Como as ações de quem circula: “dobra”, “desce”, “sobe” e “zanza”.

Segundo Carlos Rennó (2014, p. 129), o letrista carioca convoca “as gírias mais atuais e próprias” para as ações do “pivete” nessa canção “em que assistimos a um verdadeiro show de poesia de rua, ágil e lépida como o personagem em foco”. Como a sensibilidade dos versos a seguir que formam uma sequência da passagem do sonho para a difícil realidade em se manter acordado: “Sonha aquela mina, olerê/ Prancha, parafina, olará/ Dorme gente fina/ Acorda pinel”.

Vale referir que o pivete transita por vários espaços da cidade, porém, o local evocado no início e no fim da canção, demarcando um movimento cíclico da forma da poesia que tem como correspondência direta o cotidiano da criança que vive na rua, é o

sinal fechado (semáforo ou, ainda, farol, nas várias denominações e nos diversos falares pelo Brasil). A metáfora desse elemento tão urbano que limita o ir e vir dos carros, e, nesse breve momento, “possibilita” que os garotos de rua possam garantir o ganho de algum “trocado”, é, sobretudo, o símbolo da vida dessas crianças: o sinal fechado seja para o presente, seja para o futuro. A não projeção de algo melhor ou promissor.

Dessa forma, podemos depreender que os meninos do espaço urbano do conto de Boaventura Cardoso e da canção de Chico Buarque, com seus símbolos de resistência: a caixa de engraxate e o sinal fechado, respectivamente, emergem de discursos “entranhadamente” políticos e contraideológicos, tratando-se de palavras “de resistência, saturada[s] de pensamento crítico, [...] ferina[s] por necessidade e não por prazer” e, por vezes, “didática[s], mesmo quando lhe[s] inspira desgosto a ‘heresia do ensino’” (BOSI, 2010, p. 176).

Bem como podemos inferir que os contos e canções aqui analisados, com enfoque nos espaços urbanos, são um convite à autoconsciência ao revelarem, a partir das construções formais e temáticas, situações de opressão e desejos de liberdade.

2.1.1.2.1 “Nostempo de miúdo”, “O futebol” e interlocuções com outros letristas

Deus me deu perna comprida e muita malícia
Pra correr atrás de bola e fugir da polícia
Chico Buarque, “Partido alto”

Neste item, as análises, referente ao universo da criança em relação com o espaço, ilustram o transitar dessas personagens entre o lúdico e o repressivo. Dessa forma, acrescentamos ao *corpus* das canções de Chico Buarque, compositores que, segundo a nossa leitura, contribuem para o aprofundamento de elementos contextuais e estéticos no diálogo entre o conto e as canções. Assim, como veremos mais adiante, as canções “Só se não for brasileiro nessa hora”, de Galvão e “Jogo de calçada”, gravada pelo grupo Os Mutantes, ambas da década de 1970, somam-se à canção “O futebol”, de Chico Buarque, em uma análise comparativa com o conto “Nostempo de miúdo”, nos quais o jogo de futebol ganha destaque.

O futebol é considerado por seus admiradores e especialistas “mais que um jogo”, sendo comparado a um espetáculo teatral por se passar em uma arena, antigo

palco dos gregos, por ser exibido a uma plateia e pelas várias técnicas e habilidades desenvolvidas por seus atletas como o fazem também os atores; outra correlação, e a mais propalada, é a de ser uma “metáfora da vida”.

Nesta senda, o conto “Nostempo de miúdo” (CARDOSO, 1982, p. 27-30) apresenta a batalha do campo de futebol para a do campo da vida, como também para o plano da criação literária (ABDALA JUNIOR, 2003). O tema do conto é o do jogo de futebol, porém, na escrita criativa de Boaventura Cardoso, derivam do tema principal duas subdivisões: o “jogo” artístico da linguagem e o “jogo” político da luta anticolonial, como aponta Benjamin Abdala Junior que também observa, “o narrador conhece o peso histórico de sua camisa e se inscreve na perspectiva da arte social” (Ibid., p. 253).

No tecido narrativo do conto observamos correspondências com o futebol desde os esquemas táticos, que servem de aviso aos jogadores “de que eles não podem ultrapassar certos limites, que nem tudo o que se deseja é permitido e que as ambições individuais não podem estar acima do coletivo” (TOSTÃO, 2012, p. 4); passando pelos esquemas técnicos, até os estéticos, como as improvisações e os acasos que podem ser decisivos na partida, além da participação do torcedor. Como veremos também nas canções selecionadas para diálogo. Detalharemos melhor essas correspondências no decorrer das análises.

O conto tem início com uma narração de jogo de futebol. Uma descontraída e não menos aguerrida “pelada”, como chamamos no Brasil, uma partida com regras livres definidas entre os próprios participantes, de pés descalços, em um terreno desnudo e com bola de couro ou de borracha⁴¹.

A narrativa apresenta, dessa forma, em seu primeiro parágrafo o ritmo de um jogo de futebol, a narração, inicialmente em terceira pessoa, é a de um locutor, entrecortada pela voz dos jogadores e da torcida. Como verificamos no trecho a seguir,

Manecas na baliza imobilizou o avanço. Bola marchando, Pedrito puxa para Lito este corre já em direção à linha divisória, entretanto o sete recebe-lhe o esférico, finta brasadamente, tenta distribuir o jogo, corta agora Nené Gordo, miá, Cachaça dono do esférico, vai agora! [...] Na corrida outra vez, jogada agora no campo de lá, avança Totoxe (tem Xaxa – do nome dele outro), corta miá, miá, mialalá, Paulo aparecendo leva faiscadamente o esférico, atenção!, jogada

---

⁴¹ Consulta sobre as possíveis origens do nome “pelada” no *site Futebol-arte do Oiapoque ao Chuí*. Disponível em: <<http://artefutebol.com.br/>>. Acesso em: jul. 2016.

lixada, defensiva formada na baliza azarenta, e remata por cima da trave! (CARDOSO, 1982, p. 27)

No trecho acima podemos observar a “fala” do locutor narrando o jogo, entrecortada pela reação dos jogadores: “Vai agora!”, “atenção!”, o que ocorrerá durante todo o parágrafo, e também a reação da torcida em: “Miá, miá, mialalá”, em uma intrincada polifonia. Faz-se presente, portanto, o uso de palavras do universo futebolístico, como “baliza”, “linha divisória”, “esférico”, “finta” etc. Bem como expressões de origem belicista, como, “imobilizar”, “marchar”, “avançar” e “defensiva”, entre outras, o que é muito pertinente ao desenrolar da narrativa, pois, como observa Tania Macêdo, neste conto,

Ocorre que, paulatinamente, mistura-se à narração futebolística uma outra peleja: a perseguição movida pela polícia aos nacionalistas e à população africana. Destarte, instaura-se um desafio ao leitor que deve “driblar” um narrador astuto e descobrir as histórias dentro da História. (MACÊDO, 2007, p. 362)

Deve-se também notar a trama da narrativa sendo desenvolvida ao mesmo tempo que se desenrola a movimentação do jogo. Assim, o jogo (e o conto) tem início com a defesa do goleiro Manecas, que devolve a bola para o campo, dando partida a uma sequência de avanços, recuos e ataques, seguidos de escanteios, dribles e defesas. No corpo a corpo das jogadas, o leitor atento vai recebendo as informações sobre: o placar, que está empatado, “Zero zero, tabuada em branco”, os times que se diferenciam entre os “camisolados” e os “costas reluzentes”, sobre o local da partida, “Jogo renhido no Campo da Companhia Indígena” (portanto dos naturais da terra, pela designação *indígena*), e sobre quem são os times, “Maxinde contra Quinze de Agosto”. Os onze jogadores “camisolados”, são identificados no conto pelos nomes de Manecas até Rataças, tendo na defensiva “Zeca capitão da turma na voz do comando”, enquanto os adversários são tratados por números, “o sete”, “o cinco”, “o oito”, possivelmente uma referência à posição que ocupam no campo.

No desenrolar das jogadas e da trama ficcional, o campo é um elemento que acaba por configurar a referência e delimitação espacial, como também sinaliza o cerco policial. Como verificamos nos trechos a seguir: “Pernas velozes pisávamos espaço retangular” e “Cinturões desapertados, eué!, no cerco do retângulo” (CARDOSO, 1982, p. 27-28). As linhas de definição das posições dentro de campo (delimitações geométricas imaginárias) são também delimitadoras do espaço, originando os setores

tidos como vitais do time: a defesa, o meio de campo e o ataque. Posições com referências explícitas no conto não só durante o tempo do jogo, como também fora do campo quando os meninos estariam na linha da defensiva de suas próprias vidas diante do ataque dos soldados coloniais, visto que viviam uma época em que “desafio suspenso no campo dá desafio fora do jogo, sem penalidades” (Ibid., p. 28).

Como modalidade esportiva, acabamos por concordar, o futebol é uma perfeita metáfora para o jogo da vida que os garotos têm de enfrentar, por ser de tal forma, “concreto e real que suas mazelas representam com precisão o arsenal de dificuldades e obstáculos, inclusive éticos, com que nos deparamos no dia a dia” (CARVALHO, J. E., 2012, p. 12). Ao discorrer sobre como uma partida de futebol acaba sendo mais do que uma disputa esportiva, percebemos um paralelo entre o pensamento de Tostão⁴², no prefácio do livro *O jogo*, e o que ocorre na narrativa do conto, corroborando mais uma vez para elucidar a criativa e trabalhada linguagem de Boaventura Cardoso ao mostrar o “espetáculo lúdico, de grande emoção, em que estão presentes todos os sentimentos e contradições humanas” (TOSTÃO, 2012, p. 4), em sua narrativa breve.

O fim do primeiro parágrafo vai introduzindo aos poucos a tensão que “rasteiramente” se aproxima, e, a narração esportiva dá pistas da necessidade de um jogo em equipe, de voz de comando e de uma boa defesa,

Bucho se defende, Quinzé secunda, faz uma reviença [drible], miá, dá para Rataças. É pontapé de baliza. Maxinde contra Quinze de Agosto. Defensiva preparada. Zeca capitão da turma na voz do comando. Suor banhando corpos movimentados. Rasteiramente a bola corre a nos trazer azar, mas surge Manecas... *Boa defesa!* (CARDOSO, 1982, p. 27, grifos do autor)

Nos parágrafos seguintes, o ritmo do jogo se transforma no ritmo da fuga da patrulha,

Jogávamos esquecidos de tudo, até dos exames que estavam vizinhos. Traquinice nos tempo de miúdo. [...] Pedrito, Lito, Totoxe, quê que há?, também no ensaio do passo corrido. Companhia Indígena toda, cinturões desapertados, eué!, no cerco do retângulo. Vão nos agarrar! Manecas foi o primeiro quem lhes topou na preparação do cerco. Desafio suspenso no campo dá desafio fora do jogo, sem penalidade.

⁴² Eduardo Gonçalves de Andrade jogava nas peladas do Conjunto Habitacional do Iapi, em Belo Horizonte, onde ganhou o apelido de Tostão pelo porte físico mirrado e pela baixa estatura. Importante campeão pelo Cruzeiro na década de 1960, formou o “trio de ouro” com Pelé e Jairzinho na Copa de 1970, no México. Informações consultadas no site **Imortais do Futebol**. Disponível em: <<https://imortaisdofutebol.com/>>. Acesso em: jul. 2016.

A velocidade nos pés era grande, nem mesmo que compreendíamos só como é que estávamos a correr então. Nené Gordo empalitava maravilhosamente na berrida. Muros altos eram terra plana em nossas pernas correndo. Soldados disparados atrás de nós, cavalgando metros. (Ibid., p. 27-28)

Os meninos absortos na partida de futebol, envolvidos seriamente na brincadeira, “esquecidos de tudo”, não se lembravam dos aborrecimentos que os esperavam fora do espaço lúdico. Com a “respiração batucante ainda” do ritmo do jogo são pegos de surpresa pela brusca interrupção com a chegada dos soldados. Boaventura Cardoso tece em seus fios narrativos imagens que delineiam a cena ao mesmo tempo que condensam várias informações, como a frase: “A interrogação prendia nossos pensamentos”, resume todo o conflito e a surpresa do momento. O humor também está presente na escrita boaventuriana, seja por um viés crítico ou a partir de um jogo com a linguagem, como na frase: “Néné Gordo empalitava maravilhosamente na berrida”, na fuga a agilidade dos garotos supera qualquer obstáculo, como a imagem em que os “muros altos eram terra plana em nossas pernas correndo” (Ibid., p. 28).

Abrimos agora para uma interlocução diferente da que propomos até então pelo fato de a canção proposta para a análise comparativa não ser de autoria de Chico Buarque e de não fazer parte de sua discografia. Porém, composta na década de 1970, a canção dos Novos Baianos traduz de forma exemplar, a nosso ver, o envolvimento dos miúdos com o jogo a ponto de esquecerem o momento repressivo em que viviam, e até mesmo reforça a ideia do modo de ser brasileiro associado ao futebol, nos versos de “Só se não for brasileiro nessa hora”⁴³. Aos quais poderíamos acrescentar, “sendo também angolano nessa hora”, pois, diante da perseguição policial os meninos levam para fora de campo a revienga, ou seja, o drible para conseguirem escapar do cerco policial, para “continuarem meninos”, com suas traquinices, chegando muito próximo de “deixarem a vida pela bola” como exemplificam os versos a seguir,

---

⁴³ Coincidentemente com a narrativa do conto em relação à memória, à infância e ao autoritarismo, Galvão, letrista dos Novos Baianos, conta, no blogue sobre o grupo, que compôs essa letra como uma lembrança do passado, em um momento de inspiração, “quando por minha cabeça passaram reminiscências da minha infância lá em Juazeiro da Bahia minha terra natal, mas, o sentimento que comandou o enredo da letra veio fruto da minha rebeldia”. E acrescenta que na “guerrinha” com os vizinhos que reclamavam das vidraças quebradas pelas boladas, o pior inimigo era justamente “um soldado enorme, conhecido como Carrasco, o qual cismava com nosso jogo no meio da rua, e tentava acabá-los, mas, a meninada o colocava no ‘bobinho’, só que não podíamos dar o mínimo vacilo, porque ele na nossa frente furava com seu sabre a inocente bola, e vocês não imaginam a fúria do Carrasco esfaqueando-a. Doía tanto em nossos corações meninos e calouros, ao ponto de sentirmos até o sangue sair da bola, junto com o ar”. “Só se não for brasileiro nessa hora”, **Os Novos Baianos Blog**, 2 abr. 2010. Disponível em: <<https://osnovosbaianos.wordpress.com/2010/04/02/so-se-nao-for-brasileiro-nessa-hora/>>. Acesso em: jul. 2016.

Aos meus olhos bola, rua, campo
 Sigo jogando porque eu que sei o que sofro
 E me rebolo para continuar menino
 Como a rua que continua uma pelada.

E a vida que há no menino atrás da bola
 Para carro, para tudo, quando já não há tempo.
 Para apito, para grito e o menino deixa a vida pela bola...

Só se não for brasileiro nessa hora!
 Só se não for brasileiro nessa hora⁴⁴!

Como é possível verificar na narração do primeiro parágrafo do conto, o futebol apresenta entre suas características um forte apelo visual nos passes, e quando estes são bem realizados, acompanhamos a bola sendo passada de um jogador para o outro, com desenvoltura até atingir o seu ponto máximo que é o gol (mesmo que este não se concretize e a bola seja impedida pela trave ou pelo goleiro). O passe abre espaço para um jogo coletivo, racional e de beleza visual.

Por apresentar essa beleza plástica, não por acaso o futebol costuma (ou costumava) ser associado ao jeito de ser brasileiro, pois contamos por muito tempo com jogadores que apresentavam um “futebol-arte” a partir da perfeição de seus dribles, ataques e finalizações. Como os atacantes a quem Chico Buarque dedica a canção “O futebol”⁴⁵: Mané Garrincha, Didi, Pagão, Pelé e Canhoteiro.

Nessa canção, o compositor estabelece uma relação entre o futebol e a arte, instituindo um paralelo em especial entre o jogador, o compositor/cantor e o pintor, como esclarece em entrevista ao jornal *O Globo*, em maio de 1998,

⁴⁴ “Só se não for brasileiro nessa hora”, *Novos baianos F.C.*, 1973. Vale referir sobre a experiência do grupo na gravação desse disco em pleno regime militar: “Após saírem da gravadora Som Livre, se fixaram em um sítio de Jacarepaguá, onde gravaram com a *Continental* o disco *Novos Baianos F.C.* Neste sítio, viviam quase em anarquia, em pleno regime militar, dividindo-se entre futebol e música, o que fazia com que eles considerassem o grupo além de uma banda, um time de futebol. O disco traz uma regravação de ‘O Samba da Minha Terra’ de Dorival Caymmi, e canções que apresentam vários outros gêneros brasileiros como frevo, baião, choro, samba e pitadas de rock n’ roll”, texto consultado em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Novos_Baianos_F.C>. Acesso: mar. 2016.

⁴⁵ Embora a canção tenha sido composta em 1989, portanto, fora do enquadramento que fizemos de canções dos períodos correspondentes à repressão e à abertura política no Brasil, achamos importante a sua introdução na análise. Primeiramente, pelo fato de que tanto a forma (sofisticada do artista-artesão) quanto o tema, a nosso ver, apresentam um diálogo com o conto correspondente dentro da proposta das análises da pesquisa. Depois, por ser considerada pelo próprio compositor como a mais significativa que fez sobre o tema, como em resposta a entrevista ao jornal *O Globo*, de que ele teria “várias músicas que falam sobre futebol”, Chico responde: “Tem menos do que eu gostaria. Tem uma música chamada ‘O futebol’, e fora isso o futebol é citado aqui e ali em meia dúzia de músicas”. Talvez, a impressão colocada pelo jornalista ocorra pelo fato de Chico Buarque ser muito envolvido com futebol na sua vida cotidiana, como apresentamos em sua biografia no primeiro capítulo. Vale referir que, dentre as 341 composições e/ou versões da discografia de Chico Buarque, localizamos apenas quatro que falam de passagem sobre o tema: “Com açúcar com afeto” (1966), “Bom tempo” (1968), “Ilmo. Sr. Ciro Monteiro [...]” (1969) e “Biscate” (1993).

Eu coloco o futebol acima dessas artes todas [da pintura e da música]. Não que eu considere o futebol uma arte superior a estas. Mas há certos momentos de genialidade do futebol, daquela capacidade de improviso, alguns relances que acontecem no futebol, que artista nenhum consegue produzir.

Como no conto, a canção “O futebol” apresenta um diversificado jogo de linguagem, utilizando também “termos e expressões provenientes da semântica do jogo, da crônica esportiva inclusive” (RENNÓ, 2014, p. 123), porém, acrescentando palavras relacionadas às artes da pintura e da canção em sua “poesia comparada”, por assim dizer. E, nesse jogo de palavras e rimas diversificadas, o compositor cria a imagem do passe perfeito entre os atacantes que convoca em sua dedicatória, a partir da preposição “para”, que Carlos Rennó considera palavra-chave da letra. Pois, desde a dedicatória inicial que aparece logo abaixo do título até a última “dedicatória-linha de passe”, não só como preposição, mas também “como antepositivo de verbo ou substantivo (parafusar, paralela parábola, paralisando)”, esta palavra aparece 22 vezes em toda a canção, ou seja, formando um time completo.

A estrutura formal da letra se divide em três estrofes com quinze versos, e, com uma dedicatória final que, revela Buarque na referida entrevista, “vira uma linha de passe”: “Para Mané para Didi para Mané/ Mané para Didi para Mané para Didi/ para Pagão para Pelé/ e Canhoteiro”.

Nas três estrofes há rimas cruzadas nos oito versos iniciais e o uso de versos monossilábicos (“só”, “qual”, “não”, “sim”, “um” e “mas”) na mesma posição, ou seja, sempre nos terceiros e sétimos versos⁴⁶, como veremos a seguir,

- ¹ Para estufar esse filó
- ² Como eu sonhei
- ³ Só
- ⁴ Se eu fosse o Rei
- ⁵ Para tirar efeito **igual**
- ⁶ Ao jogador
- ⁷ **Qual**
- ⁸ Compositor

⁴⁶ A análise da canção está apoiada na análise de Carlos Rennó, por ocasião do curso “Tema, forma e estilo em Chico Buarque”, realizado na Casa Guilherme de Almeida em outubro de 2014, bem como em seu livro **O vôo das palavras cantadas** (2014). Embora, vale referir, discordamos quanto ao número de versos apresentados por Rennó, por verificarmos quinze versos em cada estrofe e não catorze. Consequentemente, as linhas de cada verso sofrem alterações em nossa análise.

Desta forma, “filó”, no primeiro verso, rima com o monossilábico “só”, e “sonhei”, no segundo verso, com “rei”, no quarto verso, e assim por diante. Abaixo grifamos as rimas cruzadas dos oito primeiros versos das duas últimas estrofes,

1 Parafusar algum **João**
 2 Na laterall
 3 **Não**
 4 Quando é fatall
 5 Para avisar a finta enfim
 6 Quando não é
 7 **Sim**
 8 No contrapé

1 Parábola do homem comum
 2 Roçando o céu
 3 **Um**
 4 Senhor chapéu
 5 Para delírio das gerais
 6 No coliseu
 7 **Mas**
 8 Que rei sou **eu**

Depois de considerar essas correspondências rítmicas cruzadas, chamamos a atenção para a rima entre as estrofes. Os décimos versos são formados pelas palavras “pintor”, “corredor”, “cantor”⁴⁷, o que reforça a comparação entre os artistas e o jogador, aqui ilustrado como o corredor; enquanto nos décimos segundos versos a rima é construída entre as palavras “fundamental”, “diagonal” e “visual”. A rima com a palavra “gol” ficou para os décimos terceiros versos e, finalmente, nos penúltimos versos, as rimas entre as estrofes se dá entre “precisão”, “chão” e “emoção”.

O compositor faz “uma firula” ao rimar as penúltimas palavras que antecedem o vocativo “nega”, nos décimos primeiros versos, com as últimas palavras dos décimos quintos versos finais, como chama a atenção Rennó na formação dos pares, da primeira estrofe por “pinacoteca” e “seca”; da segunda, por “minha” e “linha”; e, na terceira por “capenga” e “ginga”.

Carlos Rennó aproxima a singularidade dessa canção, por sua elaboração formal quanto aos esquemas rítmicos, aos poemas dos trovadores na Idade Média. O jogo com as rimas externas entre versos de diferentes estrofes, chamadas de rimas separadas ou isoladas, “para as quais se exige uma perícia maior, foram postas em

⁴⁷ Segundo Rennó, as rimas em “-or” são usadas raramente em canções. E informa que Cole Porter, compositor norte-americano, está entre os que fazem uso de rimas remotas.

prática pioneiramente por Arnaut Daniel, poeta provençal que Dante Alighieri considerou o melhor dos trovadores” (RENNÓ, 2014, p. 121). Ao pensarmos na poesia trovadoresca que, como se sabe, era acompanhada por instrumentos musicais e na “contínua relação entre música e linguagem”, quando “imagens, ritmo de um verso, vocábulos, foram muitas vezes o ponto de partida, o suporte necessário de uma criação musical” (PIVA, 1990, p. 13), voltamo-nos, dessa forma, à estreita ligação entre literatura e música e às origens dessas artes no mundo ocidental.

Em texto sobre as relações entre literatura e música, Luiz Piva chama a atenção para formas de influência recíprocas entre as artes, sendo uma dessas, a que ele chama de influência vertical, ou seja, quando há utilização de técnicas e modos de estruturação de uma arte sobre a outra (Ibid., p. 13-14). Como veremos a seguir quanto à polifonia e ao *leitmotiv* na narrativa de “Nostempo de miúdo”.

Há uma polifonia constante nesse conto, que inicia *in media res* na voz do locutor, dos meninos e da torcida. Mais adiante, no quinto parágrafo, sabemos se tratar de um narrador que narra em primeira pessoa a experiência vivida dos tempos de miúdo, no ano de 1961, quando havia toque de recolher para os habitantes da terra, como marca o recorrente “sessenta e um quente”, e decide “pôr a história”: *Gente de paz*, a pedido de seus interlocutores,

Traquinice no tempo das férias? Eh! Se vos conto, me pagas quê então? Bem. Era uma vez..., não me lembro mais. Ih! Não faz mais truques, pá. Conta lá, pá. *Gente de paz*, é a história que vou pôr. Aconteceu nos tempos das confusões um dia, palavra d’honra. Ninguém si ri. (CARDOSO, 1982, p. 28, grifos do autor)

Como aponta Santilli (2005), nesse parágrafo instaura-se “outra prática, também lúdica: a de contar estórias, reabilitando um fazer ancestral africano”, quando “o contar se faz em presença”, e a “fidelidade ao real revivido transparece também nas manhas de *griot* que se mostram para promover a progressão de interesse da audiência pelo que esta vai ouvir contar” (p. 131-132).

Portanto, segundo nosso entendimento, a intrincada polifonia representada nas várias vozes sociais permite que os sujeitos históricos finalmente possam narrar suas limitações e carências, seus medos e revoltas, a partir do seu ponto de vista. Assim, a escrita boaventuriana, ao buscar uma linguagem que capta e recria “expressões, formas e maneiras angolanas de falar e pensar [...] acrescida da lucidez política e da capacidade de elaboração poética do discurso do enunciador” (SECCO, 2003, p. 239), vai ao

encontro de suas raízes ao mesmo tempo que “capta e desmonta os mecanismos do sistema” colonial (ANDRADE, 1975, apud SANCHES, 2011, p. 193).

Entendemos que a captação e o desmonte do discurso hegemônico também estão presentes no emprego literário do *leitmotiv*, figura de repetição, configurada na frase “sessenta e um quente”, como referência ao violento período do ano de 1961 em Angola, quando tiveram início as ações armadas nacionalistas contra o colonialismo. Vale referir que essa frase aparece pela primeira vez em um trecho que também se repetirá ao longo da narrativa com pequenas alterações internas de ordem léxica ou reduções sintáticas.

O narrador, depois de decidir contar a história por insistência de seus interlocutores, anuncia que esta se passou “nos tempo das confusões”, deixando a pista para o leitor sobre o peso desses tempos, pois, após a informação, o texto esclarece: “Ninguém si ri” (CARDOSO, 1982, p. 28). A narração ganha uma atmosfera de suspense dada pelo trecho de abertura que se repetirá em outros momentos do conto,

Já nos tinham avisado. Seis horas recolher. Patrulha atirar só. Sessenta e um quente. Cuidado! Pimentel barbudo sanguinário, olhos na mira fúnebre. Sô Rocha nacionalista fegoso já lhe mataram então. Cuidado! Seis horas recolher. Patrulha atirar só. Sessenta e um quente. (Ibid., p. 28-29)

Poderíamos dizer que a repetição desse trecho é o “motivo condutor” – termo de Luiz Piva – do conto. Por ser repetido em mais três momentos e ainda no encerramento da narrativa, acaba por desempenhar, em nosso ponto de vista, a função de alerta no plano da composição. E o alerta é para toda a sorte de violência que passa a rondar não só os meninos, mas, a todos os africanos após os terríveis acontecimentos deflagrados em Angola após o 4 de fevereiro de 1961⁴⁸.

O trecho que consideramos como “motivo condutor” ocorre de forma reduzida na página 29: “Cuidado! Sessenta e um quente. Seis horas recolher”; e ainda na página

---

⁴⁸ A guerra de libertação nacional em Angola tem como marco a madrugada de 4 de fevereiro de 1961. Porém, uma revolta anterior, na Baixa do Cassange, conhecida como a “Revolta do Algodão”, é considerada precursora das futuras rebeliões. Entre fim de 1960 e início de 1961, produtores de algodão dessa região “pararam de trabalhar e recusaram-se a pagar impostos”, desafiando, portanto, “o sistema obrigatório de cultivo de algodão, de que a Cotonang, uma empresa monopolista, possuía a concessão na região oriental de Malange”. A repressão do exército português foi violenta, causando um massacre. Em Luanda, o ano de 1961 é marcado por forte pressão policial sobre os musseques, bem como pelo desaparecimento de líderes de células políticas e o aumento de detidos na prisão de São Paulo e na Casa de Reclusão, alvos, juntamente com barracões da polícia e a estação de rádio, de ataques por “pequenos grupos de africanos”, na madrugada de 3 para 4 de fevereiro. A reação foi a formação de uma milícia armada branca que reagiu com um massacre racial (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 250-252).

30: “Já nos tinham avisado. Sessenta e um quente. Seis horas recolher”, e finalmente, no último parágrafo do conto, como em um movimento circular, da mesma forma que inicia a narração. Todas essas recorrências durante a fuga dos amigos (o narrador e Zeca, o capitão do time, que dava a voz de comando no jogo de bola, é o mesmo que irá conduzi-los a uma fuga bem-sucedida na volta para casa) parecem alertar para o terror que se instaurou em Angola em 1961, quando “a população estava empenhada em reagir de acordo com a raça: o medo mútuo e o ódio racial tomaram conta tanto da comunidade negra como da branca, sendo a posição dos mestiços a mais vulnerável” (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 253), e, principalmente, para o medo presente entre todos e para a desconfiança generalizada.

Segundo Laura Padilha (2007, p. 56), “o movimento bélico que eclode em 4 de fevereiro de 1961 e se estende por treze anos consecutivos”, ou seja, até a independência de Angola, “do ponto de vista estritamente literário [...] abrirá as portas para um novo pacto ficcional cuja principal marca é a perda da inocência, em seu mais amplo sentido”. Como vimos anteriormente nas palavras de Mário de Andrade, nenhum tema mais será tratado com inocência ou desinteressadamente pelo fato de essa literatura ser forjada “sob o condicionamento da dominação colonialista” e, dessa forma, estar articulada “intimamente ao movimento de libertação nacional” (ANDRADE, 1975, apud SANCHES, 2011, p. 195).

Dessa forma, a literatura angolana passa a responder “à crise da História com a crise da linguagem”, como esclarece Padilha (2007, p. 56), “o espaço discursivo ganha dimensões inesperadas com os textos transitando entre o memorialismo, a história e a ficção”. E a memória é um relevante recurso para “que se possa resgatar, pelos caminhos do imaginário, o que a vivência individual e/ou coletiva experienciou historicamente”. Como ocorre no conto “Nostempo de miúdo”, com a narrativa “Gente de paz”, dentro de outra narrativa, configurando um relato memorialista e ao mesmo tempo ficcional.

Direcionamos para uma proposta comparativa que, a nosso ver, conflui com a atmosfera do conto no que se refere a dois momentos diferentes vivenciados pelos meninos. Podemos até mesmo pensar na divisão do conto em dois tempos (como no futebol): o lúdico e o repressivo. Sendo o primeiro tempo configurado pelo momento da locução, quando os garotos jogam bola, e o segundo tempo configurado pelo desespero da fuga dos soldados.

Assim, evocamos a letra da canção “Jogo de calçada”, de 1970, do grupo Os Mutantes, em que a primeira estrofe mostra a imagem da serenidade nas brincadeiras dos meninos, enquanto na estrofe seguinte ocorre uma alteração indicada na imagem do vento trazendo as nuvens carregadas. O ato de correr já não é mais lúdico, instaurando-se o medo da noite e o desejo de que ela acabe,

O sol ia, a lua vinha na rua de doce
 Eram doces os meninos na rua a correr
 Lá de cima para baixo, de baixo pra cima

[...] E o vento a soprar nuvens cinzas pra cá
 Entre os céus esquecidos voa ave perdida
 Corre, a noite já deve acabar.

No conto, a noite também traz o medo, pois só com a chegada da patrulha que os meninos percebem que avançavam nos acréscimos: “vínhamos andando assustados. Nove horas da noite. A corneta tocara fazia tempo. [...] Capim alto era surpresa escondida no caminho da noite” (CARDOSO, 1982, p. 29). Como no jogo lúdico do “primeiro tempo”, o capitão do comando era Zeca, armador da estratégia, preocupado em reduzir na fuga “os riscos e facilitar os deslocamentos”, correspondente à estratégia futebolística, em atravessar “o campo de defesa do inimigo por uma sequência de passes, utilizando às vezes os atalhos [...] era o caminho mais eficiente para a vitória” (CARVALHO, J. E., 2012, p. 36). E, como capitão, tenta encorajar o amigo, como mostra o narrador: “Zeca (pai dele lhe chamavam Canhoto) me deu coragem: ‘Se nos perguntarem quem vem aí, vamos falar é gente de paz. Em Luanda uma vez me safei assim’. Nem lhe ouvi mais. Podia? O medo sempre comigo” (CARDOSO, 1982, p. 29). E assim, entre medos, encorajamentos e estratégias nos é revelada a origem do nome da história que o narrador passa a contar no bar, “gente de paz” é a “senha” combinada entre os amigos na passagem pelas sentinelas.

Do mesmo modo que vimos acima, o uso da estratégia e do espírito de comando no jogo repressivo do “segundo tempo” caracterizado pela fuga dos meninos, outros elementos do universo do jogo de futebol contribuem no tecer da narrativa, dentre os quais os dribles, o acaso e a tensão, entre outras referências levantadas a seguir.

Iniciamos a análise comparando metaforicamente o futebol com a vida, porém, outro lugar-comum é a afirmação de que “o futebol é um espaço de combate” (AGUIAR, 2002, p. 163), e nesse espaço o tempo é compacto, o que significa “que ele

se dá em termos de expectativa, satisfação ou catástrofe, e reposição” (Ibid., p. 156). E o “dono” do tempo é o juiz “armado com seu apito, com sua postura militar e dois cartões de grosso calibre, um amarelo, intimidador, e outro vermelho, com o qual executa a sentença final” (CARVALHO, J. E., 2012, p. 62) e, por esse motivo, de certa maneira, é contra quem se joga.

Dessa forma, podemos correlacionar a figura do juiz aos soldados do conto, uma vez que, “embora sua atribuição primeira seja o empenho pela justiça, pelo equilíbrio e pelos direitos iguais dos concorrentes, o poder de que é investido” representa “a negação de tudo, o não-jogo, o antifutebol” (CARVALHO, J. E., 2012, p. 61). Se nos lembrarmos de que a linha divisória entre a cidade do colonizado e a do colonizador é “indicada pelos quartéis e delegacias de polícia”, por conseguinte, “nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado”, como aponta Fanon (1979, p. 28). Similarmente ao juiz do futebol, o soldado no sistema colonial está longe do empenho pela justiça e muito menos pela preservação de direitos iguais entre a população,

Por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes mantém contato com o colonizado e o aconselham a coronhadas ou com explosões de *napalm*, a não se mexer. Vê-se que o intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado. (Ibid., p. 29)

A tensão diante da eminência da violência na volta dos meninos para casa é materializada na elaboração da linguagem, em especial, no parágrafo que inicia com a frase: “Caminho andado com a vizinhança do perigo” (CARDOSO, 1982, p. 29). Bem como, no decorrer do parágrafo, nas interrogativas, com grifo do autor: “*Quem vem aí?*”, ou ainda, “*Nosso guarda atira?!?*”. E os meninos avançam na perigosa caminhada com a resposta: “*Gente de paz!!! – Zeca gritou com toda força*”. A proximidade com a morte aumenta a tensão, registrada em diversas passagens do mesmo parágrafo: “Coração frio, sangue glacial. Encontro com a morte certa”; “Não queria morrer. Pópilas a vida é só uma!”; “Vamos morrer!”; “Andamos só um bocado e a morte outra vez ali perto.”; “Vamos morrer desta vez.” e “Bala na câmara faltava pouco para sair a nos matar. A morte e a vida em luta”. Portanto, além do grifo do autor, a pontuação também colabora na construção e na intensidade das falas nervosas.

Se driblar significa “desequilibrar o adversário, guardando o próprio sentido do movimento”, se avançar significa “romper o sentido do conjunto da outra equipe, impondo o próprio sobre o espaço”, e, finalmente, se vencer significa “possuir o estreito vão de passagem que ele guarda” (AGUIAR, 2002, p. 157), podemos dizer que, nesse complicado e perigoso combate, os meninos saem vitoriosos. Bem como a narrativa boaventuriana que avança na mesma proporção sobre o campo inimigo, driblando e vencendo os obstáculos. Doravante um texto que apresenta a identidade como “arma principal”, nas palavras de Manuel Rui (1985 apud MEDINA, C., 1987, p. 310)⁴⁹, um texto “transformador. Dinâmico. Nunca estático para que além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro”. A literatura angolana, aqui representada, reinventa a “escrita arma” que conquistou ao outro, mostra as fissuras, e, assim, descortina o confronto dos dois mundos criados pelo sistema colonial.

2.1.1.3 Mulher: “O sabor do fruto” e “Flor da idade”

Na literatura angolana produzida entre os anos de 1950 e 1990 há uma presença de tipos femininos caracterizados, em geral, pelo trabalho, “pela luta incessante pela sobrevivência [e] por uma profunda ligação à família” (MACÊDO, 2008, p. 125). Características encontradas nas personagens femininas do conto “O sabor do fruto” (CARDOSO, 1982, p. 15-18) e, mais adiante no item Luta, na personagem Nga Fefa.

Em “Nga Fefa Kajinvunda”, como veremos posteriormente, a personagem feminina que dá título ao conto ao reagir diante da prepotência de uma colona portuguesa sofre as consequências da autoridade do regime colonial. Mas, ainda assim, Nga Fefa “se sobressai, altaneira, no triunfo fatal, contrapondo-se, em sua espontaneidade preservada, a Jeanne Marguerite Kolokota, de ‘O Sabor do Fruto’, cultural ou eticamente desfigurada, vencida” (SANTILLI, 2005, p. 129).

Por conseguinte, o conto “O sabor do fruto” apresenta a imposição cultural do dominador, no caso o colonizador, sobre o dominado. Ou seja, quando o contato entre culturas diferentes “obedece ao princípio de sufocação de uma pela outra, com mais

---

⁴⁹ RUI, Manuel. **Eu e o outro**: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. 23 maio 1985.

facilidade exercido sobre a mulher, convencionalmente o sexo frágil” (SANTILLI, 2007, p. 71).

Partindo de duas citações que abrem o capítulo “Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas”, de Edward Said (1995), desenvolveremos a análise do conto “O sabor do fruto”, apontando a relação entre cultura e império presente na narrativa, com enfoque na fragilidade da figura feminina na sobreposição de culturas em um sistema colonial. A primeira citação que nos fez refletir sobre o texto de Boaventura Cardoso é de Toni Morrison⁵⁰, de 1992, em que a autora fala sobre os silêncios de escritores quanto às “estratégias civilizatórias”, ressaltando que o que mais lhe interessa são as estratégias para romper com esse silêncio. A outra citação é de Basil Davidson⁵¹, em que o autor busca refletir sobre a história como “múltiplas respostas da cultura de um povo”, sendo, estas últimas, mediações de realidades materiais, fatos econômicos e ásperas objetividades.

Assim, buscaremos com a análise de “O sabor do fruto” problematizar a ideia, ou ainda, como observa Césaire, o erro de uma teoria que “se baseia na ilusão de que a colonização [foi] um contato entre civilizações como qualquer outro e que todos os empréstimos são equivalentes” (CÉSAIRE, A. apud SANCHES, 2011, p. 266)⁵². Nesta senda, refletiremos sobre a importância de autores africanos (como Boaventura Cardoso gosta de ser reconhecido) tematizarem esse período em suas obras de ficção, deslocando a voz, de quem e de onde se fala, da visão imperialista ocidental do dominador para uma visão interna de quem sofreu a colonização, uma vez que a coletânea *Dizanga dia Muenhu* retrata a dominação colonial e o pós-independência em Angola.

Embora a resistência sofra um abalo diante da assimilação do pai de Marguerite e da fragilidade da menina diante da cultura que lhe é imposta, percebemos, nesse conto, a escrita crítica de Cardoso revelando o apagamento de identidades. A luta de resistência cultural se projeta na mãe de Marguerite, mas, “convencionalmente como sexo frágil” (expressão de Santilli, 2007), não tem voz diante do marido.

---

⁵⁰ A citação presente em SAID, 1995, p. 33: “A ordem do dia era o silêncio, emanando e rodeando o assunto. Alguns dos silêncios foram rompidos, outros mantidos por autores que viveram e conviveram com as estratégias civilizatórias. A mim, o que interessa são as estratégias para romper com isso”, de Toni Morrison, **Playing in the dark**.

⁵¹ Transcrevemos também a citação presente em SAID, 1995, p. 33: “Em outras palavras, a história não é uma máquina de calcular. Ela se desdobra no espírito e na imaginação, e adquire corpo nas múltiplas respostas da cultura de um povo, a qual, por sua vez, é a mediação infinitamente sutil de realidades materiais, de fatos econômicos subjacentes, de ásperas objetividades”, de Basil Davidson, **Africa in modern history**.

⁵² CÉSAIRE, Aimé. “Culture et Colonisation”, em **Lire le discours sur le colonialisme**. Org. George Ngal em colaboração com Jean Ntchilé. Paris: Présence africaine, p. 107-121.

O conto narra, inicialmente, a história da jovem Jeanne Marguerite Kolokota, que, chegando de viagem da Bélgica com os “padrinhos patrões”, como indica o texto, passa a ser a atração da vizinhança, como vemos no trecho a seguir.

Os familiares iam chegando. Alguns que nunca mais passaram cumprimentar Ti João Kolokota estavam ali, levados na conversa da miúda. [...] Até as horas no relógio ninguém que tinha sentido [...]. Conversa que interessava. Mesmo a mulher de Ti João quando vinha na sala na busca de qualquer coisa ficava embora estátua, esquecida dos afazeres até o marido lhe fazer mandar embora. (CARDOSO, 1982, p. 15)

Assim, logo no início do conto percebemos o interesse dos vizinhos, e mesmo dos pais de Jeanne, pelas novidades do “estrangeiro”,

Desvendava a vida mecanizada da sociedade belga. Distraidamente de repente deu de falar francês e as pessoas a lhe olhar só sem que percebiam nada. “Ché! Não fala estrangeiro, minha filha, assim ninguém te apercebe” – lembrou o pai, no fundo vaidoso até por ela falar estrangeiramente. No seguimento da conversa, Jeanne gesticulava elegantemente as mãos e as visitas atentamente. (Ibid., p. 15)

Os costumes e hábitos locais vão sendo revelados na narrativa em contraposição aos novos hábitos adquiridos com a viagem de Jeanne a um país europeu. Após seu retorno, Jeanne passa a estranhar a comida da terra e as brincadeiras de infância são esquecidas, como vemos nos excertos a seguir: “Carinho da mãe na preparação de comidas da terra para ela foi inútil. Não gostava mais comer maxanana, mengueleka, ifata, kianza, kisaca até. Vomitava tudo”; “Nem que se lembrou dos tempos que brincavam ringue, cabra-cega com elas. Taxi-kabelebele-taxi, nas noites luarentas” (Ibid., p. 16).

Ao adotar a perspectiva dos que ali vivem, o foco narrativo se faz de um ângulo interno elucidando, inicialmente, o prestígio social que Jeanne Marguerite Kolokota traz à sua família nas relações com conhecidos e familiares, revelando, seguidamente, a dominação cultural, uma vez que o “prestígio” é dado por um elemento externo àquela comunidade (a viagem a Bruxelas, falar francês, conviver com os padrinhos), como vemos nos trechos a seguir.

Os familiares iam chegando. Alguns que nunca mais passaram cumprimentar Ti João Kolokota estavam ali, levados na conversa da miúda. (Ibid., p. 15)

Os velhos perguntavam se como era isso então de andar no avião, se mesmo debaixo da terra tinha pessoas que viviam lá. Jeanne respondia pacientemente. Desvendava a vida mecanizada da sociedade belga. (Ibid., p. 15)

Após a convivência com os “padrinhos patrões”, fica cada vez mais difícil agradar a menina “Margot”, como lhe chamam na casa dos patrões. Dar-lhe o que sempre deram não bastava mais, e a luta dos pais da menina diante da nova situação é demonstrada na escolha semântica, como nas palavras que destacamos no trecho a seguir: “A mãe no *desespero* de lhe agradar sempre. Kolokota também nem que sabia como fazer. As *dificuldades da vida* não lhe davam para comprar as coisas que a menina queria” (Ibid., p. 16, grifos nossos). Percebemos, no decorrer do conto, uma intromissão na relação entre os patrões, e a família de Kolokota que vai ascendendo, ultrapassando os limites da formalidade até chegar a uma intimidade perniciosa.

O próprio nome da personagem contrasta com o nome de seu pai e de seus colegas de infância. A tradição local, como leva a entender o texto, de colocar o nome de antecedentes nos filhos é quebrada pelo pai de Jeanne ao aceitar o “convite disfarçado” do patrão em batizar a menina com um nome francês. Ti João vê vantagem nesse batizado, pois, “assim, vida dele ia melhorar lá na Cotonang, lhe podiam aumentar o vencimento” (Ibid., p. 17). Vale referir que, no início de 1961, houve um levantamento de trabalhadores da companhia algodoeira de Angola como protesto às condições de trabalho impostas pelo empreendimento luso-belga. Assim, o destino da viagem de Jeanne e seu nome de origem francesa são referências a fatos históricos, confirmados com a alusão ao nome da companhia⁵³.

Da viagem que “dera nas Bruxelas, com os padrinhos dela”, passando pelas novas maneiras de Jeanne em falar francês “distraidamente” com os vizinhos, em rejeitar a comida da terra e de tratar friamente as amigas de infância, percebemos um movimento de assimilação⁵⁴ de Marguerite aos hábitos e costumes dos “padrinhos”.

---

⁵³ Cf. nota 48 deste capítulo.

⁵⁴ Vale referir que a prática de assimilação das então colônias portuguesas ocorria desde o século XVI, sendo, porém, oficializada pelo governo de Antonio Salazar, em 1926. Segundo Russel Hamilton (2000, p. 15), o africano, a fim de ser oficialmente reconhecido como civilizado, tinha que se submeter a um processo de europeização: abandonar os usos e costumes tradicionais, adotar a religião cristã, falar e ser alfabetizado em português e aceitar o sistema econômico imposto. Para outras referências sobre o tema,

Podemos dizer que a menina é impelida para esse movimento através do pai, que se apresenta como um assimilado ao subalternizar os costumes africanos perante os hábitos europeus. Kolokota nem mesmo percebe, ou prefere não perceber, o real interesse da proximidade tão íntima dos padrinhos patrões com a menina.

O penúltimo parágrafo do conto condensa o real interesse do padrinho, bem como, a atitude assimilacionista e interesseira de Kolokota à revelia da resistência de sua esposa:

Dias passados, o padrinho deu chamamento na afilhada. Estava sozinho, a madrinha tinha ido na família. Além disso já era tempo de Margot (assim que lhe chamavam em casa) voltar, senão ia desaprender os comportamentos novos que lhe ensinaram. Dono da palavra nas discussões com a mulher, Kolokota lhe convenceu a mandar a filha. (Ibid., p. 18)

Para Kolokota, o fato de o patrão estar sozinho aparece como primeiro motivo para a menina ir ajudá-lo, quem sabe, nas tarefas domésticas. A expressão “além disso” introduz na narração a fala de Kolokota, tentando convencer a esposa com um segundo motivo, o da menina não “desaprender” os bons modos ensinados pelos patrões. O parágrafo supracitado revela no argumento do pai, entre outros aspectos, a desculpa usada pelos países imperialistas da necessidade de colonização dos países dominados para civilizá-los. Os “novos comportamentos” não podem ser esquecidos, e, para tal, somente colonizando e catequizando, ou seja, subjugando povos e suas culturas aos hábitos europeus e ocidentais. Como observa Fernando Mourão,

O que é incontestável é o fato de que o processo colonial criou uma dualidade em termos de nós e *eles*, privilegiando a cultura do colonizador e fazendo tábula rasa das culturas dos colonizados, postura que estava na base do processo de legitimação do colonialismo perante o concerto internacional das nações. (Mourão, 2007, p. 42, grifo do autor)

Dessa maneira, Ti João Kolokota pode ser aproximado da figura do assimilado, alienado culturalmente, se entendermos que,

O opressor, pelo carácter global e terrível da sua autoridade, chega a impor ao autóctone novas maneiras de ver e, de uma forma singular, um juízo pejorativo acerca das suas formas originais de existir. Este acontecimento, comumente designado por alienação, é naturalmente muito importante. Encontramo-lo nos textos oficiais sob o nome de assimilação. (FANON, 1980 apud SANCHES, 2011, p. 280)⁵⁵

Essa subserviência vai sendo revelada no decorrer da narração, como no “cuidado” que ele tem com os pretendentes da filha ao não aceitar namorados sem instrução, como nos trechos a seguir,

— Você não tem vergonha hem? Você tens estudos de quê? Falas estrangeiro? Minha filha não lhe levam num kainza qualquer. Só faltava esta! Em vez de andar para frente, estamos avançar para trás. (CARDOSO, 1982, p. 17)

[...] Ti João sempre que desafiava os rapazes que tentavam dar de namoro na filha. Jeanne tinha que casar bem, além disso era preciso escutar o pensamento dos patrões, padrinhos dela, embora a mãe não gostasse. (Ibid., p. 17)

A narrativa de Boaventura Cardoso é composta por um corpo coletivo e dissonante formado por meio de interpenetração de vozes e silêncios, medos e sonhos, ideal e real, segundo Inocência Mata (2005). No conto aqui analisado, os silêncios da mãe de Jeanne perante a obediência ao marido são exemplos dessa interpenetração. A subserviência cultural de Kolokota à suposta superioridade cultural dos patrões não é compartilhada pela esposa, porém, como explicita o texto, Kolokota era “dono da palavra nas discussões”.

Os avisos de contrariedade da mãe em não aceitar facilmente o batizado da filha pelos patrões parecem antecipar, mesmo que intuitivamente, o final negativo da miúda: “Jeanne Marguerite Kolokota foi o nome que lhe puseram então. A mãe ainda que falou, falou, não podia ser, o nome tinha de ser da avó, terra lhe seja leve, sonhava sempre com a velha. Que aconteceu depois é isso” (CARDOSO, 1982, p. 17).

A violência da imposição dos “novos comportamentos” é sentida pela mãe de Jeanne, pois ao povo colonizado é negada a dialética do “ter”, segundo Aimé Césaire,

---

⁵⁵ “Racismo e cultura”. Intervenção de Frantz Fanon no I Congresso de Escritores e Artistas Negros em Paris, em setembro de 1956. Versão extraída do volume **Em defesa da Revolução Africana**, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1980.

Os elementos estranhos são colocados em seu solo, mas permanecem-lhe estranhos. Coisas de brancos. Maneiras de brancos. Coisas que rodeiam o povo indígena, mas sobre as quais o povo indígena não tem poder. (CÉSAIRE apud SANCHES, 2011, p. 268)

Dessa forma, o imperialismo se faz presente revelando o contato entre as culturas de maneira violenta e desigual, como também aponta Aimé Césaire. Nesta senda, o penúltimo parágrafo prepara a revelação final, reservada para as duas breves linhas que compõem o último parágrafo, que por sua concisão intensifica a violência do que é revelado: “Ventre avolumado um dia Jeanne Marguerite Kolokota, quinze anos, flor da idade, voltou na casa dos pais. Foi o padrinho!” (CARDOSO, 1982, p. 18).

A seguir, propomos uma análise comparativa com a canção “Flor da idade” (1973), de Chico Buarque, que traz em sua letra questões como o desabrochar da beleza feminina, o despertar de desejos, sobre as lembranças de um primeiro amor, e, por meio da ironia, elemento constante nas composições de Buarque, em especial na década de 1970, uma crítica à instituição família. É importante lembrar-nos que no período ditatorial no Brasil, a tríade de origem católica e conservadora “tradição, família e propriedade”, caminhava na contramão da luta pelos direitos de liberdade civil e de melhorias sociais.

Vale referir que estamos cientes sobre a diferença entre essas questões apresentadas na canção e o alto grau de violência levantado no conto quanto à, usando expressões de Alfredo Margarido, “profunda desumanidade” presente no “mecanismo de dominação” colonialista, justamente por se tratarem de períodos históricos e espaços sociais diferentes. Porém, percebemos pontos de aproximação nas diferentes produções discursivas quanto à denúncia das implicações de sociedades repressivas e no que tange à estrutura formal. Destarte, iniciaremos levantando os aspectos formais quanto ao ritmo forjado nas linguagens a partir do uso de interjeições e de jogos rítmicos no conto e na canção.

No conto “O sabor do fruto”, continuam a prevalecer características da originalidade da escrita de Boaventura Cardoso, igualmente pontuadas em capítulos e análises anteriores, entre as quais a narração misturando-se às falas das personagens, assim como a mistura do quimbundo ao português e uma mudança na ordenação sintática, que ao manter-se distante da norma culta adiciona mais um elemento de proximidade da escrita com a oralidade, além de imprimir um ritmo à narrativa.

O quimbundo aparece no nome das brincadeiras das meninas: “taxi-kabelebele-taxi”; nas comidas típicas: “maxanana”, “mengueleka”, “ifata”, “kianza”, “kisaca”; na narração e nas falas das personagens: “Vieram lhe sabular”; “Sacana quer me xaxatar a miúda” e “minha filha não levam um kainza qualquer”, sendo esta última frase também um exemplo de alteração da ordem sintática. Ademais, a partir das interjeições “Ché!”, “Aí está o gajo!”, “só faltava esta!”, do uso de expressões fáticas, imprecações e exclamações, como na última frase do conto, “Foi o padrinho!”, em que a fala da menina dá continuidade à voz do narrador, marcam “um coloquialismo inerente ao próprio ritmo oral” (MATA, 2005, p. 154).

Com efeito, o ritmo da narrativa ganha corpo também na reiteração de advérbios de modo terminados em “-mente”, como ocorre no segundo parágrafo, em que aparece seis vezes, tanto nos modos de ser da menina ao contar “pacientemente”, “distradamente”, “estrangeiramente” e “elegantemente” as novidades para as visitas, quanto no modo de ser destas últimas, uma vez que “*atentamente*. No círculo da conversa todos que estavam lá, *contentemente*” (CARDOSO, 1982, p. 15, grifos nossos).

Em relação ao ritmo na letra da canção “Flor da idade”, de Chico Buarque, este é construído por meio do uso de duplas aliterações e de rimas que trazem sonoridade ao poema, como veremos mais adiante. E, como pontuado na construção da narrativa do conto, há também na letra da canção o uso de interjeição nos últimos versos de cada estrofe: “Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor”, “Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor” e “Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor”. A interjeição “ai”, além de aproximar do coloquialismo do ritmo oral, alude ao tema de rememorações do passado sobre o primeiro amor, o primeiro corpo, o primeiro drama e assim por diante.

Na construção desses versos, como é possível observar, Buarque substitui as duas primeiras palavras, mantendo a interjeição “ai” no início do verso e a frase “o primeiro amor” no fim. Os pares de palavras substituídas, festa/fresta, copo/corpo e dama e drama, apresentam certa similaridade e rimam entre si, diferenciando-se “tão só por uma letra erre que se interpõe no meio de uma delas”, como também uma relação de significado, por apresentarem “coisas intimamente inter-relacionadas” (RENNÓ, 2014, p. 127), no que tange às rememorações das primeiras experiências amorosas ou sexuais.

Nas canções de Chico Buarque são exploradas “as imensas possibilidades sonoro-criativas da nossa língua, o português brasileiro”, segundo Carlos Rennó (2014,

p. 111). Como é possível observar no jogo das palavras da segunda estrofe de “Flor da idade”, no chiante da frase: “A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho da sua filha”. Como também na primeira estrofe em versos repletos de aliterações (“faz”, “fila”, “vila”; “almoça”, “só se coça”, “se roça”, “só se vicia”), o que se repete na terceira estrofe (“dança”, “balança”, “avança”, “sua”, “suja”, “cuja”, “despudorada”, “dada”, “à danada agrada andar”).

Na primeira frase desta estrofe, “Vê passar ela”, fica muito evidente a exploração sonora da língua portuguesa quando o compositor brinca com o som e o significado, ao trazer para uma forma mais coloquial a inversão da ordem sintática, o verbo “passar” antes do pronome pessoal “ela”, formando sonoramente a palavra “passarela”, indicando o caminho por onde a jovem “desfila” diante dos admiradores.

Essa canção é composta por três estrofes e uma coda final, ou seja, uma quarta parte que não segue a mesma estrutura das estrofes anteriores. Na coda, aparece a referência ao poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, diálogo direto entre música e literatura. Porém, na quadrilha amorosa de Buarque, o fato de incluir “pessoas que amam outras do mesmo sexo na série onomástica de amantes” (Ibid., p. 127), “Lia que amava Léa que amava Paulo que amava Juca”, incomodou os censores da época, aos quais, segundo Werneck (1989) em carta aos advogados, Chico Buarque recorreu ao dicionário provando que o verbo “amar” nem sempre apresenta teor erótico. Dessa forma, a música composta em 1973 para o filme *Vai trabalhar vagabundo* só é gravada dois anos depois no disco *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* e, depois, no disco *Gota d’água*, homônimo do texto teatral de Chico Buarque.

Percebemos, na segunda estrofe que segue abaixo, similaridades tanto como o tema sobre a instituição família é tratada na canção quanto como é desenvolvido no conto “O sabor do fruto”, uma vez que a família dos patrões, que apadrinha Jeanne Marguerite Kolokota, representa para o pai da menina angolana o ideal civilizatório como modelo a ser seguido. Enquanto o que se revela do desenrolar da narrativa é a interesseira e violenta dominação do homem mais velho sobre a jovem. Essa relação aparece construída no texto por indícios, como nas atitudes do padrinho quando pede que a menina vá visitá-los, estando ele sozinho em casa, e na dúvida da mãe quanto à obediência do marido à intromissão cada vez maior dos patrões na vida da menina. A armadilha da família, da casa e do pijama abertos que relata a canção pode ser vista no conto como a armadilha perpetrada pelo padrinho e na qual cai a família Kolokota.

Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família
 A armadilha
 A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho da sua filha
 Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha
 Que maravilha
 Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor

O terceiro verso da estrofe acima, que compara o cheiro de peixe da “mesa posta” à “sua filha”, contrasta com a frase seguinte, em que aparece uma característica típica da juventude, a inocente distração com os últimos sucessos do rádio. Como Jeanne, que brincava há pouco tempo com as amigas e de “marido e mulher” com Fifito, mas “sem malcriado” ainda, é a mesma que, “na flor da idade” (como o título da canção), volta da casa dos padrinhos patrões com o “ventre avolumado”. Porém, não podemos deixar de notar que Jeanne é apresentada no texto como uma jovem que atrai a atenção, como exemplificam os excertos a seguir:

No seguimento da conversa, Jeanne gesticulava elegantemente as mãos e as visitas atentamente. No círculo da conversa todos estavam lá, contentemente. No ventre da noite a conversa foi. (CARDOSO, 1982, p. 15)

Já tinha arreparado no assobio sempre. Desconfiantemente Kolokota começou de espreitar lá fora. Vieram lhe sabular, é o filho do Manuel Kangari que queria da menina. (Ibid., p. 16)

Ameaçaram punhos azedos, murros não deram, mas a brutalidade das palavras ficou no ar. Ti João sempre que desafiava os rapazes que tentavam dar de namoro na filha. (Ibid., p. 17)

Assim como a inocência, a descoberta do prazer também faz parte da juventude. No trecho do conto em que Jeanne é flagrada pela amiga Teteca há uma afirmação duplicada na palavra “mesmo” e reforçada pelo “de verdade”, mostrando que não se trata mais de brincadeira: “Teteca um dia apanhou Jeanne estava mesmo namorar mesmo de verdade com Fifito” (Ibid., p. 16). Como nos versos da primeira estrofe da canção “Flor da idade”, são revelados “o encanto e a beleza da menina que desabrocha de modo provocante aos olhos de um observador” (RENNÓ, 2014, p. 126). Assim como a ideia da fila de pretendentes que aproveitam as frestas na tentativa de se aproximarem da menina,

A gente faz hora, faz fila na vila do meio-dia
 Pra ver Maria
 A gente almoça, e só se coça e só se vicia
 A porta dela não tem tramela

A janela é sem gelosia
 Nem desconfia
 Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor

No conto, Boaventura Cardoso, ao denunciar a violência sexual e cultural, dá enfoque a um tema significativo o que torna possível a abertura para outros contextos de extrema relevância para uma literatura anticolonial. A admiração e valorização pelo que é estrangeiro e a dominação dos padrinhos patrões sobre a afilhada fazem despontar as relações desiguais existentes em um mundo colonial como um mundo cindido em dois: o lugar dos brancos e o lugar dos nativos. Em uma narrativa curta a compressão é a graça principal do estilo, segundo Davi Arrigucci Jr., em palestra recente na Universidade de São Paulo⁵⁶. Sendo assim, o contista é um condensador transformado em um perseguidor que recusa o mundo reificado e assim, a partir de sua escolha abre uma fresta de possibilidade para algo maior. A busca do contista, no caso de Boaventura Cardoso, é a busca política e estética o que revela em sua escrita um fermento revolucionário ao sonhar com algo distinto do que se tem.

O título “O sabor do fruto” parece apontar para a mercadoria simbólica a que Jeanne é transformada, não só pelo patrão, como também pelo pai ao “entregar” a menina todas as vezes que o patrão solicita, além de esperar vantagem nessa proximidade, pensando numa remota melhoria na Cotonang.

A narração, ao se misturar com as vozes das personagens, além do uso do quimbundo e da reformulação de palavras e frases do português, configura as “matizações léxicas e sintáticas” da nova linguagem empregada por Boaventura Cardoso e, sobretudo, “configurações do diverso, em termos étnicos, sociais, linguísticos”, portanto, modernos, a partir de “uma apropriação nacional através da desalienação” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 254).

Dessa forma, o escritor Boaventura Cardoso com sua literatura quebra com as estratégias de silêncios da dominação europeia sobre os povos colonizados. Nesse caso, o autor angolano fala de seu país de origem, dando voz a personagens populares, mas sem idealizar esse universo, e, sim, revelando seus conflitos internos, ao mesmo tempo que apresenta os problemas enfrentados pela sobreposição de culturas do dominador sobre o dominado. A partir de um ponto de vista que parte de si mesmo, ocorre a subjetivação da narrativa ao refletir sobre “ásperas objetividades”.

---

⁵⁶ Informação fornecida por Davi Arrigucci Jr. na palestra: “Teoria e prática do conto em Julio Cortázar”, apresentada no encontro Centenarios al Sur: Paz, Parra, Cortázar, Bioy, out. 2014.

Assim, imperialismo e colonialismo são expostos a partir das prerrogativas do presente – do momento da escrita e de sua publicação, no caso, abrangendo o final da década de 1960 até o final da década de 1970 – como guia e paradigma para os estudos do passado. Um passado colonial visto por uma óptica anticolonial e, portanto, como um convite a revisitar esse contexto, pois, segundo Inocência Mata,

O autor de *Dizanga dia Muenhu* (A lagoa da vida) se propõe a transformar a lagoa da história num rio escorrendo pelo leito da memória de vários chãos, regando o chão da nação que se pretende plural, pelo encontro de outros afluentes, isto é, outras visões da história. (Mata, 2005, p. 147)

O contista Boaventura Cardoso, como mostrado anteriormente, em sua busca estética e política formula uma narrativa concisa ao jogar o jogo dentro da circularidade do conto encaminhando o leitor por veredas que levam precisamente ao ponto devido, como na última frase do segundo parágrafo do conto: “No ventre da noite a conversa foi”.

2.1.2 Trabalho

Ao nos voltarmos para a história da colonização dos países do continente africano encontramos a discriminação e a opressão “apoiad[a]s pela filosofia do racismo pseudo-científico: o negro era considerado intrinsecamente inferior”, segundo Wheeler e Péliissier (2013, p. 171). Achille Mbembe (2001, p. 177), afirma que “quando o tráfico de escravos no Atlântico chegou ao fim, dúvidas quanto à habilidade africana para se autogovernar, ou seja, de acordo com Hegel, para controlar sua ânsia predatória e sua crueldade, ganharam mais vigor”. E, somando-se a isso o pensamento iluminista, pelo seu lado “mais sombrio”, ainda segundo Mbembe (Ibid., p. 178), “ofereceu três diferentes respostas com implicações políticas relativamente distintas”. Destarte, de forma resumida, a primeira seria a “diferença ontológica” (o signo africano como único e indestrutível, sendo o corpo negro a sua maior especificidade), depois, a segunda variante no início do período colonial, seria a “tese da não-similaridade” (reforçando a diferença ontológica dava ao signo o nome de “tradição”), e, finalmente, a “política de assimilação”, que possibilitaria a conversão dos nativos a “uma experiência de humanidade universal” (Ibid., p. 179).

Dentro da chamada “missão civilizadora” do colonialismo português, os frequentes castigos corporais eram considerados “adequados à natureza dos africanos”, uma vez que, “para as autoridades e os colonos portugueses o chicote e a palmatória simbolizavam a supremacia dos europeus sobre os africanos e a necessidade de castigos periódicos para incutir o medo e o respeito no *espírito infantil* dos africanos” (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 198, grifos nossos).

Dessa forma, a equação final a que se chegou foi a da barbárie, como vemos apontado por Frantz Fanon (apud Sanches, 2011, p. 277), uma vez que, o ocupante ao instalar a sua dominação nos territórios africanos “afirma esmagadoramente a sua superioridade” e “o grupo social subjugado militar e economicamente, é desumanizado segundo um método multidimensional”, por meio de “exploração, torturas, razias, racismo, liquidações coletivas, opressão racional”, tornando o indivíduo um “homem-objeto”, demarcado para servir.

Portanto, o trabalho exigido e permitido ao nativo continuava muito próximo da servidão, o que acarretará complicações para os futuros trabalhadores africanos sob o domínio colonial na fase de transição do capitalismo, que passava das trocas primárias para a exploração de fontes primárias, bem como da exploração da força de mão de obra barata para assegurar a produção industrial, como observa Zamparoni,

É certo que a abolição formal do tráfico pelas autoridades portuguesas não significou a supressão da escravatura, e mesmo quando esta foi legalmente banida, em 1879, persistiram práticas de tipo escravista mais ou menos escamoteadas sob fórmulas jurídicas diversas. Entretanto, as abolições do tráfico e da escravatura apontavam para uma necessária reorientação da prática colonial e renunciavam o desencadeamento do processo de paulatina substituição do caráter mercantil pela atividade produtiva intrínseca ao capitalismo da segunda metade do século XIX, ainda que tal reorientação, de fato, pouco tenha mudado as condições impostas aos trabalhadores africanos. (Zamparoni, 2012, p. 35)

Em Angola, com o aumento do número de imigrantes portugueses no período republicano português (1910-1926), “houve um agravamento do preconceito racial e uma deterioração das relações entre raças”, que, somado ao “aumento do controlo governamental sobre a vida dos angolanos”, teve como consequência uma “atmosfera propícia à exploração generalizada da mão-de-obra africana” (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 170). Aumentava o choque cultural entre colonizadores e angolanos, sendo estes últimos empurrados para a periferia, resultando em uma relação cotidiana violenta.

Nas relações com os trabalhadores nos regimes de trabalhos forçados, a brutalidade se torna ainda mais evidente, como veremos na análise do conto “Santo Rosa” (CARDOSO, 1982, p. 11-14), que traz a problematização do trabalho, bem como o choque cultural entre a personagem angolana João Tchiale e os brancos, representados como chefias ou autoridades.

Ao refletir sobre ideologia e contraideologia, Alfredo Bosi (2010) chama a atenção para o fato de que tanto nos países colonizados como nas ex-colônias os trabalhadores “ultraexplorados”, quando conscientes da subalternização, “teriam, em princípio, de lutar ao mesmo tempo em duas frentes: contra as classes dominantes locais e contra o imperialismo europeu e o norte-americano” (p. 121).

Dessa forma, se transferirmos a problematização do trabalho para o Brasil da década de 1970, para entendermos o contexto em que foram compostas as canções, propostas na análise comparativa com o conto, “Construção” e “Deus lhe pague”, ambas de 1971, encontramos um cenário bastante complexo no país. Vivendo sob ditadura militar, em uma fase de enfrentamento armado ao regime, exílio de intelectuais e artistas e com o chamado “milagre brasileiro” dando mostras de ser na essência um “milagre concentrador de renda, milagre pauperizador dos que já eram pobres”, uma vez que era baseado em “rigorosa concentração e controle dos índices de aumento salarial, além de maciça entrada de capitais estrangeiros e do aumento do crédito para proprietários rurais e industriais e para consumidores da classe média” (MENESES, 1980, p. 94).

Nesse contexto, a opressão social derivada da divisão do trabalho, do controle das formas e da distribuição dos bens de produção, enreda os trabalhadores na alienação do trabalho, sujeitos a toda sorte de humilhações, truculências e subordinações. Nesse sentido, vale referir que entendemos por alienação a acepção marxista de que um indivíduo ou um grupo permanece alheio aos resultados de sua própria atividade, como também permanece apartado das suas possibilidades humanas. O que conduz à precarização social e à perda de direitos.

O trabalho nas sociedades urbano-industriais sofreu uma inversão na sua ordem primeira, na qual o trabalhador “mediante os instrumentos ou tecnologias, atuava e modificava os objetos, imprimindo-lhes a sua ação, sua criatividade, sua vontade, seu *savoir-faire*”, mesmo “sob variadas formas de constrangimentos e de dominação”, passando para uma outra ordem no arranjo, “através das relações de dominação do

capital” (FRANCO, 2011, p. 171-172), em que o instrumento ou tecnologia surge como poder alheio e estranho ao trabalhador que passa a atuar sobre o objeto.

Para a filósofa Simone Weil, o enraizamento no próprio trabalho, ou seja, o conhecimento das técnicas de produção, a compreensão da função social dos objetos e o não estranhamento da sua rotina de trabalho em relação à vida pessoal e familiar, seriam fatores essenciais para o processo de desalienação⁵⁷. No entanto, nas canções “Deus lhe pague” e “Construção”, o que encontramos é a denúncia do “percurso de uma existência alienada” (MENESES, 1982, p.82), como veremos mais adiante nas análises.

2.1.2.1 “Santo Rosa”, “Deus lhe pague” e “Construção”

No conto “Santo Rosa”, a personagem João Tchiuale segue uma longa jornada em busca de trabalho. Porém, os obstáculos encontrados são muitos, e a trajetória da personagem é traçada pelos estreitos e difíceis caminhos que restavam aos naturais da terra. A personagem vive o conflito entre a necessidade de sustentar a família e de, ao mesmo tempo, manter resistência contra as arbitrariedades coloniais. A seguir, analisaremos três etapas que identificamos nesta jornada.

A narrativa tem início com o trecho de uma cantiga⁵⁸: “Cabeça rapada galinha assada”, sugerindo uma provocação das crianças para com o menino, demarcando o início, do que denominamos, da primeira etapa da jornada de João Tchiuale levado como contratado com apenas dezesseis anos para “trabalhar nguзу [arduamente] no Xandel, algodão-patrão, prato de fome para contratado” (CARDOSO, 1982, p. 11).

Segundo Zamparoni,

[...] após a implantação [na metrópole] da ditadura em 1926, e particularmente na virada para a década de trinta, um outro mecanismo foi posto em movimento para forçar os “indígenas” a entrarem cada vez mais na economia de mercado: a introdução de produtos agrícolas de cultivo obrigatório, particularmente o algodão. (Zamparoni, 2012, p. 103)

⁵⁷ Cf. BOSI, Alfredo. “Simone Weil: a inteligência libertadora e suas formas”, em **Ideologia e contraideologia**: temas e variações, 2010, p. 157-181.

⁵⁸ Trecho de uma cantiga engraçada, segundo nota do editor, p. 11.

O trabalho nesses campos, como indica a narrativa, era baseado na exploração de mão de obra, em que o contrato nada mais era do que o sinônimo de muito labor e baixos salários.

A cabeça raspada do início do conto é uma das marcas da violência pelo qual o contratado passava, e a imagem volta a se repetir no final do conto, quando, ao acordar na prisão, após agredir um policial, Tchiuale tem “o cabelo raspado novamente”. Boaventura apresenta o tratamento dado aos contratados paralelo ao que passavam os prisioneiros. Além da cabeça raspada, os primeiros recebiam cobertor e cigarros, que depois seriam descontados a preços altos de seus quase inexistentes salários, enquanto os segundos dormiam no chão.

Os castigos físicos, os baixos salários e os descontos que faziam do contratado um novo escravizado, somados ao envio para as fazendas de São Tomé, à má nutrição e às péssimas condições de trabalho, de higiene e saúde em que eram mantidos os contratados eram fatores levados pouco, ou nada, em consideração pelo código laboral que, vale lembrar, não sofreu alterações significativas até 1962. Para os trabalhadores “indígenas”, muitas regras e obrigações, enquanto para os “empregadores” europeus não geravam preocupações as poucas vozes portuguesas, e/ou as vozes de intelectuais angolanos que se levantavam contra os abusos.

Apesar das fortes pressões, qualquer rumor do colonizado passa a ser decodificado como tentativa de rebeliões. Daí o medo do capataz do conto “Santo Rosa”, pronto a chicotear os trabalhadores diante de qualquer “resmunguice”, por indicar “prenúncio de revolta”, como mostra o trecho a seguir: “de manhã à noite na apanha da flor branca, vigiando a mangona [preguiça], capataz chicoteava forte na resmunguice, prenúncio de revolta. Só à noite é que se avistava com o descanso esperado” (CARDOSO, 1982, p. 11).

Seguimos com mais um exemplo sobre a reação violenta dos colonizadores. Durante o período em que Alfredo Margarido viveu no país procurou definir em um de seus artigos “o que, em Angola, era o clima brutal da cidade” (MARGARIDO, 1980, p. 15), e percebeu que o “artigo era apenas premonitório, pois compreendia muito bem o estado de pânico da população branca, que brutalizava e agredia constantemente os africanos, impondo-lhes todas as formas de trabalho forçado, violando-lhes as mulheres e as filhas, mas que receava a resposta” (Ibid., p. 16).

De volta ao conto, introduzimos a segunda jornada da personagem. Cansado com a pesada rotina, Tchiuale “foi lutar outra luta na cidade”. Depois de muito

deambular nas ruas, “sai de dia vem de noite, serviço de kimbanguleiro ganhou”, ou seja, carregador de cimento nas obras de construção, “inteligentemente aprendeu com depressa serviço de pedreiro. Trepava, juntamente com a obra, o conhecimento da profissão. Ninguém mais lhe podia adiantar ensinamento” (Ibid., p. 11). Porém, seu esforço não é reconhecido, muito pelo contrário.

Ao final da sua segunda jornada acompanhamos João Tchiuale por um longo período em busca de um novo trabalho, após brigar com o mestre de obras que “uma vez apareceu lá. Veio do putu [Portugal]. Cara de mau, toda hora falar asneira e pontapear era hábito que tinha”. Contudo, Tchiuale “não admitia abusos” (CARDOSO, 1982, p. 11) e volta para casa já com “noite avançada” e com o “corpo magoado”. A determinação de Tchiuale em conseguir novo emprego é a mesma que molda a sua personalidade em não se deixar humilhar pelos chefes ou autoridades. O excerto a seguir mostra a aflição de Tchiuale em se ver sem meios de sustentar a família, além de ferir o seu caráter como um homem batalhador, na contramão da “vagabundagem” sugerida pelos brancos colonizadores. Esse natural das terras do Bailundo não precisa de leis laborais que o obriguem a trabalhar, mas de oportunidade e respeito.

Andou, andou, andou já, serviço nada. Miúdos choramingando nzala [fome] na barriga, ele não ensonava tranquilamente. Um homem vadiar sempre é feio. Gatunagem não sabia o que era. Tinha de arranjar emprego. (Ibid., p. 12)

A terceira e última jornada de Tchiuale, levantada por nossa leitura, gira em torno de um elemento central: o porte de documentos, apresentado em três momentos, sendo o último deles decisivo na trajetória da personagem.

Primeiro, após muito deambular pelas ruas de Bailundo a procura de trabalho, parte para Luanda na terceira classe, e a presença de uma inspeção da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) causa um total silenciamento no vagão, renunciando o tratamento que será empregado na ação, como bem exemplificam os adjetivos grifados a seguir:

[...] “Cartas e documentos tudo cá pra fora.” É a Pide! Atrapalhação na busca das imbambas [pertences]. Trouxas *violadas*, malas *arrombadas*, mulheres revistadas *sem ai*. Canhoca, Lucala, Maria Tereza. Mukandas [carta ou documento] *levadas*, amanhã vais no 1º Bairro buscar. Documentos não tem, ali mesmo já te dão já. (Ibid., p. 12, grifos nossos)

Vale referir que os primeiros destacamentos da polícia política do período salazarista, a Pide, chegaram a Angola por volta de 1956. Segundo Maria do Carmo Medina (2011, p. 43), não é possível precisar a data, porém, ainda segundo a autora, por intermédio dos Boletins Oficiais da época é possível perceber que “ela muito rapidamente se propagou de forma tentacular em toda a extensão do território, criando os seus postos e subdelegações em quase todas as cidades”, alcançando até mesmo as “mais longínquas e remotas povoações de Angola”. Wheeler e Pélissier (2013, p. 217) referem-se ao ano de 1958, quando os destacamentos “viriam a desempenhar um papel importante na vigilância e no controlo do estado daí pra frente”.

No entanto, é importante salientar que a presença da Pide se somou a outros elementos coercitivos já existentes na então colônia. Segundo Wheeler e Pélissier (Ibid., p. 170), “um bom exemplo” do rigoroso controle sobre os africanos “foi a introdução da ‘caderneta’, um caderno de apontamentos contendo o registro de trabalho de cada homem e que todos os africanos eram obrigados a trazer consigo, excepto os ‘civilizados’”, e que também servia como bilhete de identidade, implementada em 1910.

O segundo momento se dá com o roubo dos documentos de João Tchiuale. No trecho que destacamos a seguir, é interessante observar as características da escrita de Boaventura Cardoso que levantamos até o momento, entre as quais a concisão de frases que, além de criarem imagens significativas, muito apresentam do conteúdo. Bem como o ritmo do texto criado tanto pela inversão da ordem sintática quanto pelo uso de interjeições que, intercaladas com a narração, trazem a atmosfera do ambiente agitado de uma estação de Luanda,

Comboio, velocidade sem ritmo. Estação dos Musseques. Confusão, gritos, mundo nosso marginado. Tchiuale não conhecia Luanda, por isso olhava só na espera do compadre. Tinha chamamento cada um: Mano Antônio ééé! Mano João ééé! Será com sou eu? Mano João ééé! Desceu desconfiado, mão firme na mala. No meio da multidão, resposta a um aceno distante e a mala de repente em outras mãos mergulhando no escuro. Agarra! Agarra! Agarra! Habilidade e perícia de ladrão ninguém que desafia. (CARDOSO, 1982, p. 12-13)

Assim, o parágrafo que tem início com a bela imagem da chegada do trem, “Comboio, velocidade sem ritmo”, nos apresenta os musseques de Luanda como destino da viagem de Tchiuale, e sua inexperiência diante da “habilidade e perícia” dos gatunos da cidade, ao ter, logo no desembarque, as malas e os documentos roubados.

Vale notar a presença significativa de fatos históricos neste conto. Como observamos em capítulos anteriores, Boaventura Cardoso nos apresenta em sua escrita a própria história de Angola pelo viés subjetivo. Segundo o próprio autor angolano, em seus livros há todo um trabalho de rememoração em que questiona e reinventa o passado, assim, recorre à história ficcionalizando-a, “para melhor entender o presente e pensar o futuro”⁵⁹.

Dessa forma, além do que já foi abordado, como o contrato como exploração de mão de obra, as plantações de algodão, o sistema de indigenato, a presença da Pide, bem como a obrigatoriedade de porte de documentos, destacamos no texto ficcional, por intermédio dos excertos a seguir, mais alguns elementos com referências à história do período colonial em Angola, nessa trajetória final da personagem.

O último momento referente ao porte de documentos vem na sequência do roubo quando Tchiuale é pego sem documentação em seu caminho diário em busca de trabalho. Ao passar pelo Largo do Santo Rosa, nome que dá título ao conto, “tinha confusão. Muitas camionetas e homens em fila com as mãos atrás das costas. Alguns berros indicavam a presença da autoridade” (Ibid., p. 13).

Segundo Wheeler e Péliissier (2013, p. 198), em Angola, o porte de documentos era “supervisionado por uma força policial [...] formada maioritariamente por africanos e dirigida por portugueses – uma composição racial idêntica à do exército angolano”. Assim, como é possível observar no excerto a seguir, a abordagem policial é feita por “ximbas” – ou cipaio, como eram denominados os agentes angolanos a serviço da repressão colonial.

[...] Concentração de ruscados. Tchiuale firmou o passo, peito saliente e deu avanço. Depois: pst, ó calcinhas! Ele não lhe fez caso nenhum. Ó tu aí! Comigo? Vem cá, rapazito! Chicote de sô administrador já na preparação do assalto às costas dele. João Tchiuale não gostava que lhe faltassem respeito. Se dava bem com toda gente. Por que então lhe chamar rapazito? Pernas tequetando, se aproximou. Documentos? Não tem. Suba! Mas..., Suba já, mé! Ó Guduma, arreia-me já nesse gajo! Poeira não tem brincadeira. Ainda no passo executivo, ximba recebeu na cara o punho raivoso do bailundo. (CARDOSO, 1982, p. 13)

Destarte, Tchiuale “não gostava que lhe faltassem respeito”, e a abordagem é feita de maneira pejorativa e com gestos ameaçadores ferindo a sua dignidade humana.

---

⁵⁹ Informação fornecida pelo autor em palestra de lançamento do livro **Noites de vigília**, no Memorial da América Latina, em 16 de janeiro de 2013.

Como vimos anteriormente na análise de “Nga Fefa Kajinvunda”, os colonizadores infligiam sua superioridade desde o contato com os angolanos ao se dirigirem a eles com epítetos como “Maria”, “rapazito”, entre outros. Tchiuale é chamado pelos cipaio também de “calcinhas”, mais uma referência histórica, uma vez que era a forma como os colonialistas denominavam os angolanos bem-vestidos. Segundo Wheeler e Pélissier (2013, p. 265), os portugueses “aceitavam o africano tribalizado do mato se ele permanecesse uma ‘criança’ ou um ‘primitivo’”. Portanto, “o seu inimigo era o ‘calcinhas’ (aquele que veste calças), o africano semiocidentalizado de que eles suspeitavam [...]”.

Outra alusão histórica que destacamos no excerto supracitado é a referência a uma antiga figura de repressão no período colonial, o Poeira⁶⁰. Segundo Alfredo Margarido, no clima brutal de Luanda,

Não havia apenas as rugas trágicas do famoso chefe de posto Poeira, mas a imensa brutalidade que podia explodir nas palmatoadas distribuídas com generosidade pelos cipaio da administração do concelho, perto de Mutamba. (Margarido, 1980, p. 15)

Com efeito, João Tchiuale, assim como a quitandeira Nga Fefa, não aceita humilhação e, com a mesma determinação que procura emprego, libera a raiva no rosto de seu agressor. Assim, podemos dizer que a determinação é a marca de sua resistência. Porém, como mostra a narrativa, com o “Poeira não tem brincadeira”, e Tchiuale é preso e depois enviado para os trabalhos forçados na ilha de São Tomé, e termina sua última jornada “baleado na cabeça, no negro massacre do povo são-tomense” (CARDOSO, p. 14).

Conforme a nota do editor do livro de 1982, esse massacre refere-se à repressão portuguesa em 1953, por determinação do governador Gorgulho, contra a população da Vila Trindade, na ilha de São Tomé, atual República de São Tomé e

---

⁶⁰ O repressivo chefe de posto continua sendo lembrado por artistas angolanos. Na música de Bonga, “Poeira”, em versos como: “Era – A poeira do posto/ Roeira na rua/ Para nos kuatar// Vento – Era empoeirado/ Ventava os cubicos/ Nos empobrecer. // Poeira – Com impureza/ Sempre levantou/ E nos bofocou. // Roda – Sai do rodopio/ Que o chefe do posto/ Vai te zangular./ [...] Me lembro/ Toda essa desgraça/ Negros transpirados/ Da rusga fugir”. Disponível em: <<https://m.letras.mus.br/bonga/1223034/>>. Acesso em: 19 maio 2016. Como também na poesia “Poeira voltou”, de Decio Bettencourt Mateus, nos versos: “Poeira, o chefe do posto/ Voltou/ Mudou de nacionalidade/ Cor e rosto/ E voltou com sua brutalidade/ Mudou de nacionalidade e regressou!/ Poeira voltou/ E anda pelos musseques do Rangel, Sambizanga, Samba...// São Paulo, Baixa, Mutamba.../ Poeira regressou/ Para novamente kuatar os filhos dos outros/ Para novamente kuatar os filhos dos negros!”, em **Os meus pés descalços**, 2006, UEA. Disponível em: <<http://mulembeira.blogspot.com.br/2009/07/poeira-voltou.html>>. Acesso em: 19 maio 2016.

Príncipe. No período colonial, os africanos eram enviados para as produções de café e cacau na ilha como mão de obra subcontratada, em condições, de recrutamento e trabalho, semelhantes ao trabalho escravo. Segundo Zamparoni,

A agricultura são tomense, assente em grandes latifúndios conhecidas como “roças” de café, introduzido em 1800, e de cacau, em 1822, desenvolveu-se, na segunda metade do século XIX, na esteira da extinção do tráfico de escravos absorvendo, agora sob o estatuto de “libertos”, a força de trabalho oriunda do continente e que anteriormente era enviada para a América. Angola, golfo da Guiné e Moçambique constituíram suas principais fontes de recrutamento. (Zamparoni, 2012, p. 116)

No caso da narrativa ficcional está presente a denúncia do trabalho prisional no qual consistia o aproveitamento da mão de obra dos prisioneiros nas roças de São Tomé. Vale referir que os prisioneiros do conto partem no “Vinte e Oito de Maio *negreiro*”, (CARDOSO, 1982, p. 14, grifo nosso), assinalando pelo menos três referências históricas. Primeiramente, comparando o navio mercante português, de tipo misto no transporte de cargas e passageiros, aos navios que transportavam escravizados pelo Atlântico. Seguidamente, pela existência desse navio de registro número B 584⁶¹, na Capitania do porto de Luanda, em 10 de novembro de 1956, e, finalmente, apresentando na denominação do navio a data que marca o fim da Primeira República portuguesa (28 de maio de 1926) e, conseqüentemente, o início da ditadura militar, que em 1933 passa a se chamar Estado Novo e tem duração até a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974. Encerramos, assim as referências históricas e retornamos à conclusão da análise da narrativa ficcional.

Como lembra Santilli (2005, p. 129), os contos de Boaventura revelam *pontos de atrito* “em que o homem do trabalho braçal, qualquer que seja sua qualificação, reage, quer dizer, resiste ao desdém para com o povo, que a arbitrariedade das divisões sociais viabiliza”, bem como, a problematização do trabalho, “nas carreiras amputadas, na estreiteza das perspectivas” (Ibid., p. 130). Em “Santo Rosa”, a resistência de Tchiuale “encontra suas âncoras”, usando expressões de Santilli, “sacramentada em tragédia”.

Assim, após as hipóteses levantadas, apontamos que, perante os abusos dos chefes e autoridades, não é mera casualidade a reação de Tchiuale. Seja diante do

---

⁶¹ Informações referente aos navios mercantes portugueses disponíveis em: <<http://naviosvelhos.blogspot.com.br/2016/02/vinte-e-oito-de-maio.html>>. Acesso em: 20 maio 2016.

mestre de obras, “Quem sabe lá no Trás-os-Montes andavas só é cavar batatas. Eu sou preto mas você comigo não torras farinha!” (CARDOSO, 1982, p. 12). Ou ainda, quando, no Largo do Santo Rosa “diariamente caminho dele esperançado”, o policial recebe “na cara o punho raivoso do bailundo”. Pois, ao contrário do que os colonos teimavam em afirmar, o povo angolano estava longe da ociosidade e, um trabalhador braçal como Tchiuale, aprendia depressa seu ofício, sem precisar “ninguém mais lhe adiantar ensinamento” (Ibid., p. 11).

Passemos às canções de Chico Buarque selecionadas para uma interlocução com a questão do trabalho, voltando, portanto, nosso olhar para o Brasil da década de 1970. As letras de “Construção” e “Deus lhe pague”, ambas de 1971, presentes no disco *Construção*, refletem, a nosso ver, uma poesia de crítica social em forma de denúncia de situações cotidianas em que prevalecem a exploração e a alienação do trabalhador brasileiro. Como observado por Meneses (1982), essa vertente crítica, em que um flagrante do cotidiano é apresentado de forma dramática ou trágica, já estava presente em “Pedro pedreiro”, de 1965, “podendo-se enquadrar [estas canções] como um testemunho doloroso das relações aviltantes entre o capital e o trabalho” (p. 148).

As personagens das duas canções de 1971 são de origem popular, embora não diretamente identificados como o pedreiro Pedro. No caso de “Construção”, tem-se coincidentemente um pedreiro, enquanto em “Deus lhe pague” o protagonista é um operário submetido “a mecanismos que servem para absorver a energia contida” (Ibid., p. 93), bem como “todo o percurso de uma existência alienada” e “controlada nos seus detalhes” (Ibid., p. 82), como podemos observar nos versos iniciais: “Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir/ A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir/ Por me deixar respirar, por me deixar existir”. Como também nos versos finais: “Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir/ E pelas moscas bicheiras pra nos beijar e cobrir/ E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir”.

O refrão “Deus lhe pague”, título da canção, contém a “ironia do agradecimento” que reflete a monotonia da *vida agonia*, complementada pelos outros versos, como também reforça a realidade opressora à qual o protagonista está submetido. É até mesmo difícil identificá-lo como *sujeito*; Meneses, ao usar a palavra chega a questionar entre parênteses e com uma interrogação: “(sujeito?)” (1982, p. 83). Uma vez que nada lhe pertence, pois, tudo é agradecido a outro, até mesmo as “desgraças”, como o chão pra dormir, a concessão pra sorrir, a fumaça, e assim por diante.

Adélia de Meneses chama a atenção para o ritmo da música que apresenta em sua estrutura “toda a energia represada”, em uma melodia que traduz “o estado de tensão absoluta, ao qual se acresce mais tensão, sempre e sempre, até atingir a forma agônica de um zunido” (MENESES, 1982, p. 88). Segundo a autora, como a melodia não provoca uma descarga emocional, catártica, “essa canção deixa mobilizado o leitor/ouvinte”, que, por não ter a tensão descarregada, pode ser levado

A rejeitar o maciço poder opressor e explorador do mundo capitalista, mesmo – e sobretudo – naquilo que o sistema, com vistas a prosseguir o controle efetivo dos indivíduos, oferece de comodidades e compensações. (Ibid., p. 89)

Vale referir que a tensão presente na estrutura musical a que Meneses se refere é dada pelo arranjo sinfônico idealizado pelo maestro Rogério Duprat, e se torna mais intensa quando a canção “Deus lhe pague”, a primeira do disco, é incorporada à interpretação de “Construção”, na quarta faixa do LP. Na abertura do disco, a canção “Deus lhe pague” apresenta seis estrofes de quatro versos cada. A música, com duração de três minutos e dezessete segundos, tem início por um breve som de corda de berimbau, seguido de metais, piano, cordas e uma leve percussão que segue sempre o mesmo ritmo, conjugando com a monotonia invocada pela letra. Nas três primeiras estrofes, a interpretação de Chico Buarque se faz em uma voz branda, de baixa tonalidade, portanto, um pouco mais grave, apontando desânimo e/ou cansaço, e no refrão “Deus lhe pague” há o acompanhamento do coro, formado pelo grupo 14 Bis.

No quarto refrão, que traz nos versos todas as coisas desagradáveis que são impostas aos trabalhadores, “Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir/ Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir/ Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair/ Deus lhe pague”, não há acompanhamento do coro no refrão, e a voz de Chico Buarque se torna um pouco mais aguda, quase um grito, ao pronunciar alongadamente as vogais.

Esse recurso do alongamento das vogais e da voz mais aguda permanece na interpretação dos versos do quinto refrão, iniciado pelo verso “Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir”, e são incluídos vocalizes do coro, bem como, em momentos pontuais, sons mais graves de tambores à orquestração, remetendo, a nosso ver, a sons de bombas ou tiros. O que se repete no sexto e último verso da canção.

Enquanto a canção “Construção”, com duração de seis minutos e meio, apresenta em seu poema uma estrutura rígida de versos em dodecassílabos. Seguindo a divisão proposta por Meneses (1982) a estrutura é dividida em três blocos: um bloco de quatro estrofes de quatro versos mais um verso final isolado. Estrutura que se repete no segundo bloco, com alteração apenas da última palavra, sempre proparoxítona, e, finalmente, o terceiro bloco formado por uma estrofe de seis versos e um verso final isolado, retomando das estruturas anteriores os versos: 1, 2, 6, 9, 14 e 15 mais o verso final.

Vale a visualização da estrutura proposta por Meneses (1982, p. 153):

Corpo fixo	1º bloco	2º bloco	3º bloco
Amou daquela vez como se fosse Beijou sua mulher como se fosse E cada filho seu como se fosse E atravessou a rua com seu passo	a última a última o único tímido	o último a única o pródigo bêbado	máquina lógico
Subiu a construção como se fosse Ergueu no patamar quatro paredes Tijolo com tijolo num desenho Seus olhos embotados de cimento e Sentou pra descansar como se fosse Comeu feijão com arroz como se fosse Bebeu e soluçou como se fosse Dançou e gargalhou como se ouvisse (fosse)	máquina sólidas mágico lágrima sábado príncipe um naufrago música	sólido mágicas lógico tráfego um príncipe o máximo máquina o próximo	flácidas um pássaro
E tropeçou no céu como se fosse (ouvisse) E flutuou no ar como se fosse E se acabou no chão feito um pacote Agonizou no meio do passeio	um bêbado um pássaro flácido público	música sábado tímido naufrago	um príncipe bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o	tráfego	público	sábado

Na divisão dos três blocos, representada acima, o primeiro é interpretado somente pela voz de Chico Buarque, em um tom baixo e melancólico, como em “Deus lhe pague”. A canção tem início com violão e bateria no ritmo do samba, dando base à voz, portanto, um samba disfórico. Aos poucos, outros instrumentos vão somando-se à música, como o agogô que tem entrada após o nono verso, “Sentou pra descansar como se fosse sábado”, e cordas antes do verso catorze, “E flutuou no ar como se fosse um pássaro”. Após o verso dezesseis, há um breque nos instrumentos que realça o isolamento do verso final, na voz solo de Buarque para a frase: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”. Na sequência são incorporados metais à instrumentação que

entre sons graves e agudos trazem a sensação de caos do tráfego, da cidade, da construção.

No segundo bloco, na interpretação da canção, há um jogo de alteração entre as vozes de Buarque com a do coro, mais uma vez formado pelo grupo 14 Bis. Nos versos 18, 19 e 20, por exemplo, o coro canta o início das frases “Amou daquela vez”, “beijou sua mulher” e “e cada filho seu”, enquanto a voz de Chico Buarque complementa o final (“como se fosse o último” e assim por diante). A partir do verso 21, o coro e a voz solo intercalam as frases completas até o verso 25. Aos poucos, o coro vai ganhando mais espaço na interpretação e a voz solo de Buarque canta o verso 30, “E tropeçou no céu como se ouvisse música”, quando entram mais instrumentos rítmicos, dando um pouco mais de corpo ao samba. E, de novo, o breque instrumental para o verso final: “Morreu na contramão atrapalhando o público”.

No terceiro bloco, os versos são intercalados pela interpretação de Chico Buarque e do coro, o instrumental dá continuidade aos vários instrumentos de orquestração misturando-se ao samba e passando a impressão de confusão e caos. Na sequência do último verso de “Construção”, o coro introduz os versos de “Deus lhe pague”, intensificando a tensão presente na estrutura musical das canções. Assim, são retomados somente os versos 1, 4 e 6 da primeira canção do disco.

O fazer arquitetônico do poema de “Construção” que apresenta, segundo Meneses (1982, p. 152), “uma ideia de combinatória [...] ligada à ideia de projeto”, aprofunda, em nosso entendimento, também na interpretação com o jogo de vozes entre solo e coro, o *que se quer dizer* na forma *como é dito* (TATIT, 2012). Essa dedicação na elaboração da linguagem revela a engenhosidade do poeta que um dia projetou cidades imaginárias durante o curso de arquitetura, como também do artista que não se abstém de um aguçado senso crítico perante a sociedade e não se conforma com a violação dos valores e dos direitos humanos.

Destarte, essa canção apresenta um trabalho formal rigoroso fazendo com que, desde o título, a construção se torne presente ao leitor/ouvinte. O jogo de palavras que são deslocadas de um refrão para o outro ao final dos versos remetem aos tijolos, aos andaimes, à construção em si de paredes (ou versos), bem como, ao movimento do trabalho dos pedreiros (evidenciando também o fazer do poeta)⁶². Em total conjugação

---

⁶² Na elaboração do poema a “afitiva repetitividade”, segundo Meneses (1982), é construída “dentro da simetria, da mesmice da estrutura sintática, das regularidades morfológicas, métricas, rítmicas e fônicas

com o conteúdo que traz a monotonia de dias que se repetem em ações mecanizadas do labor, sendo estendidas à vida pessoal que se torna também repetitiva e plena de gestos autômatos.

Dessa forma, tanto o *dia agonia* de “Deus lhe pague” quanto a *aflitiva repetitividade* de “Construção” revelam o mundo das mercadorias progressivamente permeando a vida social e invertendo as relações sociais. Como observa Tania Franco (2011), as relações mercantis “cristalizam um processo de coisificação das relações sociais e de personificação ou reificação das coisas” (p. 174). O controle social “do capital sobre o trabalho” passa de um modo para outro no decorrer dos séculos. Assim, o que levantamos sobre a problemática do trabalho no conto “Santo Rosa”, durante o período colonial em Angola, em que os “instrumentos de controle dos ritmos de trabalho” eram “exercidos predominantemente através da violência física, de prisões, de multas e dos míseros salários coercitivos”, passam a ser “progressivamente aperfeiçoados e incorporados à maquinaria e à tecnologia de produção” (FRANCO, 2011, p. 174), como é denunciado nas canções aqui analisadas.

2.1.3 Luta

Para falarmos da imagem da luta, em suas variadas formas, selecionamos os contos “Nga Fefa Kajinvunda”, em análise comparativa com a canção “Cálice”, “A Família Pompeu e Costa” e a canção “Bom conselho”, e “Mesene”, em diálogo com a canção “Apesar de você”, pelo fato de que, identificamos, tanto nos contos quanto nas canções, diversificadas maneiras de enfrentamento e resistência contra um violento poder opressor, nos diferentes espaços e em seus respectivos momentos históricos.

Invocamos a narrativa de Luandino Vieira para nos auxiliar nesta introdução de histórias de luta em Angola, quando a cidade que existia era “colonial, circular e triste”⁶³. Quando havia

Os colonos com seu ódio à cultura. Um núcleo de assimilados com a sua alienação. No silêncio, os nacionalistas e sua paciência. E à volta, por todos os lados, os musseques.

---

que desenham a circularidade do todo, mudam só as últimas palavras” que mantêm, portanto, a repetitividade por serem todas proparoxítonas.

⁶³ Transcrição da narração do documentário **O ritmo do Ngola Ritmos**, de António Ole, de 1978, com texto de Luandino Vieira.

[...] E no silêncio ou na música, no estudo e na paciência cresce um outro ritmo, armas que levarão o povo da luta clandestina à luta armada e da luta armada à vitória⁶⁴.

Nesta senda, entre a dominação colonialista e o movimento de libertação nacional encontramos na narrativa de Boaventura Cardoso a ruptura e a recusa, muito próximo do que Mário de Andrade declarou sobre o fazer poético de angolanos e moçambicanos, configurando assim, uma escrita que,

Ritma o longo combate: *negar a negação* e realizar a emergência histórica dos povos. Utilizando o privilégio de serem investidos do verbo, os poetas da *noite grávida de punhais* exprimiram, até às suas derradeiras consequências, os elementos informulados que agitavam as massas, dominaram os elementos culturais da afirmação nacional através do *grito*, do *canto* e do *apelo*. Actores sociais no acto cultural por excelência, a luta armada, formularam então um novo discurso poético. Nos dois momentos, os poetas universalizaram os signos da luta pela independência nacional. (ANDRADE, 1975 apud SANCHES, 2011, p. 195, grifos do autor)

Dessa forma, a partir dos contos selecionados para este item será possível observar as diferentes formas de luta no seio da população angolana. Entre a personagem Sé-Bastião, militante do MPLA, que luta na clandestinidade ao lado de seus companheiros nos musseques, e o professor Kaxeketela, que alfabetiza os adultos e dedica-se na luta cotidiana para equacionar os problemas de sua vila, encontraremos Pompeu, um intelectual assimilado que se diz “amante da revolução nas falas, mas no comportamento é outro”. Também se faz presente a resistência da personagem feminina, Nga Fefa Kajinvunda, vendedora de peixes, ao enfrentar uma colona portuguesa.

Nas canções “Bom conselho” (1972), “Apesar de você” (1970) e “Cálice” (1973) percebemos um profundo desejo de mudança e de resistência expressos na recusa em aceitar passivamente (e pacificamente) um progressivo autoritarismo, a partir de um movimento de ruptura “com a continuidade da repressão, da agressão e da exploração”, configurando, assim, uma forma de “luta pela forma suprema de liberdade” (MENESES, 1982, p. 89). Chico Buarque faz uso da ironia e da inversão de

---

⁶⁴ Transcrição da narração do documentário **O ritmo do Ngola Ritmos**, de António Ole, de 1978, com texto de Luandino Vieira.

formas fixas, como os provérbios, para criticar as formas opressoras da sociedade através da linguagem.

Portanto, a ruptura e a recusa presentes nos contos de Boaventura Cardoso e nas canções de Chico Buarque nortearão as análises a seguir, como bases das escritas de resistência. E, por conseguinte, seguiremos a acepção de Alfredo Bosi (2008, p. 134), na qual a escrita resistente resgata “também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor” e registra no texto ficcional. Uma vez que,

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (Ibid., p. 134)

2.1.3.1 “Nga Fefa Kajinvunda” e “Cálice”

No conto “Nga Fefa Kajinvunda” (CARDOSO, 1982, p. 23-26) se sobressai os “valores da ética e do trabalho”, que, segundo Tania Macêdo (2008, p. 125), é uma “imagem contraposta à visão colonialista de sensualidade exacerbada e embotamento da mulher africana”. Assim, nesta análise procuraremos destacar a resistência feminina diante da repressão colonial. Embora não seja um ato coletivo o enfrentamento de uma quitandeira angolana perante os desmandos de uma colona portuguesa, representa uma das variadas formas de resistência à humilhação e à violência colonial. Porém, o coletivo se faz presente nas vozes das quitandeiras que, de certa forma, apoiam as ações de Nga Fefa. E, vale referir, o embate fatal ocorre entre personagens femininas que ocupam lugares diferentes na sociedade cindida do sistema colonial.

O conto tem início com os gritos “*kuateno! kuateno!*”, como o “pega! pega!” das confusões em locais de comércio e feiras livres em que gatunos, seja em Angola ou no Brasil, aproveitam a multidão de transeuntes para praticarem seus atos. Muito apropriado com o nome da personagem que nomeia o conto: Nga Fefa, a dona Josefa, não por acaso “ganha” o acréscimo de Kajinvunda em seu nome, uma vez que a palavra de origem quimbunda em português é o mesmo que “desordeira”, aquela que arruma confusão. Sabermos, na terceira página do conto, que foi Nga Fefa quem conseguiu agarrar o ladrão.

Nga Fefa impunha respeito apenas com a sua presença, pois,

Nunca recuava no medo das pessoas. Nga Fefa tinha homem no corpo dela de mulher. Respondia xingantemente todos que lhe insultavam e até os fiscais punham respeito nela. Senhoras inda que vinham lá do putu [Portugal] com as manias de superior, não torravam farinha com ela. Olhar sisudo, cigarro fogo na boca, falas poucas, personificava a autoridade e o respeito. (CARDOSO, 1982, p. 25)

Além desse trecho que muito bem apresenta a personagem e suas características, o conto traz outras referências quanto à construção da personagem, delineando, dessa forma, ao leitor, os contornos de uma mulher forte e destemida. Sabemos, assim, que o nome Kajinvunda lhe foi acrescentado “por causa da força dela na discussão, refilona, quem lhe punha só desafio?, nem mesmo as polícias se podiam com ela” (Ibid., p. 23), ou ainda, depois de vencer o marido em uma discussão que tem início dentro de casa e acaba em luta física no meio da rua, diante de uma “torcida” de curiosos e curiosas, “desde então os maridos proibiram as mulheres de andar com Nga Fefa, não fossem aprender os truques. As recomendações traziam ameaças de espancamentos” (Ibid., p. 25).

A narrativa aponta certa comicidade nas confusões em que Nga Fefa se envolve, porém, o que predomina é a imagem de “uma mulher forte, trabalhadora, personificação da ‘autoridade e do respeito’” (MACÊDO, 2008, p. 186). Nga Fefa representa a resistência feminina, contrariando a passividade, esta personagem provoca “a desordem que subverte a regra do passivo da História colonial africana”, como observa Santilli (2007, p.72) sobre as personagens femininas da “Estória da galinha e do ovo”, de Luandino Vieira.

O espaço do conto é o antigo mercado do Xamavo⁶⁵, onde quitandeiras comercializavam seus produtos. Tania Macêdo (2008, p. 185), destaca a tematização da morte no enfrentamento “de uma quitandeira negra que ousou desafiar uma cliente branca”. Desta forma, Boaventura Cardoso desenvolve na narrativa uma interpenetração profunda entre texto e contexto, “ao deslocar o signo ‘morte’ que se associa ao mercado

---

⁶⁵ O mercado público Xamavo (ou Xámavu) corresponde ao atual Mercado de São Paulo, em Luanda. Segundo verificamos em Tania Macêdo (2008), este mercado é emblemático na vida luandense, sendo referido em vários textos ficcionais. Situado no município de Sambizanga [região que abriga os musseques Bairro Operário, Ngola Kiluanje e Sambizanga, entre outros], passou por um desabamento em 1940, o que “provocou um grande número de vítimas (principalmente quitandeiras)” (p. 185). Porém, vale lembrar, o conto de Boaventura não tematiza o acidente ocorrido em 1948.

Xamavo na história e no imaginário luandense, para um contexto de reivindicação de liberdade para o povo angolano” (Ibid., p. 186).

Outro elemento para o qual Tania Macêdo chama a atenção é quanto à sonoridade que ambienta o espaço colocando em “evidência os seus usuários”. Os gritos iniciais em quimbundo na perseguição ao ladrão, as crianças que se incluem no coro, primeiro assustadas, depois “rindo na algazarra”, as quitandeiras “nos quimbundos delas” externalizando “toda a fúria contra o colonialismo” (CARDOSO, 1982) e os gritos de ordem da colona portuguesa, transformam o mercado “em uma espécie de câmara de eco” a partir desse “*leitmotiv* de vozes que se cruzam por todo canto” (MACÊDO, 2008, p. 186).

O coro de vozes que povoa o mercado corporifica a desordem do local, seja operando como um alarme ao roubo, “grito levado longe, grito testemunho de boca bocando bocas”, neste jogo sonoro de bilabiais, que, ao mesmo tempo, constrói a imagem de uma corrente de informantes, o aviso sendo passado de um para o outro. Seja como “torcedores” nas makas de Nga Fefa: “gritos e aplausos no seguimento da porrada”, e ainda, “as mulheres rebentavam gritos”.

O continente africano “simbolicamente transformado em Mama África”, imagem mítica, presente na escrita ficcional ou documental configura uma relação de “pertença à África” (Ibid., 2008, p. 123) e de profundo enraizamento nos valores e costumes tanto no que há de diverso quanto no que os países apresentam em comum. Dessa forma, “mãe” e “terra”, nas palavras de Mário de Andrade (apud SANCHES, 2011, p. 193), formam “dois pontos permanentes de apoio confundidos no mesmo significante simbólico”. No conto, a figura feminina predomina desde o título, que é a própria personagem central, passando pelas quitandeiras até a colona portuguesa. O espaço também é configurado a partir de duas alusões ao universo materno, tanto para o mercado, quanto para os musseques, como ilustram os excertos a seguir: “Kuateno! Kuateno! O grito rebentou no *ventre atmosférico* rapidamente na kazucutice [confusão] do Xamavo”, como também, “Vinhão depois relatos de uma aventura breve, no palco mussequeiro, *grávido* de cenas” (CARDOSO, 1982, p. 23 e 25, grifos nossos).

Essas duas alusões coadunam o “significante simbólico” mãe-terra, como se desses espaços germinassem os sujeitos e, conseqüentemente, as suas histórias, aprimoradas por intensas imagens e diversas sonoridades. Sonoridade evocada no primeiro conto do livro, “A chuva”, na fala das quitandeiras de pés descalços: “Eh

lalanza minha senhora!”. Assim, a narrativa dá forma a um canto coletivo que revela seus hábitos,

O canto da *mãe* desemboca em sonhos, esperança e certeza, a canção da *terra*, revelando as figuras vivas da alienação quotidiana, as feridas da agressão exterior, enraíza um comportamento. (ANDRADE, 1975 apud SANCHES, 2011, grifo nosso)

O feminino no conto também é construído por contraste à masculinidade, em uma “luta paralela ou marginal à dos homens”, como aponta Santilli (2007, p. 69), referente às personagens femininas na literatura angolana que trazem uma “quota sua na transformação do sistema vigente que constrange”, no caso, o sistema colonial que introjeta um sentimento de inferioridade no colonizado. O contraste feminino *versus* masculino é bem evidenciado na briga de Nga Fefa com Sô Zé, em uma linguagem ritmada entre a narração e a fala das personagens, aproximando o texto literário da encenação teatral⁶⁶,

Sô Zé pensava por ela ser mulher podia lhe ganhar na luta logo. Se enganou. Eu sou mulher mas você não brincas comigo hem, caloteiro, não tem vergonha – Nga Fefa falou autoridade nas palavras. Todos não estavam acreditar, é embora era garganta dela, manias de desafiar homem, mé! (CARDOSO, 1982, p. 24)

Na cena acima, é possível perceber a permeabilidade das vozes do narrador, de Nga Fefa e da população que acompanha a briga, entre homens e mulheres, que se dividem na “torcida”. Uma divisão entre, de um lado, a projeção de uma superioridade masculina e, do outro, a expectativa de uma reação feminina, como mostra o excerto a seguir,

[...] Vai agora dá-lhe já – a multidão aquecida de contente [...]. Multidão atenta. Expectativa dominante nos homens e nas mulheres. Receosos de ver sô Zé apanhar nas fuças, os homens estavam. Era uma mulher. Vergonha para eles se Nga Fefa ganhava. Elas, no lado delas, não queriam também ver Kajinvunda debaixo do corpo musculoso. (Ibid., p. 24)

⁶⁶ Ao analisar o conto “A morte do velho Kipacaça”, Jorge Macedo (2005, p. 52) aponta que uma “*vivacidade da ação* povoa o discurso ficcional boaventuriano” (grifos do autor). Discurso no qual as personagens “*interagem* numa série de movimentos rápidos, instantâneos, emprestando ao minitexto *uma ação* muito viva e animada” (grifos do autor). Como é possível observar na elaboração deste conto nas variadas “cenas”: logo no início na corrida atrás do ladrão; nesta “cena” da briga entre Nga Fefa e Sô Zé, bem como quando a quitandeira enfrenta a freguesa.

Diante da vitória de Nga Fefa, aumenta a reação de zombaria das mulheres para com os homens, sempre na construção de uma narrativa polifônica que mantém narrador e personagens entrelaçados,

[...] Nga Fefa de repente baçulou [deu rasteira] o homem e a vitória dela com sô Zé no chão. As mulheres rebentavam gritos e arrogantemente perguntavam onde se escondera a masculinidade. Você? Você não és zohomem, mé – dedos na indicação da vítima [...]. (Ibid., p. 24)

Note-se que o narrador não está distanciado das vozes populares. A sua linguagem identifica-se com a popular, indicando que se encontram do “mesmo lado da barricada”. Tomemos como exemplo o excerto a seguir em que consta um provérbio popular,

[...] Gritos e aplausos no seguimento da porrada. No Sambila, na hora das mé dia, não te digo nada!, porrada grossa, meu! Ninguém se meteu só na cena. Só eles. Ditado que mandava não meter a colher entre marido e mulher, ali era lei [...]. (Ibid., p. 24)

Podemos dizer que todos os elementos do conto, analisados anteriormente, como a configuração espacial da desordem do mercado, a polifonia das vozes populares que ecoam nesse espaço e, principalmente, a força e a destemperança de Nga Fefa direcionam para o momento final em que a quitandeira reage à prepotência da freguesa. E, dessa forma, o uso do contraste, observado em relação ao feminino e ao masculino, como recurso na elaboração da narrativa, agora, nesse contexto, ressalta as fissuras entre o mundo dos colonizados e o do colonizador. A seguir destacaremos alguns exemplos do texto.

Começando pelo primeiro contato entre as duas personagens, observamos a ação de uma em direção diametralmente oposta à outra. Nga Fefa dá uma resposta seca “na intenção de não arranjar mais conversa”, mesmo sabendo do “costume antigo das senhoras da Baixa de discutirem o preço da mercadoria” (Ibid., p. 25). A seguir, logo após a freguesa chamar Nga Fefa de “Maria” e com ar prepotente dizer que pagaria a metade do valor do peixe, a narrativa traz o que seria uma inversão da ação esperada pelas duas protagonistas. Pois, ao mesmo tempo que Nga Fefa “tirou o cigarro do canto da boca e descansou *arrogantemente* as mãos na cintura” (Ibid., p. 25, grifo nosso), a freguesa fica com “a mão da oferta barata ainda *abandonada* no espaço. E, ainda na mesma sequência,

[...] “A senhora está chamar Maria a quem? Você viste meu nome é Maria? Vê lá, hem!” – se arregalaram os olhos no desafio enquanto a mão da oferta *cobardemente* murchando. [...] Estava no hábito dela ir no mercado e entrar na discussão do preço, *ativamente*. (Ibid., p. 25, grifos nossos)

A resistência de Nga Fefa deixa a senhora de “boca admirada” uma vez que esperava “comportamento único” no “tempo ainda colonial”. E, por essa razão, a última oposição, como reflexo desse tempo, revela, por um lado, o autoritarismo e toda a violência dos portugueses sobre os angolanos, com a senhora chegando *triumfante* acompanhada por polícias, apontando, “é aquela negra!”, e ordenando “no estímulo da fúria colonial” que lhe batessem mais e com mais *força*. Em contraste com a frase final: “Kajinvunda *sem força*, estendida no vermelho sangue da morte”. Mas, vale referir, revela também, por outro lado, a resistência de Nga Fefa que mesmo “com medo ainda no princípio, a quitandeira fez coragem depois” e ainda consegue acertar “uma paulada na cabeça dum chui [policial, pejorativamente]” (Ibid., p. 26).

Boaventura Cardoso apresenta nesse conto, a partir da construção da personagem Nga Fefa Kajinvunda, uma relevante denúncia quanto aos anos de opressão e, conseqüentemente, sobre a falta de liberdade de um povo subjugado a imposição de uma cultura outra, muito distante dos seus hábitos e costumes. O que é esboçado no primeiro conto do livro, “A chuva”, sobre o qual tratamos anteriormente, quanto ao menosprezo da dignidade humana (SANTILLI, 2005, p. 129), neste conto, o sexto da coletânea, é tratado mais profundamente tanto em Kajinvunda quanto no coro formado pelas demais quitandeiras.

Como evidencia o excerto a seguir,

Palavrosamente as quitandeiras caçaram a mulher da Baixa, desaparecendo. Nos kimbundos delas escondiam toda a fúria contra o colonialismo que não podiam falar na língua da senhora abertamente. Anos de opressão se transformavam em liberdade nas falas quimbundas. (CARDOSO, 1982, p. 26)

Essa falta de liberdade sob a qual os dominados são silenciados pelos dominadores e que “falar abertamente” é permitido somente a uma parte da camada social é, justamente, com o que Kajinvunda rompe. Situação que leva a “senhora da Baixa” a pensar que a “quitandeira estivesse maluca”. E, conseqüentemente, a ação de Nga Fefa em afrontar, não só verbalmente, mas também fisicamente o dominador, pois,

segundo o texto, chega a ameaçar a freguesa com um gesto “furioso”, acende nas companheiras de labuta uma chama de reação, como observado no excerto supracitado.

Vale referir o quanto o controle “dos gestos e dos comportamentos, era constante”, no sistema colonial, como lembra Alfredo Margarido (1980, p. 12), resultando em censuras severas a qualquer quebra com o “código das relações”. E esse código consistia na inferiorização dos angolanos, forma encontrada para justificar a dominação, assim como, a servidão aos europeus, uma vez enquadrados em um “estado intermédio” entre o humano e a natureza.

Dessa forma, passo agora a uma análise comparativa com a canção “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, por entender que a composição da letra desenvolve uma reflexão similar à que identificamos na análise do conto referente à falta de liberdade, bem como à censura sobre os sujeitos em períodos de repressão. A canção denuncia uma “situação limite da repressão e da censura” que resultará no silêncio, segundo análise de Adélia de Meneses (1982, p. 94), uma vez que, “Cálice” ao deslizar “num jogo paranomástico para cale-se – é, na fidelidade ao título, a canção do silêncio imposto, do silêncio assumido à revelia”.

A pesquisadora chama a atenção em sua análise para a escolha morfológica das palavras da canção que resultam em uma “semântica da opressão”, configuração também encontrada em “Apesar de você”, ou seja, o conflito de “aguentar calado uma situação de repressão”, como ilustram as palavras e frases a seguir: tragar a dor, engolir a labuta, calada a boca, silêncio, realidade morta, palavra presa na garganta, entre outros exemplos presentes nos versos da canção de “expressões que convergem para o delineamento de uma mesma realidade, tecida de ‘tanta mentira/ tanta força bruta’” (Ibid., p. 94).

O deslizamento observado por Meneses (1982) da palavra “cálice” para “cale-se”, estende-se para o “deslizamento entre vários tipos de silêncio”, seguindo a sua reflexão, verifica-se,

O silêncio que na cidade não se escuta (Cf. verso 4 da primeira estrofe), isto é, o silêncio que não existe, pois carregado, povoado das centenas de vozes estranguladas; e o silêncio criminoso daqueles que não escutam ou fazem que não escutam: “Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado/ Esse silêncio todo me atordoa/ Atordoados eu permaneço atento”. (Ibid., p. 95)

De acordo com a análise do conto, percebemos os mesmos conflitos entre os sujeitos que, embora em momentos históricos diferentes, não aceitam passivamente “beber, dessa bebida amarga” e, assim, permanecem atentos aos ecos das “centenas de vozes estranguladas” por um regime opressor e violento. Dessa forma, retomamos os elementos presentes no conto levantados por Tania Macêdo (2008), quanto às vozes que povoam o mercado, bem como à tematização da morte, ambos também presentes na letra da canção.

O momento histórico da composição composta em 1973⁶⁷, e só liberada pela censura cinco anos depois, é correspondente ao governo Emílio Médici (1969-1974), pontuado por Meneses (1980, p. 94), como um governo

Marcado por inaudita violência policalesca, prisões, torturas – todo um aparelho repressor poderosamente montado. A censura se instala nos teatros, na TV, no cinema, nas universidades: eliminação quase que total da possibilidade de germinar uma cultura crítica. O Brasil passa a viver sob a égide da “Doutrina da Segurança Nacional” – em nome da qual se viveu como nunca um clima de tanta insegurança.

Portanto, como é possível verificar pelas informações político-sociais do período, o que emerge do poema é o silêncio imposto pela censura “que silencia a voz do poeta. Mas, não apenas ela: o arbítrio da repressão silencia – no limite, com o silêncio definitivo da morte - todos aqueles que ousassem falar” (MENESES, 1982, p. 95). Assim, a temática da morte (associada ao silêncio) perpassa toda a canção, porém, chamamos a atenção para o refrão de abertura e para a última estrofe, em que as imagens correspondem, a nosso ver, a algumas imagens do conto de Boaventura Cardoso.

Primeiramente, no refrão de abertura, “Pai, afasta de mim esse cálice (3x)/ De vinho tinto de sangue”, a imagem da cor vermelha associada ao sangue na frase, “vinho tinto de sangue”, nos leva a uma análise comparativa com a imagem final do conto: “Kajinvunda sem força, estendida no vermelho sangue da morte”, quando a personagem, ao escolher não se calar e não continuar engolindo o sabor amargo da humilhação é violentamente reprimida por mais de um policial que seguem uma voz de comando. Esta associação do vermelho ao sangue também aparece nas reflexões de

⁶⁷ Vale referir sobre o *show Phono 73* para o qual “Cálice” destinava-se. Um grande evento promovido pela PolyGram, no Anhembi, em São Paulo, e no qual Gilberto Gil e Chico Buarque apresentariam a canção. Porém, o microfone de Buarque foi desligado e, na tentativa de buscar outros aparelhos, eles foram sendo desligados, uns após os outros, concretizando perante o público o calar-se imposto pela censura.

Alfredo Margarido (1980, p. 16) sobre a época em que “a cidade de Luanda vivia sob uma capa pesada de morte. Não só evidente nas acácias vermelhas, ou nos crepúsculos rápidos e sanguíneos, mas no teor das relações”. Destarte, o conto denuncia, a partir de um determinado espaço social, no caso, o mercado Xamavo, o contexto de um período obscuro no qual ações de violência eram comuns no país.

E, finalmente, na última estrofe em que o sujeito expressa dúvida referente ao estado paralisado das coisas e, conseqüentemente, o desejo de mudança integrado à vontade de ser dono de seu próprio destino. A seguir a última estrofe,

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça

Como podemos observar nos dois primeiros versos, “talvez” e “nem seja” indicam a ideia de alternância ou escolha, enquanto a palavra “quero”, nos quatro versos seguintes, indica o desejo do livre arbítrio, portanto, o poder de decisão sobre os seus próprios atos, inclusive sobre a morte. O mesmo desejo de liberdade, presente em Kajinvunda, levado às últimas conseqüências com força e coragem, qualidades forjadoras da personagem feminina.

2.1.3.2 “A Família Pompeu e Costa” e “Bom conselho”

A partir da análise do conto “A Família Pompeu e Costa” (CARDOSO, 1982, p. 31-34), abordaremos questões sobre elementos constitutivos da escrita de Boaventura Cardoso, bem como do universo composicional de Chico Buarque, ao estabelecermos um diálogo com “Bom conselho”. Elementos que exemplificam escritas de resistência tanto no conto como na letra da canção.

O conto apresenta a personagem Sé-Bastião, morador do musseque Cazenga, que busca ajuda do amigo de infância Pompeu e, dessa forma, evidencia os rumos diferentes que os amigos tomaram na lagoa da vida,

Rios juntos banharam, se amigaram fortemente nos bancos abc, nas brincadeiras dos tempos outros, mas em águas desencontradas canoaram anos, outras vidas. Descomportamentos. Pompeu, nome de escrever nos papéis João de Oliveira Bordalo da Silveira Pompeu e Costa (tem gente que se chama assim?), na Gabela e no Uíge pai dele roceiro da roça, negra roça do negro vergastado, o Sol, que testemunhe; Sé-Bastião sofrido na miséria d’ossos ruídos, pensamento encarcerado. (Ibid., p. 32)

Na escrita concisa de Boaventura Cardoso muitas questões são levantadas, como revela o trecho acima: primeiramente, a infância dos dois amigos e os “descaminhos” que cada personagem seguiu, sendo apresentados por um léxico de palavras relacionadas à água, aproximando o conto do título do livro *Dizanga dia Muenhu*, em português *A lagoa da vida*. Assim, sabemos que na infância os amigos banhavam-se no mesmo rio, expressão que tanto indica uma brincadeira *kandengue*, como uma origem em comum, enquanto na frase: “mas em águas desencontradas canoaram anos, outras vidas”, está a indicação dos diferentes caminhos que tomaram no decorrer dos anos.

Além do tempo passado, o espaço também é evocado nas roças da Gabela e Uíge, onde o pai de Pompeu trabalhava sob o calor do Sol, sendo o astro, elemento da natureza, escrito com s maiúsculo, a testemunha do sofrimento e da exploração do povo negro que, submetido pelo regime colonial aos trabalhos forçados nas roças de café ou algodão, não tinham direitos, apenas deveres. Assim, tanto a filiação humilde de Pompeu quanto a violência que sofriam os roceiros no período colonial são aqui evidenciados.

No presente da narrativa, porém, Pompeu agora tem nome “pomposo” de “escrever nos papéis”, um João seguido de cinco sobrenomes, para espanto do narrador que palpita ironicamente entre parênteses: “tem gente que se chama assim?”, enquanto para Sé-Bastião remanesce a imagem da opressão – sugerida pela frase: “pensamento encarcerado” – para alguém que fragilizado fisicamente e economicamente (“sofrido na miséria d’ossos ruídos”), não resta nem mesmo a liberdade de pensar.

Pompeu, provavelmente, um negro ou mestiço assimilado⁶⁸, vive de negócios escusos (“atenção nos negócios de becos”, como esclarece o texto), não vive no “além-asfalto” como Bastião. É casado com a “senhora”, como o narrador e Bastião referem-se à personagem feminina, que vigia com seu ar arrogante a presença de Sé-Bastião na

⁶⁸ Trataremos mais adiante sobre o que era ser assimilado no período colonial. Ver também nota 54 desse capítulo.

luxuosa casa. Como apontam os indícios do texto, ela é, possivelmente, de origem portuguesa, pela própria forma de tratamento e pelo fado que assobia não se importando com a violência que assombra as famílias nos musseques, como mostra a frase da página 32: “fado lindo no canto dela assobiado e confusão incendeia agonia nos musseques nesta hora não lhe coça na muxima [coração] um pouco só nada”.

É com a presença dela que se abre a narrativa: “Senhora na porta aberta Sol rindo, gesticula só” (Ibid., p. 31). Não há nem mesmo um cumprimento com a chegada de Bastião, quem sorri é o Sol que entra pela porta aberta, enquanto a Senhora apenas gesticula. No decorrer do texto fica cada vez mais claro como a visita é incômoda.

Um clima de tensão permeia a narrativa como um todo, como veremos mais adiante. A presença física da esposa de Pompeu é um dos elementos que ajuda a aumentar o conflito vivenciado por Bastião, o que gera um duplo desconforto, ou seja, tanto por parte dele como por parte da senhora.

Seguindo a ordem em que aparecem no texto, os trechos a seguir demonstram a vigilância e, até mesmo, a pressão da senhora para com Bastião, realçando o quanto ele não é bem-vindo, bem como o quanto ele não se sente à vontade em um ambiente tão diferente do seu: “Sapatos sujos e lama na alcatifa, é que a senhora não pode. Bastião reentra pés limpos, agora. Cada vez deprimido mais se senta”; “arrogantemente, a senhora passa, passa mais, nos afazeres de dona-de-casa”; e, finalmente, “tossindo, severamente olhando, a senhora passa no ar de senhora” (Ibid., p. 32-33).

Entre os recursos estilísticos presentes na escrita de Boaventura Cardoso encontra-se o ritmo da narrativa, como tratamos no primeiro capítulo, e, a partir de agora, poderemos melhor exemplificar. No início do primeiro parágrafo do conto, o ritmo provém da repetição do som do *s* reiteradamente, bem como a rima em “-inho” e “-ão” na sílaba final de algumas palavras:

Senhora na porta aberta Sol rindo, gesticula só. Cabeça remoinho de confusão vive. Bastião na sala sozinho só na admiração dos quadros de Picasso sem que percebe nada. Traços, brincadeira kandengue [infantil] parecem, quem vai mesmo dizer aquilo é pintura nas mãos de mais-velho? (Ibid., p. 31, grifos nossos)

Vale a pena notar, na elaboração formal da narrativa, uma aproximação do conto com a poesia a partir de recursos expressivos, como a utilização da rima (das palavras terminadas em “-ão”), de assonâncias (fonemas em /ã/) e aliterações, trazendo ao texto uma musicalidade, tal como neste caso: “Desajeitadamente, na ponta só do sofá

aveludado, *Sé-Bastião* descansa o cansaço ainda que traz na *respiração* batucante” (Ibid., p. 32, grifos nossos).

O som anasalado inicia e finaliza o período. Abre a frase com o advérbio desajeitadamente e se repete no meio da frase (“ponta”, “descansa”, “cansaço”, “ainda”), que é finalizada com a palavra “batucante”. Este som anasalado é intercalado pelo som sibilante do s, dos monossílabos abertos de “só”, “sofá” e “Sé-Bastião”, e de fricativas em t e d e bilabiais em b e p, a repetição dessas consoantes traz ao texto um efeito sonoro do ritmo da respiração ofegante e do bater do coração acelerado de quem chega com pressa. O que pode ser aproximado ao ritmo do tambor, pois seu toque com maior ou menor intensidade cria “um significado específico que pode ligar-se tanto ao ritmo da fala quanto à pulsação do coração” (SOUZA, F., 2003, p. 36).

Podemos dizer que há musicalidade na escrita boaventuriana a partir da elaboração da linguagem, produzindo no jogo das palavras da prosa um ritmo poético. No excerto acima, Cardoso traz a sonoridade do corpo da personagem, sua respiração e batimentos cardíacos entrelaçados em uma só frase, recriando artisticamente o ritmo biológico e universal. Segundo Meneses (2009, p. 154), “o ser humano é submetido a ritmos na vida de seu corpo” que são fundantes “no processo vital: a respiração com seu movimento de expansão/retração, dos processos de inspiração e expiração; o pulsar do coração, o latejar do sangue nas veias, o movimento ondeante do desejo”. A nosso ver, a escrita de Cardoso alcança uma perfeita conjugação de som e sentido, como continuaremos exemplificando a seguir.

A frase, que forma um parágrafo no conto, resume, em poucas palavras, além da chegada abrupta de Bastião na casa do “camarada” Pompeu e Costa, também seu desconforto solitário na luxuosa sala, realçando o contraste com a vida no musseque Cazenga, onde a “miséria nas casas dentro e fora também é mundo” (CARDOSO, 1982, p. 31).

O trecho a seguir corrobora com a dissemelhança entre a simplicidade da casa de madeira de Bastião e o desperdício da casa da família Pompeu e Costa,

Mobília luxuosa, no canto da sala o piano reluzente-virgem, candelabros, aveludadas cortinas, livros monte, no quintal grande lá fora *ajardinado* meninos baloiçando sua infância felizmente *embalada* e o Jaguar cavalo de velocidades *imobilizado*. **Quando** todos meus não tiverem mais casa de madeira é bom-pensamento *pensado*. Talvez um dia **no futuro** que *vem*. Se sente desconfortado ali, o hábito não *tem*. Porcaria só, no kamusseque dele Cazenga adonde saíra *zunindo*.

Miséria nas casas dentro e fora também é *mundo*, mas a **esperança duma vida outra** está crescer crescendo, crescendo risos na boca e nos olhos. (Ibid., p. 31, grifos nossos)

As palavras cuidadosamente selecionadas que dão corpo ao parágrafo criam uma atmosfera do que é o mundo cindido entre o musseque Cazenga (que o narrador chama de kamusseque em seu falar quimbundo para dizer o quanto é pequeno o local) e a luxuosa casa. E revelam o esbanjamento de objetos como o piano e o carro Jaguar que não por acaso encontram-se inutilizados. O instrumento musical de origem europeia não era comum nas casas luandenses no período colonial, tanto pelo aspecto cultural quanto econômico.

Nesse sentido, o tecido narrativo apresenta uma contraposição entre o “piano reluzente-virgem” no canto da luxuosa sala de Pompeu e o coração batucante de Bastião. Enquanto o piano permanece silencioso, o parágrafo analisado, “Desajeitadamente, na ponta só do sofá aveludado, Sé-Bastião descansa o cansaço ainda que traz na respiração batucante”, proporciona a sonoridade que, a partir do encontro das consoantes, dá ritmo ao texto. Assim, identificamos uma forma de resistência na escrita, ao apresentar, na forma, elementos mais semelhantes aos tradicionais africanos, no caso, o ritmo da percussão associado ao bater do coração, em que faz uma fusão entre ofegante e batuque. Como também, levantamos a hipótese deste contraponto ser mais um elemento que indica Pompeu aberto às assimilações culturais, enquanto Bastião está mais vinculado às questões naturais da terra.

Identificamos também nesse trecho do conto recursos sonoro-expressivos que enriquecem a narrativa, como o uso das rimas no fim das palavras (que grifamos em *itálico*), a inversão da ordem lexical em “aveludadas cortinas, livros monte, no quintal grande lá fora ajardinado”, “vida outra”, em que os adjetivos ora aparecem antecipadamente, ora posteriormente e, o uso de repetições, nos exemplos: “bom-pensamento pensado”, “no futuro que vem”, “crescer crescendo, crescendo”, não interferindo na compreensão, mas, sim, causando um efeito na leitura ao desviar do lugar-comum.

A repetição da palavra “crescer” na frase “mas a esperança duma vida outra está crescer crescendo, crescendo risos na boca e nos olhos”, traz ao texto a imagem de algo em movimento. Assim, o recurso formal da repetição reforça o sentido da frase, ou seja, do movimento crescente da esperança de uma vida melhor entre os angolanos moradores dos musseques, como a raiz que se espalha pela terra procurando por espaço,

ou ainda, o movimento da árvore que cresce do chão para o alto, alcançando gradualmente a boca e depois os olhos.

Interessante notar como as palavras e expressões que grifamos acima em negrito (quando, no futuro, esperança duma vida outra) sintetizam a ideia do parágrafo a partir das escolhas formais de Boaventura Cardoso e, dessa forma, propiciam o aprofundamento da narrativa enriquecendo o conto. O desejo coletivo e utópico de Bastião (“quando todos meus”) projetado para o futuro, na esperança de uma vida mais confortável para os que nada (ou pouco) tem, mais uma vez, realça o contraste com o acúmulo de bens da casa de Pompeu.

Todos os fios do texto têm seus nós bem entrelaçados e contribuem na elaboração da narrativa como a chegada repentina e com pressa de Bastião à casa do amigo por conta da violência que ocorre no musseque. E a violência é o contraste mais revelador da distância entre a cidade dos negros, dos naturais da terra, e a cidade dos brancos ou assimilados em tempos de colonização. Sé-Bastião chega sem fôlego, com o coração “batucante”, seus olhos estão “luminantes de inquietação”, pela memória que traz ainda do “grito agonizante das sirenes anunciando tempestades” (p. 33), nos musseques, certamente, onde se instala a “fúria do colono”, enquanto mulheres e crianças fogem para a Baixa.

Seja no Golfe, onde a bandeira do “eme” (Movimento Popular de Libertação de Angola/MPLA) foi levantada, ou no Cazenga, o desejo de todos é o de libertação total e imediata, exemplificado na palavra: *Totalimediata*. E o colono que não aceita o “ultraje” a “violação à soberania nacional” responde com extrema violência por meio de sua tropa tuga (como eram chamados os soldados portugueses pelos angolanos),

Grito de mães violadas na santa virgindade, espancamento nas crianças subembarrigadas de fome, vidas mortas. Musseques cercados colonialmente. Encontro com a rusga é encontro com a morte, cada um com a sorte dele. Tem documentos não tem é ir sem regresso. [...] Combate aquecido, paus, aduelas, pedradas voando, mukuaxis [camaradas] fitucam [lutam]. Ambulâncias, sirenes, corpos moribundos. Casas que ardem são muitas, as pessoas lá dentro. (Ibid., p. 31-32)

Além da violência física sofrida pelos angolanos, fossem eles mulheres ou crianças, como vimos no trecho acima, houve no período colonial o que podemos chamar de violência psicológica, que envolvia uma subjugação pelo viés racial

delimitadora das ações dos negros angolanos pelos brancos portugueses (como apontamos em análises anteriores).

No trecho do conto selecionado, a frase, os “musseques cercados colonialmente” sintetiza toda essa opressão policialesca, antecipando o que pode vir a acontecer a partir desta ação: “Encontro com a rusga é encontro com a morte, cada um com a sorte dele. Tem documentos não tem é ir sem regresso”. Aqui há referências tanto sobre o controle da vida dos angolanos, a partir do porte de documentos, quanto ao trabalho forçado, temas presentes em “Santo Rosa”, no item “Trabalho”, deste capítulo.

Identificamos na escrita de Boaventura Cardoso, a partir da análise de “A Família Pompeu e Costa”, uma aproximação entre “narrativa e resistência”, tema desenvolvido por Alfredo Bosi e que dá título a um dos capítulos do volume *Literatura e resistência* (2008). Entendemos que, na literatura de Cardoso, a ideia de resistência é associada à ideia de narrativa, tanto no tema como no processo inerente à escrita, dois pontos, do caminho exploratório levantados por Bosi, que não se excluem.

A resistência, como tema da narrativa nos contos de *Dizanga*, está presente tanto na denúncia do autoritarismo colonial como na construção de uma linguagem próxima da oralidade, em que o quimbundo se mistura ao português, não diferenciando o narrador das personagens. Os contos apresentam ainda, como característica da resistência como tema, “a construção de sentido” e de “esperança coletiva”, nas diversas vozes sociais que recusam a hegemonia dominante.

Quanto à resistência como forma imanente da escrita pode ser identificada nos contos de Boaventura Cardoso no “conceito de tensão”, que “subjaz na própria ideia de resistência” em uma “narrativa atravessada pela tensão crítica” (BOSI, 2008, p. 130). No conto “A Família Pompeu e Costa”, a tensão crítica que permeia todo o texto tem seu ponto alto no encontro dos dois amigos.

Enquanto Bastião passa por um grande momento de aflição, Pompeu, a quem vai pedir auxílio, revela-se um “amante da revolução nas falas, mas no comportamento é outro” (CARDOSO, 1982, p. 34). A tensão narrativa é dada na própria configuração do texto, como mostra a frase: “diálogo descompassado no passo apressado do tempo”. Bastião sente-se pressionado pela agonia interna (por ter sido identificado como integrante do movimento pela independência, tem a vida de sua família ameaçada), e, por pressão externa, configurada na esposa de Pompeu e na leitura infinda que faz o amigo, que Bastião tenta, em vão, interromper. O trecho a seguir exemplifica o aumento da tensão a partir da construção textual,

— Espere um pouco – vai vasculhar na biblioteca grande e volta com livro anotado. Formas de atuar lê: montar barricadas, pra frente avançar, recuar atrás, grupos de vigilância formar, a tática e a estratégia, mas não sei que mais. Leitura nunca mais tem terminação. Pensamento longe, Bastião nervosamente ainda.

— Estou te compreender camarada Pompeu, mas... Tossindo, severamente olhando, a senhora passa no ar de senhora. Sé-Bastião cabeça baixa, reflexão dispensada.

— Um momento, um momento – leitura prosseguindo: é preciso coragem, a revolução é assim...

Aflicção amontanhada na cabeça dele, enquanto a leitura bocejante aumenta o círculo agonizante do momento. (Ibid., p. 33)

Diante do relato de Bastião sobre a situação de absurda violência sofrida nos musseques, o amigo Pompeu “vai vasculhar na biblioteca grande e volta com livro anotado” e começa uma “leitura nunca mais na terminação” (Ibid., p. 33). Dessa forma, percebemos Pompeu sendo construído por uma narrativa que aponta os caminhos diversos escolhidos pelas personagens, não só na vida pessoal, como também na política.

A figura de Pompeu está próxima do intelectual colonizado tratado por Frantz Fanon no capítulo “Da violência”, no livro *Os condenados da terra*, referencial para nossa pesquisa. O intelectual “no curso de sua convivência com a burguesia colonialista” tem suas “normas e condutas acumuladas” e investe “sua agressividade em sua vontade mal dissimulada de se assimilar ao mundo colonial” (FANON, 1979, p. 36). O que acaba por gerar atitudes ambíguas da personagem Pompeu, muito próximo da observação de Fanon sobre intelectuais assimilados, “violento nas palavras e reformista nas atitudes” (Ibid., p. 46).

A chamada política de assimilação nas colônias europeias fundou-se em princípio “na possibilidade de uma experiência do mundo comum a todos os seres humanos”, porém, como Achille Mbembe chama a atenção de maneira crítica e irônica, “o nativo em especial deveria ser *convertido* a eles” (2001, p. 179, grifo do autor). Dessa forma, “os sujeitos africanos podiam ter direitos e usufruir deles” somente pelo fato de adquirirem “*status* como indivíduos capazes de pensarem por si mesmos e exercerem sua razão, esta faculdade peculiar aos humanos” (Ibid., p. 180, grifo do autor).

Outro importante pensador africano, Amílcar Cabral, ao refletir sobre o *dilema da resistência cultural* (1995 apud SANCHES, 2011)⁶⁹ na dominação colonial imperialista expõe a violência da “pretensa teoria da *assimilação* progressiva das populações nativas” (Ibid., p. 358, grifo do autor),

O nítido fracasso desta “teoria”, posta em prática por algumas potências coloniais, entre as quais Portugal, é a prova mais evidente da sua inviabilidade, se não mesmo de seu carácter desumano. No caso português, em que Salazar afirma que a *África não existe*, atinge mesmo o mais elevado grau de absurdo. (Ibid., p. 358, grifos do autor)

Dessa forma, entre absurdos e violências, é implantado pelo sistema colonial “um perfeito sistema de repressão da vida cultural do povo colonizado” e,

Como resultado de um processo de divisão ou de aprofundamento das divisões no seio da sociedade, sucede que parte considerável da população, especialmente a “pequena burguesa” urbana ou campesina, assimila a mentalidade do colonizador e considera-se como culturalmente superior ao povo a que pertence e cujos valores culturais ignora ou despreza. (Ibid., p. 363)

Como demonstra a conduta de Pompeu em contraste com a do amigo Sébastião, pois, enquanto o primeiro se deixa levar pela dúvida e pela visão limitada, e dessa forma tentar “introduzir noção de disciplina, de especialidades, de domínios, nessa terrível máquina de triturar que é uma revolução popular” (FANON, 1979, p. 36), o segundo, homem do povo, “adota de saída posições globais”. Para Fanon, esse aspecto obstinado do povo “é em definitivo o modelo operativo mais fecundo e mais eficaz”, para dar início ao desmoronamento do regime colonial e dessa forma, favorecer “a emergência de nação” (Ibid., p. 37). Enquanto Bastião reage ao lado dos companheiros do musseque contra a fúria do colono, lutando com as armas que têm em “combate aquecido, paus, aduelas, pedradas voando” (CARDOSO, 1982, p. 32), Pompeu continua “sentado”, como o intelectual colonizado nas palavras de Fanon, em “sua incapacidade de triunfar pela violência” (FANON, 1979, p. 50), o que é demonstrado em sua vida cotidiana e em suas manobras.

Estabelecemos aqui uma relação com a música “Bom conselho”, de Chico Buarque, entre a situação que passa a personagem Bastião, com o pensamento longe,

⁶⁹ CABRAL, Amílcar. Libertação nacional e cultura. Conferência pronunciada no primeiro Memorial dedicado ao dr. Eduardo Mondlane, Universidade de Siracusa (Estados Unidos da América) – (programa de estudos da África de Leste), em 20 de fevereiro de 1970. Versão extraída de **Obras escolhidas de Amílcar Cabral: a arma da teoria, unidade e luta**, 1995, vol. 1, p. 221-233.

cabeça baixa e “reflexão dispensada” diante dos conselhos do “camarada” Pompeu. Por se tratar de uma letra que, altamente irônica, trabalha com “a reversão do mundo proverbial” (MENESES, 1982, p. 192), também pode ser caracterizada pela resistência como forma imanente da escrita. Na intersecção que Alfredo Bosi propõe entre poesia e resistência, a sátira e a paródia são as “suas formas mais ostensivas” e nessa canção há “uma sistemática transgressão da sabedoria proverbial, feita a modo de paródia” (MENESES, 1982, p. 195) em que os provérbios sofrem uma inversão total, como aponta Adélia de Meneses, seja pela negação (“*Inútil dormir que a dor não passa*”; “*Devagar é que não se vai longe*), por brusca transposição (“*Aja duas vezes antes de pensar*”), ou por uma expressão no positivo fixada no negativo (“*Faça como eu digo*”; “*Corro atrás do tempo*”) (Ibid., p. 195).

A canção ao reverter os provérbios eleva a tensão crítica, como também observamos no conto. Os primeiros versos, “*Ouçã um bom conselho/ Que lhe dou de graça/ Inútil dormir/ Que a dor não passa*”, podem ser aproximados no texto de Boaventura das personagens centrais, os conselhos de Pompeu não aplacam o sofrimento de Bastião. As frases: “quem espera nunca alcança”, “aja duas vezes antes de pensar”, “devagar é que não se vai longe” e “vou pra rua e bebo a tempestade”, inversões dos provérbios, são correspondentes com a personagem Bastião, um homem de ação que enfrenta e luta, e, dessa forma, vivencia a “irrupção da História – do acontecimento único, irreversível, que carrega seu preço em tempo e morte” (Ibid., p. 197). O oposto do “mundo das ideias” de Pompeu, mais emoldurado nas frases sentenciais dos provérbios que convidam à passividade e à inércia.

Outro elemento em comum entre o texto de Boaventura Cardoso e a canção “Bom conselho” é a presença da rima e do ritmo como importantes elementos constitutivos. A partir da escolha de um léxico e de uma sintaxe predeterminados, “Chico arma um esquema de regularidades e equivalências, um mundo em que quase tudo é rima e ritmo” (Ibid., p. 193). Seguindo a reflexão de Adélia de Meneses, há um sistema de recorrências sonoras nas rimas graça/passa, cansa/alcança, sentado/provado, amigo/fogo/digo, regaço/faço, queimar/pensar, onde/longe, cidade/tempestade somado às aliterações em sons sibilantes “ouça”, “conselho”, “graça”, “passa” etc., que constroem um jogo no qual as repetições e aliterações dão ritmo ao poema.

Dessa forma, Chico Buarque cria no nível formal um campo “confortável” pautado em recorrências e analogias, ou seja, mostra um mundo organizado. Porém, lembra Adélia de Meneses, através “da linguagem, o mundo certinho se desfaz”. Há

uma ruptura da “carga semântica” com a “orquestração formal”, ocorrendo uma dissonância, que nada mais é do que a ironia presente na quebra da expectativa do mundo proverbial, que sofre uma transgressão, como exemplificado anteriormente.

Embora nosso enfoque nas análises das canções se dê sobre as letras, achamos importante acrescentar, por vezes, “operadores de leitura que apontam para além do âmbito da letra da canção” (RODRIGUES, 2013, p. 17), observando, por exemplo, a elaboração do disco no qual a canção está inserida. Assim, chamamos a atenção para um elemento formal de caráter extralinguístico encontrado na gravação e interpretação de “Bom conselho” que, somado à análise textual do poema, reforça a ideia da ironia nesta canção. Em especial na interpretação de Buarque no disco *Caetano e Chico, juntos e ao vivo*, registro da apresentação de Caetano Veloso e Chico Buarque no Teatro Castro Alves, na Bahia, nos dias 10 e 11 de novembro de 1972. Este *show* ocorreu em um período marcado por forte repressão política por parte do governo militar. Os artistas eram fortemente censurados, tanto no teatro como na música, o que incluía as apresentações e gravações musicais. Segundo Wagner Homem,

O cenário de 1972-1973 continuava pouco animador. [...] Mas havia boas novas: Caetano Veloso e Gilberto Gil haviam retornado ao país, Chico fazia as canções para o filme Quando o carnaval chegar, voltava aos palcos com Caetano no memorável show do Teatro Castro Alves, em Salvador, nos dias 10 e 11 de novembro, e iniciava duas profícuas parcerias: com Francis Hime e com Ruy Guerra. (HOMEM, 2009, p. 105)

Na breve cronologia ao fim do livro *Histórias de canções: Chico Buarque*, é possível verificar algumas atuações do compositor em 1970, ano de seu retorno ao país após o autoexílio na Itália. Como o lançamento de seu quarto LP – Chico Buarque de Hollanda – volume 4, no qual entre outras canções, estão “Essa moça tá diferente”, “Agora falando sério”, “Samba e amor”, e “Rosa-dos-ventos”, que traz os versos “E na gente deu o hábito/ De caminhar pelas trevas/ De murmurar entre as pregas/ De tirar leite das pedras/ De ver o tempo correr”, correspondentes ao elaborado trabalho de composição no qual Buarque faz críticas ao momento político de forma sutil e nada panfletária.

Buarque mantém *shows* na Boate Sucata e, seguindo recomendações do parceiro Vinicius de Moraes, retorna fazendo “barulho”. Foi o que ocorreu com a gravação do compacto *Apesar de você* que, depois da venda de 100 mil cópias, foi

retirado das lojas, a canção, censurada e a fábrica da gravadora, fechada. Participa de *shows* no Circuito Universitário, promovidos pelos centros acadêmicos. Toma parte do Conselho do Centro Brasil Democrático (Cebrade), ao lado de Oscar Niemeyer, de seu pai Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros intelectuais comprometidos com a luta contra a ditadura.

O espetáculo de 1972 marca o encontro entre os dois artistas, Caetano Veloso e Chico Buarque, após um período de exílio, pela primeira vez juntos no palco “como uma experiência inusitada”, por se tratar do encontro entre o primeiro, tropicalista, mais próximo de um universo *pop* e performático, e o segundo, dentro de “seus próprios referenciais: o samba, a bossa nova, Mário de Andrade”, entre outros (CORREA, 2013, p. 1). Priscila Correa aponta que,

Desde o despontar do tropicalismo (1967), explora-se um cisma entre os dois compositores com base em seus projetos artísticos diferenciados, e os procedimentos tropicalistas colocaram a oportunidade de confrontá-los, pois estava em questão qual seria a atitude apropriada em relação à cultura no Brasil [...]. (Ibid., p. 1)

No decorrer de suas obras, porém, é possível observar, e, mesmo nessa gravação do Teatro Castro Alves, que os “procedimentos estéticos e políticos” adotados por ambos “podiam ser e eram permutáveis” (Ibid., p.15). Como observa Correa, as temáticas e questionamentos sobre o cotidiano brasileiro ignorado pela elite que virava as costas para o que consideravam vergonhoso, “a opressão do cotidiano urbano, os dramas dos marginalizados, dos migrantes e trabalhadores” (Ibid., p. 10), encontrados nos tropicalistas também estavam em Chico Buarque.

Quanto ao *show* propriamente dito, o impacto sobre os órgãos da repressão surtiu efeito desde um relatório sobre a apresentação até a censura de algumas palavras na gravação do disco. A Comissão Estadual da Verdade-Bahia localizou um ofício no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, em que aparecem informações fornecidas pelo coronel Juarez, da Aeronáutica, sobre a apresentação de Caetano Veloso e Chico Buarque⁷⁰.

No ofício intitulado “Informação”⁷¹, aparecem observações como: “Apresentação de Caetano Veloso como um homossexual, pintado de baton e com

⁷⁰ Jornal *on-line* **Tribuna da Bahia**, de 6 de abril de 2015.

⁷¹ Esse documento, entre outros, sobre a apresentação de Caetano Veloso e Chico Buarque, pode ser consultado no *site* **Documentos Revelados**: espaço de referência histórica com disponibilização de

trejeitos afeminados”; “apresentação de uma música ‘Ana’, de Chico Buarque de Holanda, na qual existem termos imorais – “Sacana”, etc.” e “no final do show, Caetano Veloso chamou o público para o palco dizendo que ‘o teatro é do povo’”⁷². Diz ainda o ofício: “Quanto a Chico Buarque: postura masculina normal; entretanto, ao final do show cantou ‘Apesar de você’, de modo qual gritante, notando-se grande empolgação”. O fato de Chico Buarque ter cantado a música “Apesar de você”, que havia sido proibida pela censura, aparece no relatório como grave denúncia, nas próprias palavras do relatório: “o citado compositor notificado por esta TCDP⁷³ da proibição de cantar a letra de sua autoria, de título acima. Justamente agora, na sua volta à Bahia, ele infringe a proibição da Censura Federal, numa inequívoca provocação”⁷⁴.

Quando o espetáculo virou disco, foi preciso “enxertar um estranhíssimo e crescente aplauso fora de hora” (HOMEM, 2009, p. 107), a cada palavra e/ou expressão vetadas pela censura. Como veremos nas análises a seguir, apontamos uma hipótese de que na gravação do disco, a partir do recurso do enxerto da reação do público para encobrir o que havia sido censurado, há também uma estratégia contrária, ou seja, em realçar o teor contestador de algumas letras.

A música “Bom conselho” abre o disco com interpretação de Chico Buarque.

- 1 Ouça um bom conselho
- 2 Que eu lhe dou de graça
- 3 Inútil dormir que a dor não passa
- 4 Espere sentado
- 5 Ou você se cansa
- 6 Está provado, quem espera nunca alcança
- 7 Venha, meu amigo
- 8 Deixe esse regaço
- 9 Brinque com meu fogo
- 10 Venha se queimar

---

acervos documentais, mantido pelo jornalista e ex-militante político Aluizio Palmar. Disponível em: <<http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/documentos-revelam-perseguiacao-da-ditadura-a-chico-buarque-e-caetano/>>. Acesso em: jul. 2016.

⁷² Na contracapa do LP, é possível confirmar essa informação sobre a presença do público no palco. A metade superior da contracapa é uma foto em preto e branco de Chico e Caetano na praia, de autoria de Arlete Soares. A metade inferior é uma foto colorida do *show*, de autoria de Marcos Maciel, justamente quando várias pessoas do público estão em cima do palco junto com os músicos.

⁷³ Sigla da secretaria: Turma de Censura de Diversões Públicas, que fazia parte do órgão federal: Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado no Brasil em 26 de dezembro de 1945, pelo decreto-lei n. 8.462. Tornou-se, em 1971-1972, Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Informações encontradas em: **Fundo:** Serviço de Censura e Diversões Públicas: textos de telenovelas submetidos à Censura. Inventário provisório dos documentos textuais – Equipe de Documentos do Executivo e Legislativo. 1. ed. Rio de Janeiro: o Arquivo, 2013, p. 8-10, e na dissertação “**É o meu parecer**”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974), de Amilton Justo de Souza, da Universidade Federal da Paraíba, 2010.

⁷⁴ Jornal *on-line* **Tribuna da Bahia**, de 6 de abril de 2015.

- 11 Faça como eu digo
- 12 Faça como eu faço
- 13 Aja duas vezes antes de pensar
- 14 Corro atrás do tempo
- 15 Vim de não sei onde
- 16 Devagar é que não se vai longe
- 17 Eu semeio vento na minha cidade
- 18 Vou pra rua e bebo a tempestade

A canção, de dezoito versos, tem início, na gravação, com voz e violão solo próximo ao estilo da bossa nova até o sexto verso, correspondendo ao que poderíamos chamar de introdução da música. No sétimo verso, “Venha, meu amigo”, entram os instrumentos de percussão materializando o ritmo do samba. A música segue em um samba contido até o fim, sendo que no verso 16, “Devagar é que não se vai longe”, Chico estica a palavra “devagar”, realçando o sentido irônico da frase que nega a máxima “devagar se vai ao longe”, e, nesse momento da interpretação, é mantida na gravação a reação do público, corroborando com a nossa hipótese do quanto essa reação e/ou interferência ajuda a realçar o contexto político pelo qual passava o país.

A próxima música do disco ao vivo, também de Chico Buarque, é “Partido alto”⁷⁵, que na interpretação de Caetano Veloso, ganha um ritmo arrastado e carregado de ironia. Em especial no fim, quando a frase “E eu estou de saco cheio!” é dita sem acompanhamento de instrumentos, em um tom de desabafo. Algumas frases dessa canção foram censuradas e, assim, Buarque precisou fazer algumas alterações de palavras e expressões, como trocar “brasileiro” por “batuqueiro” e “pouca titica” por “pobre coisica”.

Vale referir sobre algumas estrofes da canção, tanto pelo “recado” da letra quanto das escolhas formais feitas na interpretação e registro no disco ao vivo⁷⁶,

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
 Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
 Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro (brasileiro)
 Eu sou do Rio de Janeiro

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica
 Como é que pôs no mundo esta pobre coisica (pouca titica)
 Vou correr o mundo afora, dar uma canjica

⁷⁵ A primeira gravação dessa canção foi para o filme de Cacá Diegues, no disco: *Quando o carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972.

⁷⁶ Os termos originais vetados pela censura estão entre parênteses. Letra consultada no site <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: jul. 2016.

Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca
E aquele abraço pra quem fica

As duas estrofes supracitadas ganham algumas características específicas para o momento na interpretação de Caetano Veloso. Na primeira estrofe, o cantor baiano não fala “batuqueiro” nem “brasileiro”, só diz “na barriga da miséria, eu nasci” e após uma pequena pausa, já pula para a segunda frase “eu sou do Rio de Janeiro”, talvez como uma forma de recusa em fazer a vontade dos censores. E, na segunda estrofe, ao manter a expressão “pouca titica”, há na gravação o recurso da reação do público para abafar a frase. Chamamos também a atenção para o último verso dessa estrofe, “e aquele abraço pra quem fica”, como uma das farpas lançadas ironicamente contra a ditadura (SEVERIANO; MELLO, 1998), que, na gravação, aplausos, gritos e assovios do público são mantidos, como uma possível estratégia de realçar o que se quer dizer.

Verificamos outra possível estratégia dos músicos em alcançar o público e, dessa forma, transmitir seu recado quanto ao momento de opressão pelo qual os artistas e o país passavam, quanto à opção em inverter a ordem das duas últimas estrofes da canção. A letra⁷⁷ é registrada,

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
Pele e osso simplesmente, quase sem recheio
Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
Que eu já tô de saco cheio

Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
Deus me deu perna comprida e muita malícia
Pra correr atrás de bola e fugir da polícia
Um dia ainda sou notícia

No entanto, o que aparece registrado como penúltima estrofe passa a ser, na gravação do *show*, a última estrofe, na qual Caetano Veloso, como já antecipamos, diz a frase final, “Que eu já tô de saco cheio”, sem acompanhamento de instrumentos, permanecendo como uma fala mesmo de desabafo, o recado final. Composta originalmente para a trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues, no qual Chico Buarque também atua ao lado de Maria Bethânia e Nara Leão, a canção, “Partido alto”, ressurge no *show* em outro contexto, sendo que a inversão na ordem das estrofes carrega a experiência daquele momento.

⁷⁷ No site oficial de Chico Buarque e/ou no livro de Wagner Homem, 2009.

O título da canção faz referência a um dos gêneros do samba: o partido-alto, que, segundo uma das definições (possíveis) de Nei Lopes (2008, p. 26), é o samba “bem humorado, encantador e espontâneo”, podendo apresentar, entre suas características, “um samba cantado em forma de desafio”, composto por um refrão (primeira parte), seguido de outros versos improvisados ou de repertório tradicional, “os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão” (Ibid., p. 27). Como ocorre na composição de Chico Buarque, ao recriar esse gênero de samba em “uma espirituosa letra em que, entremeadas por um refrão, são cantadas quatro estrofes, procurando dar a impressão de que elas estão sendo improvisadas por partideiros” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 177).

Para finalizarmos a análise de “Partido alto”, vale referir sobre a parte instrumental desta gravação ao vivo, em uma duração de cinco minutos e trinta e três segundos (sendo que na gravação com o MPB-4 para *Quando o carnaval chegar*, ela tem a duração de três minutos e trinta segundos, e em outra mais recente com o próprio Chico Buarque, dois minutos e trinta e nove segundos), a interpretação arrastada de Caetano Veloso, é acompanhada por um agogô, fazendo a marcação mais aguda e um baixo, mais grave, reforçando, junto com a letra, uma ambientação de tensão.

Percebemos nas entoações aqui analisadas uma condução do texto articulada com a melodia fazendo “do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista” (TATIT, 2012, p. 21). Ao que Luiz Tatit denomina *figurativização*,

Por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio. (Ibid., p. 21)

Nas interpretações de “Bom conselho” e de “Partido alto”, percebemos um vínculo entre o texto e a melodia que caracterizam esse ambiente de tensão. Inspiradas pelo momento da execução, ou seja, o ano de 1972, demarcando um encontro entre dois músicos recém-chegados de períodos de exílio.

O texto de uma canção, segundo Luiz Tatit (2012, p. 17), “vem da vida. Mais precisamente, vem dos estados da vida”, no caso de “Partido alto” e “Bom conselho”, seria o “estado de decantação”, quando o cancionista fala de alguém ou de algo. Sendo

que “cada estado retratado no texto tem implicações melódicas, tem uma compatibilidade em nível de modalização. Daí as melodias irregulares, as melodias com durações prolongadas e as melodias reiterativas. Cada melodia contempla seu texto” (Ibid., p. 18), como procuramos chamar a atenção nas interpretações das respectivas músicas no disco ao vivo.

Acreditamos que a análise dos elementos extralinguísticos não só enriquece a leitura que fazemos das letras das canções de Chico Buarque, como também faz jus ao trabalho artesanal do cancionista. Para Luciana Calado (2009), as composições de Buarque têm sido objeto de análise em estudos literários por “ultrapassarem, realmente, a apreciação do domínio melódico, expandindo-se à estética literária”, visto que,

O grau de elaboração e as imagens permitem identificar suas letras com a poesia, incorporando-as à literatura brasileira. Apesar de não se autodeterminar poeta, Chico Buarque foi um dos primeiros compositores a incluir a impressão das letras na capa e/ou encartes de seus discos como elemento importante no acompanhamento da melodia, talvez com a intenção de que suas composições fossem vistas como *literatura cantada*. (Ibid., p. 273, grifos da autora)

Nessa análise, apontamos nos versos de “Bom conselho” a inversão do código proverbial que possibilita ao letrista falar sobre o que parte da comunidade teme e não quer ouvir, como aponta Sant’Anna, “aí sua música faz falar o que o cotidiano silenciou” (1986, p. 104). Chamamos a atenção para o contraste entre o que os provérbios sentenciam se pensados na sua forma original e, na transgressão da voz que “nega a passividade, prega a desobediência à ordem estabelecida, fazendo um convite à ação” (CALADO, 2009, p. 278).

Do mesmo modo que o conto “A Família Pompeu e Costa” também se faz por contrastes, em nosso entendimento, justamente por ser esse o seu tema central. Como apontamos anteriormente, todos os fios do texto têm seus nós bem entrelaçados e contribuem na elaboração da narrativa, assim, o contraste está nos espaços, nas situações vividas e nas escolhas políticas das personagens. Se atentarmos aos sinônimos de contraste no dicionário⁷⁸ chegaremos às seguintes correspondências: 1) diferença entre coisas análogas: discordância, dissemelhança, oposição etc.; 2) comparação entre coisas relacionadas: confronto, cotejo, contraposição etc.; e 3) resistência e objeção: resistência, contestação, controvérsia etc.

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.sinonimos.com.br>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

Essas três correlações de contraste estão presentes no conto e na canção aqui analisadas. Sendo a terceira correspondência, de resistência e objeção, a que mais nos interessa para o encaminhamento de finalização da análise.

A inversão identificada nos provérbios de “Bom conselho” também é um recurso presente no conto. No último parágrafo,

Cabeça cabisbaixo Bastião sai. Ardem os bens, as casas, os musseques na fúria colonial. Cerco, espaço capequeno, passarinho sem vôo, a vida é. Do lixo, os homens musculados na repressão, farão mibangas [lavras] floridas. A lágrima não faz a luta. (CARDOSO, 1982, p. 34)

A frase (que parecia) sentencial: “passarinho sem vôo, a vida é”, tem seu valor negativo invertido pela frase seguinte: “Do lixo, os homens musculados na repressão, farão mibangas floridas”, pois mesmo diante do silêncio e da covardia de Pompeu em abrigar a família de Bastião, que sai “cabeça cabisbaixo” do encontro, este último, não esmorece diante do fato. Daí, sim, a sentença final, na contramão da inércia ou da passividade, na última frase do conto: “A lágrima não faz a luta” (Ibid., p. 34).

E, assim, são narrados os *descaminhos* dos amigos. No contraste entre a segurança e o conforto da família Pompeu e Costa e os infortúnios das famílias dos musseques, como a de Sé-Bastião. Parodiando “Bom conselho”, enquanto Pompeu “espera sentado” em seu confortável “regaço”, com atitudes reformistas, e, temeroso pela “terrível máquina de triturar” de uma revolução armada, Bastião não teme “brincar com fogo”, pois, “corre atrás do tempo”, e, como seus camaradas de luta, “semeia vento em sua cidade, vai pra rua e bebe a tempestade”.

2.1.3.3 “Mesene” e “Apesar de você”

No conto “Mesene” (CARDOSO, 1982, p. 19-22), a luta da personagem Kaxeketela está configurada, a nosso ver, em sua resistência perante os problemas cotidianos enfrentados pelos moradores da sanzala (povoado) Kitembo. E sua principal “arma”, por assim dizer, é alfabetizar os mais-velhos, segundo o texto, “alunos no limite da idade”, que ouvem o mesene, ou seja, o professor, “atentamente iluminando suas cabeças”. Não por acaso, o seu ofício e alcunha é o título do conto. Assim, a personagem mesene Kaxeketela é apresentado na narrativa como aquele que tem conhecimento e domínio da língua portuguesa seja na fala ou na escrita. E consegue,

dessa forma, fazendo vezes como orador, defender a população de injustiças perante autoridades administrativas, ou auxiliar no preenchimento de documentos para os que não sabem ler e escrever, em um período, como observamos em análises anteriores, de constantes arbitrariedades por parte dos colonizadores presentes em Angola.

As aulas de Kaxeketela aos “homens e mulheres na vontade de pelear a ignorância” eram ministradas à sombra “da árvore grande” e as lições eram ritmadas ao soletrarem as sílabas “na cartilha de João de Deus”, material referencial até hoje na alfabetização de portugueses⁷⁹. Mas, ganhavam mais ritmo “quando chegava nazoras da tabuada dois vezes um dois, dois vezes dois quatro” (Ibid., p. 19), segundo o narrador que, como é possível observar, mantém o nível linguístico próximo da oralidade e da linguagem popular. Como exemplifica igualmente o trecho a seguir,

No kasputu [português] dele refinado na gramática zé maria relvas, Kaxeketela passava muitas noites na sonecagem [escrita] de requerimentos para tratar o bê-i, e mukandas das pessoas que não sabiam ler nem escrever ele também que fazia. (Ibid., p. 21)

O excerto acima exemplifica o que ocorre durante toda a narração do conto, em que o narrador usa algumas palavras em quimbundo e outras em português coloquial, enquanto na sintaxe, os artigos, preposições e adjetivos aparecem em ordens invertidas do esperado pela norma, também identificamos o que Benilde Caniato assinala como,

O modo de enfrentar a frase altera-se para que significações da vida cotidiana possam desvendar a *fala* dos interlocutores. Destaca-se assim, a especificidade da *fala* quanto à sua textualidade própria, em que outros mecanismos que não os linguísticos acabam por reger a coesão e a coerência da comunicação. (Caniato, 2005, p. 74, grifos da autora)

Dessa forma, podemos dizer que nas narrativas boaventurianas o narrador é um dos interlocutores, não se distanciando das personagens, ao contrário, igualando-se a eles.

---

⁷⁹ No *site* da Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se a digitalização da segunda edição: DEUS, João de, **1830-1896**: Cartilha maternal ou arte de leitura, por João de Deus, publicada pelo seu amigo Cândido A. de Madureira, Abbade d'Arcozello. 2. ed. correcta e augmentada. Lisboa: Imp. Nacional, 1878. vol. 1; 8°. Segundo Chaves, Secco e Macedo (2006, p. 218), o escritor Cordeiro da Matta, além de um dicionário quimbundo-português, foi também autor “de uma cartilha para o aprendizado do quimbundo, baseada na cartilha de João de Deus, o que lhe valeu o epíteto, atribuído por Mário António [...] de João de Deus angolano”.

Ao descrever as qualidades de Kaxeketela, o narrador abre um momento descontraído na narração ao lembrar o dia em que o professor pediu a mão de Xia, “menina bonita de bom coração”, em casamento: “Tinha também fama de casamenteiro. [...] Se lembram? Vos conto. Foi assim que aconteceu [...]” e dá início aos pormenores do acontecimento, com humor, mais um traço do narrador, além da ironia.

O tom irônico desponta em algumas passagens, quando, por exemplo, o narrador se refere à gramática portuguesa José Maria Relvas, por “zé maria relvas”, ou, ainda, na sequência referindo-se a um certo despreparo dos portugueses em comparação ao conhecimento “refinado” de Kaxeketela,

Ainda sô chefe que é sô chefe muitas vezes tinha que ir no dicionário buscar o sentido das palavras caras. Kaxeketela dominava corretamente a língua do putu. *Ih! Inda esses gajos que vinham de lá se falavam como ele?* (CARDOSO, 1982, p. 21, grifos nossos)

Vale referir, sobre o caráter de resistência que se configura no uso do português pelos escritores angolanos engajados em uma nova escrita, no qual se enquadra Boaventura Cardoso. Segundo Rita Chaves, “em um primeiro momento, o português foi a língua do colonizador”, desta forma, “o domínio da escrita em português tornou-se instrumento de poder, e o uso corrente das línguas nativas, pelos africanos, uma forma de resistência” (CHAVES, 2009, p. 132), como vimos anteriormente, no primeiro capítulo referente à formação da música urbana angolana, por exemplo, e a ação do grupo Ngola Ritmos em direção à revalorização do quimbundo e outras línguas locais. Porém, lembra a autora, com o movimento da Negritude⁸⁰, como afirmação da identidade negra, os jornais locais de Angola buscam “a difusão da consciência cultural e política nacionais. E foi pelo uso comum do idioma português que tal difusão se tornou possível” (Ibid., p. 133).

No conto, a personagem Kaxeketela ao dominar a língua do colonizador demonstra, em nosso entendimento, uma postura confiante na contramão da inferioridade imposta pelo regime, segundo Césaire, “resultado procurado pelo colonizador”, uma vez que “a colonização é esse fenômeno que inclui, entre outras consequências psicológicas, a seguinte: fazer vacilar os conceitos sobre os quais os

---

⁸⁰ Cf., para uma introdução, **Negritude**: usos e sentidos, de Kabengele Munanga (1988). Pensadores referenciais sobre o tema: Léopold Senghor, Aimé Césaire e Léon Damas. Como também escritores críticos ao movimento: Achille Mbembe, Cheikh Anta Diop e Frantz Fanon.

colonizados poderiam construir ou reconstruir o mundo” (1956 apud SANCHES, 2011, p. 269).

Destarte, o esforço cotidiano do mesene o torna um homem instruído e muito diferente da personagem Pompeu de “A Família Pompeu e Costa”. Kaxeketela faz uso de seu conhecimento em favor da comunidade, não se afasta do povo e não se sente superior a eles. Ao contrário do egoísmo que observamos no intelectual Pompeu, o professor é solidário com o povo, como exemplifica a frase que forma um parágrafo no conto: “Era amigo de todos na sanzala” (CARDOSO, 1982, p. 22). O auxílio aos moradores do Kitembo ia além das lições e defesas, por ser o único a possuir uma bicicleta, Kaxeketela socorria mães com dores de parto, filhos com febre, transportando os doentes até o hospital.

A personagem como mediadora de conflitos ganha, por um lado, respeito de alguns, mas, por outro, inimigos, em especial, entre autoridades e comerciantes. Kaxeketela faz uso de seus conhecimentos com o senso de justiça, como mostra o excerto a seguir, quando defende um miúdo que, por ser muito arteiro, acaba levando a culpa pelo sumiço de porcos e galinhas de uma casa,

Makotas [velhos] do Kitembo foram então na regedoria para ver quem é que estava com a razão dele. Pandassala adiantou avançar intrigas no regedor para castigar só o miúdo, coitadito filho alheio estava inocente. Mesene Kaxeketela se alevantou e todos que emudeceram as vozes para lhe ouvir. Quando acabou de falar, *aplaudiram com a cabeça*. O regedor na vergonha dele teve de largar o miúdo. *As caras eram espelho de alegria*. (Ibid., p. 19, grifos nossos)

No período em questão, a desconfiança por parte dos colonizadores para com os colonizados, como observamos no primeiro capítulo, tinha diversas origens. Uma delas, e talvez a mais temida pelos portugueses, era a de ações organizadas contra o sistema. Assim, tornava-se inimigo o africano instruído, segundo Wheeler e Pélissier (2013, p. 265), “o africano semiocidentalizado, de que eles suspeitavam por acharem que tinha inveja do estatuto econômico dos portugueses, para além de ambições políticas. E a política era um assunto tabu tanto na África portuguesa como em Portugal”.

O senso de justiça de Kaxeketela, no entanto, não é bem visto por todos os moradores do Kitembo. Entre eles, Canhanga, “perigoso, intriguista, tinha inveja do Mesene”, segundo a narrativa, torna-se um delator possível, como desconfiam os

alunos: “Foi ele mesmo que foi boatar no regedor que o Mesene em vez de ensinar no livro ensinava outras cuezas que não estavam no livro” (CARDOSO, 1982, p. 21). Assim, o professor torna-se “centro de irradiação ideológica, de exercício de influência” (SANTILLI, 2005, p. 130) e tem suas ações interrompidas pelo cerco policialesco, sendo acusado de ser um terrorista.

Como foi possível observar em análises anteriores a chegada dos policiais é realizada sempre com muito estrondo, nesse conto, desequilibra a harmonia da aula: “Foi assim. Ninguém que esperava a carrinha de repente. Pararam na lição cantante na espera de quem é que vinha lá” (CARDOSO, 1982, p. 20). Outro fator que se repete com o cerco policial é a reação das pessoas, em “Nga Fefa Kajinvunda”, as quitandeiras saem tropeçando nos caixotes, parecendo, segundo o narrador, “formigas deslizando”; em “Nostempo de miúdo”, a velocidade nos pés dos garotos transforma muros altos em terra plana, e em “Santo Rosa”, os passageiros do trem que passam pela revista têm “as bocas emudecidas de repente. Caladamente se sentaram todos”.

As reações de desespero e/ou paralisação diante das autoridades refletem o conhecimento por parte dos colonizados da violência que os aguarda e que pode explodir a qualquer momento. Como assinala Fanon (1979, p. 40), o colonizado está sempre atento, “decifra com dificuldade os múltiplos signos do mundo colonial” e “nunca sabe quando passou do limite”. Essa repressão é denunciada na tessitura do texto ficcional, como vimos nos exemplos anteriores e no excerto a seguir na tensão pela qual passa Kaxeketela,

Desceram em andamento ainda [do carro], o chefe de posto na frente com a brutalidade. Ximbas encercaram o cerco. Havia maka, todos que pensaram no pensamento.

— Que reunião é essa? – berrou sô chefe a força da sua autoridade toda, encorajada nos cipaios encacetados.

— Estou a ensinar estes velhos, meu chefe – Mesene na atrapalhação. Orvalhos de suor, quenturas de febre, vontade de verter ali mesmo tudo junto que rebentava quase.

— A ensinar... Você mazé é um grande político, andas a agitar os teus patrícios. Estás preso! (CARDOSO, 1982, p. 20)

Dessa forma abrupta e violenta, Kaxeketela vê seu trabalho interrompido e sua maior preocupação ao imaginar-se preso e, talvez nunca mais voltar, é para com a comunidade, “Quem ensinar aquelas crianças e velhos do Kitembo amanhã?, perguntava-se ele mesmo” (Ibid., p. 20). Esta práxis da personagem, decidida a andar para frente, ao ensinar e defender, sempre que possível, a sua comunidade, enquanto o

autoritarismo ao seu entorno quer e espera o contrário, ou seja, a submissão. Essa forma de sonhar com algo diferente do que é imposto pela colonização nos leva à questão colocada por Lenin “com o que devemos sonhar?” em períodos de total repressão.

No desacordo entre o sonho e a realidade, Lenin, como o crítico Pissarev⁸¹, a quem cita, acreditava que, nesse desacordo, nada há de nocivo se

Cada vez que sonha, o ser humano acredita seriamente em seu sonho, se observa atentamente a vida, compara suas observações com seus castelos no ar e, de uma forma geral, trabalha conscientemente para a realização de seu sonho. Quando existe contato entre o sonho e a vida, então tudo vai bem. (LENIN, 1988, apud BLOCH, 2005, p. 21)

Em nosso entendimento, a escolha de Kaxeketela é percorrer, na “palmilhação da ida e da volta para a escola”, junto com os seus alunos pelo “caminho fora” no qual “eles e o Mesene cantavam a tabuada toda, nem só se arreparavam na distância que andavam” (CARDOSO, 1982, p. 21-22). Portanto, o caminho escolhido é o da ação diária e compartilhada, da resistência e da luta. Talvez a resposta do sonho possível de Kaxeketela seja o mesmo vislumbrado por Lenin, aquele que sustenta e reforça a energia do trabalho,

Em tais sonhos, nada pode corromper ou paralisar a força de trabalho; ao contrário. Se o ser humano fosse completamente desprovido da faculdade de sonhar assim, se não pudesse de vez em quando adiantar o presente e contemplar em imaginação o quadro lógico e inteiramente acabado da obra que apenas se esboça em suas mãos, eu decididamente não poderia compreender o que leva o ser humano a empreender e realizar vastos e fatigantes trabalhos na arte, na ciência e na vida prática. (LENIN, 1988, apud BLOCH, 2005, p. 20)

Assim, mesmo sendo preso nas condições coloniais, Kaxeketela deixou sementes para amadurecerem no tempo. Como indica o parágrafo final do conto sobre o dolorido aprendizado da última lição deixada pelo mestre,

[...] Alunos com a desconfiança na demora do Mesene. Impacientavam já quando souberam que Kaxeketela nunca mais vinha lhes kulongar [ensinar]. Sô chefe tinha lhe levado ontem na razão de ele era político. A compreensão da vida amadurecida nas muximas kandengues. (CARDOSO, 1982, p. 22)

---

⁸¹ Lenin cita o escritor e crítico russo Dmitri Pissarev no quinto capítulo da obra **Que fazer?** As questões palpitantes do nosso movimento. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 132.

Passemos para a análise da canção “Apesar de você”, de Chico Buarque. Como antecipamos no primeiro capítulo, no item sobre o compositor, esta canção é composta em 1970 na volta do exílio de Buarque com a família para o Brasil, sob o impacto do clima de tensão que encontra no país.

Para Adélia de Meneses, essa música, denominada por ela como canção de repressão (e não de protesto, ponto com o qual estamos de acordo), descarrega uma raiva desmobilizadora pela ausência da liberdade, nos níveis verbal e emocional. Visão da qual discordamos por identificarmos uma força mobilizadora nas canções de Chico Buarque, mesmo quando o teor passionai é predominante.

Nessa canção, podemos exemplificar como força motivadora nos versos “Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia”, a denúncia direta ao opressor que censura, mas que “vai ter que ver/ A manhã renascer/ E esbanjar poesia”, a partir da força da união do povo, expressada no “coro a cantar na sua frente”. Entendemos que, enquanto o poeta acusa diretamente ao usar o pronome “você” e enumera “quem manda, inventou esse estado, o pecado, a escuridão”, e assim por diante, ele opta pelo caminho do enfrentamento, portanto, de resistência. Bem como as ameaças “onde vai se esconder, como vai proibir, você vai se amargar”, “você vai pagar e é dobrado” e até mesmo a rima “você vai se dar mal” com “etc. e tal”, em uma clara provocação na alusão a uma lista infinita.

Há uma projeção a partir do presente, nos versos da primeira estrofe, “Hoje você é quem manda/ Falou tá falado/ Não tem discussão”, de melhoria para o futuro nas estrofes seguintes que iniciam com “Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia” e “Quando chegar o momento/ Esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juro, juro”. Ou seja, o presente de opressão retratado nos versos “Todo esse amor reprimido/ esse grito contido/ Este samba no escuro”, segundo prenuncia a canção, está próximo do fim, como indicam os versos “E eu vou morrer de rir/ Que esse dia há de vir/ Antes do que você pensa”, por não haver mais espaço para tamanha repressão.

Segundo Tárík de Sousa, “o clima cultural desta república era o fielmente descrito no malandríssimo *Apesar de você*: supunha-se que irritava o Governo, ‘O dia raiar/ sem lhe pedir licença’” (1979, p. 12, grifos do autor).

Destarte, para melhor desenvolvermos a ideia contrária à desmobilização levantada por Adélia de Meneses, recorreremos a autores que nos auxiliam na reflexão sobre o quanto as composições de Chico Buarque, sobretudo as selecionadas para a pesquisa que compreendem o período entre 1970 a 1985, como “Apesar de você”

(1979), apresentam um caráter político, de crítica social e, por assim dizer, de luta contra um sistema hegemônico que se quer, este sim, desmobilizador e predominante.

Da construção da linguagem de Buarque surgem imagens que “contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar”, afirma Affonso Romano de Sant’Anna, na abertura do texto sobre o compositor, no livro *Música popular e moderna poesia brasileira* (1986, p. 99). A “proporção matemática”, da qual resulta a reflexão de Sant’Anna referente a obra de Chico Buarque, “*Música: abertura :: silêncio: fechamento*”, explana o contraponto música *versus* silêncio, dualidade que podemos avaliar como força mobilizadora e característica constitutiva de suas letras enlaçadas pelas melodias.

Nas composições de Chico Buarque, a música está para a abertura e para a desordem, assim como o silêncio está para o fechamento e a ordem. Segundo Sant’Anna, essa dualidade está vinculada tanto à problemática da utopia quanto à presença de personagens excluídas ou silenciadas pelo cotidiano. Sendo uma utopia musical com uma clara função contraideológica presente, por exemplo, em “Bom conselho”, analisada anteriormente. O compositor declara, em entrevista de agosto de 1977, que “a ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí, justamente, para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram – não adianta agora mudar a história. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem”⁸².

Mesmo quando grava um disco no qual a autoria de praticamente todas as canções são de outros compositores, como foi o caso de *Sinal fechado*, de 1974, encontramos o silêncio como sinônimo de fechamento, e com o qual, ao mesmo tempo, deixa claro, que não irá se calar. A iconografia dá de início o seu recado: a capa do disco estampa o rosto do cantor-compositor em uma foto grande, do tamanho da capa, e outras tantas fotos menores com o mesmo rosto com a boca aberta em frente ao microfone, com a expressão de quem está cantando e/ou gritando. A contracapa é um sinal vermelho que pode remeter tanto a um semáforo quanto a uma sirene⁸³.

Vale a pena chamar a atenção para a escolha de compositores populares como Noel Rosa, Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho e de companheiros de Chico Buarque

⁸² HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista à **Revista Versus**, n. 13, apud MENESES, 1980, p. 192.

⁸³ Fotos da capa e contracapa de Luiz Garrido. *Layout* da capa de Aldo Luiz. Figuras 4 e 5, disponíveis nos Anexos.

como Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Bem como a seleção das músicas, embora não nos deteremos na análise de todo o disco por não ser nosso objetivo. No lado 1 (como ocorria nos LPs, a divisão em dois lados, conhecidos também como lados A e B), a primeira música é “Festa Imodesta”, que Caetano Veloso compõe para Chico Buarque, sobre a qual falamos no tópico 1, seguida de “Copo vazio” de Gilberto Gil, com uma interpretação de Buarque melancólica e bem pausada para frases como “É sempre bom lembrar/ Guardar de cor/ Que o ar vazio de um rosto sombrio/ Está cheio de dor”.

A primeira música do lado 2 é “Acorda, amor”, dos pseudônimos do compositor, inventados para driblar a censura, Leonel Paiva e Julinho da Adelaide. A penúltima música “Me deixe mudo”, de Walter Franco, traz os versos iniciais, “Não diga nada/ Saiba de tudo/ Fique calada/ Me deixe mudo”, e finais, “Não me pergunte, não me responda/ Não me procure e não se esconda”, também com uma pausa para cada frase ser bem compreendida, porém, com uma interpretação agora de quase uma ordem, um grito que arrebenta. Como última música, de Paulinho da Viola, que dá nome ao disco, “Sinal fechado”, traz na melodia uma tensão e um prolongamento das notas no fim, aludindo a uma sensação de infinito.

Entendemos a gravação e produção de um disco como *Sinal fechado*, como uma forma de resistência do compositor diante da forte censura que sofreu durante os anos de chumbo, como ficou conhecido o período de endurecimento do poder militar no Brasil⁸⁴. Segundo Tárík de Souza, muitas vezes as palavras “Chico” e “Buarque” já eram suficientes para o veto. Em entrevista ao jornalista em 1971, o compositor revela esse cuidado artístico com a obra, em realizar um trabalho que não desse uma “visão mutilada”, pois, o que lhe interessa “é mandar o recado por inteiro” (1979, p. 63). Como ficou evidenciado nesse LP, desde o projeto de capa e contracapa, na escolha dos compositores e no “recado” dado na seleção das músicas, como já exemplificamos.

Heloísa Starling (2003) vê na narrativa do compositor “uma forma específica de arremate que a palavra oferece à ação humana para que ela se complete em uma história”, por meio, muitas vezes, de “flagrantes líricos e irônicos”. Ao “jogar com as imagens de dominação e de exclusão política e social” e ao “carnavalizar as formas de organização do poder que essa sociedade constrói para si mesma” (Ibid., p. 155), Chico

---

⁸⁴ Como é sabido, corresponde no Brasil ao período demarcado pelo Ato Inconstitucional n. 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, quando são suspensas as garantias individuais e que se estende durante o governo Médici até 1974. Marcado por violência policial, prisões e torturas, quando se intensifica o exílio de intelectuais e artistas, bem como o enfrentamento armado ao regime. Cf 1964: história do regime militar brasileiro, de Marcos Napolitano, 2013.

Buarque trabalha com os meios que a literatura ou, no caso, a canção tem de revelar o homem como condutor de seus atos e, portanto, como aquele que faz a História.

Ao lembrarmos-nos que “o problema mais grave em relação à censura é desinformar culturalmente” (MENESES, 1980, p. 7), segundo a própria Adélia de Meneses, entendemos que o papel social das artes em momentos de exceção é o de continuar informando, como no caso da canção popular, que, muitas vezes, ao refletir diretamente sobre acontecimentos imediatos da vida cotidiana, acaba por se aproximar do caráter de crônica. Percebemos nessa forma de atuação um engajamento do artista em relação ao meio social em que está inserido. Pois, “num tempo em que a luta contra os desmandos da ditadura militar tornou-se parte importante da experiência pessoal de Chico Buarque, os conteúdos sociais foram evidentemente absorvidos por seus versos” (TATIT, 2012, p. 238). Não se calar, continuar compondo e cantando era uma forma de luta contra a imposição de um governo autoritário.

Quando as músicas de Buarque não eram censuradas “alcançavam grande repercussão junto ao público cúmplice, que depreendia as mensagens ‘claramente’ cifradas” (Ibid., p. 238). A censura inicialmente não compreendeu muito bem as entrelinhas de “Apesar de você”, uma vez que, depois da venda de quase cem mil discos, em uma semana, só então a canção foi proibida; os discos, recolhidos e destruídos; e o censor que deixou passar, punido. Como a matriz não foi destruída, a canção finalmente liberada pela censura em 1978, como “Cálice” e “Tanto mar”, pôde ser reeditada do original de 1970. Porém, Adélia de Meneses afirma que a música continuou sendo cantada, nesse meio tempo, “em várias situações, pelo povo”⁸⁵ (1982, p. 76).

A posição de Adélia de Meneses quanto à desmobilização dessa canção talvez esteja mais próxima de “uma visão bastante específica de um segmento da esquerda”, como se refere Napolitano (2001, p. 296) quanto ao texto “MMPB: uma análise ideológica”, de Walnice Galvão, e ao qual Meneses também faz referência. Segundo o historiador, essa visão foi construída “dentro de um contexto muito específico: a crise do intelectual crítico, acusado de inação, e a afirmação do ativista da luta armada” (Ibid., p. 297).

---

⁸⁵ Vale retomar que foi cantada pelo próprio Chico Buarque, como referimos sobre a apresentação com Caetano Veloso, no Teatro Castro Alves, em 1972, sendo o ato considerado pela censura como “uma inequívoca provocação”. Cf. p. 130-131.

Quando Napolitano (Ibid., p. 297) aponta esse duplo aspecto da crise interna da esquerda como um fator “importante para entender estes textos como fontes históricas, perspectivas ideológicas, e não como evidências do contexto em si” – aqui ele se refere também ao texto “A festa da bossa: impacto, sintaxe, declínio”, de Osvaldo C. A. Louzada Filho, de 1969 –, enquadramos a posição de Adélia de Meneses nesse mesmo viés. Assim, concordamos com a autora quanto ao termo “músicas de repressão”, porém, com força mobilizadora, por compreendermos as músicas de Chico Buarque compostas na década de 1970, mais adequadamente circunscritas no âmbito da luta contra a repressão, do que propriamente músicas de protesto. Justamente por não serem composições datadas, pois, como observa Tatit (2012), “virada a página infeliz da nossa história”, as canções desse período continuam sendo apreciadas pelo público ouvinte.

Dessa forma, levantadas todas essas questões, identificamos na canção “Apesar de você” um engajamento do cancionista que transforma um componente estético em instrumento crítico ao estabelecer correspondência com o momento histórico em que a música foi composta, expressando um desejo de mudança, por meio da denúncia e do descontentamento. Configurando, portanto, uma posição de resistência.

2.1.4 Utopias

Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real. [...] a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser.

Nicolau Sevcenko

Os contos “O ‘socialismo’ kima kiah?” e “Juca, meu avilo” são os dois últimos de *Dizanga dia Muenhu* que, por retratarem o período pós-independência em Angola, nos levou à reflexão sobre a utopia na ficção. Assim, o espaço e o(s) sujeito(s) ganham um aspecto fundamental na narrativa, que é o de reconhecimento e ação, respectivamente.

As literaturas africanas de língua portuguesa e, mais especificamente, a literatura angolana, como observamos no primeiro capítulo, têm como característica em

sua produção uma forte ligação com a História. O poeta e primeiro presidente da República Popular de Angola, Agostinho Neto, considera o surgimento da literatura angolana escrita uma necessidade não só estética, mas principalmente como “arma de combate pela afirmação do homem angolano”, no documento de registro da fundação da União dos Escritores Angolanos, em 1975. Como observa Rita Chaves,

A terrível violência da política colonial, desnudando-se em práticas absurdas, acabaria por denunciar a inviabilidade do sistema. [...] Data dessa época o início de uma tradição significativa na história de Angola: a utilização de movimentos culturais para a deflagração e/ou fortalecimento de lutas políticas mais definidas. (CHAVES, 1999, p. 34)

Como forma de abordar as relações sociais desenvolvidas nos contos e nas canções, buscaremos uma reflexão sobre “a história das lutas dos homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão (EAGLETON, 1978, p. 10), e, sobretudo, a utopia nesse processo de luta pela libertação, como uma dinâmica potencializadora em que a contestação possa desencadear a possibilidade de transformação. A utopia como esperança “sabedora e concreta”, segundo Ernest Bloch,

Que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência. (BLOCH, 2005, p. 15-16)

Esta análise comparativa entre os contos e as canções será perpetrada, mais uma vez, a partir de uma relação criada pela nossa leitura, levantando aspectos de contexto social e estético presentes nas respectivas formas de expressão. Buscaremos ressaltar na análise dos contos de Boaventura Cardoso, propondo um diálogo com canções de Chico Buarque, uma reestruturação contínua da experiência social, política e cultural, em que os sujeitos sociais se representam em busca de redefinições.

2.1.4.1 Os modos de ser em tempos de mudança

Havemos de voltar

[...]

Aos nossos rios, nossos lagos

às montanhas, às florestas
havemos de voltar

À frescura da mulemba
às nossas tradições
aos ritmos e às fogueiras
havemos de voltar

[...]
À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar
Havemos de voltar
À Angola libertada
Angola independente

Agostinho Neto,

Cadeia do Aljube de Lisboa, outubro de 1960⁸⁶

No conto “O ‘socialismo’ kima kiah?” (CARDOSO, 1982, p. 35-38), duas mais-velhas são as protagonistas, Nga Paxi e Nga Tuturi, que dialogam sobre a velhice e, principalmente, sobre o socialismo “é quê então?” (título do conto que mescla o português ao quimbundo) e muitas outras perguntas “teimosamente pendurada nas cabeças” (Ibid., p. 37). A memória de tempos passados e a dúvida sobre as mudanças do presente são duas reflexões que constroem a narrativa, “Nga Paxi vasculhando na memória a vida que viveu jovem, se interroga na mudança dos tempos” (Ibid., p. 35). No primeiro parágrafo, outro conto presente no livro, “Nostempo de miúdo”, é retomado, “Cada passo bengalado tem paragem de pensamento longe, renovação de forças. Desatentamente atenta no trumuno da bola correndo, miúdos suados e o pensamento recua ainda *nos tempos dela de miúda*” (Ibid., p. 35, grifos nossos).

Tempos esses passados no “antigamente colonial”, tempos de exploração pelos colonos e de forte repressão sobre os habitantes da terra, como retrata o conto “Nostempo de miúdo” que, analisado anteriormente no item “Futebol”, percebemos se passar em 1961, pelo *leitmotiv* “Sessenta e um quente!”, um passado não tão distante assim para Nga Paxi, mas que ao ser aqui retomado reaviva a memória para um período violento de dominação. Como fica claro no trecho a seguir, quando a dúvida sobre as

⁸⁶ António Agostinho Neto, primeiro presidente da República de Angola, escreve este poema na prisão em Portugal. “Havemos de voltar” vira uma espécie de hino revolucionário em Angola depois da independência. Gravado por Pablo Milanés, no LP *No me pidas*, de 1978, como nos referimos no primeiro capítulo, no item sobre Chico Buarque.

mudanças do pós-independência se mistura a uma memória emotiva sobre o passado colonial,

[...] Mas me diz ainda como é então que a gente vai fazê agora hem? sem nada hem? para comer? Tudo é preciso bicha [fila]. Era melhor no tempo do colono.

Ché, mana, assim não! Era melhó no tempo do colono?! Ih! – zolhos se arregalam interrogantemente. – No tempo do colono a nos castigá, castigá toda hora? Nós éramos só monangambas [criadas] mais nada. Patrício era quê?

Pergunta teimosamente pendurada nas cabeças. Miséria e exploração para todos, no antigamente colonial. As velhas repassam no pensamento outras vidas que sofreram anos. (Ibid., p. 37)

Em texto referente às imagens da utopia libertária em Angola, Benjamin Abdala Junior (2003) indica, entre os escritores angolanos contemporâneos, Boaventura Cardoso como um escritor inovador. Ao configurar em seus textos o entrecruzamento da tradição e da modernidade, fornece uma “expectativa do vir-a-ser”, retomando aqui a epígrafe de Nicolau Sevcenko sobre a literatura moderna, da sociedade angolana. E a memória é um importante elemento mobilizador “para que se possa resgatar pelos caminhos do imaginário, o que a vivência individual e/ou coletiva experienciou historicamente” (PADILHA, 2007b, p. 56).

Nas “estratégias discursivas” de Boaventura Cardoso, usando um termo de Benjamin Abdala Junior, a memória não se configura como uma mera “nostalgia do passado”, e, sim, como parte do tempo presente. E o presente da enunciação é o dos contratempos enfrentados pelos angolanos no período da colonização. O passado colonial que Nga Paxi não quer que Nga Tuturi se esqueça é o que está presente na ampla discursividade do autor implícito do conto “Nostempo de miúdo”, narrativa na qual os contratempos “fazem parte das estratégias do autor implícito”, segundo Benjamin Abdala Junior,

A voz, “batucante” como indica o narrador, organiza sua malha poética contra a opressão e humilhação dos garotos. Estes gingam e resistem com dignidade, pois portam o “novo” desejado pela enunciação: um homem não submisso, alienado a outrem, seja ele colonizador ou não. Da batalha do campo de futebol para a do campo da vida, como também para o plano da criação literária. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 255)

A luta das mais-velhas se apresenta na forma da luta diária revelada no próprio caminhar, “bengalando, passos tremulados”, e por meio das conversas, promovidas por encontros bem-humorados, como com o velho Bernardo, “idades de cabelos brancos” que “gosta de parecer novo, se mete até com raparigas”. A luta está também presente na idade que avança no tempo e traz com ela as dores, o reumatismo ou, ainda, com as letras que Nga Tuturi soletrava demoradamente “todos os dias na leitura jornalística”. Não por acaso é ela quem responde ao questionamento de Nga Paxi sobre o socialismo, pois, embora se limitasse à página de necrologia dos jornais, traz a resposta à amiga pelo que costuma ouvir no rádio,

— Mas me fala ainda mana – Nga Tuturi, atentamente. – Antigamente a gente te faltava quê então? Tinha tudo... deixa mana...

— Não é assim que acontece man’Paxi. A gente agora estamos ir no Socialismo.

— Socialismo é quê então? Fica como é? – curiosidade nascendo.

[...]

— No rádio costuma falá Socialismo é a gente vive já bem. As lavras é nosso, os bancos nossos também, fábricas, prédios tudo, no hospital você vai só não precisa pagá, na escola te ensinam bem, não tem senhor nem escravo, não tem rico, não tem pobre. (CARDODSO, 1982, p. 37-38)

O conto vai sendo encaminhado para um fim utópico tanto nas palavras do narrador quanto nas palavras de Nga Tuturi, que, ao tentar esclarecer as dúvidas da amiga, acaba por elucidar também ao leitor sobre a importância desse período de fortalecimento da identidade do país recém-independente, “O imbondeiro para ficá grande, primeiro fica pequeno, cresce, cresce. Tem tempo. Se a gente não trabalhá, Socialismo não vem. Trabalhá mas já não é para o colono, é para o povo que manda no poder” (Ibid., p. 38). Como nas palavras da canção de Zeca Afonso, “o povo é quem mais ordena”⁸⁷, a esperança está no “Povo no Poder”⁸⁸.

A perspectiva utópica de transformação se dá num espaço e num tempo concretos, como potencialidade concreta de mudança, o passado de uma Angola dominada pelo colono português deixou marcas profundas de sofrimento, o presente da narrativa é a transição para a conquista da independência e de projeções para um futuro

⁸⁷ Zeca Afonso, “Grândola, Vila Morena”, canção que se consagrou como Hino da Revolução dos Cravos.

⁸⁸ Vale notar que na quarta edição de **Dizanga dia Muenhu**, de 1988, pela União dos Escritores Angolanos, “povo” e “poder” são grafadas com p maiúsculo, indicando uma personificação do poder e uma gradação de importância ao povo. Há, na primeira página desta edição, uma informação relevante, a frase: “Liberdade para Nelson Mandela”, abaixo de um desenho ilustrativo também apontando o posicionamento político da editora. Figura 7, disponível nos Anexos.

melhor. São essas mudanças que geram as dúvidas presentes, já no título do conto, como uma visão crítica de se analisar e refletir sobre os fatos, e não simplesmente passar por eles. Segundo Ernest Bloch,

Pensar significa transpor. Contudo, de tal maneira que aquilo que está aí não seja ocultado nem omitido. Nem na sua necessidade, nem mesmo no movimento para superá-la. Nem nas causas da necessidade, nem mesmo no princípio da virada que nela está amadurecendo. (BLOCH, 2005, p. 14)

Como o amadurecimento das ideias e mesmo de uma nação em transformação presentes no conto. Bloch nos esclarece o que seria esse transpor,

A transposição efetiva não vai em direção ao mero vazio de algum diante-de-nós, no mero entusiasmo, apenas imaginando abstratamente. Ao contrário, ela capta o novo como algo mediado pelo existente em movimento, ainda que, para ser trazido à luz, exija ao extremo a vontade que se dirige para ela. (Ibid., p. 14)

E sobre o percurso cronológico das personagens no conto, que viveram o passado de dominação, vivem o presente da transformação e projetam o futuro, ainda acrescentamos,

A transposição efetiva conhece e ativa a tendência de curso dialético instalada na história. Em primeiro lugar, todo ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro: o que passou vem só mais tarde, e o presente autêntico praticamente ainda não está aí. O futuro contém o temido ou o esperado [...]. (Ibid., p. 14)

Podemos identificar neste conto o uso do diálogo como estratégia do autor que, por meio de curtos períodos, consegue esclarecer dessa forma vários pontos relevantes. Como no trecho a seguir, quando diante da insistente pergunta “Por quê então tantas bichas? – confusão bué na cabeça de Nga Paxi não lhe deixa ainda tomar sentido nas transformações que estão acontecendo”, a resposta da amiga é reveladora não só das contradições impostas pelo regime colonial, como também da força da luta, “Se não fosse os colonos que levaram tudo, a porrada que fizemos com os lacaios, tudo que escangalharam raivosamente, as bichas não era preciso. É por isso então que temos que produzir muito” (CARDOSO, 1982, p. 38).

A partir dessas questões, levantadas pelo próprio conto, a literatura de Boaventura Cardoso se mostra consciente das suas condições históricas, revelando por

meio de personagens e narradores, vozes múltiplas que se intercalam na tessitura narrativa, a sociedade e seus complexos meios de dominação, contribuindo, dessa forma, para a “nossa libertação”, pois “compreender as ideologias é compreender tanto o passado como o presente com mais profundidade” (EAGLETON, 1978, p. 11). Identificamos assim, nos contos reunidos em *Dizanga dia Muenhu*,

A concepção de cultura como uma forma de resistência aos desígnios da dominação, erguendo-se para derrubar o senso comum, a consciência da historicidade, condição básica, segundo Gramsci, para a instauração de uma nova ordem. (CHAVES, 1999, p. 37)

O conto “O ‘socialismo’ kima kiahii?” termina com a seguinte narração, sobre a qual levantaremos alguns aspectos,

Se despedem. Bengalando o passo Nga Paxi reinicia caminho perto, longe nos pés trêmulos. *Caminho de campos floridos verdes, fábricas fumegando, homens instruídos, miséria e exploração enterrados*, bandeiras de Outubro em nossas mãos calosas. (CARDOSO, 1982, p. 38, grifos nossos)

Os passos de Nga Paxi podem ser aproximados aos rumos da Nação, que *reinicia* seu *caminho*, já que este foi interrompido pela dominação estrangeira; *caminho perto* que se faz longe na alteração dos rumos causada pelas fendas deixadas como herança da colonização e de como iniciar um processo de construção de identidade nacional, pondo fim ao colonialismo⁸⁹. Porém, a frase final aponta um futuro utópico, a projeção de um desejo positivo para o porvir em que prevalecerá a prosperidade, a justiça e a dignidade humana, deixando claro que essa mudança só foi possível pela conquista popular por meio da luta e do trabalho. O que demonstra uma conquista coletiva quando o narrador utiliza o pronome “nossas”, manifestando um sentimento geral. Há ainda no texto final uma indicação à Revolução Russa, também conhecida como Revolução de Outubro, a primeira revolução socialista da história. Lembrando que os bolcheviques, ao tomarem o poder em 25 de outubro de 1917, iniciaram as reformas estruturais como as reformas aludidas no trecho do conto, destacado acima.

---

⁸⁹ Vale referir sobre o projeto literário angolano, “tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. O desafio se montava: era preciso fazer Angola, o que significava (significa) investir também na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. [...] tratava-se de vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua: Angola” (CHAVES, 1999, p. 31-32).

O *caminho* a ser escolhido e a ser seguido aponta, tanto neste conto como no último do livro, “Juca, meu avilo” (Ibid., p. 39-47), para um ideal utópico. Neste último, o espaço ganha um aspecto fundamental, como falamos inicialmente, quanto ao reconhecimento do lugar pelo sujeito. O conto tem início com uma mudança:

Miúdos carregando a mudança na permissão da força de cada um. Estavam deixar o musseque. Zangado, muito tempo depois. Tico e Nelo lhes fizeram ali. Mingota no Zangado também lhe pariram. Saudade no enforcamento da muxima. Saudade do Zangado, das pessoas amigas, da vida mesma, separação era só muro de aduelas. Fila de anos passaram ali, amigantemente, por isso a vizinhança fazia ajuda na mudança. Que falava Juca era logo bocas gargalhando risos. (Ibid., p. 39)

Esse espaço do musseque é retratado como um lugar (e um tempo) que deixará saudades nos que estão de mudança (e nos que permanecerão), pelos fatos aí apresentados, os filhos que nasceram lá, os amigos e vizinhos tão próximos e companheiros do longo período, como mostra a recriação do advérbio “amigavelmente” em “amigantemente”, ressaltando a ideia de uma amizade de antigamente, ou seja, de muito tempo. A mudança se dá para a Baixa, bairro reservado no período colonial aos brancos, porém esse conto se passa no pós-independência, e os dois mundos ainda se apresentam cindidos. O excerto a seguir lembra a divisão que analisamos em “A Família Pompeu e Costa”:

Na casa nova a vida era outra. Os miúdos de manhã baloiçavam vôos, berridavam sem limites. Espaço capiquinito do Zangado ali transformado num quintalão com capim domesticado, piscina. No Zangado as chuvas choviam dentro dos quartos, lares inundados de aflições. Para acalmar os intestinos à noite, era preciso correr rápido, calças na mão, até encontrar lugar discreto, longe dos olhares. Casa nova tinha todas as comodidades. (Ibid., p. 44)

A origem da mudança, de Juca e sua família, do musseque para a Baixa ocorre por causa de uma promoção deste na fábrica que trabalhava, assim, os modos de ser das personagens vão sendo revelados.

Cinco anos em São Nicolau, porrada no corpo e na consciência, Juca negava Juca de ontem também. Subir no musseque, se encontrar com os avilos, nunca mais foi. Nem mais a miséria do musseque só se via, nem o povo trabalhador que ele também sentiu dentro dele desde que lhe nasceram no mundo.

Os camaradas estavam estranhar. Nas reuniões do Gê a não estava lá. Horas seguidas no gabinete, ensaiando gestos novos, Juca recostado na cadeira alta mandava cada berro! [...]. (Ibid., p. 45)

Juca que volta “carne e osso”, com o amigo Pepe, da prisão de São Nicolau onde passaram anos afastados em trabalhos forçados e sob torturas, agora apresenta “ar de kilama, arrogância bué, vaidosamente nas falas, as raparigas lhe caíam facilmente” (Ibid., p. 45). A esposa de Juca também muda muito dos tempos em que viveu no musseque, quando com a prisão do marido teve que se prostituir forçadamente.

Vida das pessoas dá cada volta! Mana Fifi, gorduchona, mulher dele de Juca, meu avilo de antigamente, coisas da vida lhe começaram a correr mal: miséria, fome, desespero, miúdos pés descalço. Amigos do marido na tentação. Começaram nas visitas frequentes, intencionais [...]. (Ibid., p. 42)

Fifi nega agora a vida passada,

Fifi, as gorduras iam lhe estalar no corpo, a vaidade era muita. Tinha duas Marias para lhe cuidar da casa, se sentia outra. Vida mussequeira, nunca mais! Ir mais na Praça das Corrida, apanhar berridas dos fiscais, saltar becos, nunca mais! (Ibid., p. 44)

Aos poucos, no conto, os sentimentos em relação ao espaço vão sofrendo modificações, a saudade inicial revela-se como algo que nunca mais quer ser lembrado por Juca e Fifi, o musseque “Zangado hoje era amigo abandonado na longa caminhada”. Os dois mundos revelam “uma realidade que tenta colocar em dia a difícil tarefa de inserir-se na chamada era do capitalismo tardio” (VECCHIA, 2007, p. 332-333), alterando a conduta das personagens e consequentemente os seus modos de estar no mundo (Ibid.), seja a partir da aquisição de bens materiais, “Máquinas de lavar, de brilhar o chão, telefone tinha, tinha até televisão. A casa tinha tudo. Tinha também coisas que ela não sabia mexer” (CARDOSO, 1982, p. 44), ou nas relações pessoais, Fifi agora “todo dia só a mandar berro nas criadas, voz dela era parecia outra pessoa” (Ibid., p. 44), nem mesmo permitia que as empregadas falassem em quimbundo, “não podia ser ali em casa bocarem essas línguas. Tinha no esquecimento a fala que falou anos na vida dela” (Ibid., p. 45).

Esta “perspectiva política que enceta o debate da aquisição/submissão às normas político-econômicas dominantes, historicamente instituídas” (VECCHIA, 2007,

p. 333) vai num crescendo até o limite para que um outro modo de ser, mais distanciado do modelo dominante e ocidental, se revele. Como no encontro (que não se dá) entre Juca e seu avô. Duas gerações são defrontadas no encontro entre o mais-velho Kialomingo e a jovem secretária, como mostra o trecho a seguir,

De longe, das terras adonde lhe nasceram Kialomingo chegara afadigado. Queria falar no Juca, meu avilo de antigamente.

— Com quem deseja falar? — lhe interrogou a menina secretária, os ares da educação malcriada nos modos, sem levantar a cabeça. Olhos na continuação da fotonovela capitalista, nem que respeitava só a brancura dos cabelo do velho. (CARDOSO, 1982, p. 45)

E ainda

— Kialomingo aproveitou arreparar na menina bem vestida, mãos envernizadas vê-se mesmo é menina de sala, nem que sabe só ir na cozinha, nem um funge só se é capaz de fazer. Esperteza delas só na malandrice. Fias da mãe!

— Preencha esse talão e diga se o assunto é particular ou oficial — português bem falado, reflexo da origem.

Ele e a secretária mudamente se olhando. Velho Kialomingo olhou no papel e não entendia os sinais. — Não sei escrever, minha filha — falou timidamente depois. (Ibid., p. 46)

Juca não recebe o avô. Depois de longa espera, o adjunto chefe anuncia “O camarada chefe está muito ocupado manda dizer esta semana não recebe ninguém” (Ibid., p. 46). As relações pessoais são totalmente diferentes entre as que vão se desenrolando após a promoção de Juca — como vimos nos modos dele e de Fifi com os empregados e os amigos — e as apresentadas no início do conto. Mesmo entre makas, as amigas Fifi e Rosa

Tinham também tempo de se darem bem, de lutarem a mesma luta dos explorados, de donas de casa do musseque. Sofreram muito tempo a prisão pidesca dos seus maridos. No tempo de sessenta e um ensonaram na mesma cama, sentiram a mesma dor dos maridos kangados, fugiram da tropa tuga violando mulheres mussequeiras, nossas mães de respeito. Fifi e Rosa se amigaram na tristeza alegria que às vezes acontecia. (Ibid., p. 40)

Assim como o Juca, “camarada chefe”, se mostra adverso do Juca retratado por Pepe, quando saem da prisão, “aquele meu avilo, combatente corajoso, nas horas de porrada grande não acobardava” (Ibid., p. 44) por fidelidade à luta.

A leitura utópica dos dois contos de Boaventura pode ser aproximada dos versos da canção “Fantasia”, de 1978, de Chico Buarque, o que nos possibilitou uma análise comparativa em relação às questões políticas e sociais no Brasil no período em que “os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um ‘coração civil’ que teimava em pulsar durante a ditadura” (NAPOLITANO, 2010, p. 389), como vemos a seguir.

E se de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Se, de repente
A gente distraísse o ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão⁹⁰

No início dessa canção, o poeta apresenta o seu desejo de mudança da passagem da dor para alegria, como um ideal utópico como nos contos “O ‘socialismo’ kima kiah?” e “Juca, meu avilo”. Na sequência, o poeta convida para a fantasia do seu violão, como o escritor engajado que, por meio da ficção, aponta a possibilidade de mudança. A poesia utópica presente nessa música projeta para uma realidade não cotidiana, a utopia. Segundo Adélia Bezerra de Meneses,

Significa a proposta de um tempo-espaco outros – o samba, o carnaval, a festa – onde o amor acontece e onde existe uma possibilidade de comunhão [...]. Evidentemente, esse deslocamento para uma outra realidade, seja ela situada no passado ou num espaço imaginário, implica uma rejeição do presente, um radical não-colaboracionismo: são também um modo de resistência. (MENESES, 1980, p. 98)

Na segunda parte da música, o poeta canta a esperança ao projetar na ação do homem a mudança, e convida a celebrar em festa as conquistas do trabalho.

Canta, canta uma esperança
Canta, canta uma alegria
Canta mais
Revirando a noite

⁹⁰ O compositor declara em entrevista à rádio Eldorado em 1989, que o disco *Vida* (1980), do qual faz parte a música “Fantasia”, ainda é um disco “bastante angustiado”, embora desde o disco anterior, *Chico Buarque* (1978), passe a regravar músicas que foram censuradas.

Revelando o dia
 Noite e dia, noite e dia
 Canta a canção do homem
 Canta a canção da vida
 Canta mais
 Trabalhando a terra
 Entornando o vinho [...]

Ele deseja algo concreto de ser realizado pela ação do homem, apontando aí a chave da mudança. Aqui identificamos o que Ernest Bloch (2005) chamou de “terceiro caráter do sonho diurno: a melhoria do mundo”, aquele sonho que “visa à melhoria pública”, partindo de um indivíduo para o coletivo. O que Adélia de Meneses identifica com o “discurso da arte”, que não é nem o da sociologia nem o da política, “mas o discurso do Desejo” (1982, p. 210). Dessa forma, diferenciando-se do sonho noturno,

O sonho diurno desenha no ar repetíveis vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar. De maneira ociosa (que, contudo, pode ser muito semelhante à da Musa e de Minerva), ele persegue ideias políticas, artísticas, científicas. (BLOCH, 2005, p. 88)

Nessa canção, Adélia Meneses identifica que Chico Buarque, “(ao mesmo tempo que apresenta uma concepção pessoana do Poeta enquanto fingidor) propõe uma suspensão da dor através da fantasia. E parte para uma exortação ao canto, consciente quanto ao papel da poesia, de nutridora da fantasia humana” (1982, p. 210).

Os contos “O ‘socialismo’ kima kiah?” e “Juca, meu avilo” são os dois últimos da coletânea *Dizanga dia Muenhu* e, diferentemente dos anteriores, retratam o período pós-independência em Angola, o que nos levou à reflexão sobre a utopia na ficção. Como apontamos anteriormente, o *caminho* é uma chave em comum entre eles, refletindo no desejo de mudança como projeção de um futuro melhor, revelado também na música “Fantasia”, de Chico Buarque, o que nos possibilitou uma análise comparativa em relação às questões políticas e sociais no Brasil.

Do conto “O ‘Socialismo’ Kima Kiah?”, destacamos a frase “caminho retomado não tem distância é só a velhice que lhe faz longe”, o que pode assinalar a necessidade de retorno às origens e à cultura da terra, que tanto o colonizador tentou destruir. Ao analisar a formação da literatura angolana, Rita Chaves observa que,

A análise de fenômenos ligados ao tema da identidade cultural, relevantes à elaboração intelectual da contemporaneidade, apresenta-se como um caminho decisivo para se compreender a construção

literária nesses em que a arte tende a se converter em forma de compensar tantas precariedades. (CHAVES, 1999, p. 51)

Este distanciamento também é marcado em “Juca, meu avilo”, como analisamos anteriormente nas relações pessoais e como ilustram os contrastes dos trechos a seguir. O primeiro aponta um ideal utópico dos tempos da luta clandestina e da resistência de Juca e seu amigo Pepe, mesmo depois de presos.

No afastamento de tudo, em São Nicolau, os anos forma andando, andando.

No fundo, no fundo a vida era quê então? Trabalho forçado nas salinas, chicote sempre e a repressão dos guardas armados com a vigilância G-3, atenção-atira-fogo! A certeza um dia não iam mais ficar monangambas, porém lhes dava resistência duramente nos sacrifícios.

Pedaços de jornais, mundo da outra liberdade, guardavam com carinho. Até os olhos analfabetos também liam. (CARDOSO, 1982, p. 42)

O segundo excerto já mostra o distanciamento de Juca dos ideais revolucionários a partir da figura do avô Kialomingo, o mais-velho que reflete sobre a mudança dos tempos e dos comportamentos,

Humildemente Kialomingo saiu, enquanto no pensamento os tempos que agora passam e as complicações dos gabinetes. No campo, terra dele, não tinha essa vida, cada pessoa guardava simplicidade para dar a qualquer. (Ibid., p. 46).

Assim, para retomar o caminho do país livre e independente muito tinha que ser feito quanto à unidade de uma nação, e a literatura teve, e continua tendo, importante papel nessa (re)construção, sublinhando que,

Não se projetava no mapa da identidade a vontade sectária de caminhar em direção ao isolamento. O desejo – utópico – era a conquista do direito à diferença para assegurar uma forma distinta de integração no patrimônio maior da humanidade. (CHAVES, 1999, p. 55)

A trajetória percorrida por Juca, os encontros e desencontros, os acertos e desacertos, o desvio do coletivo para uma atitude individualista, tão comum no (e incentivada pelo) capitalismo, marcam na narrativa boaventuriana uma “visão de mundo de quem sobretudo criticamente observa o país e analisa a partir do que significa(ram) as imposições históricas – do passado e do presente – e que tentam intervir no modo de

ser angolano”, podemos dizer que, ainda segundo Rejane Vecchia, “o escritor Boaventura Cardoso constrói uma prosa muito atenta aos entraves de uma sociedade que, dialeticamente, busca o caminho possível para estabelecer suas próprias regras políticas, econômicas e sociais” (VECCHIA, 2007, p. 326).

“A vida tem coisa de mudança. Tudo muda sempre”, é a frase que marca o curso final de Juca, que “despromovido” pelos trabalhadores da fábrica, volta a lidar com as máquinas. Como observamos anteriormente, um outro modo de ser se apresenta no fim do conto, Juca precisou percorrer tortuosas veredas para se reencontrar, “na experimentação de outra experiência”, como diz o narrador, para ali, entre o barulho das máquinas “reaprender a vida, as formas de comportamento novo” (CARDOSO, 1982, p. 47), em uma época em que o país retomava sua trajetória no pós-independência.

Segundo Ernest Bloch (2005, p. 27), o caminho do socialismo é e continuará sendo “a práxis da utopia concreta”, em que “a arquitetura da esperança torna-se uma arquitetura realizada nas pessoas”. Assim, como no conto “O ‘socialismo’ kima kiahí?”, o fim de “Juca, meu avilo” direciona para um caminho utópico, o da irmandade entre os seus, em que a união do Povo (com letra maiúscula sempre) é que vai mostrar o caminho a ser seguido.

Com os avilos de antigamente, se avistou na hora da largada. Pepe, Luís António, Sô Xico, avilos todos do Zangado, uma vida de muito tempo juntos, a mesma forma de falar, de pensar até. Repensaram tempos outros da clandestinidade, se irmanaram na luta transformada. Juca começou então a andar. Andar no caminho. Caminho do Povo. (CARDOSO, 1988, p. 76)⁹¹

---

⁹¹ Aqui seguimos a grafia presente na quarta edição, de 1988.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas a arte não é mesmo o artista ou é
a ferramenta de trabalhar com ela?
Luandino Vieira, *João Vêncio e Seus Amores*

Escrever então é viver.
Escrever então é lutar.

Manuel Rui

Ao provermos a leitura comparativa entre contos e canções, percebemos correspondências entre alguns elementos-chave que constituem as narrativas do contista Boaventura Cardoso e do cancionista Chico Buarque, são eles: o retorno à tradição não como algo estático, e, sim, como elemento transformador; nas obras transparecem preocupações tanto políticas e sociais, por meio dos espaços narrativos e das vozes sociais que as compõem, quanto estéticas, na elaboração linguística. Destacamos a utilização da linguagem popular, no caso do escritor angolano, a exploração do quimbundo, e, em Buarque, uma aproximação com a fala do povo, acrescentando que ambos os autores empregam muitas vezes ditos populares, provérbios, entre outros elementos, afastando-se das normas e apresentando uma linguagem padrão, mais próxima do coloquial; e, finalmente, o ritmo da prosa e da poesia da canção. Esses procedimentos que examinaremos com mais vagar a seguir, por não apresentarem fronteiras rígidas, são intercambiáveis e perpassam tanto a forma e o conteúdo dos contos quanto das canções selecionadas para o diálogo.

Como primeiro ponto a destacar escolhemos a tradição e, para tal trazemos à cena as reflexões de Ecléa Bosi (1994) sobre memória e sociedade, quando esta afirma que “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (p. 55). Essas palavras, segundo entendemos, sintetizam o fazer artístico de Boaventura Cardoso e de Chico Buarque na medida em que ambos forjam em suas escritas a tradição como reinvenção, como uma ligação com o passado, não no sentido de cristalizá-lo, mas em constante movimento para uma melhor compreensão do presente. Podemos dizer que, nos respectivos processos artísticos, a tradição, como base fundamental, agrega as elaborações estéticas, a crítica social, a linguagem e o ritmo.

Vale referir que, em nosso ponto de vista, nos contos de Boaventura Cardoso, a tradição vem revestida de uma linguagem e de um ritmo próprios, conjugados com a modernidade. Sobre esse particular, Benjamin Abdala Júnior (2003), alerta:

Entre as múltiplas estruturas geradoras populares, os contos, em especial, colocam em evidência as estratégias discursivas subjacentes ao projeto literário de escritores que, como Boaventura Cardoso, procuram estabelecer imbricações literariamente produtivas entre a tradição popular e a modernidade citadina. (Ibid., p. 249)

A prosa boaventuriana acarreta marcas estruturantes de uma recriação linguística a partir de recordações das tradições orais angolanas. Em seus contos, a

oralidade está presente na escrita, na fala dos narradores, que muitas vezes se misturam à fala das personagens, gerando uma multiplicidade de vozes. Ocorre em seus “exercícios de estilo”⁹², reconstruções de ordem morfológica e sintática, em que o quimbundo é alternado ao português, dando lugar às vozes não autorizadas e, portanto, marginalizadas, tornando o povo angolano como sujeito da história. Verificamos desse modo, no processo da escrita de Boaventura Cardoso, forma e conteúdo como um corpo indivisível. Nas palavras do próprio autor,

Ligado a essa questão da tradição há o problema da linguagem, a forma como as pessoas se expressam. É uma preocupação que também me mobiliza: não pretendo transcrever para a minha ficção o modo de falar, mas o trabalho de recriação que faço. Ou seja, a tradição entra no texto enquanto forma e não apenas tema. (CARDOSO, 2005, p. 30)

Como vimos anteriormente, a tradição no compositor Chico Buarque está dialeticamente atrelada às novas formas de expressão, na formulação de canções que apresentam características tanto dos sambas da década de 1930, portanto anteriores a sua época, como da concisão e da moderna batida da bossa nova. Deve-se lembrar, todavia, que essa aproximação ao gênero samba nem sempre foi bem aceita. No fim da década de 1960, o jovem compositor escreve um artigo no jornal *Última Hora*, como “resposta” às críticas que o associavam à imagem de passadista, e do qual transcrevemos alguns trechos a seguir, por revelarem o pensamento do próprio compositor sobre a tradição.

[...] O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco. [...] se conclui como precipitada a opinião, entre nós, de que estaria morto o nosso ritmo, o lirismo e a malícia, a malemolência. É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. (1968 apud MENESES, 1980, p. 30)⁹³

Compreendemos que tanto a linguagem trabalhada nos contos e nas composições, assim como os temas desenvolvidos em ambos os gêneros acabam por revelar situações extratextuais a partir da elaboração artística dos respectivos autores.

⁹² Emprestamos o termo do subtítulo da segunda coletânea de contos de Boaventura Cardoso, **O fogo da fala: exercícios de estilo**, de 1980.

⁹³ HOLLANDA, Chico B. de. Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha. **Última Hora**, 9 dez. 1968.

Seguindo a reflexão de Abdala Junior, por meio de uma nova norma linguística, a escrita materializa-se, pois, ao somar a ênfase social a “uma apropriação democrática da cultura popular”, legitima a linguagem considerada marginal, apresentando como protagonistas das narrativas tanto as personagens deixadas à margem da sociedade como os espaços pelos quais vivem e transitam.

A partir das análises que desenvolvemos no capítulo anterior, foi possível identificar nos contos e nas canções características de escritas de resistência presentes nos dois criadores. Boaventura Cardoso, a partir de uma nova escrita, no uso do vocabulário e no novo ângulo discursivo, trazendo o colonizado como sujeito de sua própria história, revela um mundo colonial repressivo e uma esperança utópica, em relação ao novo que virá após a conquista da independência do país. A partir de uma escrita crítica, por meio da negatividade, da ironia e da recusa, rompe com o silêncio sobre um período de “sofrimento de um duradouro processo histórico, cuja metrópole ignora o fenômeno de dissolução dos impérios coloniais europeus e o ciclo descolonizador do século XX, levando a um conflito armado sistemático e revolucionário” (TUTIKIAN, 2005, p. 173).

O compositor Chico Buarque retém o que Heloísa Starling denomina “pragmática do saber narrativo”, ou seja, “a extraordinária capacidade de uma narrativa gerar condições de compartilhamento de memória, palavra e prática política ao contar uma história [...], em ritmo análogo ao dos procedimentos poético-melódicos” (STARLING, 2003, p. 151). Adélia de Meneses, em *Desenho mágico, poesia e política em Chico Buarque* (1982), aborda a canção do compositor como “poesia de resistência”, por configurar elementos de ruptura, dissonância e ironia.

Destarte, as preocupações políticas e sociais não prescindem do estético tanto em Angola como no Brasil. O *como fazer* é um dos pontos de intersecção que estabelecemos entre a escrita de Boaventura Cardoso e a poesia cantada de Chico Buarque, em que forma e conteúdo, teoricamente distintos, revelam uma unidade. Uma preocupação com a maneira de contar revelada pelo escritor,

O importante é saber como vou contar a história e, portanto, não devo estar atento apenas à atualidade em si: deve preocupar-me primeiramente a forma que vou dar ao texto para contar cenas do século XIX ou princípios do século XX, por exemplo. (CARDOSO, 2005, p. 33)

E o *modo de dizer* no chamado gesto cancional que, segundo Luiz Tatit, se resume em

Uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas [...]. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um “modo de dizer” que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. (TATIT, 2008, p. 69)

Na canção de Chico Buarque, há o minucioso trabalho de artesão da escrita em que o jogo das palavras enriquece o som e o sentido. Ao musicar, em 1965, a peça de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*, o compositor carioca relata que com essa experiência percebeu que melodia e letra formam um só corpo. Segundo Carlos Rennó, são exploradas nas canções de Chico Buarque “as imensas possibilidades sonoro-criativas da nossa língua, o português brasileiro” (RENNÓ, 2014, p. 111). Já nos contos de Boaventura Cardoso, ocorre “a apropriação de uma arma-palavra, arma-cultura”, que, segundo Benjamin Abdala Junior, não é portuguesa e nem mesmo quimbunda, e, sim, “a angolanidade, em termos linguísticos e de linguagem literária” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 256) que forja a narrativa.

Como abordamos nos capítulos precedentes, o engajamento político e social de Cardoso e Buarque, está presente na forja de suas escritas, a partir das escolhas formais e temáticas. O autor angolano ao dar o título de seu primeiro livro em quimbundo marca o lugar de onde fala, bem como, quem fala, “no jogo ético que propõe, o escritor radicaliza o discurso, convocando a subversão” (PADILHA, 2005, p. 204). Para Maria Aparecida Santilli, o título *Dizanga dia Muenhu (A lagoa da vida)* “é adequado a esse conjunto de histórias que lembram rios de marcha lenta, embora devam chegar em alguma foz, como fazem habitualmente os cronistas”, em favor de um discurso narrativo que “espraia-se na procura de sentidos para as circunstâncias da vida angolana” (SANTILLI, 2005, p. 130), que vale lembrar é, antes de tudo, ritmo, para o escritor.

Ao escolher não se calar diante da censura imposta no período ditatorial no Brasil, Chico Buarque posiciona-se como um artista engajado com as questões de seu tempo. Adélia de Meneses credita essa perseguição política ao compositor, ao “poder inquietante” que ele detém em lidar com as palavras. Até 1978, Buarque foi um dos artistas mais visados pela censura no país e proibido na Argentina durante o governo de Jorge Videla (1976-1981). Sobre a tensa relação com os censores, declara ao jornalista Tárik de Souza que,

Uma época, lá no Rio, me chamavam todo dia, eu já não aguentava mais. Uma noite tomei um porre no *show* do Jorge Bem no Flag, chorei e contei tudo que estava acontecendo pelo microfone. Não sei, mas aí a coisa diminuiu um pouco. (SOUZA, 1979, p. 97)

Podemos dizer que a arma crítica de Chico Buarque é a sua palavra-ação que recusa calar-se, e a “arma-palavra” do escritor angolano Boaventura Cardoso, age ao desvendar tensões sociais. Decerto ambos realizam, a partir de suas obras artísticas e críticas, a fusão de duas forças, levantadas por Cortázar (2004, p. 160), “a do homem plenamente comprometido com sua realidade nacional e mundial, e a do escritor lucidamente seguro do seu ofício”. Como o escritor engajado, nas palavras de Sartre,

Ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo. (SARTRE, 2006, p. 20, grifos do autor)

Florestan Fernandes expõe no Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, em 1985, período da redemocratização do país, o papel do escritor que “se vê envolvido por uma revolução democrática que lhe impõe tarefas culturais especificamente políticas” (1985 apud BOSI, 2002, p. 219)⁹⁴. O sociólogo vê no escritor e/ou no intelectual (e aqui podemos acrescentar, no artista) insurgente “de uma era ditatorial tenebrosa” a possibilidade de se tornar companheiro letrado dos excluídos, “que lutam por sua auto-emancipação coletiva e substituem a modernização a partir de fora pelos ritmos alegres e estridentes da revolução democrática” (Ibid., p. 220).

Verificamos nas forjas de Cardoso e Buarque, a partir das obras selecionadas nesta pesquisa, que emergiram de períodos de extrema opressão, a consciência social de agentes criadores de cultura, no direcionamento de ampliação e de aprofundamento das “percepções objetivas” das realidades, e inseridos “diretamente no seio das contra-elites mais ou menos radicais e das elites revolucionárias” (Ibid., p. 221). Assim, como produtores culturais engajados, ambos, acabam por “assumir”, por assim dizer, “obrigações e possibilidades” como e enquanto criadores e cidadãos. E, em nosso entendimento, o que os torna muito próximos do homem político indicado por Florestan Fernandes, “exacerbadamente hostil à ordem existente e denodadamente empenhado concretamente na ‘transformação do mundo’” (Ibid., p. 223).

⁹⁴ FERNANDES, Florestan. Na revolução da democracia. Publicado originalmente no **D.O. – Leitura**, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 4 (37), 20 jun. 1985.

Dessa forma, foi possível aferir, a partir das análises comparativas entre os contos e as canções, como principal ponto em comum, no fazer artístico do escritor angolano e do compositor brasileiro, uma preocupação em expor as fraturas das respectivas sociedades. A presença constante de uma abordagem social, da representação de tantas figuras humanas excluídas ou silenciadas, que o jornalista Suênio Lucena (2009) observa na obra de Chico Buarque, também está presente na escrita de Boaventura Cardoso. Até mesmo o fato de ambos os criadores não serem de origem popular (o pai de Cardoso era dentista e Buarque oriundo da elite intelectual do país, como observamos nas biografias) os aproxima e, a nosso ver, torna ainda mais significativo o engajamento oriundo de uma politização.

Nesta senda, configuramos a forja das escritas dos contos e das letras das canções aqui analisadas como linguagens de resistência, não identificadas como literatura ou música de protesto pelo fato de ambos os criadores não se limitarem a uma única escolha, pelo contrário, por explorarem caminhos estéticos com modos próprios e autênticos. Portanto, na contramão da ideologia dominante, escolhendo tudo quanto ela “esquece, evita ou repele” (BOSI, 2008, p. 122). Como o narrador resistente indicado por Alfredo Bosi, que “trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras” (Ibid., p. 122). Dessa forma, “não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores” (Ibid., p. 123).

Para concluirmos o capítulo sobre a forja das escritas de um escritor/contista angolano e de um compositor/letrista brasileiro, no que eles apresentam em comum, ou como pontos de contato, vale referir sobre os materiais forjados.

No caso de Boaventura Cardoso, sobre a sua arma: a escrita, partiremos da “maneira de pensar o texto”, de Manuel Rui, que explana sobre a resistência do escritor angolano mediante as imposições do dominador europeu,

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu/ até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho/ em vez de seres outro. (1985 apud MEDINA, C., 1987, p. 308)

Assim, o escritor/contista segue o caminho da modernidade ao mesmo tempo que aprofunda a sua identidade. Ao apoderar-se do texto escrito, sem detrimento ao texto oral, o hábil ferreiro manipula suas ferramentas para alcançar a obra desejada,

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha em branco? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já composta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto [...]. (Ibid., p. 309)

E, dessa forma, podemos identificar no trabalho de Boaventura Cardoso a reescrita de certa oralidade e, principalmente, o desenvolvimento elaborado da linguagem, como procuramos retratar nas análises do capítulo anterior, na senda da inventividade e da originalidade do texto escrito que apresenta como marca uma origem angolana. Deste modo, no percurso indicado por Manuel Rui,

Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura. (Ibid., p. 309)

A escrita, portanto, como instrumento estético de crítica e de resistência, como nas canções de Chico Buarque, também analisadas comparativamente no capítulo anterior. A descrição do cancionista pelo cineasta moçambicano Ruy Guerra, amigo e parceiro de peças teatrais e canções, traz essa fusão entre o criador e a sua criação,

Parceiro de euforias e desventuras, amigo de todos os segundos, generosidade sistemática, silêncios eloquentes, palavras cirúrgicas, humor afiado, serenas firmezas, traquinas, as notas na polpa dos dedos, o verbo vadiando na ponta da língua – tudo à flor do coração, em carne viva... Cavalo de sambistas, alquimistas, menestréis, mundanas, olhos roucos, suspiros nômades, a alma à deriva, Chico Buarque não existe, é uma ficção – saibam. Inventado porque necessário, vital, sem o qual o Brasil seria mais pobre, estaria mais vazio, sem semana, sem tijolo, sem desenho, sem construção. (*Chico de Hollanda, de aqui e de alhures*, outubro de 1998)

Por conseguinte, com base na reflexão de Cavalcante, Starling e Eisenberg (2004, p. 22) sobre as canções brasileiras, pode-se dizer que as obras buarqueanas

cumprem o papel de “reconciliar cada um de nós com o seu próprio passado, relatando-o a nós mesmos e a outros”, por serem hábeis

Em captar as transformações da vida urbana e rural do país, em surpreender o cotidiano de seus habitantes por meio de flagrantes líricos e irônicos, em celebrar as formas possíveis de inserção na vida pública ou construir caminhos de fuga à sua imposição, em jogar com as imagens de dominação e de exclusão política e social em múltiplas configurações de sentido, em carnavalizar as formas de organização do poder que essa sociedade constrói para si mesma. (Ibid., p. 22)

Dessa forma, podemos inferir que as obras dos respectivos criadores se mantêm interessantes para seus leitores e ouvintes, por serem forjadas com hábil manejo dos elementos formais e expressivos (Cortázar, 2004) que se ajustam aos temas e geram uma forma visual e auditiva com profundidade e originalidade.

Ao analisarmos a produção artística de narrativas breves de Boaventura Cardoso e de canções de Chico Buarque, pretendemos revelar o engajamento presente nos temas relativos às carências e, sobretudo, às resistências dos povos angolano e brasileiro, respectivamente, em determinados períodos históricos. Procuramos, dessa forma, colocar “em evidência conexões dialéticas, em interações contextuais (internas ou externas ao sistema literário [e composicional]) ou situacionais (internos ou externos em termos referenciais)” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 116).

Ainda que haja diferenças entre os autores, inclusive no que concerne ao contexto em que estes produziram suas obras, nossa atenção voltou-se para demonstrar algumas convergências sobre o fazer artístico. Dessa forma, esperamos ter demonstrado que a práxis artística que preside à elaboração de seus textos ancora-se em uma crítica diante de períodos de repressão. Assim, podemos dizer que Boaventura Cardoso e Chico Buarque traçaram caminhos possíveis de luta e de utopia a partir das escolhas estéticas e éticas que pautaram e continuam pautando o desenvolvimento artístico de suas obras.

O trabalho propiciou que fosse possível aproximar textos de gêneros diversos (canções e contos) no momento em que abordamos o texto musical em sua materialidade textual, deixando à margem a música. Dado o material em estudo, não nos furtamos, entretanto, a examinar o ritmo das letras das canções e dos contos.

Ao longo da dissertação, apontamos o elaborado trabalho com a linguagem de ambos os criadores ao indicarmos: a recriação da fala popular na escrita bantuizada de

Boaventura Cardoso e na coloquialidade das letras das canções de Chico Buarque; os jogos com sonoridades rítmicas e rimadas tanto na prosa como na poesia das letras, ao mesmo tempo que se aproximam de um caráter de crônica; a presença de marcas de ironia e humor, bem como a desconstrução de provérbios. Indicamos também a brevidade dos gêneros conto e canção e como seus criadores, a partir de suas escolhas e elaborações, forjaram obras de resistência cultural e artística.

Trouxemos, para complementar o diálogo proposto entre as expressões artísticas dos dois diferentes países, o trânsito entre as canções angolanas e brasileiras. Ao falarmos sobre o grupo Ngola Ritmos, apresentamos elementos de formação e consolidação da música popular urbana angolana, da importante ação (clandestina) de conscientização popular pela luta de libertação de Angola e da revalorização da cultura tradicional. Avançando um pouco mais no tempo, mas sem perder de vista o diálogo entre angolanos e brasileiros, referimo-nos ao projeto Kalunga, que levou uma caravana de artistas de cá para o outro lado do Atlântico, tendo como móvel a solidariedade e apoio de nossos músicos aos cinco anos da independência daquele país africano.

Para as análises, presentes no capítulo “Contos e canções como formas de resistência”, selecionamos imagens que consideramos significativas dentro das temáticas abordadas pelos contos de *Dizanga dia Muenhu* e que encontravam correspondências com as canções. Assim, optamos por dividir esse segundo capítulo em duas partes, atendendo à dinâmica do livro. Primeiramente, pelos contos que tratam sobre o período colonial em Angola, em que as vozes coletivas de resistência adiante da violência desde a infância até aos mais-velhos, sugerem, a partir de nossa leitura, imagens sobre o espaço urbano e suas personagens (malandros, crianças e mulher), o trabalho e a luta. Depois, ao analisarmos os dois últimos contos do livro, que mostram o pós-independência do país angolano, se sobressai, em nosso entendimento, a imagem da utopia.

No item sobre o espaço urbano e suas personagens, foi possível fazer uma análise comparativa entre a personagem principal do conto “A chuva” e os malandros das canções de Chico Buarque, como também, entre os miúdos (ou pivetes) de “Meu toque!” e “Pivete” caracterizados por meio dos espaços nos quais os personagens vivem e pelos quais transitam. Entre o universo lúdico e o repressivo, o jogo de futebol em “Nostempo de miúdo” abriu a possibilidade de estendermos o diálogo a canções de duas bandas bastante significativas da MPB na década de 1970, Os Mutantes e os Novos Baianos, além da canção “O futebol”, de Chico Buarque, que apresenta, na trama da

linguagem, a “parábola do homem comum” com muitas fintas, defesas e ataques, entre outras palavras e ações correspondentes a esse universo.

A imagem seguinte, a da mulher, foi desenvolvida por intermédio do conto “O sabor do fruto”, que retrata uma personagem feminina, Jeanne Marguerite Kolokota, dominada culturalmente pelos padrões do pai. Assim, desenvolvemos uma análise que aponta o apagamento cultural representado na dominação dos padrinhos-padrões, de origem belga, que acabam por infiltrar-se definitivamente na intimidade da família Kolokota. Dessa forma, selecionamos para diálogo a canção “Flor da idade”, por identificarmos similaridades quanto ao tema sobre a “instituição” família, bem como por apresentar elementos da juventude, concernentes à inocência e ao desabrochar da beleza feminina.

O trabalho foi analisado a partir da “ultraexploração” do trabalhador, sendo que no conto “Santo Rosa” procuramos ressaltar o controle, as agressões físicas e psicológicas da polícia política portuguesa sobre os colonizados e, por outro lado, a alienação a que são submetidos o pedreiro e o operário nas canções “Construção” e “Deus lhe pague”.

E, por fim, desenvolvemos a imagem da luta por meio das análises de “Nga Fefa Kajinvunda”, que configura a resistência feminina tanto perante aos homens da convivência da personagem, que dá título ao conto, quanto diante da prepotência de uma colona portuguesa. E selecionada para o diálogo, a canção “Cálice”, que questiona em um dos seus versos: “Como é difícil acordar calado/ Se na calada da noite eu me dano”, correspondente, a nosso ver, à recusa de Nga Fefa em manter-se subjugada por ser mulher e/ou colonizada. “A Família Pompeu e Costa”, com seus personagens contrastantes seja nas escolhas políticas seja nas pessoais, em diálogo com a canção “Bom conselho”, que desconstrói os provérbios populares de resignação diante das adversidades. Como também o conto “Mesene”, porém, configurando uma outra forma de luta, pois, enquanto a personagem Sé-Bastião do conto anterior age clandestinamente pela libertação junto ao MPLA, a personagem Kaxeketela trabalha a conscientização a partir da alfabetização de mais-velhos do seu vilarejo.

Assim, na segunda parte das análises, tratamos sobre a imagem das utopias, tanto nos contos “O socialismo, kima kiah?” e “Juca, meu avilo”, quanto na canção “Fantasia”, considerando o sentimento utópico presente nas narrativas e na composição como propulsor de ações de mudança da opressão para a liberdade. E finalizamos o terceiro capítulo tratando da forja das escritas de Boaventura Cardoso e Chico Buarque,

por entendermos que os pontos em comum percebidos durante as análises entre o trabalho criativo de ambos os criadores alicerçavam nossa hipótese quanto ao caráter de serem escritas de resistência.

Dada a heterogeneidade do material que escolhemos, nossa análise centrou-se em demonstrar as semelhanças entre a produção dos dois autores. Estamos conscientes que, apesar de próximos em suas opções estéticas e ideológicas, o contexto de produção destes era diverso, na medida em que a violência do colonialismo português em Angola foi muito mais devastadora que a da ditadura brasileira.

Procuramos demonstrar, todavia, que, mesmo nos momentos de exceção constitucional e de violência institucional, é possível produzir, em contrapartida, a fresta, a resistência que permite que haja voz mesmo onde se quer impor o silêncio. Nesse sentido, esta dissertação procurou contribuir para iluminar aspectos das culturas do Brasil e de Angola e de dois de seus artistas mais significativos.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Boaventura Cardoso

CARDOSO, Boaventura. **O fogo da fala: exercícios de estilo**. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Dizanga dia Muenhu**. São Paulo: Editora Ática, 1982 (Coleção de Autores Africanos, 16).

_____. **Dizanga dia Muenhu**. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.

_____. **Mãe, materno mar**. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. Um cesto de recordações. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). **Boaventura Cardoso, a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. **A morte do velho Kipacaça**. Vila Nova de Cerveira: Nós somos, 2012.

_____. **Noites de vigília**. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

Obras e entrevistas de Chico Buarque

HOLLANDA, Chico B. de. **Chico Buarque: letra e música**. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 2 vol.

_____. Apresentação. **Songbook: A banda**, 1966. Disponível em:
<<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

A paixão eterna de Chico Buarque. Entrevista para Rodolfo Fernandes. **O Globo**, 10 maio 1998. Disponível em:
<http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=chico_89.htm>. Acesso em: 03 mar. 2016.

Entrevista para Geraldo Leite, **Rádio Eldorado**, 27 set. 1989. Disponível em:
<http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm>. Acesso em: 25 abr. 2016.

Discografia de Chico Buarque

HOLLANDA, Chico B. de. [Compositor e intérprete]. **Apesar de você**, 1970. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. LP. Faixa 6. Lado 2.

_____. [Compositor e intérprete]. Construção. **Construção**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. LP. Faixa 4. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. Deus lhe pague. **Construção**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. LP. Faixa 1. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. Bom conselho. **Caetano e Chico, juntos e ao vivo**. Rio de Janeiro: PolyGram. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, Bahia, nos dias 10 e 11 de novembro de 1972. LP. Faixa 1. Lado 1.

_____. [Compositor]. Partido alto. VELOSO, Caetano [intérprete]. **Caetano e Chico, juntos e ao vivo**. Rio de Janeiro: PolyGram. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, Bahia, nos dias 10 e 11 de novembro de 1972. LP. Faixa 2. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. Cálice, 1973. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. LP. Faixa 2. Lado 1.

_____. [Intérprete]. Copo vazio. GIL, Gilberto [compositor]. **Sinal fechado**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1974. LP. Faixa 2. Lado 1.

_____. [Intérprete]. Festa imodesta. VELOSO, Caetano [compositor]. **Sinal fechado**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1974. LP. Faixa 1. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. Vai trabalhar vagabundo. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1976. LP. Faixa 5. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. Homenagem ao malandro, 1977,1978. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. LP. Faixa 5. Lado 1.

_____. O Malandro, 1977, 1978, [versão livre sobre composição de Kurt Weill e Bertolt Brecht]. MPB-4 [intérprete]. **Ópera do malandro**. Rio de Janeiro, Polygram, 1979. [para a peça “Ópera do malandro”]. LP. Faixa 1. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. Fantasia, 1978. **Vida**. Rio de Janeiro: Polygram, 1980. LP. Faixa 7. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. Morena de Angola. **Vida**. Rio de Janeiro: Polygram, 1980. LP. Faixa 3. Lado 2.

_____. [Compositor]. A volta do malandro. **Ópera do malandro**. Rio de Janeiro: Polygram, 1985. LP. Faixa 1. Lado 1.

_____. [Compositor e intérprete]. O futebol. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1989. 1 CD. Faixa 6.

_____; HIME, F. [Compositores]. Pivete, 1978. Chico Buarque [intérprete]. **Paratodos**. Abril Coleções. São Paulo/Rio de Janeiro: Abril/Sony Music, 1993. (Coleção Chico Buarque, v. 7, 2010). 1 CD. Faixa 11.

Bibliografia geral

ABDALA JUNIOR, B. **De vãos e ilhas**: literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Panorama histórico da literatura angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C. (orgs.). **Marcas da diferença**: as literaturas Africanas de Língua Portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

AFONSO, Maria Fernanda. O conto: um modo narrativo privilegiado em África. In: **O conto moçambicano**. Escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

AGUIAR, Flávio. Notas sobre o futebol como situação dramática. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

_____. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manoel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 5. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira/INL, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. rev. e ampl. Trad., Notas e Prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BITTENCOURT, Gilda Neves da S. Interfaces do discurso crítico sobre o conto. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Culturas, contextos e discursos**: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.

BLOCH, Ernest. **O princípio esperança I**. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo (org.). Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Literatura e resistência**. 1. reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

_____. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994.

CABAÇO, José Luís. Gentes, agentes e agendas... a propósito de uma leitura de *Actas da Maianga*. **Revista Setepalcos**, Coimbra, p. 40-43, 2006.

_____. **Moçambique**: identidades, colonialismo, libertação. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

CAETANO, Marcelo J. Palavra e gesto em Boaventura Cardoso. In: SALGADO, Maria Teresa; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs.). **África e Brasil**: letras em laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. Carnavalização no cancionário de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004b.

_____. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói: Abralic, n. 1, p. 9-21, 1991.

_____. (org.). **Culturas, contextos e discursos**: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, José Eduardo de. **O jogo**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.

CARVALHO, Maria Alice R. de. O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J. (orgs.). **Decantando a República**, vol. 1: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida**: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010 (Coleção Ponta de Lança).

CAVALCANTE, B.; STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J. Apresentação. In: _____. (orgs.). **Decantando a República**, vol. 1: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira** – Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano, entre intenções e gestos**. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

_____. (org.). **Contos Africanos dos países de língua portuguesa**. São Paulo: Ática, 2009.

CHAVES, Rita; MACÊDO, T.; MATA, I. Entrevista. In: _____. **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

CHAVES, Rita; SECCO, C.; MACÊDO, T. (orgs.). **Brasil/África**: como se o mar fosse mentira. São Paulo/Luanda: Editora da Unesp/Chá de Caxinde, 2006.

CHAVES, Rita; MACÊDO, T. (orgs.). **Literaturas em movimento**: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte e Ciência, 2003 (Coleção Via Atlântica, 5).

CORREIA, Joaquim. O canto de intervenção e as ex-colônias portuguesas antes, durante e depois da guerra colonial. **Cultura Jornal Angolano de Artes e Letras**, 16 fev.-1 mar. 2015.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA E SILVA, Alberto da. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Ed. UFRJ, 2003.

DANTAS, Elisalva M. Literatura, território e questões sobre o hibridismo. In: MACÊDO, T.; CHAVES, R. (orgs.). **Literaturas em movimento**: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte e Ciência, 2003 (Coleção Via Atlântica, 5).

DINIZ, Júlio C. V. A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Afrontamento, 1978 (Coleção Crítica e Sociedade, 8).

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FONSECA, Maria Nazareth (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRANCO, Tânia. Alienação do trabalho: despertencimento social e desenraizamento em relação à natureza. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. esp. 1, p. 171-191, 2011.

GANDRA, José Ruy. [Texto do encarte]. **Paratodos**. São Paulo: Abril, 2010 (Coleção Chico Buarque, 7).

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa B.; VENTURA, Z. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995 (Série Princípios).

GÓES, Fred (seleção de textos e notas). **Gilberto Gil**. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Série Literatura Comentada)

GOTLIB, Nádia B. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002 (Série Princípios).

HAMILTON, Russel G. Introdução. In: SALGADO, Maria Teresa; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs.). **África e Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

_____. A influência e percepção do Brasil nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003.

HAMPATÉ-BA, Amadou. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas, 2003.

HERNANDEZ, Leila L. **A África na sala de aula: visita à História Contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOLLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. (Coleção Tudo é História).

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

LOPES, Nei. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LUCENA, Suênio C. de. Chico Buarque e a diversidade. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

MACEDO, Jorge. Compromisso com a língua literária angolana na escrita de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I (orgs.). **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

MACÊDO, Tania C. A representação literária de Luanda: uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal. **Revista Via Atlântica**, n. 1, mar. 1997.

_____. **Angola e Brasil: estudos comparados**. São Paulo: Arte&Ciência/Via Atlântica, 2002.

_____. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. **A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nzila, 2007.

_____. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo/Luanda: Editora da Unesp/Nzila, 2008.

_____. Cantos de Angola, articulações entre música e literatura. In: CHAGAS, Silvanía N. (org.). **O canto da palavra: ecos que ressoam entre a poesia e a cultura**. Salvador: Edufba, 2015.

MARGARIDO, Alfredo. Das várias maneiras de ver e não ver a colonização. In: _____. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARQUES, R.; BITTENCOURT, G. N. (orgs.). **Limiares críticos: ensaios de literatura comparada**. Belo Horizonte/Porto Alegre: Autêntica/Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 1998.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e marginalidade: um estudo sobre *Malagueta, Perus e Bacanaço* de João Antônio e *Luanda* de Luandino Vieira**. São Paulo: Alameda, 2008.

MARTINHO, Ana M. Mão-de-Ferro. *Dizanga dia Muenhu*: neo-humanismo e voz coletiva. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

MATA, Inocência. Maio, mês de Maria: as águas da memória em movimento. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

MATOS, Maria Izilda S. de; FARIA, Fernando A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, n. 1, 2001.

MEDINA, Cremilda de A. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Epopeia/Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

MEDINA, Maria do Carmo. **Angola**: processos políticos da luta pela independência. 2. ed. ampl. Coimbra: Almedina, 2011.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MENESES, Adélia Bezerra de (org.). **Chico Buarque de Holanda**: literatura comentada. São Paulo: Abril, 1980.

_____. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. Tempo: tempos. In: FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

MOURÃO, Fernando A. A. O problema da autonomia e da denominação da literatura angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). **A Kinda e a Misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nzila, 2007.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção”**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. A canção engajada nos anos 60. In: DUARTE, Paulo S.; NAVES, Santuza C. (orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003.

_____. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200024>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção popular entre a biblioteca e a rua. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J. (orgs.). **Decantando a República**, vol. 1: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [et al.]. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PADILHA, Laura C. Pelo ventre sagrado da terra. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. Cartogramas (Ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais). In: MACÊDO, T.; CHAVES, R.; VECCHIA, R. (orgs.). **A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Editorial Nzila, 2007a.

_____. Ficção e guerra angolana: a perda da inocência. In: MACÊDO, T.; CHAVES, R.; VECCHIA, R. (orgs.). **A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Editorial Nzila, 2007b.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

_____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne, *Graham's Magazine*, maio 1842. Trad. Charles Kiefer. **Bestiário: revista de contos**, ano 1, n. 6, ago. 2014.

PIVA, Luiz. **Literatura e música**. Brasília: MusiMed, 1990.

RENNÓ, Carlos. **O vôo das palavras cantadas**. São Paulo: Dash Editora, 2014.

RODRIGUES, Sandra S. **A voz, o lugar e o olhar: culturas e periferias em “Subúrbio”**, de Chico Buarque. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ROSA, João G. **O recado do morro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011.

SANT'ANNA, Affonso R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTILLI, Maria A. **Estórias africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Paralelas e tangentes: entre literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Arte&Ciência, 2003 (Coleção Via Atlântica, 4).

_____. O fogo da fala em “Nostempo de Miúdo”. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. Mulheres angolanas: um viés alegre da resistência cultural. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; VECCHIA, R. (orgs.). **A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nizla, 2007.

SARTRE, Jean- Paul. **Que é a literatura?**. São Paulo: Ática, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: _____. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVÉRIO, Valter Roberto. **Síntese da coleção história geral da África: século XVI ao século XX**. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos; UNESCO; Ministério da Educação e Cultura, 2013.

SECCO, Carmen L. T. Ribeiro. A alquimia do verbo e a invenção do sagrado. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolas, 2005.

_____. Os recantos da memória e os cantos e encantos da linguagem (Boaventura Cardoso e Guimarães Rosa: aproximações possíveis). In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

SECCO, Carmen L. T. Ribeiro; SALGADO, M. T.; JORGE, S. R. (orgs.). **Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino**. Rio de Janeiro: MinC/Fundação Biblioteca Nacional/Universidade Federal Fluminense, 2010.

SERRANO, Carlos M. H. **Angola: Nasce uma nação – um estudo sobre a construção da identidade nacional**. 1988. 352 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na cultura na primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** (vol. 2: 1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1998.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José M. **Música** (o nacional e o popular na cultura brasileira). 2. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STARLING, Heloísa M. Murgel. Caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a poética do Brasil. **Folha de S.Paulo**, 3 jun. 2012, p. 4 e 5.

_____. Convite para fantasia de um violão: as canções de Chico Buarque, as histórias de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Paulo S.; NAVES, Santuza C. **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

SOUZA, Amilton Justo de. “**É o meu parecer**”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). 2010. 292 f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Histórica) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/2010_mest_amilton_souza.pdf>. Acesso em 14 fev. 2016.

SOUZA, Florentina. Laços poéticos forjados pelo Atlântico negro. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

SOUZA, Tárík de e ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: L&PM, 1979.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **O século da canção**. 2ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **Todos entoam**: Ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOMACHEVSKI, B. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

TOSTÃO. Prefácio. In: CARVALHO, José Eduardo de. **O Jogo**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.

TUTIKIAN, Jane. *N’goma yoté!!* Animem o batuque! (a re-traditionalização em *A morte do velho Kipacaça*). In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1984, tomo III, vol. 4.

VECCHIA, Rejane. Entre passado, presente e futuro, o materno mar. In: CHAVES, R., MACÊDO, T. e VECCHIA R. (orgs.) **A Kinda e a Misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nizla, 2007.

VIANNA, Luiz W. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, B., STARLING, H. M. M., EISENBERG, J. (orgs.). **Decantando a República**, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: **Chico Buarque**: letra e música I. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. 1ª reimp, Lisboa: Tinta da China, 2013.

WISNIK, José M. Algumas questões de música e política no Brasil. In. BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira**, temas e situações. São Paulo: Ática, 2002.

ZAMPARONI, Valdemir. **De escravo a cozinheiro**: colonialismo & racismo em Moçambique. 2. ed. Salvador: Edufba/Ceao, 2012.

ZAPPA, REGINA. **Chico Buarque**: cidade submersa. Fotos: Bruno Veiga. Direção e arte: Christiano Menezes. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

Sites consultados

ALVES, AMANDA P. Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980). **Revista Tempo e Argumento**, nov. 2013. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013373/2877>>. Acesso em: 8 maio 2015.

AMORIM, Amadeu. Salvem o N'gola Ritmos. Depoimento a Sílvia Milonga em 25 out. 2002. Disponível em: <www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=6838>. Acesso em: 21 abr. 2015.

Bestiário: Revista de Contos, ano 1, n. 6, ago. 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html>. Acesso em: 12 abr. 2016.

Biblioteca Nacional do Chile. **Memoria Chilena**. La Nueva Canción Chilena. Nueva Trova Cubana. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96427.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

Biblioteca Nacional de Portugal. **Cartilha de João de Deus**, 2. ed. Disponível em: <<http://purl.pt/145>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BITTENCOURT, Marcelo. Conexão Brasil. **Revista de História**, 10 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/conexao-brasil>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

BRASIL. Ministério da Justiça. Arquivo Nacional. Coordenação Geral de Processamento e Preservação do Acervo. Coordenação de documentos escritos. **Fundo**: Serviço de Censura e Diversões Públicas: textos de telenovelas submetidos à Censura. Inventário provisório dos documentos textuais – Equipe de Documentos do Executivo e Legislativo. Rio de Janeiro: o Arquivo, 2013, p. 8-10. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/2063796-Servico-de-censura-e-diversoes-publicas.html>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

CORREA, Priscila Gomes. Conhecimento histórico e diálogo social. **Anais Arena tropicalista: a política da cultura em Caetano e Chico**. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH), 22-26 jul. 2013. Natal: UFRN, 2013, p. 1-17. Disponível em: <www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371347742_ARQUIVO_Arenatropicalista-TextoFinal.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2016.

DIAS, Liceu V. **A história da música angolana, de Mario Rui Sila**. Disponível em: <<http://jovenshungu.webnode.pt/products/a-historia-da-musica-angolana-mariorui-sila/>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

Documentos Revelados: espaço de referência histórica com disponibilização de acervos documentais. Mantido pelo jornalista e ex-militante político Aluísio Palmar. Disponível em: <<http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/documentos-revelam-perseguido-da-ditadura-a-chico-buarque-e-caetano/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

FARO, Fernando. Entrevista. **Blog Produção Cultural no Brasil**, 19 maio 2010. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/no-blog/entrevista-de-fernando-faro-o-baixo-para-o-producao-cultural-no-brasil/>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

FUNDAÇÃO DR. ANTÓNIO AGOSTINHO NETO (FAAN). Disponível em: <http://www.faan.og.ao/index.php?option=com_content&view=article&id=561:desterro&catid=45:sagrada-esperanca&Itemid=233>. Acesso em: 8 abr. 2016.

Futebol-arte do Oiapoque ao Chuí. Disponível em: <<http://www.artefutebol.com.br/qual-a-origem-do-nome-pelada/>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

GALVÃO. **Os Novos Baianos Blog**. 2 abr. 2010. Disponível em: <<https://osnovosbaianos.wordpress.com/2010/04/02/so-se-nao-for-brasileiro-nessa-hora/>>. Acesso: 6 mar. 2016.

GUERRA, Ruy. Chico Buarque de Hollanda, de aqui e de alhures. Out. 1998. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: jul. 2016.

Imortais do Futebol. Disponível em: <<http://imortaisdofutebol.com/2012/09/29/craque-imortal-tostao/>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

MILANÉS, Pablo. Disponível em: <<http://www.milanespablo.com/disco/no-me-pidas>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

MUSEU AFRO DIGITAL RIO DE JANEIRO. **Exposição:** Memória do Projeto Kalunga. Disponível em: <<http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga>>. Acesso em: 13 jun. 2015.

TAVARES, Ana Paula. Entrevista. **Blog Cidinha da Silva**, 2009. Disponível em: <<http://cidinhadasilva.blogspot.com.br/2009/01/entrevista-com-escritora-angolana-ana.html>>. Acesso em: 21 out. 2014.

TRIBUNA DA BAHIA, 6 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.tribunadabahia.com.br/2015/04/06/documento-da-censura-descoberto-no-rio-critica-shows-de-caetano-chico>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

ÚLTIMA HORA. Capa. 13 dez. 1968. Disponível em: <www.memoriasdaditadura.org.br>. Acesso em: 27 abr. 2016.

VILA, Martinho da. Entrevista. **Memória do Projeto Kalunga**. Disponível em: <http://museuafrodigitalrio.org/s2/?page_id=2026>. Acesso em: 23 jul. 2015.

Discografia geral e letras citadas

AFONSO, Zeca. Grândola, Vila Morena. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/zeca/cancoes/71.html>>. Acesso em: 6 jul. 2014.

MUTANTES. [Intérprete]. “Jogo de calçada”. Arnaldo Baptista, Ilton Oliveira e Wandler Cunha [compositores]. **A divina comédia ou ando meio desligado**. Polydor Records, 1970. LP. Faixa 9.

NOVOS BAIANOS. [Intérprete]; “Só se não for brasileiro nessa hora”. Galvão e Moraes Moreira [compositores]. **Novos baianos F.C.** Continental, 1973. LP. Faixa 2.

PERES, Sandra. TATIT, Paulo e Antunes, ARNALDO. “África”. **Pé com Pé**. Palavra Cantada, 2005. 2 CD's. Disco 1. Faixa 15. Disco que traz a sonoridade de ritmos afro-brasileiros, o ritmo da música “África” é o batuque de umbigada.

Materiais audiovisuais

FARIA Jr., Miguel. **Chico**: artista brasileiro. Documentário. 1001 Filmes, 2015.

OLE, António. **O ritmo do Ngola Ritmos**. Documentário. Texto narrativo: Luandino Vieira. Narração: Rui Mingas. Produção: TV Popular de Angola/União dos Escritores Angolanos (UEA), 1978. 1 DVD.

SOLBERG, Helena; DEBELLIAN, Márcio. **Palavra (en)cantada**. Documentário. Radiante Filmes/Biscoito Fino, 2009. DVD, edição especial: 2 Discos (84 min).

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista de Boaventura Cardoso a Estefânia de Francis Lopes

Caro Sr. Boaventura Cardoso,

Como orientanda de Mestrado da profa. Tania Macêdo, gostaria de solicitar uma breve entrevista com o Sr., visto que o objeto da minha pesquisa é o livro *Dizanga dia Muenhu*. Caso seja possível, as questões seguem abaixo:

1) Em nossa pesquisa sobre *Dizanga dia Muenhu*, aproximamos temas dos contos a alguns temas presentes nas chamadas “canções da abertura” (músicas de compositores brasileiros localizadas entre 1975 e 1982, que tocam em questões sociais e se expressam sobre o período de democratização no Brasil, após difíceis anos ditatoriais, ou ainda nas palavras do historiador Marcos Napolitano, a “música da abertura” se direcionava para “a sublimação poética da liberdade e do trauma da repressão recente”). Ou ainda, “músicas de protesto” (contra o regime ditatorial no Brasil. Propondo assim, um diálogo com os contos e apontando a produção cultural de países submetidos a regimes de exceção). O Sr. ouvia ou ouve ainda canções de compositores como, por exemplo, Chico Buarque, Gonzaguinha e Milton Nascimento?

R[esposta de Boaventura Cardoso]: Oiço sim. Aliás, desde há muito tempo que os angolanos apreciam a música brasileira. Eu cresci em ambientes em que a música brasileira era uma constante. Acho mesmo que o consumo de música brasileira em Angola era maior nos meus tempos de juventude do que agora, porque hoje há muito mais música angolana editada do que no passado, sobretudo durante a época colonial.

2) O Sr. fala em “Um cesto de recordações”, in *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*, 2005, sobre as leituras e a vida cultural que passou a frequentar no final dos anos 1960. Além do jazz, do rock, eletrônico, nessa época, o Sr. chegou a conhecer a música popular brasileira (MPB)?

R: Conheço e sou um grande apreciador da música popular brasileira, como, aliás, os angolanos da minha geração e das subsequentes. Não há farra (baile) nenhuma em Angola em que não se oiça música brasileira.

3) Entre 1976 a 1981, como diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco (Inald), o Sr. teve contato com textos, artigos ou livros sobre música? Além de participar de feiras e bienais de livros, tiveram eventos musicais?

R: Quando dirigia o Inald recebia graciosamente muitos discos com música brasileira, na decorrência de contactos que mantinha com várias casas editoras. Além de participar de feiras (a de São Paulo e a de Frankfurt, sobretudo) e bienais de livros não participava de eventos culturais.

4) Ao escrever *Dizanga dia Muenhu*, algum livro que o Sr. tenha lido influenciou mais diretamente no processo de produção dos contos aí reunidos?

R: Sem dúvida que naquela ocasião escrevia ainda sob a influência de *Luuanda*, de Luandino Vieira. Foi, aliás, com Luandino que despertei para a problemática da angolanização da escrita literária. Depois, muitos anos depois, é que conheci o grande escritor em língua portuguesa, Guimarães Rosa.

5) Quais músicos ou estilos musicais se destacam em seu repertório de escuta?

R: Vários e diversos. Do Brasil: Alcione, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Djavan, Alexandre Pires, Ana Carolina, Caetano Veloso, Emílio Santiago, Maria Bethânia etc.; adoro ouvir, para relaxar, música instrumental brasileira, com destaque para Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Heitor Villa-Lobos. De outras partes do mundo: James Brown, Aretha Franklin, Charles Aznavour, B. B. King, John Lee Hooker, Ray Charles, Michael Jackson, Beyonce, Julio Iglesias, Frank Sinatra, Count Basie, Charlie Parker, The Bee Gees, Gloria Gaynor etc. Percebe-se que, em termos musicais, estou ainda ancorado nos anos 50, 60, 70 e 80 do século XX.

6) Quais músicas costumava ouvir no período de escrita de *Dizanga dia Muenhu*? Houve alguma influência musical neste processo?

R: Não. Não houve nenhuma influência musical no processo criativo de *Dizanga dia Muenhu*. Contudo, deixo aqui uma inconfidência: talvez haja na minha obra literária, de modo quase imperceptível, a presença do cinema ou uma certa encenação fílmica. Não posso deixar de revelar que certos “planos” que crio têm a ver muito com o cinema já

que fui, durante muito tempo, um cinéfilo inveterado. O cinema terá influenciado mesmo muitos dos escritores da minha geração.

7) O sociólogo moçambicano José Luís Cabaço nos falou em entrevista sobre uma forte experiência com a literatura brasileira, o *afro-jazz* e a literatura americana (em especial do Sul) no período da luta pela independência em Moçambique. Assim como da música brasileira ser uma síntese de letras muito ricas com a vibração do ritmo. Como foi em Angola o contato com a arte no período de resistência à colonização portuguesa?

R: Durante a colonização, os angolanos tinham uma certa preferência por músicas de raiz ou origem africana. Foi o caso do samba, da cumbia, da salsa, da rumba, da plena e do merengue; do jazz e dos blues. Estes traziam-nos à memória a luta dos negros norte-americanos pela sua emancipação. Este aspecto particular suscitou um grande interesse pela literatura negra norte-americana. Recordo que, durante a época colonial, o romance *A cabana do Pai Tomaz* foi dos mais lidos pelos angolanos.

8) Por que “o Brasil é um país fascinante para os angolanos” (“Um cesto de recordações”, in *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*, 2005)?

R: Para os angolanos, o Brasil é um país irmão que fala a mesma língua que a nossa. Para além disso, os angolanos apreciam a alegria contagiante dos brasileiros, a sua informalidade e simplicidade. E mais: uma certa africanidade nos modos de ser e de estar.

Os vínculos entre Angola e Brasil foram sempre muito fortes, particularmente nos domínios da música e da literatura. Durante o colonialismo os angolanos liam muito autores brasileiros. Mais do que uma simples escolha, havia uma outra razão. Por exemplo, Jorge Amado – o escritor brasileiro mais lido naquela altura – descrevia a realidade brasileira de tal modo que nos fazia lembrar a vida dos musseques (bairros pobres) de Luanda; o sofrimento dos angolanos explorados, oprimidos e dominados pelo regime colonial de então. E as autoridades coloniais, particularmente a Pide/DGS, entendiam isso. Não por acaso algumas obras de Jorge Amado foram proibidas de circular em Angola (na metrópole colonial os critérios eram outros). Foi o caso de *Seara vermelha*, de *Capitães da areia* e de *Os subterrâneos da liberdade* que eu consegui ler às escondidas.

Uma última nota: a Exposição Lá e Cá, do fotógrafo brasileiro Sérgio Guerra, realizada

em Salvador, em 2006, na Feira de São Joaquim. A exposição patenteia de modo surpreendente as semelhanças entre Angola e Brasil através de fotos (mais de quatrocentas) de feirantes de São Joaquim e de vendedores do Mercado de São Paulo, em Luanda. Estive lá em representação do Chefe de Estado angolano. Durante a visita à exposição raras vezes acertei ao tentar identificar se aqueles retratos eram de angolanos ou de brasileiros, tal eram as parecenças.

Estefânia Francis Lopes, Fevereiro de 2015.

Sent from my iPad

06/03/2015

APÊNDICE B – Biografia de Boaventura da Silva Cardoso

Nasce em 26 de julho de 1944, em Luanda. Passa a morar em Malanje, em 1955, com o pai, Cardoso, enfermeiro-dentista, e a mãe dona Rita, onde completa o ensino primário e cursa o secundário na Escola Industrial e Comercial. Foi em Malanje que teve despertado o gosto pela leitura e onde conhece sua futura esposa Laura. Consumia livros na biblioteca aberta por padres bascos no bairro da Maxinde. Em 1967, volta para Luanda para estudar contabilidade, onde milita na clandestinidade. Passa a publicar na página “Arte e Letras” do jornal *A Província de Angola*. Com a independência de Angola e a criação da União dos Escritores Angolanos publica seu primeiro livro de contos *Dizanga dia Muenhu*, em 1977. Formado em ciências sociais pela Escola Superior do Partido, em 1984, tem sua formação complementada quando Embaixador em Roma, em 2000, na Pontifícia Universidade de Santo Tomás de Aquino. Como representante político exerce várias funções na vida pública: antes de assumir a embaixada na Itália, foi diretor do Instituto Angolano do Livro e do Disco (Inald), de 1976 a 1981; Ministro da Informação de 1990 a 1991; embaixador extraordinário na França de 1992 a 1999; e Ministro da Cultura em Angola em 2002 (Informações retiradas do livro *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*, 2005). Depois, assume cargos como governador e, hoje, deputado. Sua produção literária compreende três volumes de contos, depois de *Dizanga*, publica *O fogo da fala: exercícios de estilo*, 1980, e *A morte do velho Kipacaça*, 1987. Em 1992, publica seu primeiro romance, *O signo do fogo*, seguido de *Maio, mês de Maria*, 1997, *Mãe, materno mar*, 2001, e o mais recente *Noites de vigília*, pela editora brasileira, Terceira Margem, em 2012.

APÊNDICE C – Biografia de Francisco Buarque de Hollanda

Filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista-concertista Maria Amélia Cesário Alvim. Vale dizer, entre tantos intelectuais com os quais conviveu no ambiente familiar, era afilhado do poeta Manuel Bandeira. Em 1946, muda-se com a família para São Paulo e, em 1953, permanecem por dois anos na Itália. De volta ao país, estuda no renomado Colégio Santa Cruz e ingressa na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU) em 1963, que não chega a concluir. Nesse período, envolve-se com a música e aproxima-se do movimento estudantil. Com amigos, realiza encontros em bares aos arredores da faculdade, nos quais tocavam e cantavam. Seu primeiro compacto sai em 1965, pela RGE, com “Pedro pedreiro” e “Sonho de um carnaval”. Mesmo ano em que começa a participar como compositor dos Festivais de MPB. A partir de 1967, começa a escrever também para teatro. Com a esposa Marieta Severo e filha pequena, parte em exílio para a Itália em 1969. Volta ao Brasil em 1970, quando inicia desgastantes confrontos com a censura. Em 1980, participa do projeto Kalunga, apresentando-se em Angola com outros artistas brasileiros. Ao longo de sua carreira participa de filmes atuando, compondo trilhas ou ainda como roteirista, como em 1985, ao colaborar com Ruy Guerra para a filmagem da sua peça *Ópera do malandro*. Escreveu, até o momento, cinco romances, sendo o último *O irmão alemão*, de 2014. Como não compõe enquanto escreve romances e vice-versa, seu último disco foi *Chico*, de 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Letras completas das canções analisadas

A volta do malandro (Chico Buarque, 1985) Para o filme <i>Ópera do malandro</i>, de Ruy Guerra Eis o malandro na praça outra vez Caminhando na ponta dos pés Como quem pisa nos corações Que rolaram dos cabarés Entre deusas e bofetões Entre dados e coronéis Entre parangolés e patrões O malandro anda assim de viés Deixa balançar a maré E a poeira assentar no chão Deixa a praça virar um salão Que o malandro é o barão da ralé *** Cálice (Gilberto Gil/Chico Buarque, 1973) Pai, afasta de mim esse cálice Pai, afasta de mim esse cálice Pai, afasta de mim esse cálice De vinho tinto de sangue Como beber dessa bebida amarga Tragar a dor, engolir a labuta Mesmo calada a boca, resta o peito Silêncio na cidade não se escuta De que me vale ser filho da santa Melhor seria ser filho da outra Outra realidade menos morta Tanta mentira, tanta força bruta Como é difícil acordar calado Se na calada da noite eu me dano Quero lançar um grito desumano Que é uma maneira de ser escutado Esse silêncio todo me atordoa Atordoados eu permaneço atento Na arquibancada pra a qualquer momento Ver emergir o monstro da lagoa De muito gorda a porca já não anda De muito usada a faca já não corta Como é difícil, pai, abrir a porta Essa palavra presa na garganta Esse pileque homérico no mundo De que adianta ter boa vontade Mesmo calado o peito, resta a cuca Dos bêbados do centro da cidade	Apesar de você (Chico Buarque, 1970) Hoje você é quem manda Falou, tá falado Não tem discussão A minha gente hoje anda Falando de lado E olhando pro chão, viu Você que inventou esse estado E inventou de inventar Toda a escuridão Você que inventou o pecado Esqueceu-se de inventar O perdão Apesar de você Amanhã há de ser Outro dia Eu pergunto a você Onde vai se esconder Da enorme euforia Como vai proibir Quando o galo insistir Em cantar Água nova brotando E a gente se amando Sem parar Quando chegar o momento Esse meu sofrimento Vou cobrar com juros, juro Todo esse amor reprimido Esse grito contido Este samba no escuro Você que inventou a tristeza Ora, tenha a fineza De desinventar Você vai pagar e é dobrado Cada lágrima rodada Nesse meu penar Apesar de você Amanhã há de ser Outro dia Inda pago pra ver O jardim florescer Qual você não queria Você vai se amargar Vendo o dia raiar Sem lhe pedir licença E eu vou morrer de rir Que esse dia há de vir Antes do que você pensa Apesar de você

Talvez o mundo não seja pequeno Nem seja a vida um fato consumado Quero inventar o meu próprio pecado Quero morrer do meu próprio veneno Quero perder de vez tua cabeça Minha cabeça perder teu juízo Quero cheirar fumaça de óleo diesel Me embriagar até que alguém me esqueça *** Deus lhe pague (Chico Buarque, 1971) Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir Por me deixar respirar, por me deixar existir Deus lhe pague Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí" Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir Um crime pra comentar e um samba pra distrair Deus lhe pague Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gíbi Deus lhe pague Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair Deus lhe pague Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir E pelo grito demente que nos ajuda a fugir Deus lhe pague Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir Deus lhe pague *** Festa imodesta (Caetano Veloso, 1974) Minha gente era triste e amargurada Inventou a batucada Pra deixar de padecer. Salve o prazer, salve o prazer! Numa festa imodesta como esta Vamos homenagear Todo aquele que nos empresta a sua testa Construindo coisas pra se cantar. Tudo aquilo que o malandro pronuncia	Amanhã há de ser Outro dia Você vai ter que ver A manhã renascer E esbanjar poesia Como vai se explicar Vendo o céu clarear De repente, impunemente Como vai abafar Nosso coro a cantar Na sua frente Apesar de você Amanhã há de ser Outro dia Você vai se dar mal Etc. e tal *** Fantasia (Chico Buarque, 1978) E se, de repente A gente não sentisse A dor que a gente finge E sente Se, de repente A gente distraísse O ferro do suplício Ao som de uma canção Então, eu te convidaria Pra uma fantasia Do meu violão Canta, canta uma esperança Canta, canta uma alegria Canta mais Revirando a noite Revelando o dia Noite e dia, noite e dia Canta a canção do homem Canta a canção da vida Canta mais Trabalhando a terra Entornando o vinho Canta, canta, canta, canta Canta a canção do gozo Canta a canção da graça Canta mais Preparando a tinta Enfeitando a praça Canta, canta, canta, canta Canta a canção de glória Canta a santa melodia Canta mais Revirando a noite Revelando o dia Noite e dia, noite e dia

Que o otário silencia Toda festa que se dá ou não se dá Passa pela fresta da cesta e resta a vida. Acima do coração que sofre com razão A razão que volta do coração E acima da razão a rima E acima da rima a nota da canção Bemol natural sustentada no ar. Viva aquele que se presta A esta ocupação: Salve o compositor popular! *** Homenagem ao malandro (Chico Buarque, 1977-1978, para a peça <i>Ópera do malandro</i>, de Chico Buarque) Eu fui fazer um samba em homenagem À nata da malandragem Que conheço de outros carnavais Eu fui à Lapa e perdi a viagem Que aquela tal malandragem Não existe mais Agora já não é normal O que dá de malandro regular, profissional Malandro com aparato de malandro oficial Malandro candidato a malandro federal Malandro com retrato na coluna social Malandro com contrato, com gravata e capital Que nunca se dá mal Mas o malandro pra valer - não espalha Aposentou a navalha Tem mulher e filho e tralha e tal Dizem as más línguas que ele até trabalha Mora lá longe e chacoalha Num trem da Central *** Jogo de calçada (Arnaldo Baptista/Wandler Cunha/Iltton Oliveira, 1970) O sol ia, a lua vinha na rua de doce Eram doces os meninos na rua a correr Lá de cima para baixo, de baixo pra cima E o vento a soprar nuvens cinzas pra cá Vem a lua chegando, que lindo Sobe a rua brincando, sorrindo Entre os céus esquecidos voa ave perdida Corre, a noite já deve acabar E nós a beijar pra lá e pra cá cha, cha, cha Mas eis que pingo a pingo a chuva chegou Na rua de espelho que a água molhou	*** Flor da idade (Chico Buarque, 1973) Para o filme <i>Vai trabalhar vagabundo</i> e para a peça <i>Gota d'água</i> de Chico Buarque e Paulo Pontes A gente faz hora, faz fila na vila do meio-dia Pra ver Maria A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia A porta dela não tem tramela A janela é sem gelosia Nem desconfia Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família A armadilha A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho da sua filha Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha Que maravilha Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua A gente sua A roupa suja da cuja se lava no meio da rua Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua E continua Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo Que amava Juca que amava Dora que amava Carlos que amava Dora Que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha *** Morena de Angola (Chico Buarque, 1980) Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que

O menino que correu, cruzou e caiu Foi embora esperança Só ficou lá no chão Um borrão de amor e um pouco de ilusão Amanhã não tem chuva, que lindo Só tem lua cortada sorrindo Numa luz que é apagada Uma nuvem está rasgada Mas nossa vida não vai acabar E nós a beijar pra lá e pra cá cha, cha, cha *** O futebol (Chico Buarque, 1989) Para Mané, Didi, Pagão, Pelé e Canhoto Para estufar esse filó Como eu sonhei Só Se eu fosse o Rei Para tirar efeito igual Ao jogador Qual Compositor Para aplicar uma firula exata Que pintor Para emplacar em que pinacoteca, nega Pintura mais fundamental Que um chute a gol Com precisão De flecha e folha seca Parafusar algum João Na lateral Não Quando é fatal Para avisar a finta enfim Quando não é Sim No contrapé Para avançar na vaga geometria O corredor Na paralela do impossível, minha nega No sentimento diagonal Do homem-gol Rasgando o chão E costurando a linha Parábola do homem comum Roçando o céu Um Senhor chapéu Para delírio das gerais No coliseu Mas Que rei sou eu Para anular a natural catimba	mexe com ela Será que a morena cochila escutando o cochicho do chocalho Será que desperta gingando e já sai chocalhando pro trabalho Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela Será que ela tá na cozinha guisando a galinha à cabidela Será que esqueceu da galinha e ficou batucando na panela Será que no meio da mata, na moita, a morena inda chocalha Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Passando pelo regimento ela faz requebrar a sentinela Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela (2x) Será que quando vai pra cama a morena se esquece dos chocalhos Será que namora fazendo bochincho com seus penduricalhos Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela Será que ela tá caprichando no peixe que eu trouxe de Benguela Será que tá no remelexo e abandonou meu peixe na tigela Será que quando fica choca põe de quarentena o seu chocalho Será que depois ela bota a canela no nicho do pirralho Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Eu acho que deixei um cacho do meu coração na Catumbela Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela Morena, bichinha danada, minha camarada do MPLA

Do cantor Paralisando esta canção capenga, nega Para captar o visual De um chute a gol E a emoção Da ideia quando ginga (Para Mané para Didi para Mané Mané para Didi para Mané para Didi para Pagão para Pelé e Canhoto) *** Partido alto (Chico Buarque, 1972, para o filme <i>Quando o carnaval chegar</i>, de Cacá Diegues) Diz que deu, diz que dá Diz que Deus dará Não vou duvidar, ô nega E se Deus não dá Como é que vai ficar, ô nega Diz que Deus diz que dá E se Deus negar, ô nega Eu vou me indignar e chega Deus dará, Deus dará Deus é um cara gozador, adora brincadeira Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro Mas achou muito engraçado me botar cabreiro Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro (brasileiro)* Eu sou do Rio de Janeiro Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica Como é que pôs no mundo esta pobre coisica (pouca titica)* Vou correr o mundo afora, dar uma canjica Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca E aquele abraço pra quem fica Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio Pele e osso simplesmente, quase sem recheio Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio Que eu já tô de saco cheio Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia Deus me deu muitas saudades e muita preguiça Deus me deu perna comprida e muita malícia Pra correr atrás de bola e fugir da polícia Um dia ainda sou notícia *Os termos originais vetados pela censura estão entre parênteses ***	*** O malandro (Kurt Weill/Bertolt Brecht – versão livre de Chico Buarque, 1977-1978, para a peça <i>Ópera do malandro</i>, de Chico Buarque) O malandro/Na dureza Senta à mesa/Do café Bebe um gole/De cachaça Acha graça/E dá no pé O garçom/No prejuízo Sem sorriso/Sem freguês De passagem/Pela caixa Dá uma baixa/No português O galego/Acha estranho Que o seu ganho/Tá um horror Pega o lápis/Soma os canos Passa os danos/Pro distribuidor Mas o frete/Vê que ao todo Há engodo/Nos papéis E pra cima/Do alambique Dá um trambique/De cem mil réis O usineiro/Nessa luta Grita (ponte que partiu) Não é idiota/Trunca a nota Lesa o Banco/Do Brasil Nosso banco/Tá cotado No mercado/Exterior Então taxa/A cachaça A um preço/Assustador Mas os ianques/Com seus tanques Têm bem mais o/Que fazer E proibem/Os soldados Aliados/De beber A cachaça/Tá parada Rejeitada/No barril O alambique/Tem chique Contra o Banco/Do Brasil O usineiro/Faz barulho Com orgulho/De produtor Mas a sua/Raiva cega Descarrega/No carregador Este chega/Pro galego Nega arreglo/Cobra mais A cachaça/Tá de graça Mas o frete/Como é que faz? O galego/Tá apertado Pro seu lado/Não tá bom Então deixa/Congelada A mesada/Do garçon

Pivete

(Francis Hime - Chico Buarque/1978)

Monsieur have money per mangiare
 No sinal fechado
 Ele vende chiclete
 Capricha na flanela
 E se chama Pelé
 Pinta na janela
 Batalha algum trocado
 Aponta um canivete
 E até
 Dobra a Carioca, olerê
 Desce a Frei Caneca, olará
 Se manda pra Tijuca
 Sobe o Borel
 Meio se maloca
 Agita numa boca
 Descola uma mutuca
 E um papel
 Sonha aquela mina, olerê
 Prancha, parafina, olará
 Dorme gente fina
 Acorda pinel
 Zanza na sarjeta
 Fatura uma besteira
 E tem as pernas tortas
 E se chama Mané
 Arromba uma porta
 Faz ligação direta
 Engata uma primeira
 E até
 Dobra a Carioca, olerê
 Desce a Frei Caneca, olará
 Se manda pra Tijuca
 Na contramão
 Dança para-lama
 Já era para-choque
 Agora ele se chama
 Emersão (Airtão)
 Sobe no passeio, olerê
 Pega no Recreio, olará
 Não se liga em freio
 Nem direção

 No sinal fechado
 Ele transa chiclete
 E se chama pivete
 E pinta na janela
 Capricha na flanela
 Descola uma bereta
 Batalha na sarjeta
 E tem as pernas tortas.

O garçon vê/Um malandro
 Sai gritando/Pega ladrão
 E o malandro/Autuado
 É julgado e condenado culpado
 Pela situação

***

Só se não for brasileiro nessa hora

(Moraes Moreira/ Luiz Galvão, 1973)

Desde lá
 Quando me furaram
 A primeira bola
 No meio da rua
 Na minha terra, quer dizer em Juazeiro
 Onde se dá ao mesmo tempo
 Ituaçu
 Ô, ô, ô a vizinha tem
 Vidraças tem sim sinhô
 Aos meus olhos bola, rua, campo
 Sigo jogando
 Porque eu que sei o que sofro
 E me rebolo
 Pra continuar menino
 Como a rua
 Que continua uma pelada
 E a vida que há
 No menino atrás da bola
 Para carro, para tudo
 E quando já não há tempo
 Para apito, para grito
 E o menino deixa a vida
 Pela bola
 Só se não for brasileiro nessa hora.

***

Vai trabalhar vagabundo(Chico Buarque, 1976, para o filme *Vai trabalhar vagabundo*, de Hugo Carvana)

Vai trabalhar, vagabundo
 Vai trabalhar, criatura
 Deus permite a todo mundo
 Uma loucura
 Passa o domingo em família
 Segunda-feira beleza
 Embarca com alegria
 Na correnteza

Prepara o teu documento
 Carimba o teu coração
 Não perde nem um momento
 Perde a razão
 Pode esquecer a mulata
 Pode esquecer o bilhar
 Pode apertar a gravata
 Vai te enforcar

	Vai te entregar Vai te estragar Vai trabalhar Vê se não dorme no ponto Reúne as economias Perde os três contos no conto Da loteria Passa o domingo no mangue Segunda-feira vazia Ganha no banco de sangue pra mais um dia Cuidado com o viaduto Cuidado com o avião Não perde mais um minuto Perde a questão Tenta pensar no futuro No escuro tenta pensar Vai renovar teu seguro Vai caducar Vai te entregar Vai te estragar Vai trabalhar Passa o domingo sozinho Segunda-feira a desgraça Sem pai nem mãe, sem vizinho Em plena praça Vai terminar moribundo Com um pouco de paciência No fim da fila do fundo Da previdência Parte tranquilo, ó irmão Descansa na paz de Deus Deixaste casa e pensão Só para os teus A criançada chorando Tua mulher vai suar Pra botar outro malandro No teu lugar Vai te entregar Vai te estragar Vai te enforcar Vai caducar Vai trabalhar Vai trabalhar Vai trabalhar.

ANEXO B - Iconografia

Figura 1. Boaventura Cardoso e Sueli Saraiva - lançamento do romance *Noites de vigília*. Memorial da América Latina, São Paulo, 16 de janeiro de 2013.

Figura 2. Passeata dos Cem Mil, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1968.

Figura 3. Capa da edição de 1982 de *Dizanga dia Muenhu*, lançada pela Editora Ática.

Figura 4. Capa do LP *Sinal Fechado*, de 1974.

Figura 5. Contra-capa do LP *Sinal Fechado*, de 1974.

Figura 6. Capa da edição de 1988 de *Dizanga dia Muenhu*, lançada pela União Dos Escritores Africanos.

Figura 7. Folha de rosto da edição de 1988.

Figura 8. Frase de Chico Buarque em exposição permanente do Museu do Futebol, São Paulo, 2014.

Figura 9. Capa jornal *Última Hora* de 13 de dezembro de 1968.