



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 34 – maio de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i34p101-119>

**Douglas Diegues e Luandino Vieira: poéticas do Sul Global e outros
projetos de mundo¹**

**Douglas Diegues and Luandino Vieira: poetics of the Global South and
other world projects**

*Carolina Barbosa Lima e Santos**
*Wellington Furtado Ramos***

RESUMO

Propomos, neste trabalho, uma leitura analítica sobre o livro de poemas *Triple Frontera Dreams* (2014), do escritor contemporâneo brasileiro Douglas Diegues, e o livro de contos *Luuanda* (1963), do prosador angolano José Luandino Vieira. Interessa-nos, em especial, problematizar o hibridismo idiomático, a polifonia e a miscigenação de gêneros literários que dão forma a esses projetos artísticos. Investigamos, a partir desta análise, possíveis afinidades estéticas e correspondências de projetos de mundo abordados nessas literaturas lusófonas. Ao transfigurarem para o plano literário os espaços em que transitam, Diegues e Luandino representam as periferias brasileira e angolana como ambientes que acolhem sonhos, belezas e subjetividades, desestabilizando a imagem estereotipada e redutora – relacionada à miséria, à bizarria e à servidão – comumente associada aos sujeitos pobres que habitam as margens do mundo ocidental. Para desenvolver este trabalho, ancoramo-nos, sobretudo, em estudos propostos por autores como Benjamin Abdala Júnior; Ailton Krenak; Antonio Candido e Fernanda Dusse.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas periféricas; Literaturas de língua portuguesa; Hibridismo estético; Douglas Diegues; Luandino Vieira

ABSTRACT

In this paper, we propose a reading analysis of the book of poems *Triple Frontera Dreams*, by contemporary Brazilian writer Douglas Diegues, and the book of short stories *Luuanda*, by Angolan prose writer José Luandino Vieira. We are particularly interested in

¹ Esta pesquisa foi desenvolvida com o apoio e o financiamento das agências Capes (88887.804035/2023-00) e Fundect (71/032.716/2022).

*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS; Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens; Campo Grande – MS – Brasil / Universidade Federal de Alagoas – UFAL; Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura; Maceió – AL – Brasil – carolsartomen@gmail.com

** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS; Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens; Campo Grande – MS – Brasil furtado.ramos@ufms.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 34 – maio de 2025

problematizing the issues of idiomatic hybridism, polyphony and miscegenation of literary genres that shape these artistic projects. Based on this analysis, we investigate possible aesthetic affinities and correspondences of world projects crossed in these Lusophone literatures. By transfiguring the spaces in which they travel to the literary level, Diegues and Luandino represent the Brazilian and Angolan peripheries as environments that welcome dreams and subjectivities, destabilizing the stereotypical and reductive image – related to misery, bizarreness and servitude – commonly associated to the poor people who live on the margins of the Western world. To develop this paper, we have based, above all, on studies by authors such as Abdala Júnior; Krenak and Candido.

KEYWORDS: Peripheral literatures; Portuguese language literature; Aesthetic hybridity; Douglas Diegues; Luandino Vieira

Considerações iniciais

Ao pensar no processo de formação da literatura brasileira, Antonio Candido reflete sobre o aspecto engajado dessa expressão artística, que, desde a sua origem, procura participar do mundo ocidental e, simultaneamente, contribuir com a emancipação sociocultural do país. Conforme explana o intelectual, a corrente de pensamento ilustrado setecentista, ao transitar pelo cenário brasileiro, despertou o desejo de seus escritores provarem ser tão capazes de produzir literatura quanto a elite ocidental europeia. Na perspectiva do autor, embora esse aspecto engajado do arcadismo tenha adquirido outras cores nas principais correntes de pensamento que o sucederam na história da literatura brasileira, como o Romantismo e o Modernismo, o interesse em participar de discussões em torno de inovações estéticas e projetos de mundo propostos no ocidente continuou impulsionando as produções críticas e artísticas desenvolvidas no país.

Mais próximo à nossa contemporaneidade, Abdala Junior, ao refletir sobre a crítica literária nacional, sugere que a atualidade requer um revisionismo crítico em meio aos estudos comparados propostos nas academias. Sem deixar de reconhecer que o comparativismo comumente proposto nas universidades do país atua de forma imprescindível para a compreensão da história brasileira, bem como sua reverberação no tempo presente, Abdala Junior compreende que a contemporaneidade demanda posicionamentos mais prospectivos desses pesquisadores frente aos desafios socioculturais enfrentados no Brasil e no mundo. Para o intelectual,

O atual momento político solicita, no âmbito do Brasil e da comunidade mundial, reconfigurações de estratégias e repactualizações, o que já vem ocorrendo nas relações internacionais. No plano da vida cultural, em nosso país, a compreensão do sentido dessa repactualização ainda é muito ligeira, desconsiderando as esferas culturais. Nossa intelectualidade, em geral, tem-se colocado a reboque dos acontecimentos, com discursos legitimadores das hegemonias, voltando-se mais para a administração da diferença nas balizas do sistema estabelecido. E diante das novas solicitações é de se entender que essas vozes da intelectualidade, muitas vezes melancólicas e contemplando ruínas, devem assumir atitudes mais ativas e prospectivas, para criar ou redesenhar, com matização mais forte, tendências de cooperação e solidariedade, que embalam ideais democráticos (Abdala Junior, 2012, p. 10).

Para Abdala Junior, essa redefinição de tendências críticas e de projetos de nação, efetivamente comprometidos com ideais democráticos, requer a problematização e a expansão daquilo que é atualmente compreendido como cânone literário no país. Nesse

viés, a proposição de estudos que aproximem intelectualmente expressões culturais brasileiras, africanas e ibero-americanas pode contribuir com a emancipação do imaginário nacional brasileiro.

Em uma perspectiva análoga ao projeto comparativista defendido por Abdala Junior, Krenak sugere a articulação de alianças afetivas entre as mais diversas vozes da contemporaneidade para a proposição de projetos de mundo em que a diversidade de línguas, valores e modos de vida sejam devidamente respeitados, preservados e valorizados em sua autenticidade. Para Krenak, o compartilhamento de ideias, experiências e culturas entre os povos é uma possibilidade de redesenhar, em uma perspectiva solidária, a história de um mundo que ainda sofre com as mazelas advindas da prática colonial, outrora institucionalizada na África e nas Américas:

O desafio que proponho aqui é imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação. É maravilhoso que ainda existam essas memórias nas tradições de centenas de povos, seja nas Américas, na África, na Ásia... essas narrativas são presentes que nos são continuamente ofertados, tão bonitas que conseguem dar sentido às experiências singulares de cada povo em diferentes contextos de experimentação da vida no planeta (Krenak, 2022, p. 32-33).

Em *Por uma crítica literária do Sul Global* (2019), Fernanda Dusse, em diálogo com autores como Benjamin Abdala Júnior e Silviano Santiago, defende a ideia de que os estudos contemporaneamente desenvolvidos na área de humanidades, especialmente nos estudos literários, devem assumir o compromisso de dialogar de forma mais enfática com o contexto político vivenciado pela sociedade brasileira. Conforme explana a autora, a ausência de discussões abertamente políticas em espaços acadêmicos contribui para a reiteração de uma lógica dominante que relega a produção intelectual brasileira à ocupação de um espaço marginal em meio às discussões instauradas nas mais diversas esferas de debates realizados no mundo ocidental (Dusse, 2019).

Para uma possível reconfiguração do mapeamento e do cânone literário internacional, isto é, para a edificação de um cenário em que a produção literária brasileira passe a ser efetivamente avaliada em meio aos mais diversos debates realizados em âmbito global, faz-se necessário que a intelectualidade nacional deixe de expressar o posicionamento de passividade que costuma assumir ao utilizar reiteradamente teorias eurocêntricas para pensar em suas próprias expressões estéticas (Dusse, 2019).

A difusão de expressões literárias brasileiras em circuitos internacionais, explana Dusse, requer o esforço de seus intelectuais no desenvolvimento de instrumentos teóricos autênticos e adequados para a leitura desses textos. É necessário, além disso, o engajamento acadêmico na promoção de um diálogo consistente entre as expressões artísticas brasileiras e as demais literaturas ibero-afro-americanas. Nessa perspectiva, a proposição de novos conhecimentos teóricos, direcionados à análise de expressões estéticas advindas de regiões que compõem aquilo que é compreendido hoje como Sul Global, pode contribuir com um projeto de parceria entre os diversos países, agentes e instituições anticoloniais interessados na revisão de uma história “[...] que exclui grande parte do território mundial ou o submete às narrativas da dominação – como acontecia, no momento dessas reuniões, na narrativa progressista de Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos” (Dusse, 2019, p. 158).

Vale observar que, conforme formula Luciana Ballestrin, em *Sul Global como projeto político* (2020), para além de um sentido exclusivamente geográfico, o termo Sul Global, herdeiro do conceito de “Terceiro Mundo”, surgiu no vocabulário internacional na década de 1980 e pode ser compreendido como um movimento anticolonial, multifacetado e transnacional, formado por uma grande variedade de atores e instituições que – em um conjunto de práticas, atitudes e relações – projetam uma identidade geopolítica subalterna e reivindicam novas formas de pertencimento ao sistema e à sociedade internacional. Nesse cenário, uma teoria literária comprometida com esse novo projeto geopolítico não deve ser movida pelo intuito de promover um sistema totalizante – isto é, interessado na homogeneização da diversidade de vozes, estéticas e valores de seus povos em uma unidade –, uma vez que “[...] o Sul Global não é uma entidade monolítica, coesa, coerente, homogênea e ausente de conflitos e interesses” (Ballestrin, 2020, p. 1). Conforme explana Dusse (2019, p. 155), “a impureza e o entre-lugar da cultura latino-americana” devem ser assumidos como potência para o desenvolvimento de estudos comparatistas engajados com o projeto de mundo defendido no Sul Global.

Vale notar que se os estudos brasileiros desenvolvidos na área de humanidades devem passar por uma profunda revisão para pensar adequadamente em suas expressões culturais, uma vez que sua arte há muito vem passando por mudanças. Ao observar um aspecto híbrido e inespecífico cada vez mais presente em meio a essas propostas estéticas na contemporaneidade, Florencia Garramuño (2014, p. 29) sugere que essa tendência pode ser compreendida como uma estratégia de elaboração de novos “modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades”. É preciso, portanto, o

desenvolvimento de instrumentos capazes de iluminar a compreensão a respeito desses projetos artísticos.

Partindo dessa reflexão e compreendendo a escolha pelo estudo estruturado no diálogo solidário entre produções literárias brasileiras e outras literaturas ibero-africanas como uma possível contribuição ao projeto geopolítico Sul Global, propomos, no tópico a seguir, uma leitura não exaustiva sobre as lusofonias híbridas e anticoloniais atravessadas nas poéticas de Douglas Diegues e de José Luandino Vieira, bem como suas respectivas proposições para a configuração de “novas rotas para o cooperativismo em um globo” (Dusse, 2019, p. 156) ainda dominado pela perspectiva predatória e excludente do modo de vida ocidental.

1 Lusofonias e suas fronteiras “selvagens”

Iniciemos esta proposta de diálogo pela análise da poética de Douglas Diegues. Para desenvolver este trabalho, partimos mais especificamente da leitura do livro *Triple frontera dreams*, publicado pelo autor em 2017, em Buenos Aires. Antes disso, no entanto, vale apresentarmos, brevemente, a biografia do poeta. Embora tenha nascido no Rio de Janeiro, em 1965, Diegues passou a maior parte de sua vida, desde a sua infância, em Ponta Porã (MS), cidade situada na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Nesse ambiente de travessias étnicas, linguísticas e culturais, o poeta desenvolveu um projeto literário estruturado naquilo que denomina “portunhol selvagem”, isto é, uma confluência entre os idiomas Português, Espanhol e Guaraní, variante amplamente falada naquela região fronteira e que pode ser compreendida por qualquer leitor ibero-americano disposto a desafiar determinados preconceitos linguísticos.

Herdeiro da vanguarda modernista, bem como de muitas outras vozes que compõem o vasto repertório da literatura brasileira, Diegues assume “[...] a impureza e o entre-lugar da cultura latino-americana como potência” (Dusse, 2019, p. 155), como um substrato para o seu fazer literário, e não como um defeito a ser superado. Estruturado na confluência entre a poesia e a prosa, entre o popular e o erudito, bem como no amálgama entre o português, o espanhol e o guaraní, o projeto estético de Diegues expressa, em tom de rebeldia, os sonhos e os conflitos vivenciados nessa fronteira ibero-americana, comumente esquecida e marginalizada pelas demais regiões brasileiras. Ainda na introdução de seu livro, o poeta propõe a seguinte reflexão a respeito de sua própria *poieses*:

Qualquer kabrón, qualquer princesa, qualquer vagabundo puede fazer literatura em portunhol selvagem, porque cada um tem ya um portunhol selvagem seu, aún non lo sabiendo, escondido en seu corpo, y que jamás será igual al mio. Incalculáveis portuñoles existem y no existem, pero nunca se repetem, como las tapas de los libros cartoneros. El portuñol es real-maravishozo. El portunhol selvagem es maravishozo-real lenguajen encantatório, errante-avante, mil escrituras todas iguaes e tan diferentes, non se lo puede entender direito, diz él broder domatore de yacarés, pero se lo puede sentir el frescor de llamas, el rocío del mambo. Incorporei apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglês, fraxute, italiano. Pero pueeso incorporar las lenguas que quiser, el ebytozo, el toba qöm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aún diariamente por las selvas paraguayensis de la Triple frontera (Diegues, 2017, p. 5).

Partindo dessa leitura, é importante notarmos, por um lado, que a referência a um determinado espaço sociocultural, isto é, a fronteira do Brasil com a Argentina e o Paraguai, não deixa de ser evidenciada na poética do autor, visto que a utilização do idioma Guaraní, conforme lembra Waldyr Rocha (2011, p. 9), pode ser compreendida como um “elemento-chave que diferencia as enunciações linguísticas do sul do Brasil” das demais variantes faladas em nosso país. Por outro lado, Diegues (2017, p. 7) enfatiza a ideia de que seu projeto artístico não tem por objetivo expressar-se como um registro histórico da região referenciada: o contexto sociocultural dessa fronteira é utilizado como substrato para a configuração de uma poesia ancorada à potência da fantasia, afinal, seu “portunhol selvagem es maravishozo-real”. Transfigurada pelo poeta em um outro e definitivo plano, essa atmosfera fronteira é simbolicamente representada como uma confluência de inúmeras antíteses:

La triple frontera es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli.

El Puente de la Amizade está sempre cheio de automóviles com chapas de Brasil, Paraguay, Argentina, a veces también de Bolivia. Automóviles nuevos, reluzentes, viejos, importados, bizarros, caíndo a los pedazos. Automóviles colorinches, benenosos, horrendos, que se arrastam como insectos gigantes, jatytá, jatytá guasú, piés de rueditas, jatytá guasurã, em medio a mais um amanecer oro-azul delirante (Diegues, 2017, p. 7).

Para Waldyr Rocha (2011), a referência a esse território jovem e emergente na poesia de Diegues pode ser compreendida como uma atitude política cujo objetivo último

é contribuir com a autonomia do imaginário de um povo secularmente dominado por uma estrutura de pensamento colonial. Notemos que essa contribuição não é desenvolvida de maneira ingênua: Diegues propõe um diálogo profícuo com diversas vozes que fundamentam a formação da cultura contemporânea brasileira.

Em um poema em prosa que recebe o mesmo título do livro aqui analisado, por exemplo, Diegues dá cor à perspectiva de um *flâneur* que, atraído pela bizarria de uma sociedade simultaneamente jovem e decadente, vagueia em um cenário configurado como um ambiente exótico (“existen personas que comem cabeza de macaco”) e globalizado (“las calles chinas, koreanas, árabes, hindus”):

Después de algunos minutos cruzando las calles chinas, koreanas, paquitanesas, árabes, hindus, llego a un hotel decadente y gracioso como um barco a vapor del siglo XIX.

Algunas piezas tienen balconcito de madeira cubierto com sapê.

Hay también um café-bar-retoran-copetín onde servem las mejores sopas paraguayas Σ chipáguazúes del mundo.

Dicen que existen personas que comem cabeza de macaco para ficar mais inteligente (Diegues, 2017, p. 21).

A presença de determinados elementos estéticos no trecho citado, como a antítese “decadente y gracioso”, bem como a referência ao “siglo XIX”, permite-nos perceber um possível diálogo entre a obra do poeta brasileiro e a poética de Charles Baudelaire, um dos maiores nomes da tendência decadentista europeia do século XIX. Conforme lembra Edgardo Cozarinsky, é o projeto lírico de Baudelaire que inaugura a figura do *flâneur* na modernidade ocidental. No decorrer dos “pequenos poemas em prosa” do poeta francês, publicados em *O Spleen de Paris*, o leitor é apresentado a uma voz lírica que, atraída pelo aspecto abjeto da “capital do século XIX”, explora os esplendores duvidosos da sociedade parisiense. Para melhor compreender essa proposta literária decadentista, leiamos, a seguir, um excerto do poema *O velho saltimbanco*:

No fim, no extremo da fileira de barracas, como se, envergonhado, ele tivesse exilado a si mesmo de todos esses esplendores, vi um pobre saltimbanco, arqueado, caduco, decrépito, uma ruína de homem, encostado a uma das estacas de sua cabana; uma cabana mais miserável que a do selvagem mais bruto, com dois tocos de vela que, escorrendo e fumegando, iluminavam bem demais a desgraça ao redor.

Em toda parte, a alegria, o lucro, a gandaia; em toda parte, a certeza do pão amanhã; em toda parte, a explosão frenética de vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, a miséria ataviada – para cúmulo do horror – de andrajos cômicos, em que a necessidade, bem mais que a arte, introduzira os contrastes (Baudelaire, 2020, p. 32).

Conforme podemos observar, pela leitura do trecho citado, o *flâneur* baudelairiano, no final do século XIX, interessava-se em dar cor às discrepâncias sociais presentes nas ruas parisienses: “em toda parte, a alegria, o lucro [...] Aqui, a miséria absoluta” (Baudelaire, 2020, p. 32). Podemos notar, portanto, diversos elementos que aproximam as poéticas dos escritores francês e brasileiro. O apreço ao hibridismo entre gêneros literários; a referência crítica a uma determinada sociedade; o desprezo a um ideal excludente de progresso e o fascínio pelos sujeitos marginalizados são alguns dos aspectos que evidenciam um possível diálogo entre Diegues e Baudelaire.

O poeta brasileiro, no entanto, opta por dar cor a uma paisagem muito distante de qualquer metrópole do mundo ocidental. Em tom de sarcasmo, Diegues põe em cena o caos da atmosfera miscigenada referenciada em sua poética. No trecho a seguir, por exemplo, a voz lírica expressa a ironia de uma sociedade cujo desenvolvimento industrial, supostamente realizado para o aprimoramento do bem-estar coletivo, desencadeia a morte de seus respectivos trabalhadores:

Se muere abundantemente em la triple frontera pero también se fornicaba en abundancia: nace gente abundantemente todos los días.
Quarenta mil peones más o menos trabajaron en la monstruosa obra de Itaipú. Pero mais de dois mil peones nunca volvieron a sus casas. Eles cayeron vivos nel cemento fresco. Y ficaram sepultados forever bajo los 12,3 millones de metros cúbicos de concreto utilizados en la edificación de la famosa Hidroeléctrica de Itaipú (Diegues, 2017, p. 21).

Conforme podemos observar a partir da leitura do trecho citado, os nomes e as histórias de vida das personagens em cena jamais são revelados: somos brevemente apresentados a figuras socialmente invisíveis, reduzidas a números e às funções que exercem para o progresso capitalista na “triple frontera”. De acordo com a voz lírica, a morte cotidiana de milhares de “peones” em acidentes de trabalho não parece ser percebida como um problema nessa sociedade, visto que “se muere abundantemente em la triple frontera pero también se fornicaba en abundancia: nace gente abundantemente todos los días”, o que nos leva a compreender que, nesse viés, toda mão de obra perdida pode ser facilmente substituída no engenho simultaneamente capitalista e selvagem sul-americano.

É importante observar, no entanto, que a “triple frontera” não é reduzida a um contexto de violência e miséria no projeto lírico de Diegues, ainda que essas questões não

deixem de ser problematizadas em seu fazer literário. Em um discurso metapoético, estruturado em versos livres, o espaço fronteiriço referenciado no poema *Argentina mon amour* é apresentado como uma atmosfera onírica, habitada por diversas vozes literárias ibero-americanas:

Me encanta vagabundear
por el lado argentino de la frontera,
donde, según Macedonio ou Borges,
non lo recuerdo bem, los gauchos foram inbentados
“para servir de
entretenimento
a los caballos
de las estancias”.
Se você non sabe
quem son mba’e
Borges ou Macedonio,
non tem problema.
Isso non te impedirá
vagabundear comigo
por el país mais
delirante del mundo
onde la poesia kapitalista
seduce a todos
y puedo flunar numa boa
por calles ñembo europeas
(Diegues, 2017, p. 13).

Valendo-se da fronteira entre os ambientes rural (“a los caballos de las estancias”) e urbano (“por las calles ñembo europeas”) como substrato poético, o fazer literário de Diegues ancora-se, por um lado, à utilização de vocábulos populares (“los karniceros, todos querem fornicar com ella) e, por outro, ao emprego de técnicas eruditas e sofisticadas de composição, como a metalinguagem, a fragmentação e a superposição de imagens. Nesse mundo literário de múltiplas fronteiras de Douglas Diegues – alicerçadas nos limites tênues entre o popular e o erudito, entre o campo e a metrópole, entre o indígena e o não indígena, entre o hispano e o lusófono, entre a prosa e a poesia –, o hibridismo linguístico inerente à sociedade ibero-americana referenciada é utilizado como um ponto de partida para a transfiguração estética de determinadas questões identitárias nesse projeto artístico impulsionado pelo interesse de promover um profícuo diálogo entre diversas culturas. Ao observar e transfigurar “[...] relevos, contornos, contradições, no que poderia ser monologia discursiva” (Abdala Júnior, 2012, p. 25), Diegues expressa o que há em comum, mas também de diferente em meio às diversas vozes que compõem hoje aquilo que compreendemos como América do Sul.

Em Angola, José Luandino Veira convida-nos a pensar em outras fronteiras, histórias e travessias percorridas pela lusofonia. Seu projeto literário, tal como aquele proposto por Diegues, conflui-se ao projeto de nação idealizado pelo escritor. Para iniciarmos esta reflexão em torno seu legado artístico, vale lembrar que embora tenha nascido em Ourém, em 1935, Luandino passou a maior parte de sua infância e juventude em Luanda, onde participou da Guerra de Libertação, contra Portugal. Na época, por engajar-se, junto a outros intelectuais, na luta pela emancipação do território angolano, foi detido por forças armadas coloniais e viveu em prisão por mais de uma década, período em que compôs a maior parte de sua obra literária, desenvolvida com o intuito de contribuir com a configuração do imaginário de um país livre.

Luuanda, seu livro de contos publicado em 1963, vencedor de diversos prêmios literários, configura-se como um projeto artístico alicerçado no propósito de expressar as cores locais de uma região dominada, até 1975, pelo império português. Nessas narrativas, aspectos relacionados à sociedade e à cultura angolana e, mais especificamente, ao contexto sociocultural de seus musseques, são utilizados como substrato para a composição de uma poética a um só tempo realista e maravilhosa; lusófona e quimbunda; erudita e popular; tradicional e moderna.

Podemos notar que a proposta de desautomatização do público leitor diante daquilo que é apresentado, tanto no que se refere à estética quanto à temática da obra, inicia-se na epígrafe do texto, escrita em quimbundo e extraída de um conto popular, segundo a voz demiúrgica dessas narrativas: “Mu’xi ietu iá Luuanda mubita ima ikuata sonii” (Vieira, 1982, p. 13²). Em seu estudo voltado à poética do autor, Santilli (1998, p. 222) lembra que a extensão reduzida do conto referencia o parentesco dessa forma literária “[...] com o mito, a lenda, a saga cujas origens remontam, portanto, aos processos da oratura, quando o ritual de contar histórias era indutor de motivação e envolvimento de uma comunidade”. Compreende-se, assim, que o aspecto realista da obra, integrado à utilização de diversos elementos inerentes às narrativas maravilhosas, dá cor à imagem de um mensageiro de seu povo (Santilli, 1998), a uma voz testemunhal comprometida com o propósito de apresentar ao mundo o imaginário e os assombros que assolam o sujeito angolano.

No primeiro conto do livro, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, somos apresentados a uma narrativa cujas personagens em cena experienciam situações limites de sofrimento. Zeca Santos, o protagonista, é configurado como um jovem que vive com

²“Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas”. Tradução do autor.

sua avó, em uma periferia angolana. Apaixonado por Delfina, o rapaz sonha em frequentar bailes, utilizar boas vestimentas e se casar com a amada. Sua condição econômica, no entanto, impede-o de vivenciar qualquer experiência afetiva ou subjetiva em sua plenitude. Afinal, quando a narrativa é iniciada, o rapaz e a avó, sua dependente, estão famintos em casa e não há alimentos para que uma refeição seja providenciada a ambos. Para piorar, não há qualquer perspectiva de melhora: Zeca Santos, ao candidatar-se a vagas de trabalho, é reiteradamente rejeitado devido à sua origem social. Ao final do conto, Zeca Santos é posto em cena com sua matriarca, no ambiente interno de sua casa, após percorrer inutilmente diversos caminhos à procura de um trabalho:

Com um peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo da vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram a correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda (Vieira, 1982, p. 38).

Diante da hostilidade de seu contexto sociocultural, Zeca percebe-se impotente e desesperançoso. Por ser “icolibengo”, isto é, natural da região de Icolo e Bengo, próxima a Luanda, o jovem é preconcebido como um terrorista em potencial pelos donos ou gerentes das empresas em que se propõe a trabalhar. Não há, portanto, qualquer outro destino reservado à personagem que não seja um cotidiano de miséria e humilhação. Em uma determinada passagem do conto, Zeca sente-se desorientado devido à fome, expressa-se mal em uma conversa com Delfina e acaba perdendo, inclusive, seu relacionamento amoroso. A narrativa nos leva a compreender, dessa maneira, que o contexto sociocultural daquela ex-colônia negava ao sujeito angolano, pobre e periférico, o direito experienciar uma vida comum, composta de sonhos, saúde, trabalho e afeto.

Embora a questão da pobreza não desapareça no segundo conto da obra, “Estória do ladrão e do papagaio”, somos apresentados a uma narrativa desenvolvida em um tom bem-humorado e fabuloso. Isso porque, junto à problematização das dificuldades enfrentadas pelas personagens em cena, passamos a conhecer um rapsodo que tece diversos comentários relacionados à credibilidade e à verossimilhança de suas próprias “estórias”, conforme podemos observar na moldura narrativa citada a seguir:

Um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Loló para as pequenas, vivia com a mulher dele e dois filhos no musseque Sambizanga. Melhor ainda: no sítio da confusão do Sambizanga; a polícia que anda patrulhar lá, quer já é Lixeira mesmo. Filho de Anica dos Reis, mãe, e de pai não lhe conhecia, o comerciante mais perto era o mesmo Amaral. Ou assim disse, na Judiciária, quando foi na justiça. Mas também podia ser mentira dele, lhe agarraram já com o saco, lá dentro patos gordos e vivos e as desculpas nasceram ainda poucas (Vieira, 1982, p. 39).

Notemos que a utilização de determinados elementos estéticos – tais como a confluência entre o português e o quimbundo, a supressão de conectivos e a evocação do termo “estória”, desde o título do conto – enfatiza o tom de coloquialidade da narrativa e potencializa o efeito de familiaridade do rapsodo com as fábulas de seu povo. Vale observar, nesse sentido, que o tempo (“vivia com a mulher dele”) e o espaço (“no sítio da confusão”) são configurados de forma indeterminada, evidenciando o diálogo entre essa proposta literária e as narrativas primordiais, como as fábulas e os contos de fadas. Somada a essa questão estética, ancorada em aspectos de oralidade luandense, a paisagem dos musseques angolanos é reiteradamente referenciada no decorrer dessa obra, evidenciando-se que a regionalidade é uma das questões nevrálgicas desse projeto literário. Leiamos, a seguir um excerto extraído desse mesmo conto:

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem um para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes, ficam depois colocadas, parece são moscas mexendo-se, presas, o vento é que faz. E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. As pessoas passam lá, não lhe ligam, veem-lhe ali anos e anos, bebem o fresco da sombra, comem o maduro das frutas, os monandengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou este pau? (Vieira, 1982, p. 53).

Notemos que a imagem do cajueiro evocada pelo rapsodo, em referência ao cenário luandense, assume uma função metafórica e metalinguística nesse conto. Ao descrever a espécie arbórea, que compõe a paisagem angolana, o narrador expressa a ideia de que o princípio de sua “estória”, vivenciado de maneira diferente pelas personagens em cena, dificilmente pode ser identificado pelo leitor, visto que – tal como o cajueiro – seu núcleo ramifica-se em diversas partes robustas e complexas. Compreende-se, assim, que a referência à paisagem e à cultura regional é utilizada como um substrato imprescindível

para a configuração estética do projeto literário de Luandino: Angola e Literatura confluem-se indissolivelmente em sua *poieses*.

Pensando ainda na materialidade estética da obra, é importante notar o emprego de recursos próprios da literatura moderna, como o discurso indireto livre, no decorrer desse mesmo conto. No excerto citado a seguir, por exemplo, o rapsodo apresentado na passagem inicial da “estória”, transforma-se na consciência da personagem em cena e, repentinamente, volta a ser configurado como uma voz heterodiegética no conto:

Uma vontade de chorar, de berrar, de rasgar aquela cara miúda sem pecado da Inácia, a olhar-me quieta, com grandes olhos de fogo, é que tinha. Mas as mãos não aceitavam chapadas, queriam era só abraçar-lhe, amarrar-lhe no corpo estrito dele, esfomeado, cheio de sede. Com as lágrimas quase a chover, baixou a cabeça, estendeu os braços magros, e pôs as largas mãos no chão. Nem precisou dar balanço nem nada, o corpo ficou pendurado para baixo, uma perna no ar e a outra, fina e aleijada, enrolou logo no pescoço (Vieira, 1982, p. 69-70).

O movimento do foco narrativo, configurado a partir da troca de vozes e perspectivas no decorrer do excerto citado (em um primeiro momento, a narrativa é configurada em primeira pessoa, “olhar-me quieta”, em seguida, a mesma personagem é apresentada a partir de um olhar alheio, configurado na voz em terceira pessoa “amarrar-lhe no corpo estrito dele”), permite-nos perceber uma possível aproximação entre a narrativa em questão e os recursos comumente utilizados na linguagem cinematográfica, como a alternância de planos e ângulos registrados em registros fílmicos.

É possível notar uma polifonia simultaneamente ancestral e moderna na poética de Vieira, configurada a partir da utilização de recursos estéticos advindos dos primórdios da humanidade – isto é, elementos próprios das narrativas primordiais, como o espaço e o tempo indeterminados, presentes em “estórias” que circulam em culturas oralizadas, na forma de lendas e mitos, antes mesmo da ascensão da escrita – e de inovações técnicas que surgem a partir da revolução industrial, como a movimentação do foco narrativo, a fragmentação discursiva, a coloquialidade, o hibridismo idiomático, a miscigenação de gêneros literários, a recuperação do diálogo com novas linguagens e áreas do conhecimento etc.

No terceiro e último conto do livro, “Estória da galinha e do ovo”, Luandino Vieira expressa ao leitor o projeto de nação e de mundo idealizado em seu texto literário. Nessa narrativa, o autor põe em cena a disputa entre duas vizinhas, em um bairro popular de Luanda, pelo ovo de uma galinha que pertencia a uma delas e que havia sido alimentada

pela outra. Diante do conflito, surgem diversas interferências externas de sujeitos que, a pretexto de mediar a situação, buscam se aproveitar das mulheres em cena, conforme podemos observar no excerto a seguir:

Mas nem com os protestos de nga Zefa e o refilânço das outras amigas, o soldado aceitou: foi lá e, metendo a mão debaixo do cesto, agarrando a galinha pelas asas, trazendo-lhe assim para entregar ao sargento. A Cabíri nem piava, só os olhos dela, maiores com o medo, olhavam os amigos Beto e Xico, tristes no canto. O sargento agarrou-lhe também pelas asas e encostou o bicho à barriga gorda. Cuspiu e, diante da espera de toda a gente – nga Zefa sentia o coração bater parecia ngoma, Bina rindo para dentro –, falou:

– Como vocês não chegaram a nenhuma conclusão sobre a galinha e o ovo, eu resolvo...

Riu, os olhos pequenos quase desapareceram no meio da gordura das bochechas dele e piscando-lhes para os ajudantes, arreganhou:

– Vocês estavam a alterar a ordem pública, neste quintal, desordeiras! Estavam reunidas mais de duas pessoas, isso é proibido! E, além do mais, com essa mania de julgarem os vossos casos, tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes! A galinha vai comigo, apreendida, e vocês toca a dispersar! Vamos! Circulem, circulem para a casa (Vieira, 1982, p. 120-121).

Vale lembrar que o livro foi publicado em 1963, em meio aos conflitos pela emancipação nacional angolana. Engajado com a luta política pela liberdade daquela região, Luandino Vieira expressa, no plano literário, a necessidade de promover a união entre os sujeitos angolanos para o enfrentamento de uma situação colonial – movida por interesses externos à comunidade nativa – responsável por explorar a vida e os recursos daquela população. Suas personagens femininas, no conto em questão, após experienciarem a tentativa de repressão policial, optam por resolver a disputa pelo ovo por meio do consenso.

Notemos que além do ovo, anunciado desde o título do conto, há determinados signos relacionados à ideia de “novo” ou “futuro” no decorrer da narrativa: a mulher que alimenta a galinha da vizinha, por exemplo, está *grávida*; e o filho da dona da ave, agente responsável por finalizar a disputa protagonizada pelas duas vizinhas e evitar a exploração prestes a ser praticada pelos policiais, é configurado como uma *criança*. Em uma reflexão a respeito dos símbolos apresentados na narrativa, Macedo (2007, p. 360) sugere que o conto pode ser compreendido como uma possível metáfora do projeto de nação idealizado pelo escritor angolano:

Dessa maneira, as crianças passam a representar emblematicamente na narrativa o novo, o futuro em que os próprios angolanos resolverão as suas contendas.

Essa caracterização das personagens infantis será uma constante durante o período da luta de libertação, não sendo raro que elas apareçam investidas de um papel de propiciadoras da liberdade e de um futuro de paz e independência.

Diferentemente do primeiro conto, a narrativa que encerra o livro sugere que um posicionamento mais ativo e solidário entre os nativos angolanos frente a uma situação de violência e exploração, inerente ao contexto colonial à época vivenciado naquela região, pode ser um caminho viável e oportuno para a configuração de uma nova realidade. Ao evocar a força de vozes modernas e ancestrais, em uma poética simultaneamente realista e maravilhosa, Luandino Vieira apresenta ao mundo um novo olhar ao sujeito angolano. Sem deixar de denunciar as injustiças vividas naquele ambiente, o escritor dá cor à complexidade subjetiva, à beleza, à cultura e à identidade de suas personagens africanas. Notamos, portanto, que, se há um projeto de nação independente defendido na materialidade literária, há também um projeto de mundo idealizado pelo escritor: um mundo em que o sujeito africano deixe de ser percebido por um viés que o limita a uma imagem exaustivamente relacionada à miséria, à estranheza e à servidão.

Considerações finais

Ao pensar nos estudos desenvolvidos na área de literatura comparada, Benjamin Abdala Júnior afirma que a leitura comumente praticada nas universidades brasileiras, voltada à análise crítica da produção artística realizada por atores culturais do passado, vozes que hoje compõem o imaginário do país, é um trabalho imprescindível “[...] para a melhor compreensão de nossa atualidade sociocultural” (2012, p. 14). No entanto, o autor defende a ideia de que a contemporaneidade brasileira requer a proposição de formas adicionais de comparativismo, “[...] pautado por relações comunitárias, um comparativismo da solidariedade, da cooperação” (p. 14).

Para Abdala Júnior, as vozes da intelectualidade brasileira “devem assumir atitudes mais ativas e prospectivas, para criar ou redesenhar” instrumentos teóricos adequados para a leitura de suas respectivas produções literárias, em diálogo com outras expressões artísticas ibero-afro-americanas, levando-se em conta que “o mundo atual é de *fronteiras*

múltiplas e identidades plurais” (2012, p. 16, grifo próprio). O autor sugere o desenvolvimento de um comparativismo ancorado em uma relação de reciprocidade, atento ao que há de próprio e em comum, entre as mais diversas expressões literárias advindas de países africanos e latino-americanos.

Partindo dessa reflexão, propusemos, neste trabalho, uma leitura que procura promover um diálogo solidário entre produções literárias desenvolvidas em universos híbridos e periféricos da lusofonia moderna, por autores que observam a miscigenação cultural e idiomática – inerente aos lugares a partir dos quais acessam o mundo – como uma potência poética. Conforme procuramos evidenciar no decorrer deste artigo, a poética estruturada no “portunhol selvagem” de Douglas Diegues e o projeto literário ancorado na lusofonia quimbunda de José Luandino Vieira alimentam-se “produtivamente de pedaços de muitas culturas” (Abdala Júnior, 2012, p. 16).

Além de se valerem de recursos simultaneamente modernos e tradicionais para desenvolver suas respectivas inovações literárias, Diegues e Luandino compõem expressões artísticas que acolhem a defesa de um novo projeto de mundo. Sem deixar de denunciar as inúmeras injustiças sociais que advêm das consequências de um longo processo histórico de colonização, sofrido em seus países – Brasil e Angola, respectivamente –, os autores dão cor à complexidade cultural dessas regiões. Ao configurar os espaços como ambientes que acolhem sonhos, belezas e subjetividades, Diegues e Luandino desestabilizam a imagem estereotipada e redutora – relacionada à miséria, à bizarria e à servidão – comumente associada aos sujeitos pobres que habitam as periferias do mundo.

É importante observar, por outro lado, algumas diferenças atravessadas nesses discursos, separados espaciotemporalmente. Além da evidente diferença relacionada aos gêneros literários em que as obras estão estruturadas (prosa e poesia), bem como às especificidades associadas às variantes da língua portuguesa orquestradas pelos autores (português angolano e português advindo da região fronteira entre o Brasil e o Paraguai), somos apresentados a dois mundos diversos. Na obra de Luandino, configurada em 1963, com o intuito de contribuir com a edificação de um país africano independente, somos convidados a mergulhar com profundidade na subjetividade das personagens em cena, que, embora marginalizadas, são apresentadas como grandes protagonistas de suas respectivas narrativas. Diegues, por sua vez, atua como uma voz lírica contemporânea que dá cor a uma ex-colônia sul-americana, cujo avanço do

capitalismo em um contexto historicamente explorado contribui para a amplificação da invisibilidade social da maior parte daqueles que o habitam.

Diegues e Luandino, cada qual a seu tempo e em sua linguagem, enfatizam a necessidade de preservar e dialogar com a diversidade cultural que compõe o universo lusófono, caso estejamos efetivamente interessados em desenvolver um projeto de mundo livre das violências coloniais outrora legitimadas nas sociedades por eles referenciadas. É oportuno lembrar, portanto, a defesa de Abdala Júnior (2012, p. 16) relacionada à importância de a intelectualidade brasileira “[...] acreditar que o mundo possa ser diferente e melhor do que ele é” nesse momento de crise política vivenciado no Brasil e no mundo. Partindo dessa reflexão, compartilhamos com o autor a compreensão de que cabe à crítica literária nacional estabelecer correspondências com outras áreas do conhecimento e acompanhar expressões culturais, como as propostas artísticas desenvolvidas por autores como Diegues e Luandino, engajadas na proposição de um projeto de mundo efetivamente capaz de acolher e valorizar satisfatoriamente a diversidade cultural de todos os seus povos.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, B. **Literatura comparada e relações comunitárias, hoje**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

BALLESTRIN, L. O Sul Global como projeto político. **HAOS: Horizontes ao Sul**, 15 jul. 2020. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/o-sul-global-como-projeto-politico>. Acesso em: 20 fev. 2025.

BAUDELAIRE, C. **O spleen de Paris**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v.1 e v.2.

DIEGUES, D. **Triple Frontera Dreams**. Buenos Aires: Interzona, 2017.

DUSSE, F. Por uma crítica literária do Sul Global. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 29, n. 3, p. 151-168, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18860>. Acesso em: 18 abr. 2025.

GARRAMUÑO, F. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRENAK, A. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MACEDO, T. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. *In*: CHAVES, Rita; MACEDO, T.; VECCHIA, Rejane. **A kinda e a misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

ROCHA, W. O portunhol e captação de herança nos sonetos salvajes, de Douglas Diegues. **Estação Literária**, v. 7, p. 6-14, 2011. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25638>. Acesso em: 18 abr. 2025.

SANTILLI, M. João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, criadores de linguagens. **Scripta**, v. 2, n. 3, p. 221-233, 1998. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/10237>. Acesso em: 18 abr. 2025.

VIEIRA, J. L. **Luuanda**: estórias. São Paulo: Ática, 1982.

Data de submissão: 06/10/2024

Data de aprovação: 06/02/2025