

O musseque em “Quinaxixe”: concepções de espaço e realismo no conto de Arnaldo Santos

Dayane Argentino Dias*

Suelio Geraldo Pereira**

Resumo

O conto “Quinaxixe”, escrito pelo angolano Arnaldo Santos, retrata vivamente a região pobre e periférica do Kinaxixe, um bairro de Luanda, Angola. Esse espaço singular é representado, na narrativa, pelo escritor que recupera lembranças da sua infância, bem como o contexto sociocultural das tensas e conturbadas relações entre negros, mestiços e brancos, num período em que houve um crescimento dos musseques e uma maior migração de brancos portugueses para Angola. O leitor se depara, dessa forma, com um conto que revela, em tons os mais reais possíveis, um espaço marginal que se abre em variadas faces, tais como a cultural e social, tradicional e moderna, até as estórias e brincadeiras. Pretendendo, assim, compreender a representação e os desdobramentos do espaço no texto de Santos, assentamos este trabalho sobre o estudo de Tânia Pellegrini (2007) acerca do realismo, sobre as reflexões de Luis Alberto Brandão (2013) referentes ao espaço na literatura, e, em complemento, sobre as revisões espaciais de Doreen Massey (2008) e Yi-Fu Tuan (1983). A partir dessas leituras, descortinamos, no texto de Santos, um processo ativo que não se limita à singular conciliação do externo com o interno na concepção do espaço. “Quinaxixe” apresenta, para além de realidades sociais (elementos externos) refletidas, um processo de mediação no qual o conteúdo de inspiração sofre modificações para adentrar na tessitura textual (interior) e, assim, forjar o realístico espaço estético-ficcional do musseque.

Palavras-chave: musseque; realismo; espaço.

* Mestra em Letras, Literaturas de língua portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsa CAPES, nível 1.

** Mestre em Letras, Literaturas de língua portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsa CAPES, nível 2; <https://orcid.org/0000-0002-5539-1446>.

The musseque in “Quinaxixe”: space and realism conceptions in the short story by Arnaldo Santos

Abstract

The tale *Quinaxixe* written by the Angolan Arnaldo Santos, vividly portrays the poor and slummy region of Kinaxixe, a neighborhood in Luanda, Angola. This singular space is represented by the writer who recovers childhood memories in the narrative, as well as the sociocultural context of the tense and troubled relations between blacks, mestizos, and whites, in a period in which there was a growth of musseques and greater migration of Portuguese whites to Angola. The reader is thus faced with writing that reveals, in the most realistic tones possible, a marginal space that opens up in various aspects, such as the cultural and social, traditional and modern, and even that of stories and frolics. Seeking, therefore, to understand the representation and the unfolding of space in Santos' short story, we base this work on the study of Tânia Pellegrini (2007) about realism, the reflections of Luis Alberto Brandão (2013) regarding space in literature and, in addition, the spatial reviews of Doreen Massey (2008) and Yi-Fu Tuan (1983). From these readings, we discover an active process that is not limited to the unique conciliation of the external with the internal in the conception of space in Santos' text. “*Quinaxixe*” presents, in addition to reflected social realities (external elements), a process of mediation in which the inspired content undergoes modifications to enter the textual structure (interior) and, thus, forge the realistic aesthetic-fictional space of the musseque.

Keywords: musseque; realism; space.

Introdução

Escrito pelo angolano Arnaldo Santos, “Quinaxixe” é um conto da obra *Prosas* no qual predomina o espaço do musseque, ou melhor, a recriação artística da região pobre e periférica do Kinaxixe, um bairro marginal de Luanda, Angola. O autor, em um resgate de memórias afetivas, rememora, na narrativa, tanto a sua infância quanto o plano sociocultural da região. Assim, ao retratar os anos de 1950, período em que transcorre a história, Santos descreve a tensa e conturbada relação de negros, mestiços e brancos no musseque e nos espaços limítrofes que circundam a costa luandense no momento de maior migração de brancos portugueses ao território angolano.

Tais características não são uma especificidade apenas desse conto, visto que, em toda a vasta produção de Santos, afloram os choques culturais, as questões de classe e de cor que circunscrevem o espaço periférico, ou ainda as questões operárias em que os sujeitos em trânsitos estão envolvidos. Todavia, limitaremos o exame ao conto “Quinaxixe”, atentando-nos a dois pontos somente, a saber: o realismo presente na apresentação do ambiente pobre e marginalizado onde ocorrem as histórias e o espaço desdobrado em construções espaciais literárias elaboradas pelo autor para representar o musseque nas suas múltiplas acepções.

Antes, faz-se necessário verificarmos brevemente o sentido e a origem do termo musseque; após essa compreensão, ficará mais fácil assegurar a sua correlação com o espaço descrito pelo autor. Portanto, conforme Bruna Borges de Almeida (2016, p. 14): “A palavra musseque tem origem no kimbundo (*mu seke*) e significa areia vermelha. Eram assim chamadas as construções rústicas de cor próxima ao tom avermelhado que eram erguidas sobre os montes de areias das cidades”. E valendo-se de Anabela Quelhas (2006):

A partir de 1962, a febre da construção civil e o lançamento da indústria, fascinam cada vez mais as populações rurais que abandonam os seus locais de origem e migram para a cidade grande, Luanda. Estas gentes instalam-se nos musseques e reagrupam-se segundo as suas origens. Os musseques passam a designar o espaço social dos colonizados, assalariados, reduto da mão de obra barata e de reserva, ao

crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados, e cuja fisionomia está em constante transformação. (QUELHAS, 2006 *apud* ALMEIDA 2016, p. 14).

No português angolano, a palavra “musseque” passou, então, a nomear o(s) bairro(s) pobre(s) que na zona urbana situa(m)-se na(s) periferia(s) do(s) centro(s) rico(s). Assim, após essa breve exposição para esclarecimento do termo, podemos agora meditar sobre esse espaço presente em “Quinaxixe” e a sua representação realista empreendida pelo escritor angolano.

Averiguaremos duas questões: com suporte teórico na leitura sobre realismo de Tânia Pellegrini (2007), (i) como a realidade foi reelaborada por Santos na sua escrita, e, valendo-nos de Luis Alberto Brandão (2013), que aborda o espaço na literatura e, como adendo, das visões espaciais de Doreen Massey (2008) e Yi-Fu Tuan (1983), (ii) como o espaço, no conto, foi concebido e retratado nas suas diferentes maneiras.

O realismo na literatura e em “Quinaxixe”

Com um trabalho artístico na linguagem e no material apreendido na realidade, Santos (1985) reelabora, na narrativa, o espaço físico do musseque de Kinaxixe, desdobrando-o em variados espaços de ações, de falas, de gestos, de cores e de tradições. Nessa representação da região marginal e pobre de Luanda reverbera, portanto, traços do realismo, isto é, os “aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz [...]” (PELLEGRINI, 2007, p. 137). Entretanto, se a representação na literatura dialoga com aquilo que é externo a ela, ou seja, com o musseque Kinaxixe empírico – não no sentido da mimese e da transposição, nem como instauração de algo novo interno, mas numa mediação que cria, a partir de ligações com aquilo que é tido como real, um musseque literariamente como espaço ficcional na obra –, faz-se necessário o entendimento do que é esse real presente na literatura.

Tânia Pellegrini (2007), em seu artigo “Realismo: Postura e método”, apresenta-nos uma abordagem sócio-histórica do diálogo entre literatura e

o que é “real”: o realismo. Sendo estudado como um fenômeno iniciado a partir do século XVIII na Inglaterra, e em meados do século XIX na França, bojo do positivismo, o realismo foi compreendido como um modo de representar os detalhes de um cotidiano burguês. De forma técnica, os conteúdos que o realismo abarcava eram referentes à realidade concreta desse contexto social, opondo-se às artes de cunho lendário e/ou heroico, ligadas à aristocracia, campo das narrativas anteriores.

As questões que marcam a longa história do termo realismo estão ligadas a campos diversos, tal como o filosófico, o antropológico, o psicológico¹ e o social. Segundo Pellegrini (2007), um dos sentidos primeiros do realismo está na afirmação da existência objetiva dos universais (formas com existência independente dos objetos em que são percebidos), sendo quase sinônimo de idealismo. Esse sentido se perdeu ao longo do tempo, e o realismo ressurgiu como um termo que descreve um método e uma postura na arte e na literatura. Portanto, desde o início, este fenômeno, nas artes literárias, propôs-se a retratar questões concretas da vida das pessoas comuns e suas realidades, afastando-se da invenção ou da representação de atos ilusórios puramente ficcionais.

Além de concepções de método e postura em relação ao realismo, outro ponto que Pellegrini nos aduz é a questão da representação, ponto de central entendimento dentro da própria literatura, e em diálogo com o real, com aquilo que o realismo pode abarcar. Como sabemos, a questão da representação remonta aos tempos dos grandes filósofos gregos. Em uma discussão travada sobre a literatura, Platão (*apud* PELLEGRINI, 2007, p. 140) afirmava que ela era a pura “representação da vida”, não havendo nenhuma distância entre a arte e o ser humano; já Aristóteles (1973 *apud* PELLEGRINI, 2007, p. 140) via nela “modos de representação”,² isto é, encarava-a como uma forma de o sujeito imitar o mundo exterior que o circunscreve. Não nos valeremos aqui de explicações profundas sobre essas primeiras reflexões da história, tocamos nesses filósofos para trazer

1 Na vertente psicológica, estão os estudos de Karl Erik Schöllhammer sobre o realismo e a estética afetiva. Para mais informações, conferir os trabalhos desse autor, como os seguintes artigos:

SCHÖLLHAMMER, K. E.. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 39, jan. 2012, p. 129-148. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793>>. Acesso em: 29 de dez. 2022.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: EdPuc, 2005.

2 Para Aristóteles (2004, p. 42), o homem é um imitador nato, que já na infância desenvolve a “capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos [...]”, por conseguinte, todo ser humano sente “prazer nas imitações”, não importa se é novo ou velho.

à tona a questão da *mimesis*, termo presente nos dois pensadores e cuja tradução mais assertiva atualmente se aproxima de “representação” e não de “imitação”. Esse ponto de vista, como dito pela intelectual, é possível justamente pelas novas formas de olhar a realidade e a verdade dentro da arte. O que queremos dizer aqui, de forma direta, é que:

[...] a ideia de arte e literatura como “reflexo”, “efeito de sentido” ou “discurso” [da realidade] – e estes termos designam diferentes visões críticas do fenômeno –, a “mediação” [forma de conciliar o mundo externo com o mundo interno da literatura] pretende descrever um processo ativo, que não se limita a simples reconciliação entre opostos, dentro de uma totalidade. Ou seja, não se pode pretender encontrar realidades sociais [elementos externos] *refletidas diretamente* na arte, pois estas passam por um processo de mediação, no qual seu conteúdo original é modificado [formas de entrada, interno], o que envolve, inclusive, questões ideológicas de base [...] (PELLEGRINI, 2007, p. 141-142, grifo da autora).

Isso significa que a mediação está no objeto em si, na própria literatura, não em alguma coisa entre a literatura – o próprio texto escrito –, e o mundo externo – o espaço empírico. Dizer isso significa compreender, assim, que a significação do musseque de “Quinaxixé” está na própria obra, num processo considerado intrínseco à realidade social, pois escrever traz em si elementos da realidade, não num processo de projeção, transpondo um musseque externo ao livro, nem como disfarce ou interpretação, mas como produto cultural e das relações sociais. Desse modo, cai por terra a oposição comum estabelecida entre “vida” e “literatura” que durante muito tempo sustentou várias e distintas correntes críticas,³ pois, na atualidade, a própria estrutura da representação permanece viva e atuante sob outras formas, implicações e consequências, dados os avanços tecnológicos que influenciam a produção de textos.

Assim, segundo Pellegrini (2007), devido às suas múltiplas modificações e adaptações, uma maneira produtiva de entender o conceito de realismo parece ser tomá-lo como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade, relação essa que ultrapassa a

³ Conforme Antonio Candido (2014, p. 13), a contemporaneidade demanda que o crítico realize a fusão entre “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...]”. Na sua ótica, as velhas e novas formas de compreensão precisam andar juntas para que um ajustado exame do texto literário seja feito.

noção de ser um simples processo de registro para sua plena elaboração. A adoção desse ponto de vista nos permite uma visão histórica do realismo, não mais cristalizado, mas como um princípio ativo e dinâmico, capaz de acompanhar todas as transformações.

É o que a autora chama de “realismo refratado”: compondo uma nova totalidade, e que traz consigo noções antigas e atuais, múltiplas. Esse novo realismo pode ser lido como uma convenção literária de muitas faces,

daí a proposta de entendê-lo como *refração*, metaforicamente ‘decomposição de formas e cores’, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos [...] (PELLEGRINI, 2007, p. 139, grifo da autora).

A partir dessas reflexões levantadas por Pellegrini e considerando “Quinaxixe” uma narrativa realista, acreditamos que o musseque pode ser tomado como espaço fragmentado que se configura de diversas maneiras. Para adentrarmos em cada uma dessas maneiras de circunscrever o musseque no texto, valer-nos-emos principalmente das leituras de Brandão (2013) sobre os espaços na literatura e, em apoio, das visões de Massey (2008) e Tuan (1983).

Ressaltamos que o espaço pode ser visto, ao longo do conto e do livro de Santos, sob vários vieses, todavia, explicaremos aqui apenas algumas concepções que cabem à narrativa selecionada, ou ainda alguns aspectos da refração do realismo que constrói o musseque, dada a natureza desse trabalho.

Os espaços no espaço: as variadas espacialidades presentes no conto

Afinal, o que é espaço? Segundo as definições do dicionário *Dício*, é um substantivo masculino que designa várias postulações, das quais uma nos é relevante: “Extensão indefinida que contém e envolve todos os seres e objetos e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis [...]” (ESPAÇO, 2023). Se o espaço é a extensão que abriga os corpos e objetos existentes

e possíveis, na literatura pode ser visto como localização que abriga tudo aquilo que será dito? O que significa dizer que o musseque é um espaço fragmentado?

Traçando um panorama de abordagens diversas acerca do espaço, Brandão (2013) aponta, em *Teorias do espaço literário*, variadas leituras, pensadores e áreas do conhecimento que se debruçaram sobre a questão. Contudo, sem se estender demasiadamente pelas interpretações e visando a questão espacial especificamente no campo da literatura, o autor define quatro modos de abordagens genéricas mais importantes. Assim, segundo Brandão, tem-se na literatura (i) a representação do espaço; (ii) o espaço como forma de estruturação textual; (iii) o espaço como focalização e (iv) o espaço da linguagem. Existem ainda como expansão dessas abordagens (v) as representações heterotópicas; (vi) as operações de espaçamento; (vii) as distribuições espaciais e (viii) os espaços de indeterminação. Em razão do nosso objetivo, que é analisar como o musseque é construído realisticamente no conto “Quinaxixe”, empregaremos neste estudo apenas três sentidos de espaço mencionados pelo estudioso brasileiro, sendo eles: (i) a representação do espaço, (iii) o espaço como focalização e (v) as representações heterotópicas.

A representação do espaço como uma elaboração artística presente no texto de Santos (1985) transparece nas descrições dos “cenários” e em suas reverberações nos personagens. O autor, a partir de estruturas realísticas que refratam o espaço periférico do musseque, desenvolve espacialidades de pertencimento e trânsito nos quais os sujeitos ficcionais contextualizam e desenvolvem as suas ações. Nesse sentido, o musseque aparece com cores, formas e texturas, quase uma fotografia, em que o leitor pode, a partir dos elementos textuais, imaginar, visualizar e até sentir o espaço. É o que acontece, por exemplo, quando nos deparamos com as “águas barrentas da lagoa do Quinaxixe [que] estavam acobreadas e pareciam metálicas e espessas sob o sol intenso [...]” (SANTOS, 1985, p. 12), um ambiente abrasante que emerge diante dos nossos olhos, provocando sensações de calor. Quanto às interações – que podem ser, em proporções espaciais, “desde a imensidão global até o intimamente pequeno [...]” (MASSEY, 2008, p. 29) – dos personagens entre si e com os “cenários”, observamos isso nesta maravilhosa descrição feita por Santos (1985, p. 16-17):

Do poente esmorecido, um raio amplo e sanguíneo estendia-se pela terra batida do Quinaxixe. As casas tingiam-se das cores do pôr-do-sol, e os vultos das gentes dos musseques alongavam-se sob os seus passos apressados. Debaixo da mulembeira do Pitta-Groz a sombra era maior, furada aqui e ali por pequenos raios acerados.

O comprido passeio de cimento da loja enchera-se dos rapazes do bairro que faziam dele o pouso predilecto para as histórias do anoitecer.

Conversavam alegremente sobre os acontecimentos do dia. O Chôa e o João Maluco assobiavam para umas jovens que regressavam em bando para os musseques.

Dessa maneira, o musseque e seu entorno aparecem como um espaço realístico no qual os personagens atuam e mantêm variadas inter-relações. Um lugar “social [que] é construído” (MASSEY, 2008, p. 35) pelos significados que o sujeito lhe atribuí, principalmente no seu envolvimento do corpo com o mundo – “o homem como um objeto no mundo [...], mas também [...] habitando o mundo, dirigindo-o e criando-o [...]” (TUAN, 1982, p. 39). Conforme Brandão (2013), dentro da representação do espaço, também pode-se instaurar um “espaço psicológico”, ou melhor, “atmosfera” subjetivas: as projeções de sensações, expectativas, vontades e afetos tanto do narrador quanto das personagens. No conto isso transparece, *exempli gratia*, no discurso do narrador, que aproxima espaços e sentidos não convencionais, relacionando a vida e a agitação dos trabalhadores do novo bairro aos inertes mortos do cemitério:

Junto do Canelas, o Bairro do Cruzeiro crescia devagar, sob o rumor intenso dos instrumentos de trabalho das oficinas Bricon. *Até no Cemitério, como branco quintal de cruces e flores, a vida aparecia com aqueles que se quedavam sob a terra, e a sineta com o seu toque frágil, de vez em quando, acrescia aos tons confiantes do trabalho uma nota de imperenidade.* (SANTOS, 1985, p. 9, grifo nosso).

Outra abordagem elencada por Brandão que nos permite compreender o musseque no conto “Quinaxixe”, é a do espaço como focalização. Esse conceito diz respeito ao ponto de vista, focalização ou perspectiva, isto é, como o musseque é apresentado por meio “da ‘voz’ ou do ‘olhar’ do narrador” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Dessa forma, o musseque

na narrativa de Santos (1985) nos é revelado como “espaço observado e espaço que torna possível a observação [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Isso só é possível a partir do narrador onisciente que, ao observar – o que “pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 62) – e narrar o espaço, permite ao leitor tornar-se, junto a ele, um observador. Portanto, se “[por] essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 62), o musseque se torna o foco, pois é nele que o nosso campo de visão, acompanhando o olhar do narrador, pode debruçar-se sobre as personagens e suas relações.

O último viés tomado aqui, é o das representações heterotópicas. Essa abordagem é relativa à trazida anteriormente, da representação do espaço no texto literário. Ela tem como norte o problema de quais são os elementos que tornam reconhecível, no texto literário, uma dada instância extratextual (que aqui chamamos de externa) e de quais são os limites dessa “reconhecibilidade”. Nesse viés, não há discussão acerca do que é espaço, mas a interrogação sobre em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que é identificado como espaço em contextos culturais variados (no nosso caso, é o musseque Kinaxixe). Isso equivale, de certa forma, a perguntar de qual forma, na operação de representação de um texto, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados e transgredidos dentro da literatura. É o que o autor nos diz sobre:

[o] *tensionamento da representação espacial* – enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto – se dá precisamente pela *radicalização do significado da ação de transpor*, a qual passa a ser entendida como de *interferência, dinamização, provocação, desestabilização*. Trata-se, portanto, de uma ação política [...] (BRANDÃO, 2013, p. 67, grifo nosso).

Não acreditamos, ao mencionar essa análise de Brandão, na transposição literal dos espaços externos ao texto, mas na mediação que a linguagem possibilita ao criar espacialidades ficcionais a partir do externo, do mundo dos seres e das coisas. Como argumenta Karl Erik Schøllhammer (2012, p. 142):

O esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão, levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente.

Em Santos, o “tensionamento da representação espacial”, indicado por Brandão (2013), recai no processo de rememoração que condiciona a linguagem e reelabora as suas memórias de infância no espaço marginal do musseque. O ato de rememorar, embora não adentremos a fundo nessa questão, pode ser visto como algo que impacta a fidedignidade de um relato, pois a memória é marcada por recortes, lembranças, esquecimentos, afetos e limitações⁴. Dizer, então, que o conto “Quinaxixe” apenas transpõe ao livro uma vivência do autor ou um lugar externo é desconsiderar o trabalho estético que o escritor realizou em sua composição, além de confirmar um conceito de realismo já superado.

Ao contrário, Santos (1985) realiza um primoroso trabalho estético que reelabora o Quinaxixe, o musseque ficcional, sendo a linguagem o singular pincel que utiliza para dar cores realistas a esse espaço, isto é: “a ressonância das palavras e seu poder de criar um mundo próprio” (PELLEGRINI, 2007, p. 154).

O musseque em “Quinaxixe”: um espaço realista

“Quinaxixe” é um conto que nos apresenta as brincadeiras dos meninos que andam nas ruas, nos cercados, na floresta e nas casas do bairro marginal e pobre que tem o mesmo nome do conto. Também descreve, na narrativa, as condutas dos sujeitos mais velhos, comportamentos revelados a partir de causos e tradições, proferidos do amanhecer ao entardecer. A história é separada em cinco partes, sendo as três primeiras desenvolvidas por meio da trajetória e das brincadeiras dos meninos Nito, Dino, Gigi, Neco, Rui, Mário, Zeca, Tonecas, Miranda, Lázaro e Carlos pelas ruas do musseque. Nas duas últimas partes, o narrador nos direciona para as rodas

⁴ Na leitura de Joël Candau (2016, p.16), “[a] memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nos modelada”, assim, o sujeito quando cria narrativas a partir dela faz escolhas que presidem a trama, são os “efeitos de iluminação” narrativos que alumbra “episódios particulares de sua vida, deixando outros na sombra.” (CANDAU, 2016, p. 76).

de conversa ao anoitecer, em que nos deparamos com personagens contando o seu dia e escutando as histórias partilhadas, antes de irem descansar em suas casas para o próximo árduo dia de trabalho.

Nas páginas do conto, lidamos, como já mencionamos, com um narrador onisciente que relata as cenas vividas por meninos e adultos, focalizando os gestos, as palavras, os costumes etc., que nem uma câmera. Assim, é através de sua lente que nos deparamos com o espaço e os cenários sociais e culturais do musseque ao raiar do dia. As primeiras imagens desse espaço ficcional, a partir de um minucioso trabalho com a linguagem, parecem nos ser reveladas quase de forma ritmada, das quais flagramos um musseque que é ritmo e movimento – espaço “de relações-entre, [...] que [...] está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado [...]” (MASSEY, 2008, p. 29). Com descrições imagéticas, o musseque é construído de forma que possamos visualizar o movimento da vida desse lugar. Vida essa que se inicia com a iminência do sol e a agitação dos criados que correm em suas tarefas diárias.

Àquela hora, já não havia os aveludados bichinhos da chuva, vermelhos como gotinhas de sangue, e o Martini vendera já as melhores maçãs-da-índia, que tinham caído da véspera. Os criaditos acorriam a recados das senhoras do Quinaxixe e saíam agitando quindas coloridas que giravam no ar. Alguns comerciantes, findo o primeiro afluxo com os matabichos dos trabalhadores da madrugada, descansavam à porta e entretinham-se tentando xaxatar negrinhas púberes.

[...]

O sol elevava-se com a vida. (SANTOS, 1985, p. 9).

Logo depois, conhecemos Nito que, ao escapar do criado, encontra o Barriga de Ginguba comendo um pedaço de terra vermelha – aqui vislumbramos um aspecto característico do musseque, como mencionado na introdução: a cor vermelha da terra. Há um constrangimento entre as personagens e Ginbuga oferece o pedaço de barro a Nito, que, mesmo relutante, tenta experimentar e entender por que o menino comia aquilo. Essa passagem é interessante, pois nos revela o musseque a partir das desigualdades que condensam até mesmo o aspecto físico das personagens. Se a casa de Nito conta com um criado – o Cumbage –, Ginguba parece

não ter sequer o que comer, fato que o destinava à morte, como recorda Nito: “Enquanto se encaminhava para ele o Nito lembrou-se de que ele ia morrer. A sua mãe repetia-o sempre que o via passar com a sua enorme barriga. Coitado! Era melhor deixá-lo à vontade, pensou. Se ele tinha fome...” (SANTOS, 1985, p. 10). O musseque pode ser percebido, assim, pelos contrastes e desigualdades de classe social, ou, como dito, pelo apelido e aspecto físico da criança pobre – a barriga grande e redonda como um amendoim (Ginguba).

A narrativa segue, e três outros meninos aparecem na história, juntando-se a Nito e a sua ideia de ajudar o Barriga de Ginguba. Rui propõe dar o dinheiro da “rifá” aos pais do menino para que eles lhe dessem comida. Neco se mostra indignado ao interrogar por que os pais não alimentavam o garoto. Essas reflexões infantis são, todavia, bruscamente interrompidas quando surgem em cena alguns meninos correndo atrás do Velho Congo, um “velho maluco”, o que instiga os quatro amigos a entrarem nas provocações e esquecerem Ginguba. Nesse episódio, deparamo-nos com o musseque que é som, revelado no cantar para com os “esquisitos”: “*Velho Congo ua dilongo...* Em ritmo da conga em voga, os filhos do empregado da Invicta cantavam para atazanar um negro maluco que ia a passar.” (SANTOS, 1985, p. 11).

Como é perceptível, a cantiga revela um musseque que, para além de ritmo de conga, é também o da língua quimbundo, um idioma muito rico em sonoridade, presente no noroeste de Angola, incluindo a província de Luanda. Acabada a perseguição do velho, os garotos se distanciaram do local em que estavam e se encontram agora “perto da Casa dos Santos, um maciço casarão de 1.º andar, rodeado de estátuas à entrada e que servia de colégio da D. Berta [...]” (SANTOS, 1985, p. 12). Ao final dessa primeira parte do conto, todos os meninos, menos o Dino, propõem ir até a LAL (local de distribuição de Luz e Água de Luanda) apanhar tubos de chumbo que estavam arrebitados, para poderem comprar doces: “Os tubos eram de chumbo e faziam parte da canalização da Luz e Água, que rebentara, e que eles surripiavam para trocar por chupa-chupas na loja do Mário Maluco [...]” (SANTOS, 1985, p. 12). Observamos, após esse caminhar pelo primeiro segmento da narrativa de Santos, um musseque que é o espaço da terra vermelha, da fome, da pobreza, do ritmo, da língua e da troca.

O narrador, adentrando agora na segunda parte do conto, apresenta a chegada dos meninos à imaginética lagoa do Quinaxixe, um ambiente natural no qual eles brincam e tentam pescar:

Eram realmente 11 horas. As águas barrentas da lagoa do Quinaxixe estavam acobreadas e pareciam metálicas e espessas sob sol intenso.

O único refúgio que lhes permitiria continuar a pescar abrigados do sol era uma mafumeira que as águas transbordantes da lagoa tinham quase rodeado e que aparecia como uma ilha de sombra [...] (SANTOS, 1985, p. 12-13).

Deparamo-nos, no trecho citado, com características físicas tão bem esboçadas que constroem uma imagem em nossa imaginação. O espaço que faz parte do entorno do musseque é pintado com cores vivas, desenhando uma lagoa com águas barrentas acobreadas, esquentadas por um sol forte, e com uma única árvore que concedia sombra aos garotos.

Temos, dessa forma, a sensação de lidar com rotas e pessoas “reais”, em que o narrar das brincadeiras dos meninos, no universo do musseque, que saiam à vontade para se divertirem, parece apontar para uma infância com um pouco mais de liberdade em relação aos outros meninos de outros bairros de classes elevadas. Isso acaba revelando outra forma de ler o musseque: ele é, também, as formas lúdicas que os garotos encontram para existirem diante da vida nesse espaço marginal, a liberdade e segurança que permitem os miúdos se alegrarem com as coisas mais simples do bairro –

A patinagem era um improvisado escorregadouro de cimento, que servia de esgoto ao Bairro dos Lusíadas, onde os jovens quinaxixenses, depois das excursões pela Floresta, deslizavam em cima de vassouras de mateba [...] (SANTOS, 1985, p. 13).

Chegamos, então, à terceira parte dessa narrativa, deparando-nos com as confusões dos meninos. A primeira é quando eles atiram pedras em uma mulher conhecida como “Talamanca” e que lhes deu uma “berrida” (afugentar, afastar com violência). Nessa passagem, temos mais uma vez o musseque revelado e construído a partir dos hábitos dos garotos que tiram sarro das figuras singulares do bairro, como fizeram com o Velho Congo:

Ao dirigirem-se para lá, uma mulher de aspecto desleixado descia uma pequena elevação da Agricultura, que ia dar ao Largo dos Lusíadas. Era branca, durázia e vinha suada, carregando desajeitadamente um pacote humedecido pelo suor.

– Olha a Talamanca! – cochichou o Tonecas para o Zeca, trocando um olhar significativo.

Bebia muito a Talamanca, e a garotada do bairro girava-lhe à volta, caçoando. Nessas ocasiões, ela gritava muito vermelha, batendo com a mão fechada no peito achatado: ‘Meu marido era um capitão! Sou viúva de um capitão!’ [...] (SANTOS, 1985, p. 13-14).

Logo em seguida, as crianças brigam entre si. O Miranda “zomba” do Zeca que sempre ia para casa beber água. Cansado de ser caçoado, Zeca ataca Miranda, “– Vai à merda... – respondeu atrevidamente o Zeca [...]” (SANTOS, 1985, p. 16). O discurso direto aqui é usado para narrar a briga dos meninos e suas confusões, “– Atira...!”, ainda, “– Vai à merda...”, “– Agora, manda-me lá beber água!” (SANTOS, 1985, p. 14-16). Temos, assim, o musseque sendo revelado na fala coloquial e no jeito de agir das personagens, os garotos consideram frescura não beber água das mangueiras dos quintais que invadiam. Um leitor desatento tentaria procurar a representação do bairro em descrições concretas, que diriam de forma direta como ele seria. No entanto, esse espaço pobre e marginal que é o Quinaxixe, pelo labor artístico engenhoso de Santos, revela-se mais nos hábitos e ações das personagens.

Quando dizemos que o musseque é desenhado a partir até mesmo do hábito de beber água direto nas mangueiras, estamos lidando com um modo de existência local que, se contrastado com os modos de agir de outras crianças pertencentes às classes mais elevadas, ou com outros espaços socioculturais, apresentaria grandes diferenças. O jeito de agir de todas as personagens é caracterizado pelo meio em que estão inseridas. É por isso que frisamos aqui cada um desses pormenores. Ora, podemos ver esse musseque, tão real, até mesmo por meio dos animais locais que nos são apresentados. Numa descrição que funde pássaros e humanos, Picas é o menino que voa pelas ruas atrás dos pica-flores (beija-flor):

– Atira...! – gritou o Miranda, enquanto descia a correr uma elevação, perseguido por furioso sardão azul de cabeça vermelha. O Pica físgou-o. O sardão, salpicado

pela areia levantada pelo burgau, parou.

– Lázaro...! – xingou o Miranda, que já se tinha recomposto e disparava por sua vez a fisga. O réptil atingido pela pedra foi projectado a certa distância, e ficou depois inerte, com a barriga branca exposta ao sol.

– Einh! tu só mesmo pràs picas.

O Pica era o famoso matador de pica-flores do Quinaxixe. Magríssimo, com uma cabeça pequenina, tinha um nariz comprido e afilado, assemelhando-se fisicamente ao passarinho. Não lhe desagradava porém a alcunha que lhe dava grande prestígio entre os companheiros [...] (SANTOS, 1985, p. 14-15).

A “Floresta” pertencente ao musseque parece, assim, quase humanizada, pois apresenta um “imenso corpo vegetal” (SANTOS, 1985, p. 15) e é descrita com verbos que indicam seu movimento, apresentando uma floresta/musseque que é viva: “descia ruidosa pelas barrocas do Bungo, rastejando nos muxitos, cucuritando nos arbustos, erguendo-se no gorjeio multifacetado do burburinho arborescente [...]” (SANTOS, 1985, p. 15). Veja-se: a floresta desce, rasteja, cucurita (canta) e ergue-se – é movimento!

Terminando o dia de brincadeiras das crianças e encerrando a quarta e quinta parte do conto, a noite vem com alguns personagens comentando fatos do seu dia de trabalho, além de narrarem histórias para distrair os companheiros. Santos (1985) apresenta, assim, uma vívida descrição visual do musseque, isto é, uma imagem da qual transborda variadas cores, sensações e formas. O espaço do “Quinaxixe” nos aparece com nitidez, realismo e minuciosamente representado:

Do poente esmorecido, um raio amplo e sanguíneo estendia-se pela terra batida do Quinaxixe. As casas tingiam-se das cores do pôr-do-sol, e os vultos das gentes dos musseques alongavam-se sob os seus passos apressados. Debaixo da mulembeira do Pitta-Groz a sombra era maior, furada aqui e ali por pequenos raios acerados.

O comprido passeio de cimento da loja enchera-se dos rapazes do bairro que faziam dele o pouso predilecto para as histórias do anoitecer [...] (SANTOS, 1985, p. 16-17).

O musseque é o sol forte que assola a vida das personagens, instigando-as a buscarem abrigo no passeio de cimento sob a mulembeira.

Um ambiente para as reuniões e as narrativas de Chôa, sujeito que contava as histórias sobre *cowboys* norte-americanos vistas nas fitas do cinema. Revela-se, por conseguinte, um espaço de “inter-relações” (MASSEY, 2008) de tradições e hábitos, principalmente porque há o contato entre um costume angolano – o da reunião de pessoas embaixo de uma árvore para ouvir e contar histórias – e um americano – o de assistir filmes de faroeste em cinemas. É o que observamos na passagem de Santos (1985, p. 17):

O comprido passeio de cimento da loja enchera-se dos rapazes do bairro que faziam dele o pouso predilecto para as histórias do anoitecer.

Conversavam alegremente sobre os acontecimentos do dia. O Chôa e o João Maluco assobiavam para umas jovens que regressavam em bando para os musseques.

[...] Eles eram as autoridades do bairro. Iam já sozinhos à noite ao Cine Colonial, [...] viam os filmes do Buck Jones [...]. À tardinha lanchavam então à pressa, e vinham ainda empanzinados de gonguenha, para não perder a narração das histórias que eles contavam. O Chôa era a figura principal. Descrevia as cenas com grandes gestos e exclamações e algumas vezes auxiliava-se da proximidade de algum garoto, para dar maior veracidade às cavalgadas de perseguição aos bandidos. Encavalitado nas costas do miúdo que gemia, cantava fanhoso, à moda do Texas.

.....

Alô pistoteique

Pistoteique mama

Alô pistotei...

Nessas duas últimas partes do conto, a oralidade é quem revela o musseque. Na voz de alguns personagens, percebemos as tradições e os jeitos de agir das pessoas que pertencem a esse local. Um exemplo disso são os ditados populares:

‘Mentira! Mentira mete no saco, saco vazio não fica em pé, cinco réis não volta troco, água quente não queima a casa...’ era assim, caudalosamente, que os garotos reagiam contra alguém que punha desconfiança nas histórias do Chôa [...] (SANTOS, 1985, p. 18).

Compondo esse espaço de encontros, histórias e ditados, temos a caracterização de um estabelecimento – a loja do Velho Pitta-Groz – e que parece ser um botequim ou restaurante. Observamos, na descrição do funcionamento do local, a composição de mais um ambiente simples, cinza e de louças comuns, que faz parte daquele espaço pobre que é o musseque:

No balcão comprido e liso de cimento, empilhavam-se pratos de esmalte, e os trabalhadores das seis e meia, comprimiam-se falando em uníssono. [...] alguns afastavam-se resmungando que os pratos não estavam bem aviados, e voltavam depois para o quimbombo [...] (SANTOS, 1985, p. 18).

Já encaminhando para o final da narrativa, temos as personagens Tonecas e Neco voltando da “Floresta” com gaiolas de bordão. Os rapazes voltam falantes, tentando explicar algo. É que dentro das gaiolas que traziam estava “uma cobra esguia e amarelada” (SANTOS, 1985, p. 19) que tinham matado “depois de ela ter engolido duas celestes e um maracachão da gaiola do Neco [...]” (SANTOS, 1985, p. 19). Entre o entusiasmo das pessoas que escutavam atentas, em busca de mais detalhes, “Chôa ordenou a autópsia da cobra, e a sua incineração, para a dança do deus cobra [...]” (SANTOS, 1985, p. 19). Dessa maneira, o musseque transparece nessa brincadeira com crenças ou cultos místicos, pois os garotos realizariam, logo em seguida, a tal dança ao deus cobra:

E em algures do Quinaxixe já dentro de uma noite que se adensara, envolta em panos de luto, ainda os vultos esguios e magros dos rapazes do bairro se recortavam na luz vermelha da fogueira, agigantados nas sombras movediças, retorcendo-se e saltando numa dança frenética e tumultuosa, que enchia o ar de gritos roucos – a dança do deus cobra.

– Agora, quem não saltar a fogueira, a mãe dele é baco!

Era a ordem final. Terminava a dança. A fogueira apagava-se devagar [...] (SANTOS, 1985, p. 19).

Por último, após esse trânsito por diferentes ambientes, situações, sujeitos e contextos, o narrador onisciente direciona o seu olhar para Mário, filho de D. Ana de Sousa, que retorna a sua casa. Ao chegar, sua mãe recomenda “que lavasse bem os pés, a fim de não sujar os lençóis [...]”

(SANTOS, 1985, p. 20). É quando Mário adivinha quais são as intenções da mãe: a extração das matacanhas (bicho-de-pé).

Surge, assim, o Quinaxixe mediante os pés que brincam o dia inteiro, que exploram os minuciosos cantos do bairro e que acabam por voltar com bicho-de-pé para casa. São pés que têm contato direto com a terra vermelha, característica que denomina o musseque. É com Mário que nos deparamos com a última imagem desse espaço marginalizado: a criança quando dorme transporta para o seu mundo de fantasia o ambiente em que vive, ressurgindo como um lugar de sonho e fantasia, ou ainda, de esperança:

Dormia e campeava em sonhos pelas barrocas, encavalitado em monstros, perseguindo feiticeiros, que bungulavam nas portas, lutando contra cobras que comiam pássaros, nadando na lagoa do Quinaxixe no mistério das sereias, comendo funje com os contratados na loja do Pitta-Groz, dançando um batuque de vingança a uma divindade impiedosa. Vivia então o seu grande e único sonho de liberdade – o da sua infância [...] (SANTOS, 1985, p. 20).

Considerações finais: do mundo externo ao mundo do texto

De fato, Arnaldo Santos nasceu na Ingombota em 1935, um dos mais antigos bairros de Luanda, e cresceu no Kinaxixe, onde conviveu com sujeitos de diferentes classes e cores. Estudos até então realizados apontaram que esses sujeitos foram os substratos para alguns dos seus personagens e protagonistas presentes em muitas das suas narrativas. Engrossando essas leituras que correlacionam vida e escrita, entendemos que, nas criações literárias de Santos, um papel de destaque foi dado à Luanda, ou melhor, aos espaços em que viveu, como procuramos demonstrar no estudo do musseque reelaborado no conto “Quinaxixe”. Nele, como mencionado anteriormente, a presença da cidade natal se anuncia desde o título da narrativa. Quinaxixe é a reelaboração fragmentária do espaço real, o Kinaxixe pobre e existente em Luanda,⁵ que, ao mesmo tempo, comporta a escassez – a ausência de saneamento básico, luz elétrica, com casas de latas e ruas de terras vermelha

⁵ Ao menos na data de escrita do livro *Prosas*, no qual consta o conto “Quinaxixe”, esse bairro existia em Luanda.

– e a fartura das relações humanas: a amizade entre as crianças, as suas variadas brincadeiras, os ritmos e cantigas, as inter-relações étnicas e de costumes.

Embora haja essa ligação do autor com lugares empíricos que inspiraram a construção do conto “Quinaxixe”, podemos ver, a partir da análise do texto e da discussão teórica aqui levantada – o desenvolvimento do realismo refratado de Tânia Pellegrini (2007) e os espaços literários apresentados por Brandão (2013) –, que o escritor angolano não transpõe simplesmente o espaço real do bairro marginal para a literatura. Esse é reinventado por meio de um trabalho com a linguagem que gera um fragmentário ambiente realista e etnográfico.

O bairro periférico estampado no conto não é, portanto, um singelo reflexo da realidade, ele pode ser visto como um processo ativo que não se limita à conciliação do externo com o interno. Isso significa dizer que, mesmo que haja realidades sociais (elementos externos) refletidas diretamente nessa narrativa, o processo de mediação, no qual o conteúdo de inspiração sofre modificações/alterações para adentrar no interno, é o elemento central que forja o realístico espaço estético-ficcional do musseque. Assim, Arnaldo Santos ilumina por intermédio das palavras, como “um raio amplo e sanguíneo [toda a] terra do Quinaxixe [...]” (SANTOS, 1985, p. 16).

Referências

ALMEIDA, Bruna Borges de. *Perspectivas periféricas na literatura em língua portuguesa: o caso do conto e do rap em Angola*. 2016. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156931>>. Acesso em: 14 de jul. 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRANDÃO, Luís Alberto Brandão. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

ESPAÇO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/espaco/>>. Acesso em: 17 de jan. 2023.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>>. Acesso em: 14 de jul. 2021.

SANTOS, Arnaldo. Quinaxixe. In: SANTOS, Arnaldo. *Prosas*. 2ª ed. Cuba: União dos escritores angolanos, 1985, p. 9 - 21.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.