

Artigo

DOI: <https://doi.org/10.17979/rgf.2024.25.10859>
Recepción 01.06.2024 / Aceptación 15.11.2024

10

Ler *Luuanda* de ouvidos bem abertos

Ana Ribeiro
Universidade do Minho

Resumo_ Em *A afinação do mundo*, R. Murray Schafer (2001: 25) salienta a importância da literatura na recuperação de paisagens sonoras de outras eras. Esta é uma componente não negligenciada por José Luandino Vieira em *Luuanda* (1964), onde as notações sonoras são um elemento significativo na configuração da personalidade do musseque. Neste estudo, pretendemos acompanhar o narrador das três histórias desta obra num passeio auditivo pelos musseques que circundavam a capital na época colonial, de forma a traçar o mapa sonoro destes espaços, explorando uma dimensão que, apesar de pouco estudada, se articula com as vivências representadas e possui valor identitário. Atentar-se-á ainda no papel dos apontamentos sonoros na narrativa.

Palavras-chave_ paisagem sonora; R. Murray Shafer; *Luuanda*; musseque; Luandino.

Sumário_ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Referências bibliográficas.

Reading *Luuanda* with wide open ears

Abstract_ In *A afinação do mundo*, R. Murray Schafer (2001: 25) stresses the importance of literature in recovering bygone soundscapes. This is a component not overlooked by José Luandino Vieira in *Luuanda* (1964), where sound notations are a significant element in the configuration of the *musseque's* personality. In this study, we intend to accompany the narrator of *Luuanda's* three *estórias* in an auditory tour of the musseques surrounding the main town in colonial times. The identification of the elements that made up the soundscape of the musseque will allow us to trace the sound map of these spaces, exploring a dimension of the work that, although little studied, is articulated with the represented experiences and has an identity value. Attention will also be paid to the role of sound notes in the narrative.

Keywords_ soundscape; R. Murray Shafer; *Luuanda*; musseque; Luandino.

Contents_ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. References.

As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.

Gonçalves Dias

1.

Se “Enquanto há vida, há som” (Augusto, 2014: 47), esta é uma dimensão inescapável da existência, seja ela humana ou não, e, evidentemente, da sua representação. Daí a pertinência e operacionalidade do conceito de paisagem sonora, criado nos anos 70 por R. Murray Schafer em consequência da entrada da poluição sonora na ordem do dia¹. Nas palavras do autor, “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*” (Shafer, 2001: 23)².

No mesmo trabalho, o investigador canadiano reconhece o contributo da literatura para o conhecimento de paisagens sonoras de outros tempos: “Um talento especial permitiu a romancistas como Tolstói, Thomas Hardy e Thomas Mann capturar as paisagens sonoras de seus lugares e épocas, e tais descrições constituem o melhor guia disponível na reconstrução das paisagens sonoras do passado” (Shafer, 2001: 25). Esta lista meramente exemplificativa poderia ser ampliada não só com outros escritores ocidentais, mas também com nomes provenientes de literaturas de outras regiões do mundo. O angolano José Luandino Vieira mereceria decerto figurar entre eles. Protagonizadas por personagens oriundas de musseques luandenses, as narrativas que compõem *Luuanda* (1964³) não descuram o ambiente sonoro deste meio. Nas páginas seguintes, pretende-se acompanhar o narrador das três histórias de *Luuanda* num passeio auditivo por estes bairros periféricos da capital angolana, de forma a traçar o seu mapa sonoro, o qual, porque se articula com as vivências representadas, não é irrelevante.

2.

Apesar do lugar privilegiado que a imagem e o olhar detêm no mundo ocidental, convém recordar, como faz R. Murray Schafer no capítulo introdutório do seu estudo fundacional, que outros pontos do globo afinam por outro diapasão, mantendo-se fiéis ao primado do ouvido:

Enquanto para os europeus em geral “ver é acreditar”, para os africanos rurais, a realidade parece residir muito mais no que se ouve e se diz.... De fato, a gente se vê compelido a acreditar que os olhos são considerados, por muitos africanos, mais como um instrumento da vontade que como órgão receptor, sendo o ouvido o principal órgão de recepção (citado em Shafer, 2001: 28).

Como o excerto sugere, o relevo concedido à literatura oral nestas comunidades participa neste quadro onde a audição é o sentido privilegiado. Face a ele, o texto escrito parece algo empobrecido. O escritor angolano Manuel Rui Monteiro aponta-lhe as seguintes lacunas:

Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca (Monteiro, 2008: 28).

1 De acordo com Heikki Uimonen (2008: 15), terá sido o geógrafo finlandês Johannes Gabriel Granö, em *Reine geographie* (1929), o primeiro a considerar o som uma dimensão indispensável da paisagem.

2 Nas referências a esta obra originalmente publicada em 1977 com o título *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*, seguimos a tradução brasileira.

3 No trabalho, utilizamos a 10ª edição de *Luuanda*, publicada em 1997 pelas Edições 70.

Daí que a solução, para o escritor africano, seja a criação de um texto outro, um texto híbrido em que escrita e oralidade convivam:

No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. [...] 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 (Monteiro, 2008: 28).

De acordo com este manifesto da oratura, também o texto literário escrito africano é o repositório da(s) paisagem(ns) sonora(s) do mundo(s) de que deriva, a(s) qual(ais) estão intimamente ligadas com a sua identidade. Por outro lado, como afirma Shafer (2001: 23), “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade”. Assim sendo, numa obra como *Luuanda* (1964), surgida num particular contexto literário e histórico, a paisagem sonora fará soar pistas complementares de leitura indissociáveis do projeto de Luandino.

3.

Como vários investigadores têm notado, a cidade de Luanda ocupa um lugar privilegiado na geografia literária angolana. Depois de ser o palco do enredo de obras como *Nga mutúri* (1882), de Alfredo Troni (1845-1904), ou *O segredo da morta. Romance de costumes angolanos* (1935), de António Assis Júnior (1877-1960), “será nos fins dos anos 50 e inícios dos 60 que a capital de Angola será o cenário por excelência dos textos angolanos” (Macêdo, 2001: 243). Tal coincide, segundo Tania Macêdo (2001: 243), com “o esforço efetivo dos escritores no sentido de dar forma artística a um projeto nacionalista que iniciava a sua organização política e ao qual aqueles autores, como militantes ou simpatizantes, estavam ligados”. Deste modo, “Sede da administração, desde o início da idade colonial, Luanda era o palco a ser ocupado, uma ocupação simbólica a anunciar a retomada concreta do chão que o sentimento nacional iria consolidar” (Chaves & Can, 2016: 18). Recai assim sobre o microcosmos luandense “aquela fome de espaço que, na perspetiva de Antonio Candido [...], animou a literatura brasileira” (Chaves & Can, 2016: 16), indissociável do desejo de recuperar a terra ocupada pelo colonizador. Por conseguinte, o realce conferido à componente espacial torna-se uma marca identitária: “Colocar o espaço e a terra como agentes fundamentais na narrativa é uma característica essencial da literatura angolana” (Klipel & Basto, 2018: 68). O *spatial turn*, ocorrido nos estudos literários poucas décadas depois, encontra nesta literatura um território profícuo.

Na Luanda literária, ganha especial relevo o musseque. Tania Macêdo (2001: 244) fala mesmo de uma “prosa do musseque”, tão numerosas são as obras que o trazem para a ribalta literária. Palavra que inicialmente designava a areia vermelha existente nesta região (Pepetela, 1990: 103), musseque passa também a ser o nome dado aos bairros periféricos para onde foram afastados os angolanos de mais fracos recursos, sobretudo a partir dos anos 40, com o aumento significativo do número de colonos na capital da então colónia. Nas palavras de Pepetela (1990: 103), “O musseque torna-se pois o espaço dos marginalizados que servem de reserva de mão-de-obra barata ao crescimento colonial”. *Luuanda*, publicado por José Luandino Vieira em 1964, é, neste capítulo, “o livro símbolo” (Chaves & Can, 2016: 18), uma vez que é este espaço físico e social periférico que se converte no centro da ação das três estórias que o constituem: “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”. A escrita luandina do musseque traz até ao leitor os habitantes obscurecidos de Luanda, com o seu linguajar característico, as dificuldades que enfrentam (particularmente a sobrevivência), os conflitos que os dividem e as causas que os unem. Tendo ele próprio vivido no musseque, Luandino conhecia bem a realidade retratada na sua obra. Do ponto de vista da representação da paisagem sonora este facto confere-lhe créditos especiais, já que “um escritor só é considerado fidedigno quando escreve a respeito de sons diretamente vivenciados e intimamente conhecidos” (Shafer, 2001: 24).

O narrador das três estórias reunidas na obra, nas palavras de Inocência Mata (2014: 39), “funciona como *griot*, quais trovadores e menestréis dos eventos do quotidiano [...] que *narrativizam* (Hayden White) memórias de *vivências e experiências*” (Itálico no original), pelo que, conclui a mesma investigadora, “Em Luandino Vieira, através de *estórias e fábulas*, a narrativa curta transforma-se em História e cumpre uma função testemunhal, através de uma técnica narrativa de envolvimento do sujeito da enunciação na diegese” (Mata, 2014: 46). Este narrador-testemunha é o que mais se adequa aos propósitos interventivos da ficção luandina, destinada a denunciar as “coisas que envergonham” mencionadas na epígrafe proveniente de um “conto popular”, colocada na boca de um narrador cúmplice do leitor/ouvinte, como se depreende do uso do possessivo “nossa” (“Na nossa terra de Luanda passam coisas que envergonham”⁴). Herdeiras do texto tradicional oral africano, as estórias de *Luuanda* encenam a presença de um contador de histórias perante o seu público, o que evoca um quadro sonoro particular. Do mesmo modo, o tom oralizante das narrativas contamina a escrita, a qual se converte num instrumento ao serviço da afirmação da identidade cultural angolana. Recorrendo a fórmulas típicas das narrativas orais, o narrador assegura ao seu destinatário a verdade do narrado, elemento necessário à persuasão e à conseqüente ação de que irá nascer a Angola livre.

Numa citação acima, Inocência Mata equipara este narrador a um *griot*, isto é, como esclarece em nota, um daqueles “cantadores de histórias acontecidas, reconhecidos pela sociedade na sua profissão, num misto de cronista e poeta-músico” (Mata, 2014: 39). É ao autor que Laura C. Padilha (2015: 31) aplica a metáfora do cantor: “como Davi e Golias, também ele cantava e chorava as memórias de seu lugar”, mas sem “abandona[r] os instrumentos de seu canto, continuando a entoá-lo e a trazer sua terra para o centro de seu texto [...] ao mesmo tempo que se mantém acesa a esperança do canto-coral angolano que se fará ouvir no seu livro”. Estas leituras em clave musical apontam para uma sonoridade subliminar à *mise en scène* das estórias de *Luuanda*, elemento que o estudo da paisagem sonora desta obra não pode deixar de assinalar. Por tudo isto não será descabido considerar esta obra como um exemplar da “escrita de ouvido” de que fala Marília Librandi-Rocha (2015), cujo alcance político e ético é definido nestes termos:

uma ética de abrir os ouvidos para ouvir a voz, os sons, os ruídos, dos grupos que se situam fora do letramento oficial, e que se relacionaria com um engajamento literário dominante em ex-colónias nas quais uma cultura oral e musical predominante será transposta para a escrita literária, afetando-a” (Librandi-Rocha, 2015: 133).

A cultura musical angolana surge explicitamente na epígrafe da “Estória da galinha e do ovo”: “Para Amorim e sua ngoma: sonoros corações da nossa terra” (Luandino, 1997: 125). Nesta “nota de claro afeto” (Padilha, 2015: 38), única no conjunto das três estórias, Luandino “dedica a estória –ou *musoso*– a ser contada a um dos componentes do Ngola Ritmos, igualmente preso naquele momento histórico. [...] Segue-se um segundo segmento frasal [...] que é na verdade um verso decassílabo a se fazer uma linha musical, como se dá com as canções criadas e cantadas pelo conjunto” (Padilha, 2015: 38). Implicitamente, esta dedicatória revela que, na então colónia, a música do colonizador dividia o palco com a música do colonizado, o qual se socorria dela como instrumento de luta e resistência⁵.

4.

Mas não é só uma voz que mima a oralidade que se escuta nas páginas de *Luuanda*. Não será por acaso que na obra em estudo predominam aqueles que Shafer (2001: 26) designa como “sons fundamentais”, isto é, “os sons criados por sua [de uma paisagem] geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e ani-

4 No original, “Mu ‘xi ietu iá Luuanda mubita ima ikuata sonii...”, amostra de outras línguas que se fazem ouvir nas páginas de *Luuanda*.

5 A paisagem musical da Angola colonial tem sido objeto de vários estudos, entre os quais se incluem os desenvolvidos por Alves (2021), Valdigem & Santos (2020) e Valentim (2022).

mais". É uma combinação destes sons que surge na abertura, quando uma trovoada prepara a intempestiva entrada de Zeca Santos em cena, perseguido pela fome e pelo chicote do Sô Souto:

Durante algum tempo se sentiram só as folhas das mulembas e mandioqueiras a tremer ainda com o balanço, e um pímulas, triste, cantando a chuva que ia vir. Depois, pouco-pouco, os pingos da chuva começaram a cair e nem cinco minutos se passaram todo o musseque cantava a cantiga d'água nos zínco, esse barulho que adiantou tapar os falares das pessoas, das mães gritando nos monandengues para sair embora da rua, carros cuspidos lama na cara das cubatas, e só mesmo o falar grosso da trovoada é que lhe derrotava (16).

Numa outra passagem, Shafer (2001: 78) define som fundamental como "som regular que sustenta outros eventos sonoros, mais fugidios ou recentes". Os sons deste tipo funcionam, assim, como o fundo sobre o qual outros sons se destacam:

Mas vavó não sente esse barulho da vida à volta dela. Tem o soprar do vento, o bater dos zínco; nalguns sítios, o cantar da água a correr ainda e, em cima de tudo, misturando com todos os ruídos, o zumbir das vozes das pessoas no musseque, falando, rindo, essa música boa dos barulhos dos pássaros e dos paus, das águas, parece sem esse viver da gente o resto não podia se ouvir mesmo, não era nada (27-28).

O início desta passagem confirma a estreita ligação entre som e vida que destacámos na abertura deste trabalho. A conotação negativa que a expressão "barulho da vida" poderia conter dissipa-se com a referência à "música boa dos barulhos dos pássaros". Curiosamente, enquanto se recorre a verbos que designam atividades humanas para traduzir os sons de fenómenos climatéricos, aos sons humanos aplicam-se verbos que representam vocalizações de animais, mais propriamente da abelha, pelo que, metaforicamente, o musseque surge como uma colmeia, isto é, um cosmos de seres solidários na realização de uma tarefa. Apesar desta espécie de quiasmo e de o final da passagem sugerir uma implicação entre sons humanos e sons da natureza, não deixa de haver uma hierarquia cujo topo é ocupado pelos primeiros, já que são eles que tornam os segundos audíveis, isto é, só se percebem por servirem de pano de fundo às exteriorizações humanas. Retomaremos esta relação mais adiante, a propósito do silêncio.

Qualquer um dos excertos de *Luuanda* acima destacados permite-nos caracterizar a paisagem sonora do musseque como sendo *hi-fi*, uma vez que "os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental" (Shafer, 2001: 71). Caso assim não fosse, a diversidade de sons inventariados estaria comprometida. Se, "Em geral, o campo é mais *hi-fi* que a cidade" (Shafer, 2001: 71), a alta definição da paisagem sonora do musseque não é um elemento de somenos. Ela sugere modos de vida específicos deste espaço, mais próximo do mundo rural, que lhe conferem uma identidade própria, distinta da cidade nas margens da qual se encontra.

De acordo com a definição de som fundamental antes apresentada, é a natureza a principal responsável por sons deste tipo. Shafer inclui nesta categoria sons como os da água, do ar, da terra⁶ e dos animais⁷ (Shafer, 2001: 197-198).

Começando com os sons da água, em *Luuanda* eles surgem apenas na primeira estória. A chuva é um dos ingredientes da forte tempestade que desaba sobre o musseque. O temporal, um som do ar para Shafer (2001: 197), implica um *cocktail* de sons: para além da chuva, o vento e o trovão. A potência do som deste úl-

6 Para Bernie Krause, estes três tipos de som integram o que denomina geofonia, isto é, "natural sounds emanating from nonbiological sources in a given habitat" (Krause, 2008: 75).

7 Estes sons participam do que Krause designa como biofonia, na qual se inserem "all of the biological sources of sound from microscopic to megafauna that transpire over time within a particular territory" (Krause, 2008: 73).

timo é sugerida pelos efeitos destruidores da sua vibração nas precárias casas do musseque: “E quando saiu o grande trovão em cima de musseque, tremendo as fracas paredes de pau-a-pique” (16). Também a água da chuva, abundante, ganha uma musicalidade própria, decorrente das deficitárias habitações cobertas com folhas de zinco: “os pingos da chuva começaram a cair e nem cinco minutos se passaram todo o musseque cantava a cantiga d’água nos zincos, esse barulho que adiantou tapar os falares das pessoas” (16). Devido à sua intensidade, os sons da chuva e da trovoadas ajudam a configurar um panorama assustador⁸. Porém, sem a companhia do trovão e do batuque do zinco, a chuva, mesmo forte, tem até efeitos apaziguadores: “Lá fora, a chuva estava cair outra vez com força, grossa e pesada, em cima do musseque. Mas já não tinha mais trovão nem raio, só o barulho assim da água a correr e a cair em cima da outra água chamava as pessoas para dormir” (17).

Por fim, “um vento raivoso” (15) ajuda a tormenta a formar-se, “Mas, cansado do jogo, o vento calou, ficou quieto” (16), notação que torna o som indissociável do movimento. Elemento omnipresente na paisagem sonora das diversas estórias, é de facto pelo som resultante da sua deslocação que o vento se revela. Neste aspeto, e como “sem objetos que se interponham no seu caminho, o vento não faz nenhum movimento aparente” (Shafer, 2001: 44), as árvores são os seus instrumentos prediletos:

só um quente novo, um fresco bom, melhor que o vento que soprava xaxualhando as pequeninas folhas verdes das acácias (42)

A tarde descia depressa porque era cacimbo, o dia fugia cedo, do frio, do vento a xaxualhar nas folhas (82)

tinha era o xaxualhar do vento nas folhas da mandioqueira (112).

Note-se desde já o uso de palavras onomatopaicas como “xaxualhar”, verbo que, para além de traduzir o som do vento, faz soar o português de Angola, concorrendo para a angolanidade do texto⁹. Do mesmo modo, a referência à acácia, à mandioqueira e, noutra passagem, à mulemba (16) realça a flora local. Se “Cada tipo de floresta produz sua própria nota tônica” (Shafer, 2001: 44), mesmo tratando-se de árvores isoladas ou em pequenos grupos, pode-se pensar que o vento ressoa nelas de forma particular, o que contribui para a identidade própria da paisagem sonora do musseque.

Para além das árvores, e como acontece com a chuva, as chapas de zinco assinalam igualmente a passagem do vento:

Os zincos despregados batiam devagar com esse sopro (22).

Tem o soprar do vento, o bater dos zincos (27).

O vento também agita despojos abandonados no chão: “Mas se ouvia só ar quente às cambalhotas com os papéis e folhas e lixo” (15-16). Por fim, ele fornece ainda pistas sobre a organização labiríntica do musseque: “Silêncio de vento a correr cafucambolando pelo meio das cubatas” (103).

À semelhança da chuva, a prosopopeia é um recurso recorrente na descrição do vento e da sua música. Verbos como “soprar” ou “correr”, sugestivos do som do vento, são acompanhados de palavras evocativas de estados de espírito ou de comportamentos que ajudam a precisar as diversas tonalidades da toada do vento:

8 Shafer assinala diversas vezes a natureza intimidatória dos sons fortes (2001: 47, 51, 81, 82, 113, 114). Inicialmente conotados com o poder divino, eles passam a exprimir também o poder da natureza, da guerra e da civilização industrial.

9 O mesmo se pode dizer de “cafucambolando” ou da utilização do verbo “sentir” com o significado de “ouvir”.

i) O vento a soprar, brincalhão, nos troncos dos paus, trouxe nas orelhas dele, doridas da chapada, o grito de Delfina (44-45).

ii) O vento frio do cacimbo corria às gargalhadas com os papéis pelo musseque fora (97).

Considerando que o vento divertido de i) surge depois da agressão de Delfina a Zeca Santos e que em ii), algo escarninho, ele sucede à narração da morte acidental de Félix, uma criança, e dos remorsos que perseguem o seu assassino involuntário, pode afirmar-se que o som do vento, convocado após um episódio tenso, está em dissonância com ele, servindo o contraste para o sublinhar.

Passando a sons emitidos por elementos mais tangíveis, as vocalizações de animais detêm um lugar de relevo na identidade sonora de um território, ao mesmo tempo que sinalizam a fauna que igualmente o caracteriza. Shafer destaca, neste capítulo, os pássaros, pois “Cada território da Terra terá sua própria sinfonia de pássaros, produzindo um som fundamental nativo – tão característico quanto a língua dos homens que vivem nesse lugar” (Shafer, 2001: 56). Por outro lado, “nenhum som da natureza tem estado ligado tão afetivamente à imaginação humana quanto as vocalizações dos pássaros” (Shafer, 2001: 53).

Pode dizer-se que a fauna avícola angolana/africana se encontra bem representada em *Luuanda*. Começando por “Vavó Xíxi”, esta narrativa oferece-nos um pequeno catálogo de aves silvestres. No início, o canto de um pássaro faz parte dos signos da aproximação do temporal: “Durante algum tempo se sentiram só as folhas das mulembas e mandioqueiras a tremer ainda com o balanço, e um píruas, triste, cantando a chuva que ia vir” (16). Após a tempestade, outros pássaros entoam um canto mais animado: “Nos troncos mais novos das mulembas, plim-plaus e rabos-de-junco estão cantar a derrota que dão nos figos desses paus” (27). Ainda nesta estória, os pássaros integram a moldura sonora do encontro entre Zeca e Delfina: “Pelo carreiro acima, devagar, sentia as cigarras a cantar nos troncos das acácias, o vento a dançar nos ramos cheios de flores, as folhas murmurando uma conversa parecia de namorados, todo o barulho das picas, dos pardais, dos plim-plaus aproveitando os bichos das chuvas” (40). Ameno e agradável, este espaço faz lembrar o jardim medieval, “tentativa de criar um lugar benigno e florescente, no qual o amor, humano e divino, pudesse realizar-se” (Shafer, 2001: 154). Os pássaros, destinados a “orquestrar o amor” (Shafer, 2001: 253), eram indispensáveis na criação do ambiente romântico.

O cenário escutado por Zeca revela-se, contudo, enganador: “As cigarras calaram a cantiga delas, uma pica fugiu do pau onde chupava flores: Delfina, com toda a força dela, pôs uma chapada na cara do namorado” (44). A paisagem sonora exprime a súbita mudança de situação através do silêncio das cigarras e provavelmente da pica, único pássaro referido e do qual só se menciona a fuga. De notar que o canto das cigarras, que “figuram entre os insetos mais ruidosos” (Shafer, 2001: 61), soa apenas durante o dia e na estação mais quente, dados que contribuem para localizar no tempo o episódio narrado.

À noite, outro é o coro que se faz escutar:

Nos capins, os ralos e os grilos faziam acompanhamento nas rãs das cacimbas e todo o ar estava tremer com essa música. Num pau perto, um matias ainda cantou, algumas vezes, a cantiga dele de pão-de-cinco-tostões.

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 (51).

Aos insetos e pássaros junta-se agora um batráquio. Num ambiente *hi-fi*, o som que produzem parece tomar conta de tudo. Neste concerto, o pássaro é uma espécie de solista, cujo canto é sugerido por uma expressão onomatopaica em português. Este animado concerto contrasta com o estado de espírito do rapaz no final de um dia de derrotas, acentuando o seu mal-estar.

Desde o título que “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo” anunciam a participação de outro tipo de aves: o cativo fez do papagaio um animal quase tão doméstico como as galinhas. Ele rasga os ares com as suas habilidades vocais:

Jacó largou, sacudindo e abrindo as asas a bater nas folhas de mandioqueira, parecia era acompanhamento de conjunto de farra, esticou pescoço dele, quase pelado, tão velho, e desatou gritar, misturando assobios, insultos, cantigas:

*O Kam'tuta... tuta... tuta... tuuuu...
Sungó pé... pé... pé... péééé... (77)*

A pormenorizada notação sonora facilita ao leitor a reconstituição auditiva do episódio. O narrador começa por referir o ruído resultante da fricção entre as asas do pássaro e as folhas da árvore, para depois o equiparar a um ritmo animado ao qual se apõem as vocalizações do psitacídeo, transformando-o numa espécie de “one man show”. Ele repete um insulto proferido por Inácia, a eleita de Garrido, o rapaz a quem a paralisia infantil afetou uma perna. Este insulto, talhado no português local, ganha uma feição própria no bico do papagaio, representada pela escrita fonética.

Animal de múltiplos dotes não só vocais, Jacó anima a paisagem sonora do local de variadas formas: “No quintal, Jacó insultava, assobiava, cantava, sempre aos saltos para esquivar as bicadas dos galos” (82).

Mesmo um simples papagaio e as suas intervenções distinguem a paisagem sonora da cidade dos brancos da do musseque: “Kam'tuta pensava, conhecia papagaio da Baixa era diferente; tinha até um, numa senhora, assobiava hino nacional e fazia toque de corneta do batalhão e tudo” (77). Curiosamente, o papagaio, um imitador, pode ser objeto de imitação: “Furando o escuro [Garrido] assobiava e até parecia de propósito mesmo: estava imitar todos os assobios do Jacó, eles tinham ficado na cabeça” (110).

No caso da galinha Cabíri, o discurso do narrador reproduz o seu canto recorrendo a fórmulas estabelecidas:

a garganta do bicho cantava, dizendo:

*... ngala ngó ku kakela
Ká... ká... ká... kakela, kakela... (127)*

Xico e Beto imitam não só a galinha, repetindo “Ká... ká... ká... kakela, kakela...” (135), mas também o galo, perturbando o mapa sonoro do final da tarde:

Só eram mesmo cinco e meia quase [...]. Como é que um galo tinha-se posto assim, naquela hora, a cantar alegre e satisfeito [...]. Maior que todos os barulhos [...], vinha, novo, bonito e confiante, o cantar dum galo, desafiando a Cabíri...

[...]

- Foi o Beto! Parecia era galo (151-152).

Como nota Shafer (2001: 70), “No vocabulário onomatopaico, o homem harmoniza-se com a paisagem sonora à sua volta fazendo ecoar seus elementos”, pelo que tal vocabulário se torna indissociável da identidade sonora de um território. Por outro lado, ele não é uma criação individual, como revela a coincidência entre a fórmula utilizada pelo narrador e pelos miúdos, os quais põem em prática um saber ancestral: “[Xico] andava na brincadeira com Beto, seu mais-novo, fazendo essas partidas vavô Petelu tinha-lhes ensinado, de imitar as

falas dos animais e baralhar-lhes” (126)¹⁰. A natureza cultural dos recursos onomatopaicos reforça o seu cariz identitário, exponenciado, neste caso, pelo uso do quimbundo. As onomatopeias “ké, ké, ké” (147) e “cócócó” (111) que o discurso do narrador põe, respetivamente, no bico da galinha e de um galo, assim como o “pi, pi, pi” (126) com que Bina alicia Cabíri, são oriundas da língua do colonizador. Atestam a hibridez cultural do território e as diversas onomatopeias existentes para mimar os sons produzidos por animais, particularmente daqueles que estão mais próximos do ser humano (Shafer, 2001: 69).

5.

Para além dos sons da natureza, uma paisagem sonora é frequentemente composta de sons humanos¹¹. Como vimos em 4, é a este tipo de manifestação sonora que muitas vezes os sons fundamentais servem de fundo.

Da variada gama de sons que se inscrevem nesta categoria, os sons da voz são talvez os mais numerosos. O *Dicionário da Academia* define voz como o “Conjunto de sons emitidos pelo aparelho fonador do homem, usados na comunicação” (2001, Vol. II: 3785). Para além dos sons de uma língua natural, o aparelho fonador também articula outros sons que servem igualmente o propósito da comunicação, exprimindo, por exemplo, emoções:

Naquele silêncio o Kam'tuta berrou medroso (113)

Uma grande gargalhada tapou-lhe as últimas palavras (146)

Apesar de omnipresentes, nem todos os sons da voz se inscrevem na paisagem sonora do musseque, como sucede com aqueles que não extravasam as paredes de um edifício – a cubata da vavó Xíxi ou a prisão de Dosses. No exterior, desde um monólogo pronunciado em voz baixa – “Os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva cair (15)” - a uma manifestação pública, várias são as possibilidades.

Uma vez que o panorama sonoro de cada estória é indissociável da situação representada, é na “Estória da galinha e do ovo” que as vozes humanas adquirem mais relevância do ponto de vista das informações que a paisagem sonora fornece sobre a vida no musseque. A disputa do ovo opõe Bina a Zefa, à volta das quais se reúne um ajuntamento feminino liderado pela Vavó Bebeca. Como esclarece o narrador, “só mulheres e monas é que tinha, nessa hora os homens estavam no serviço deles” (131). Razões políticas explicam também o relevo das vozes femininas: “- Pois é! Mas o meu homem está na esquadra, e quem vai me defender?” (147). Os sons da voz humana contribuem, pois, para distinguir a paisagem sonora diurna da paisagem sonora noturna do musseque. O papel do som na diferenciação destas duas realidades é reconhecido pelo narrador: “aquele barulho que o musseque começa a crescer quando a noite avança e as pessoas de trabalhar na Baixa voltam nas suas cubatas” (147-148). A preponderância de vozes femininas na paisagem sonora diurna do musseque também é sugerida na “Estória do ladrão e do papagaio”, quando se refere que “na quitanda já tinha barulho de homens a gastar o dinheiro no vinho, voltando do serviço” (88). O funcionamento do musseque como a tal “reserva de mão-de-obra barata” de que, como vimos no início, Pepetela falava, não deixa, portanto, de ecoar na paisagem sonora.

10 Padilha sublinha a importância do património transmitido pelos mais velhos ao articulá-lo com a simbologia dos mais novos: “As crianças são, como o ovo, promessas de vida, e só podem sê-lo pelo fato de terem recebido, como dádiva e doação, a experiência e o saber de vavô Petelu, que lhes ensinou a fala dos animais e, conseqüentemente, lhes passou a sua própria experiência, ainda mostrada como algo que se põe de pé” (Padilha, 2015: 38). Contraste-se esta situação com a de Garrido (110-111), que canta em português uma adaptação pessoal de uma cantiga tradicional portuguesa (“Papagaio louro”).

11 Krause (2008: 75) fala, a propósito, em “anthrophony”, isto é, “human-induced noise”. Incluem-se nesta categoria sons fortes como os produzidos por máquinas e sons tão discretos como o da respiração.

O conflito inerente à luta pela posse de um ovo não pode igualmente deixar de ter expressão sonora:

Passou luta de arranhar, segurar cabelos, insultos de ladrona, cabra, feiticeira (128).

Passou um murmúrio de aprovação e desaprovação das vizinhas, toda a gente falou no mesmo tempo, só velha Bebeca adiantou puxar Zefa no braço, falou sua sabedoria (129)

Colonos ligados ao musseque, bem como o assimilado Azulinho, são convocados para ajudar a resolver o diferecendo. Vozes masculinas juntam-se, assim, às vozes femininas. Perante a perspectiva de resolverem a questão, a entrada em cena destas personagens é acompanhada de uma certa acalmia: “Avisando Beto e Xico para não adiantarem xingar o velho, vavó, com ajuda das interessadas, expôs os casos” (144). Por vezes, recorre-se à cortesia para conquistar a boa vontade destes juízes: “- Bessá, vavô Vitalino!... - outras mulheres faziam também coro com Bebeca, para muximar” (139).

Apesar de todos os cuidados, os vários homens consultados acabam por reivindicar o seu direito ao ovo, reacendendo o conflito e iniciando um novo compasso na paisagem sonora do musseque:

- Dona Bebeca, o ovo é meu! Diga-lhes para me darem o ovo. O milho ainda não foi pago!...
Um grande barulho saiu nestas palavras [de sô Zé], ameaças mesmo, as mulheres rodearam o dono da quitanda, insultando, pondo empurrões no corpo magro e torto, enxotando-lhe outra vez na casa dele.
- Vai 'mbora, güeta da tuji! (134)

Para além do insulto, outras reações às diversas tentativas de usurpação tomam conta da paisagem sonora:

Toda a gente já lhe conhecia esses arreganhos e as meninas mais-velhas uatobaram” (141)

E os risos de todas as bocas ficaram no ar dando berrida na figura torta e atrapalhada do proprietário Vitalino. (142)

Rosália, esposa de sô Lemos, dirige-se ao marido em termos idênticos aos do coletivo feminino, emergindo a sua voz como se fosse a de uma solista: “[Bina] Não acabou conversa dela, toda a gente olhou no sítio onde que saía uma voz de mulher a insultar. [...]. Na porta, [...] Rosália xingava, dava berrida no homem” (142). Invetivados, alguns destes usurpadores ripostam no mesmo tom:

Da rua ainda se ouvia a voz rouca de sô Lemos [...]. Levantando o punho fraco, o velho insultava-lhes:
- Maliducados! Vagabundos! Delinquentes! (146)

Representantes de diferentes setores da vida colonial, as personagens masculinas exprimem-se sobretudo na variedade europeia do português, tornando assim patentes, mais uma vez, as particularidades linguísticas do território, cenário que, conforme já foi dito, a obra não descarta, pelo contrário. Os verbos “muximar” e “uatobar”, provenientes do quimbundo, assim como “berrida”, assinalam a variedade local da língua portuguesa. Às vozes de adultos juntam-se as vozes infantis de Xico e Beto. No início, escuta-se o conflito entre um dos miúdos e a mãe:

Sô Zé da quitanda tinha visto passar nga Zefa rebocando miúdo Beto e avisando para não adiantar falar mentira [...]. Mas o monandengue refileva, repetia:
- Juro, sangue de Cristo! Vi-lhe bem, mamã, é a Cabíri!... (125-126)

Em seguida, o talento das crianças para imitarem animais, assim como a sua imaginação, manifestam-se num momento de canto:

- A galinha fala assim, vavó:

Ngëxile kua ngana Zefa
Ngala ngó ku kakela
Ka... ka... ka... kakela, kakela...

E então Xico, voz dele parecia era caniço, juntou no amigo e os dois começaram cantar imitando mesmo a Cabíri [...]

...ngëjile kua ngana Bina
Ala kiá ku kuata
kua... kua... kua... kuata, kuata! (135)

Embora ajude a aliviar a tensão provocada pelo quitandeiro, é ainda a crispação que põe termo a este interlúdio: “vavó é que lhes ralhou para calarem, nga Zefa veio mesmo dar berrida no Beto” (135).

Antes do contributo decisivo para o desenlace, já os irmãos atuam como adjuvantes das mulheres, colaborando na expulsão dos intrusos exploradores e no cenário polifónico:

[Xico e Beto] andavam à volta dele [sô Vitalino] pedindo sempre aquilo que nenhum mona ainda tinha recebido desse camuelo (140).

Toda a gente continuou rir e Beto e Xico aproveitaram logo para fazer pouco (146).

Depois de várias tentativas frustradas para encontrar uma solução, volta a desordem, cuja sonoridade inclui várias manifestações vocais verbais e não verbais:

só se ouviam gritos, lamentos, asneiras, tudo misturado com o cantar da galinha assustada, os risos dos monandengues, o vento nas folhas das mandioqueiras e aquele barulho que o musseque começa a crescer quando a noite avança e as pessoas de trabalhar na Baixa voltam nas suas cubatas. (147-148)

Não admira por isso que um dos militares entretanto chegados utilize o substantivo “chinfrim” (148) para designar a situação. Com esta nova voz masculina, a agressividade verbal regressa ao ambiente sonoro do musseque:

[o sargento] tinha tirado o capacete de aço e arreganhava:
- Bando de vacas! Que raio de coisa é esta? Eh!? O que é que sucedeu? (148)

Intimidado, o grupo feminino reage apenas com “alguns muxoxos” (148), manifestação discreta do seu desagrado. Em compensação, quando a galinha foge das mãos do sargento, as suas vozes voltam a animar a paisagem sonora, celebrando, em moldes idênticos aos anteriores, mais uma vitória sobre os representantes do poder colonial: “e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a voar por cima do quintal” (151). Frustrados no seu intento de confiscarem a galinha, “os soldados saíram resmungando a ocasião perdida de um churrasco sem pagar. As mulheres miravam-lhes com os olhos gozões, as meninas riam” (152). Depois da agitação, a serenidade vai-se assim instalando até à pacificação final. As vozes alteradas desaparecem: “Chamou Xico, riu nas vizinhas e, pondo festas nos cabelos do monandengue, falou-lhes, amiga” (152).

Para além da voz, os sons humanos incluem ainda aqueles que Shafer designa como os sons do corpo. Na obra em análise, Garrido descobre ter calcado um ser vivo quando, graças ao sossego noturno, percebe que “essa forma mexeu logo num grande barulho de esteira” (113). Outros sons do corpo são mais audíveis: “Vavó ria, batia as mãos satisfeita” (29).

No conjunto destas manifestações sonoras, o investigador canadiano destaca os sons produzidos pelos passos:

Não é pelas batidas do coração que o pulso da sociedade deve ser medido, mas pela coreografia dos seus passos. [...] Para conhecer o momento de uma sociedade, meça os passos de seus cidadãos. Serão eles premeditados? Surpreendentes? Metálicos? Arrastados ou rústicos? (Shafer, 2001: 231-232).

Independentemente das suas características, os passos anunciam a chegada de alguém: “Vavó Xíxi sente os passos do neto chegar” (45). Daí o desenvolvimento de uma técnica para tornar os passos inaudíveis quando se pretende que uma presença passe despercebida:

Continuou andar mais calado ainda, punha um pé, levantava o outro devagar, pousava-lhe no chão, colocava aí todo o peso do corpo e começava levantar o outro, assim como tinha-lhe ensinado o Via-Rápida explicando na tropa queriam assim, era o passo de fantasma, inimigo nunca ouvia (111-112).

De resto, o som dos passos, como assinala Shafter (2001: 324), varia conforme o calçado, a estação do ano e o pavimento. Em *Luuanda*, é sobre a areia dos caminhos do musseque que desfilam algumas personagens. No entanto, os seus passos soam de forma distinta:

- i) A areia chiava debaixo dos quedes [de Garrido] (110-111)
- ii) Vendo o proprietário [Sr. Vitalino] avançar pela areia arrastando os grossos sapatos (139)
- iii) Sô Lemos [...] arrastava os quedes pela areia (143)

De acordo com estas passagens, pode-se depreender que o som dos passos revela também, se não a idade do seu autor, a condição física deste. Por outro lado, mesmo que os quedes de Sô Lemos e os “grossos sapatos” de Vitalino produzam sons idênticos, eles não deixam de ser um índice social.

6.

Mesmo não estando incluídos na categoria dos sons fundamentais, os sons humanos não deixam de ser naturais. Distinguem-se, por isso, daqueles que Shafer (2001: 301) designa como sons mecânicos, nos quais integra os sons produzidos por máquinas de combustão interna como o automóvel. Neste domínio, em *Luuanda*, se os genéricos “carros”, mencionados apenas em “carros cuspidos lama na cara das cubatas” (16), não são esclarecedores quanto ao tipo de veículo em causa, há duas ocorrências bem explícitas a este respeito:

poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos (15)

o jipe deu-lhe encontro ainda perto da quitanda da Viúva (59).

Estas passagens remetem para o policiamento dos musseques. O som produzido pelos jipes, traduzido por uma palavra onomatopáica evocativa do voo dos insetos, é incomodativo e desagradável. Sugere a alta velocidade a que circulavam, apesar dos caminhos de terra batida, bem diferentes das “venidas de alcatrão” da Baixa referidas em “Makézu”.

O som dos sinos integra igualmente a categoria dos sons de origem não natural. Se “Para toda a cristandade, o divino era sinalizado pelo sino da igreja” (Shafer, 2001: 83), o toque dos sinos assinala uma comunidade convertida e que por tal se distingue: “Para onde quer que os missionários conduzissem a cristandade, os sinos logo os seguiam, demarcando acusticamente a civilização paroquial da selvagem, situada além dos ouvidos” (Shafer, 2001: 87). Na capital angolana, o som do sino marca, pois, um espaço onde colonização e evangelização se (con)fundem. A presença do cristianismo naquelas paragens revela-se, aliás, de outras maneiras: “Para os lados do colégio das madres o sino começou tocar devagar e o sol, na hora de dar fimba no mar, descia vermelho e grande” (44). Insinua-se nesta passagem a amplitude alcançada pelo sino, já que o jardim onde Zeca Santos o escuta não parece localizar-se próximo da igreja. Nesse caso, Luanda ainda não sofreria de poluição sonora, já que “À medida que o ruído ambiental da cidade moderna cresce, o alcance acústico dos sinos da igreja diminui” (Shafer, 2001: 249).

Para Shafer, os sinos emitem sons indicadores (2001: 302), pois várias são as indicações que o sino pode transmitir à comunidade. Neste caso, Zeca parece escutar o toque das Trindades, anunciando o final do dia.

7.

Se, como diz Augusto (2014: 50), o silêncio “existe na exacta medida em que existe som: há silêncio porque há som, som e silêncio são categorias simétricas no contexto da paisagem sonora”, ele é, sem dúvida, uma dimensão imprescindível deste tipo de paisagem.

Apesar de habitualmente ser concebido como ausência de som, Shafer (2001: 355) alerta: “Quando o homem vê a si mesmo como centro do universo, o silêncio pode ser considerado apenas aproximado, nunca absoluto”. É que “Quando não há som, a audição fica mais alerta” (Shafer, 2001: 358) e por isso apercebe-se de sons que o “barulho dos dias” encobre, como sucede, por exemplo, com a respiração. Por outro lado, se para Augusto, como vimos, “Enquanto há vida, há som”, Shafer vai mais longe, declarando que “Mesmo onde não há vida pode haver som” (Shafer, 2001: 49), justificando-se com os sons escutados nos campos de gelo e no mundo subterrâneo. Além disso, a relação entre morte e silêncio é também questionável: “Alguns [cadáveres] têm as barrigas inchadas como balões, assobiam, arrotam e mexem-se. São os gases que se agitam neles” (citado em Shafer, 2001: 25). A onnipresença do som no que são afinal diversas formas de vida parece transformar o silêncio numa ficção. Por tudo isto, para Augusto (2014: 50), o silêncio reveste-se de uma natureza peculiar, já que o encara como “uma construção mental elaborada pelo indivíduo e pela sociedade”, o que lhe confere um carácter cultural, afastando-o, portanto, de uma categoria objetiva, absoluta e universal. A *Histoire du silence*, publicada por Alain Corbin em 2016, demonstra como, no mundo ocidental, a literatura tem uma palavra a dizer sobre as diversas modulações do silêncio ao longo dos tempos.

No dia a dia, os sons que antes classificámos como fundamentais são silenciados pelos que se lhes sobrepõem: eles “raramente são ouvidos conscientemente pelos que vivem no meio deles, pois são o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes” (Shafer, 2001: 94). Numa passagem de *Luuanda*, eles captam a atenção de Zeca Santos, que, perdido nos seus pensamentos, os escuta em silêncio:

Ia muito calado, não sabia mais o que dizer a Delfina [...]. Pelo carreiro acima, devagar, sentia as cigarras a cantar nos troncos das acácias, o vento a dançar nos ramos cheios de flores, as folhas murmurando uma conversa

parecia de namorados, todo o barulho das picas, dos pardais, dos plim-plaus aproveitando os bichos das chuvas. Delfina vinha com um pequeno sorriso escondido, de fazer-pouco, e foi ela quem adiantou interromper esse silêncio:

- Ená! Então você me dá encontro e não dizes nada? (40)

Ao contrário do rapaz, Delfina fica indiferente à animada sinfonia de sons naturais que envolve o par, a qual se converte numa espécie de música de fundo. Ela apenas escuta o contrastante silêncio de Zeca. Insatisfeita com o mutismo do pretendente, quebra o silêncio, encetando o diálogo com uma censura precisamente ao comportamento dele, que considera inadequado à situação.

Neste excerto, o silêncio, sinónimo de ausência de voz humana, faz parte da paisagem sonora diurna. Na “Estória do ladrão e do papagaio”, é na paisagem sonora noturna que, por duas vezes, o silêncio marca presença. A primeira ocorrência surge no meio de um diálogo entre duas personagens em conflito:

- Bate!- falou, cheio de calma, o Garrido.

Nada. Silêncio de vento a correr cafucambolando pelo meio das cubatas” (103)

A contradição que, à primeira vista, “silêncio de vento” encerra, realça a ausência de qualquer som de origem humana (grito, insulto, imprecação, sons resultantes da refrega), por mínimo que fosse. Mais uma vez, um som natural é suplantado pelo silêncio, servindo até para o tornar audível¹². Este silêncio que se poderia dizer sepulcral, não fosse a consideração de Shafer que vimos há pouco, anunciado por uma frase reduzida ao significativo indefinido de negação “Nada”, eleva a tensão resultante do desafio lançado por Garrido a João Miguel, líder da quadrilha que recusou a colaboração do rapaz num assalto devido à deficiência física deste. A passagem seguinte comprova igualmente que o silêncio não é um vazio, nem falta de comunicação: “aqueles olhos azuis [...] não podiam continuar a dizer tudo assim calados” (103).

Mais adiante, o silêncio sem qualificativos adensa um cenário noturno:

A noite estava feia. Escura, nem uma estrela que espreitava e a lua dormia escondida no meio do fundo dum cacimbo grosso parecia era mesmo chuva. O silêncio tapava ainda mais as cubatas e só as pessoas que viviam ali podiam andar nos estreitos caminhos entre os quintais (110)

Neste caso, o silêncio parece ser absoluto, isto é, resultante do conluio entre a geofonia, a biofonia e a antropofonia, todas em suspenso. Transfigurado numa manta que cobre o musseque, o silêncio quase ganha consistência física¹³. Junta-se à escuridão para configurar uma noite tenebrosa que tanto pode ser uma aliada do roubo do papagaio projetado por Garrido, como comprometer-lo, ao dificultar os movimentos e ao fazer notar o mínimo ruído. Este cenário negativo devido à ausência de luz e de som poderá ainda fazer sobressair a determinação de Garrido, a quem a noite “feia” não assusta nem demove.

8.

Não é novidade que em *Luuanda* escutamos as vozes do musseque. Porém, estas vozes não se resumem às vozes humanas, pois as suas páginas trazem-nos um ambiente polifónico do qual também fazem parte vozes de animais, sons de chuva, vento e, em proporção bastante inferior, sons de motores. Através do som, é a par-

12 Como escreve Alain Corbin (2018: 31), “Certains sons [...] font résonner le silence [...]”.

13 Não por acaso, é a noite ou o espaço noturno que Corbin destaca no início da sua abordagem “des moments et des lieux qui portent en eux, au sein de la nature, des textures particulières de silence” (Corbin, 2018: 34). A partir de Bachelard, afirma ainda: “l'oreille est le sens de la nuit” (Corbin, 2018: 36).

cela de humanidade que habita estes bairros periféricos, assim como a flora, a fauna ou a (des)organização destes espaços, que se revelam e se emancipam da invisibilidade forçada. Todos estes elementos se conjugam para conferir uma personalidade sonora própria ao musseque, local onde a natureza está bem presente e o Homem não a agride.

Ouvinte atento, o narrador serve-se por vezes de recursos como a metáfora, a personificação e a onomatopeia para compor com mestria uma sinfonia onde as notações sonoras não só não são um enfeite, como também não são meramente documentais. Antes são habilmente associadas a rotinas, relações humanas, estados de espírito e condições de vida da população. Acrescente-se que o silêncio tem também lugar nesta orquestração, seja o silêncio que torna audíveis vozes geralmente ignoradas ou o silêncio que, nem por o ser, deixa de comunicar.

Numa obra onde a verdade, como se lê no final da segunda estória, pode não coincidir com o acontecido e o narrado, sons e silêncios contribuem para a criação do tal “efeito de real”, indispensável para conferir verosimilhança ao mundo construído no texto e, assim, levar o público a agir.

Uma comparação de *Luuanda* com outros títulos literários da sua época permitiria conhecer melhor a paisagem sonora do musseque, nas suas diversas camadas e intervenientes, revelando pontos comuns e diferentes entre as várias representações. Por outro lado, através do estudo deste elemento em obras escritas após a independência poder-se-ia verificar até que ponto a nova situação política da antiga colónia teve impacto na paisagem sonora do musseque e nas realidades que através dela se fazem presentes.

Referências bibliográficas

- Alves, Amanda Palomo (2021). "Aquarela angolana: música e lazer na «Luanda lusotropical»", *Diálogos*, 25(2), 168-191. DOI: <https://doi.org/10.4025/dialogos.v25i2.53593>.
- Augusto, Carlos Alberto (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Chaves, Rita, & Can, Nazir Ahmed (2016). "De passagens e paisagens: geografia e alteridades em Ruy Duarte de Carvalho", *Abril*, 8-16, 15-28. Disponível em <http://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29886/17427> (Consultado em 18.01.2020).
- Corbin, Alain (2018) [2016]. *Histoire du silence*. Paris: Flammarion/Champs.
- Dicionário da língua portuguesa contemporânea* (Vol. I) (2001). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- Klipel, Renata de Oliveira, & Basto, Maria Benedita (2018). "A paisagem como questão política para Ruy Duarte de Carvalho", *Revista Crioula*, 1-22, 63-76. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150321> (Consultado em 18.01.2020).
- Krause, Bernie (2008). "Anatomy of the soundscape: evolving perspectives", *Journal of the audio engineering society*, 56(1/2), 73-80. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/257943187_Anatomy_of_the_Soundscape_Evolving_Perspectives (Consultado em 30.08.2024).
- Librandi-Rocha, Marília (2015). "Escritas de ouvido na literatura brasileira", *Literatura e sociedade*, 19, 131-148. DOI: [10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148](https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148).
- Macêdo, Tania (2001). "Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea", *Revista Scripta*, 4-8, 240-249. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10410> (Consultado em 17.01.2020).
- Mata, Inocência (2014). "As estórias de *Luuanda* como 'fábulas angolanas': entre disjunções e confluências", *Diacrítica*, 28-3, 32-50.
- Monteiro, Manuel Rui (2008). "Eu e o Outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto". Em Padilha, Laura Cavalcante, & Ribeiro, Margarida Calafate, *Lendo Angola*, 27-29. Porto: Afrontamento.
- Padilha, Laura Cavalcante (2015). "*Luuanda*, um modo outro de cantar Sião". Em Topa, Francisco & Ferreira, Elsa (coords.), *De Luuanda a Luandino: veredas*, 29-42. Porto: CITCEM/FLUP/Edições Afrontamento.
- Pepetela (1990). *Luandando*. Luanda: Elf Aquitaine.
- Schafer, R. Murray (2001). *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP. Disponível em https://monoskop.org/images/9/93/Schafer_R_Murray_A_afinacao_do_mundo.pdf (Consultado em 16.01.2024).
- Uimonen, Heikki (2008). "Pure geographer. Observations on J. G. Granö and soundscape studies", *Soundscape*.

The Journal for Acoustic Ecology. Pioneers, Pathfinders and Earcleaners, 8(1), 14-16. Disponível em https://www.academia.edu/11204496/Pure_Geographer_Observations_on_J_G_Granö_and_Soundscape_Studies (Consultado em 30.08.2024).

Valentim, Cristina Sá (2022). *Sons do império, vozes do cipale. Canções cokwe e memórias do trabalho forçado nas Lundas*. Luanda: Fundação Dr. António Agostinho Neto.

Valdigem, Catarina, & Santos, Rogério (2020). "Sebastião Coelho e a construção sonora da angolanidade", *Africana studia*, 34, 151-169.

Vieira, José Luandino (1997) [1964]. *Luuanda*. Lisboa: Edições 70.



<https://revistas.udc.es/index.php/rgf>

Edita

Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña,
co patrocinio de ILLA (Grupo de Investigación Lingüística
e Literaria Galega)

Dirección

Teresa López, Universidade da Coruña (España)
Xosé Manuel Sánchez Rei, Universidade da Coruña (España)

Secretaría

Diego Rivadulla Costa, Universidade da Coruña (España)

Consello de Redacción

Ana Bela Simões de Almeida, University of Liverpool (Reino Unido)
Pere Comellas Casanova, Universitat de Barcelona (España)
Iolanda Galanes, Universidade de Vigo (España)
Leticia Eirín García, Universidade da Coruña (España)
Carlinda Fragale Pate Núñez, Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Brasil)
Xavier Varela Barreiro, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Xaquín Núñez Sabarís, Universidade do Minho (Portugal)

Comité asesor

Ana Acuña, Universidade de Vigo (España)
Olga Castro, University of Warwick (Reino Unido)
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília (Brasil)
Manuel Fernández Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Roberto Francavilla, Università degli studi di Genova (Italia)
Ana Garrido, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
José Luiz Fiorin, Universidade de São Paulo (Brasil)
Xoán Luís López Viñas, Universidade da Coruña (España)
Xoán Carlos Lagares, Universidade Federal Fluminense de Niterói (Brasil)
Sandra Pérez López, Universidade de Brasília (Brasil)
Maria Olinda Rodrigues Santana, Universidade de Trás-Os-Montes
e Alto Douro (Portugal)

Comité científico

Silvia Bermúdez, University of California, Santa Barbara (Estados Unidos)
Evanildo Bechara, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)
Ângela Correia, Universidade de Lisboa (Portugal)
Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Universidade da Coruña (España)
Manuel Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Maria Filipowicz, Uniwersytet Jagiellonski (Polonia)
Xosé Ramón Freixeiro Mato, Universidade da Coruña (España)
María Pilar García Negro, Universidade da Coruña (España)
Helena González Fernández, Universidade de Barcelona (España)
Xavier Gómez Guinovart, Universidade de Vigo (España)
Pär Larson, CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Florencia (Italia)
Ana Maria Martins, Universidade de Lisboa (Portugal)
Kathleen March, University of Maine (Estados Unidos)
Mária Aldina Marques, Universidade do Minho (Portugal)
Inocência Mata, Universidade de Lisboa (Portugal)
Juan Carlos Moreno Cabrera, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Andrés Pociña, Universidade de Granada (España)
Eunice Ribeiro, Universidade do Minho (Portugal)
José Luís Rodríguez, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Marta Segarra, CNRS (Francia) / Universitat de Barcelona (España)
Sebastià Serrano, Universitat de Barcelona (España)
Ataliba T. de Castilho, Universidade de São Paulo (Brasil)
Telmo Verdelho, Universidade de Aveiro (Portugal)
Mário Vilela, Universidade do Porto (Portugal)
Roger Wright, University of Liverpool (Reino Unido)

Cadro de honra

Álvaro Porto Dapena (1940-2018), Universidade da Coruña (España)
José Luis Pensado (1924-2000), Universidade de Salamanca (España)
Rafael Lluís Ninyoles (1943-2019), Conselleria de Educació i Ciència,
Generalitat Valenciana (España)



Depósito legal/ C584/2000
ISSN/ 1576-2661
ISSN-e 2444-9121
Deseño/ Novagarda