

TANIA CELESTINO DE MACÊDO

DA INCONFIDÊNCIA À REVOLUÇÃO

(trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira)

Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para
obtenção do grau de Mestre em Literatura Portuguesa.

Orientador:

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior

ten

São Paulo
1984

Í N D I C E

INTRODUÇÃO	1
JOSÉ VIEIRA MATEUS DA GRAÇA, ALIÁS, JOSÉ LUANDINO VIEIRA ...	10
REINVENÇÃO DO ANTIGAMENTE	22
1. Literatura tradicional angolana	26
2. Variedades formais	27
INCONFIDÊNCIA PELA ESCRITA	43
1. <u>A cidade e a infância</u> : história	46
1.1. Literatura e situação social: a dinâmica "externo"/"interno" como fator de incon- fidência	50
1.2. <u>A cidade e a infância</u> e as estórias futuras	66
2. A adesão da escrita ao musseque: início da Rebelião	76
A REBELIÃO NA ESCRITA	82
1. Parábola da rebelião	86
REVOLUÇÃO NA ESCRITA	102
1. Tradicional, popular, erudito : nacional	109
2. Transposição da oralidade como fator de especifi- cidade angolana	121
2.1. Recursos de transposição da expressividade oral à linguagem escrita	122
2.2. Quimbundo e português na formação da escrita de Luandino Vieira	127

3. À procura da poesia	139
4. Criação, metatextualidade e revolução	146
CONCLUSÃO	150
BIBLIOGRAFIA	153
1. Bibliografia de José Luandino Vieira	154
2. Bibliografia sobre José Luandino Vieira.....	155
3. Bibliografia geral	157

Para

D. Anita
(minha mãe)

Benjamin Abdala Júnior

Fábio Landa

Tói e Thiago
(os monandengues)

A G R A D E C I M E N T O S

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de estudos concedida para realização dessa dissertação;

A Jair, Rosa, Roberto, Lia, Nino e Rose Delfino, amigos que incentivaram a pesquisa;

A Benjamin Abdala Júnior, a quem também dedico este trabalho, pelas discussões e crítica em todas as fases de elaboração desta dissertação.

INTRODUÇÃO

O jogo de forças e tensões de toda situação colonial é marcado por dois pólos antagônicos: colonizador e colonizado. O primeiro, como conquistador, impõe a uma maioria na América seus valores, técnicas e estruturas sócio-econômicas. O colonizado passa a constituir, sob o domínio de seu oponente, uma minoria sociologicamente dada, que será submetida e, conseqüentemente, espoliada de seus valores.

Do quadro de contradições engendrado pelo colonialismo, entre outros, avulta o "drama do bilingüismo": não se trata de uma escolha do colonizado em exprimir-se em duas línguas; é antes, uma imposição do sistema valorativo veiculado pelo colonizador que deve ser acatado, sob pena de negação total do indivíduo como ser social. A respeito, salienta Memmi: "a língua materna do colonizado, aquela que é nutrida por suas sensações, suas paixões e seus sonhos (...), enfim, aquela que contém a maior carga afetiva, essa é precisamente a menos valorizada. (...) Se quer obter uma colocação, conquistar seu lugar, existir na cidade e no mundo, deve, primeiramente, aplicar-se à língua dos outros, a dos colonizadores, seus senhores." (1).

Se examinarmos o bilingüismo dado sob a condição colonial, à luz das funções da linguagem na sociedade, propugnadas por Henri Lefébvre, veremos que a sobreposição de códigos lingüísticos - o do colonizador sobre o do colonizado - afeta sensivelmente uma "função cumulativa" da linguagem, a qual aquele estudioso define como a capaz de "conservar e acumular os ensinamentos da experiência. Função histórica e social por excelência." (2). O resultado de tal sobreposição é uma amnésia cultural do colonizado, já que sua língua não mais é utilizada

(1) MEMMI, Albert - Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 97.

(2) LEFÉBVRE, Henri - A linguagem e a sociedade. Trad. José Antônio Machado. Lisboa, Ulisseia, s.d., p. 291

para expressar os fatos da experiência quotidiana.

Há, porém, um outro aspecto que se justapõe à amnésia cultural. Se por um lado temos uma língua imposta a uma população, por outro a escolarização dada na língua - padrão de maior prestígio é reduzida. Estamos frente a mais uma das contradições do sistema colonial: fazer do colonizado um indivíduo que dominasse totalmente o sistema linguístico do colonizador seria incluí-lo nos seus mecanismos de poder e, portanto, selar a sorte do sistema colonial.

Temos, dessa maneira, uma população condenada a renunciar a seu código valorativo e, portanto, à conservação e acumulação de sua experiência, ao mesmo tempo em que lhe é vedado o inteiro domínio de um outro código. Em resumo, se o bilingüe colonial conhece duas línguas, a nenhuma domina totalmente.

A literatura efetuada sob tal situação contraditória, desde que não seja uma literatura do colonizador, será necessariamente a veiculação da carência da população marginalizada na luta por sua forma própria de expressão e deverá forjar-se sob o signo da dualidade.

No caso da literatura angolana em língua portuguesa, os cinco séculos de dominação colonial foram fator ponderável para dificultar sua sistematização. Veja-se que apenas na década de 40 de nosso século a literatura de Angola veio a constituir-se em um sistema literário coerente, que integrou a triade autor-obra-público. Isto é, autores conscientes de seu papel, obras veiculadores de conteúdos sob aspectos codificados de linguagem e estilos, e um conjunto de receptores⁽³⁾. Conforme bem assinala a respeito Carlos Ervedosa, "enquanto (os escritores) estudam o mundo que os ro

(3) A respeito da sistematização da literatura como um todo coerente a partir da triade autor-obra-público, ver CÂNDIDO, Antonio - Formação da literatura brasileira. 4 ed. São Paulo, Martins, 1976, I vol., Cap. I.

deia, o mundo angolano de que eles faziam parte mas que tão mal lhes haviam ensinado, começa a germinar uma literatura que seria a expressão da sua maneira de sentir, o veículo das suas aspirações, uma literatura de combate pelo seu povo." (4).

A literatura oriunda de tal tomada de consciência de seus produtores não estava dissociada da certeza de que o sistema colonial deveria ter termo. Não causa surpresa, portanto, que em 1956 o MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola - distribua seu primeiro manifesto e que do Movimento façam parte os escritores que lançaram as bases para uma sistematização da literatura angolana. Conforme Memmi, "a emergência de uma literatura de colonizados, a tomada de consciência de escritores norte-africanos, por exemplo, não é um fenômeno isolado. Participa da tomada de consciência de si mesmo, de todo um grupo humano. O fruto não é um acidente ou milagre da planta, mas o sinal de sua maturidade. Quando muito o surgimento do artista colonizado precede um pouco a tomada de consciência coletiva da qual participa, que acelera com sua participação." (5). Assim, A gostinho Neto, Costa Andrade, Luandino Vieira, Manuel Rui ou Jofre Rocha têm seus nomes ligados tanto às melhores produções literárias angolanas, como a um combate direto pela independência de seu país.

Dentre os escritores da moderna literatura angolana, José Luandino Vieira constitui-se em um dos ficcionistas mais significativos. Seus textos, por força das coordenadas sociais em que estão inseridos, revelarão a nível

(4) ERVEDOSA, Carlos. - Roteiro da literatura angolana. Lisboa, Edições 70, p. 102.

(5) MEMMI, Albert - Op. cit., p. 99.

temático e estilístico as contradições do sistema colonial, tomando partido dos que, à força de conhecerem duas línguas, a nenhuma dominam totalmente. Dessa maneira, suas estórias tematizarão os musseques de Luanda - bairros pobres e equivalentes às nossas favelas - e sua população bilingüe português/quimbundo (6).

As implicações estilísticas dessa escolha levam-nos a uma escrita que é ela própria uma denúncia da situação de bilingüismo mas, ao mesmo tempo, de reivindicação de uma função simbólica de prestígio da "crioulização". Como tal, transfere-se a função de prestígio de uma língua-padrão imposta (o português) a um dialeto cujo prestígio se coloca como potência (7). Tem-se assim um projeto que percorre as estórias: a reivindicação de uma especificidade nacional frente ao colonizador.

A escrita de Luandino Vieira, apesar da forte vinculação ao falar dos musseques luandenses, vai além. Ao criar neologismos e subverter a estrutura do português, detém o mérito dos grandes empreendimentos da literatura de nosso tempo: obrigam a avançar devagar, não apenas pelas inovações lingüísticas apresentadas a cada passo, como também pela perplexidade que uma nova postura de fruição frente aos textos acaba por se impor. Numa palavra, a ficção de Luandino Vieira força o leitor a rever seus conceitos de li

(6) Os quimbundos são um dos onze grupos etno-lingüísticos de Angola e formam a segunda maior população dentre esses grupos. A área lingüística do quimbundo compreende a primitiva nação angolana, que era limitada a oeste pelo Atlântico; a norte pelos rios Dande (Ndanji) e Susa; a leste pelo Cuango; e a sul pelo Rio Longa e a linha de fronteiras entre as tribos Lubolo e Mbalundu. Os dialetos de Luanda e de Ambaca formam a base literária do quimbundo.

(7) Estaríamos aqui frente a uma função separatista com relação à língua-padrão, tal qual a denominam Paul L. Garvin e Madeleine Mathiot: "ela pode servir como um símbolo poderoso de identidade nacional separada(...). A i -

teratura, arte e linguagem, em um esforço de dupla orientação: tomar distância dessa ficção, vinculando-a a valores universais, ao mesmo tempo em que busca sua localização em uma geografia literária. Assim, sem se aperceber, o descodifica dor das "estórias" do autor angolano vai sendo mobilizado a repensar seus códigos estéticos, suas estruturas linguísticas, em um esforço de entendimento do universo narrativo apresentado. A prosa de Luandino Vieira, portanto, ao partir de referências situacionais do colonialismo em Angola, acaba por inscrever-se na vertente da modernidade, ao apresentar o questionamento da linguagem do cotidiano e solicitar a participação efetiva do leitor.

Tendo em vista a instigante obra de José Luandino Vieira, que sem abster-se de valores regionais inscreve-se na modernidade, o trabalho ora apresentado propõe-se a examinar um dos traços básicos de seu trabalho artístico: o redimensionamento, paulatino, das tradições culturais angolanas em sua escrita como forma de denúncia do colonialismo, reivindicação de uma nacionalidade e inserção na modernidade.

A fim de que pudéssemos abarcar o maior número possível de textos de Luandino Vieira, sem que no entanto deixássemos de lado um critério unificador que conduzisse a análise, escolhemos como "corpus" da pesquisa as suas narrativas curtas.

Dessa maneira, efetuamos uma abordagem que levou em consideração desde o primeiro livro publicado pelo autor, até o mais recente, excluindo, no entanto, A vida verdadeira de Domingos Xavier, Nós, os do Makulusu e João Vêncio: os seus amores dos quais só lançamos mão para even -

dentificação individual com a sua comunidade linguística já não constitui algo rotineiro, mas antes se reveste de fortíssima carga emocional." - "A urbanização da língua guarani - um problema de linguagem e cultura" in FONSECA - Maria Stella V. e NEVES, Moema F (org.) - Sociolinguística. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974, p. 124.

tuais exemplos e discussão de alguns elementos de sua estrutura, tendo em vista o desenvolvimento da escrita de Luandino Vieira (8).

Para atender a uma necessidade de apresentação da trajetória pessoal do autor, bem como de influências literárias que marcaram decisivamente sua escrita, achamos por bem iniciar esse trabalho com uma biobibliografia de Luandino Vieira. Nela pretendemos colocar em relevo apenas os fatos da vida do cidadão José Vieira Mateus da Graça que tiveram peso considerável na formação do escritor Luandino Vieira. Assim, referimo-nos a sua infância nos musseques da Luanda de 1940, sua participação no Movimento Popular de Libertação de Angola e às prisões sofridas, como também às condições em que foram redigidos seus textos. Orientou-nos ainda na elaboração da biobibliografia do autor, o estabelecimento de uma cronologia adequada da redação de suas histórias.

Na verificação dos procedimentos do trabalho artístico de Luandino Vieira, pudemos verificar três momentos básicos em que há mudanças de orientação de sua escrita.

(8) Utilizaremos os volumes que se seguem, nas edições indicadas e com as seguintes abreviações: A cidade e a infância (CI). 2 ed. Lisboa, Edições 70, 1978; A vida verdadeira de Domingos Xavier (VV). 1 ed. bras. São Paulo, Ática, 1979; Vidas novas (VN). 4 ed. Luanda, União escritores angolanos, 1981; Luanda (L). 1 ed. bras. São Paulo, Ática, 1982; Velhas histórias (VE). 1 ed. Lisboa, Plátano, 1974; Nós, os do Makulusu (NM). 4 ed. Lisboa, Sá da Costa, 1977; João Vêncio: os seus amores (JV:A). 1 ed. Lisboa, Edições 70/Luanda, União escritores angolanos, 1978; No antigamente, na vida (NV). 1 ed. Lisboa, Edições 70, 1974; Macandumba (M). 1 ed. Lisboa, Edições 70/Luanda, União dos escritores angolanos, 1978; Lourenzinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu (IA). 1 ed. Lisboa, Edições 70/Luanda, União escritores angolanos, 1981.

Em uma primeira fase, em que agrupamos A cidade e a infância e Vidas novas, apresenta-se uma denúncia bastante clara dos mecanismos de dominação do sistema colonial. São estórias que, no geral, não se apresentam muito distantes do português-padrão e das formas mais acadêmicas de narração. Esses elementos, que identificamos como o reconhecimento das formas de prestígio do discurso do colonizador português, servem, entretanto, de suporte para as denúncias da colonização. Vimos nessa contradição uma espécie de "falta de fidelidade" para com os modelos literários impostos pelo dominador, já que a língua e as formas codificadas de literatura revelam o que o colonizador pretendia manter oculto: os mecanismos de dominação que geram, em oposição, elementos de resistência. Atendendo a essas características que são comuns a CI e VN, passando por A vida verdadeira de Domingos Xavier (um texto mais longo), denominamos essa fase como Inconfidência pela escrita.

O momento que se segue a essa fase e que localizamos em Luuanda, apresentará uma clara manifestação contra as características tecno-formais da literatura dada como modelo pelo colonizador. Nessa fase, a escrita de Luandi no Vieira efetuará uma espécie de rebelião contra as codificações literárias em língua portuguesa, efetuando a escolha de novos caminhos para comunicar as estórias dos musseques. Em face desses elementos, caracterizamos Luuanda como a Rebelião na escrita.

O "salto" qualitativo que se segue a esse volume é sensível. Velhas estórias, No antigamente, na vida, Macandumba e Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu permitem ver, em comparação com livros anteriores do autor, que há uma transformação de suas estruturas narrativas. Orientadas para formas da cultura tradicional angolana, as estórias definitivamente incorporam o bilinguismo colonial

como forma de reinvenção da escrita. As contradições do colonialismo passam a fazer parte da própria matéria narrada. Com esse fato, a escrita convulsiona-se e passa a questionar a linguagem, o que a vincula à corrente de modernidade literária. Por esse motivo, denominamos como Revolução na escrita essa fase da obra de Luandino Vieira.

Fica evidente que a nomeação dada a esses três momentos do trabalho artístico de José Luandino Vieira levou em consideração o fato de que as manifestações culturais formam, conjuntamente com outras produções humanas, uma totalidade globalizante. Assim, em uma situação de profundas mudanças sociais, como a de Angola durante o período de quinze anos que medeia a escrita de A cidade e a infância e Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu, os mesmos processos de inconfidência, rebelião e revolução com que nomeamos as fases da obra do autor, estão presentes na vida social de Angola.

O 11 de novembro de 1975 iniciou novo processo ao povo angolano. Por contingências dessa nova fase, os encargos de Luandino Vieira na jovem nação afastaram-no da literatura. Está aberto, entretanto, o caminho para uma escrita que, sem abrir mão de uma "angolanidade", insere-se no que de mais novo se vem elaborando na literatura de nossos dias.

JOSÉ VIEIRA MATEUS DA GRAÇA, ALIÁS, JOSÉ LUANDINO VIEIRA

"O senhor... Mire, veja: o mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando."

(Grande sertão: veredas, 10 ed., p. 20)

"A vida copia a estória, felizmente."

(Macandumba, p. 34)

Os propósitos que nortearam essa pequena bio bibliografia de José Luandino Vieira consistem em apresen - tar a trajetória pessoal do autor, as influências literá - rias que marcaram sua escrita e situar adequadamente a da - ta de redação de suas estórias. Com efeito, devido a fato - res da situação pessoal do escritor e das condições políti - cas de Angola, a publicação de seus livros não seguiu a or - dem de redação dos mesmos, havendo em alguns casos uma defa - sagem de treze anos entre uma e outra. Dessa maneira, have - ria saltos e descontinuidade de evolução estilística, difí - ceis de precisar, se o estudioso da obra de Luandino seguis - se a cronologia de publicação das estórias.

Deve-se levar em conta, também sob esse aspec - to, que a bibliografia de José Luandino Vieira traz indica - ções de data e local de redação de suas narrativas somente até Vidas novas.

Quanto às influências literárias recebidas pe - lo autor, salientamos a aproximação entre seu livro de es tréia e os textos de José Lins do Rego e Jorge Amado, bem como o impacto que lhe provocou a leitura de Sagarana e, pos - teriormente, Grande sertão: veredas. Segundo as palavras de Luandino Vieira, o conhecimento da obra de João Guimarães Rosa possibilitou-lhe uma reflexão sobre o seu próprio tra - balho artístico e, assim, abriu-lhe caminhos para redimen - sionar sua práxis artística.

Vale lembrar que não incluímos nessa biobi - bliografia referências a poemas escritos pelo autor no pe - ríodo compreendido entre 1950 e 1960, ou pequenas canções compostas na prisão, tendo em vista que o próprio autor não leva em consideração essas produções e, principalmente, que as mesmas não se constituem em material significativo para a compreensão da obra do ficcionista.

Apontado por alguns biógrafos como português e por outros como angolano, é o próprio Luandino, aliás José Vieira Mateus da Graça, quem esclarece:

"Nasci em Portugal, num lugar chamado Lagoa do Furadouro. Em muitos poucos documentos este nome aparece. Aparece quase sempre a vila mais próxima, que é Ourém, no Alto Ribatejo, na serra. Meus pais vieram como colonos para cá. Eu vim para Angola com um ano, um ano e pouco" (1)

Apesar de ter como local de nascimento Portugal, Luandino Vieira, nascido aos 4 de maio de 1935, considerava-se cidadão angolano:

"(...) e o que conta para mim foi realmente, é, a vivência da infância. Foi uma vivência muito profunda, porque, nessa altura, nós vivemos totalmente. Depois porque foi feita em condições de convivência no musseque, musseque da cidade de 1938, 37, 40, 41." (2).

Essa vivência, que lhe define a nacionalidade, será importante para toda a vida posterior como cidadão e escritor. Ela possibilitar-lhe-á acompanhar as mudanças da cidade e da sociedade de Luanda, avaliar as consequências do sistema colonial e a problemática do racismo, que lhe valeu o afastamento de muitos colegas negros de infância que foram empurrados para a periferia da cidade. É dessa maneira que sua obra dedicar-se-á, preferencialmente, a retratar esse mundo da infância do musseque, do Bairro Braga. Não causa espanto, portanto, que sua ficção se debruce sobre as personagens infantis: Zito Makoa, os miúdos Xico e Beto, a menina Xana, etc. E que uma outra personagem esteja sempre presente em suas estórias: os musseques de Luanda.

(1) LABAN, Michel et alii - Luandino-José Luandino Vieira e sua obra. Lisboa, Edições 70, 1980, p. 12.

(2) LABAN, Michel - Op. cit., p. 13.

Ao lado da aprendizagem propiciada pelo cotidiano do musseque, houve ainda a escola e as leituras:

"Antônio Jacinto pôs-nos a sua biblioteca à disposição e nós lemos muito.(...) Gorki em caderninhos, os naturalistas, os russos, os franceses, Zola, Balzac; dos portugueses, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós (...). Nós lemos Steinbeck e depois Jorge Amado e toda a literatura brasileira dos anos 30, do nordeste: o Jorge Amado, Raquel de Queirós, Lins do Rego" (3).

É ainda o próprio Luandino Vieira que, em entrevista concedida quando de sua estada no Brasil, reafirma as influências da cultura brasileira em Angola:

"(...) E nós chegamos aos anos 40, e eu posso falar com conhecimento de causa, em que a presença cultural brasileira, pelo menos na zona cultural de Luanda, não é só na cidade, na zona cultural, era muito forte. Eu sou do tempo em que em Luanda não se lia Século Ilustrado ou Flama, mas lia-se O Cruzeiro e a Manchete, obrigatoriamente. Eu abria sempre e ia ler a crônica de Raquel de Queirós. E então essa presença cultural brasileira, inclusivamente, formou muitos angolanos. O grupo de intelectuais angolanos da zona cultural de Luanda que havia de dar origem ao movimento político clandestino aprendeu muita coisa em língua brasileira." (4)

As leituras efetuadas naquele período de adolescência, entre os onze e os quinze anos, irão influenciar decisivamente a prosa escrita à altura de A cidade e a infância. Percebe-se aí a procura dos modelos de escrita do realismo e de alguns regionalistas brasileiros. É marcante a influência de José Lins do Rego, mais especificamente de seu "ciclo da cana-de-açúcar", em que o mundo da infância,

(3) LABAN, Michel - Op. cit., p. 15.

(4) Entrevista concedida pelo autor, em 03 de maio de 1983, no Museu de Arte Moderna, na cidade do Rio de Janeiro.

desagregado, tenta ainda se manter através de focos de resistência emotiva, opondo-se a um tempo sem amanhã.

Pode-se também identificar as marcas que a leitura de Jorge Amado imprimiram nos contos iniciais de Luandino Vieira. Notadamente Capitães da areia, cuja aproximação com "Companheiros", escrito pelo autor angolano em 1957, é bastante flagrante. Verifica-se a mesma empatia do narrador pelas personagens marginalizadas, dada através de uma abundante adjetivação, chegando mesmo a haver correspondências entre Sem Pernas e Professor, do romance brasileiro, e Mulato Armindo e Negro João de "Companheiros".

O período de leituras e da elaboração de pequenos "jornais" - folhas manuscritas de trinta a trinta e cinco linhas, efetuados com amigos como o futuro escritor Antonio Cardoso - é interrompido. A situação econômica da família de Luandino Vieira, cuja renda provinha da pequena sapataria de seu pai, obriga o autor a parar seus estudos e começar a trabalhar.

Somente em 1957 Luandino retomará os estudos, cursando o 7º ano do Liceu, dedicando-se principalmente ao estudo de grego, latim e alemão. Nesse período, reúne-se a jovens ligados à Sociedade Cultural de Angola e publica A cidade e a infância, em regime de cooperativa com outros escritores ligados àquela Sociedade.

O volume, assinado por José Graça, seu nome de batismo, é apreendido pela polícia.

Após esse acontecimento, inicia-se um longo período em que Luandino Vieira, em face de suas atividades políticas e culturais, sofrerá numerosas prisões.

Assim é que de março a dezembro de 1959, por ser membro da Sociedade Cultural de Angola, pró-MPLA e pu -

blicadora do boletim Cultura, Luandino é encarcerado.

Libertado, vai até Portugal, regressando em 1960 a Angola. Nesse mesmo ano, na Coleção Autores Ultramarinos, a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, publica A cidade e a infância, volume com dez contos. Destes, apenas um pertencia ao grupo dos componentes do livro homônimo apreendido em 1957.

Em 1961, Luandino Vieira retorna a Portugal, onde escreve A vida verdadeira de Domingos Xavier, que seria publicado somente em 1974. Esse romance ainda apresenta os modelos de escrita do realismo, porém sua linguagem começa a apresentar-se mais coesa que nos escritos anteriores. Há também a procura de um falar dos habitantes dos musseques de Luanda, que não existia de maneira tão acentuada nos contos produzidos antes.

Nesse mesmo ano, inicia-se a ofensiva guerrilheira em Angola e os órgãos de informação portuguesa efetuam um processo que envolve todos os colaboradores do MPLA, o chamado "Processo dos 50". Destarte, Luandino é enviado a Angola e, a 20 de novembro de 1961, sob acusação de "atividades subversivas contra a segurança interna e externa do Estado, com auxílio de potências estrangeiras" é condenado à pena de quatorze anos.

No período em que esteve na cadeia central da Pide, em Luanda, escreve Vidas novas (1962), conjunto de oito estórias que tematizam a resistência de nacionalistas frente à repressão colonial. Ainda que apresentando diferenças qualitativas com relação a A cidade e a infância, busca-se ainda um verismo para com a situação política e social de Angola. Desse mesmo ano é o romance Meninos do mussegue, que não seria publicado. (Segundo o próprio Luandino, trata-se de um texto sem grande destaque). Há ainda a

redação de Luuanda que, premiado alguns anos depois, acarretaria a dissolução da Sociedade Portuguesa de Escritores, que o premiara.

Quando da redação final deste livro, Luandino Vieira tem contato com a obra de um escritor brasileiro que lhe propiciará uma "revelação":

"Eu estava preso, estava na primeira esquadra, na Baixa, quando me chegou às mãos Sagarana(...) Foi uma revelação. Eu sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens que eram os que eu conhecia, que refletiam, quanto a mim, os verdadeiros personagens a por na literatura angolana. Guimarães Rosa ensinou-me que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam. Mas para mim, a grande lição de Guimarães Rosa também é esta; os atropelos que se possam fazer à língua clássica, à língua erudita, no sentido de propor uma linguagem mais popular, têm que ser atropelos que se fazem por conhecimento muito íntimo da língua e não por seu desconhecimento." (5)

Sob o impulso dessa procura de uma nova linguagem, de um falar do musseque - "uma linguagem mais popular" -, surge Velhas estórias (1964), curiosamente o mais "regional" e também o mais moderno dos livros que já escrevera. O impacto causado pela leitura de Sagarana é notado de forma clara na diferença com que o instrumento linguístico é elaborado em Velhas estórias. Há aqui uma pluralidade de significações que o distingue sobremaneira de uma certa translucidez e unicidade de mensagem dos livros anteriores.

O próximo livro de Luandino Vieira, entretanto, demorará quatro anos para ser redigido.

Pode-se dizer que Nós, os do Makulusu, escrito em abril de 1967, representa o esforço de ultrapassar obstáculos externos e internos de seu trabalho de escritor.

(5) "Luandino Vieira: encerrou-se um ciclo iniciado com Luuanda". Entrevista concedida a Afonso Praça. Jornal de Letras. Lisboa, Projornal, I(24):8, 19 jan. 1982.

A nível externo, temos sua transferência para a prisão do Tarrafal, em Cabo Verde, nos fins de 1965. Com essa mudança, há a falta de discussão com os companheiros de prisão de Luanda, bem como de leituras (somente lhe foi permitido levar para o Tarrafal uma gramática de quimbundo, a Bíblia e livros de Shakespeare, em inglês).

Quanto a fatores internos, tem-se a reflexão sobre a escrita de Luanda:

"(...) se devia ou não sair da escrita de Luanda, porque era um beco. Tinha que ter uma saída (...). E eu pressentia que para trás eu não podia voltar, mas que para frente ia dar ou a um registro naturalista (...) ou a um hermetismo experimentalista que não tinha nenhuma razão de ser." (6)

Após essa reflexão, a opção por uma língua - gem altamente elaborada, que parte das matrizes do falar popular, se firma.

Assim, em 1968, há a versão definitiva de João Vêncio: os seus amores. Vale ressaltar que, nesse momento, há um segundo contato com a prosa de João Guimarães Rosa, através de Grande sertão: veredas e, segundo Luandino, "mais se confirmou aquela idéia, aquele ensinamento que me tinha dado quando li Sagarana: a liberdade para a construção do próprio instrumento linguístico que a realidade esteja a exigir, que seja necessário." (7). Esse livro de Luandino Vieira traz inscrito em sua forma um tributo ao romance brasileiro, notadamente quanto ao narrador. Assim como Grande sertão: veredas, encontramos a fala constante de uma personagem que se dirige a um interlocutor cujas obser-

(6) LABAN, Michel - Op. cit., p. 52

(7) Idem, p. 35

vações e perguntas não são dadas diretamente no texto, mas são possíveis de serem captadas nas respostas de João Vêncio. Observa-se também a incidência de uma maior intertextualidade, que se colocara, ainda que de forma tímida, em Nós, os do Makulusu.

Em 1969, temos No antigamente, na vida, em que o universo infantil é novamente tematizado, porém sem a mediação do mundo adulto.

Entre 1970 e 1971, há a redação de Macandumba e uma nova vertente, a da metatextualidade, é explorada. A sintaxe do português é estilizada, com o auxílio do quimbundo e do crioulo caboverdiano. As personagens são ainda os moradores dos musseques de Luanda, mas o todo narrativo está preferencialmente voltado para a "estória de uma estória" - subtítulo, aliás, da segunda narrativa do volume.

"Kinaxixi kiami" e "Estória da família sem história" são duas narrativas redigidas entre 1971 e 1972 e que seriam publicadas em 1981 em um único livro intitulado Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu.

Após onze anos de prisão, Luandino Vieira é libertado e parte, em regime de "residência fixa", para Lisboa. Nesse período, elabora a tradução de Laranja mecânica para o português, utilizando-se de toda sua experiência como escritor para recriar a linguagem utilizada por Anthony Burgess naquele livro.

Depois da proclamação da República Popular de Angola, a 11 de novembro de 1975, os numerosos encargos como membro do governo da jovem nação, afastam José Luandino Vieira da literatura.

O exame dessa pequena biobibliografia de José Vieira Mateus da Graça permite-nos pensar sobre o processo de emersão do escritor José Luandino Vieira.

Sob esse aspecto, ressalta o fato de que apenas seus primeiros livros fazem abordagens diretas das cadeias e a repressão portuguesa em Angola, fatos aos quais Luandino Vieira testemunhou. Nas estórias a partir de Luanda, quando se firma o seu estilo e uma rebelião aos cânones da literatura acadêmica se estabelece, há a falta de referências explícitas às formas de coerção do sistema colonial. O que se nota é um esforço consciente, aprofundado a cada obra, de transformar espaços e tempos da realidade física e social em valores simbólicos. Ou seja, partir de uma inconfidência pela escrita para uma revolução na escrita, sem abrir mão de mergulhar nas contradições do sistema colonial. O trabalho artístico de Luandino Vieira consistirá em transmutar, pela palavra, os dados da realidade, tomando-os como ponto de partida para a elaboração estética. Mas sempre com a proposição de dar à experimentação lingüística o estatuto de consciência acordada e crítica.

QUADRO CRONOLÓGICO (REDAÇÃO/PUBLICAÇÃO) DA OBRA DE
 JOSÉ LUANDINO VIEIRA (+)

TÍTULO	DATA REDAÇÃO	DATA PUBLICAÇÃO
A cidade e a infância (apreendido)	1954-1957	1957
A cidade e a infância	1954-1957	1960
A vida verdadeira de Domingos Xavier	1961	1974
Os meninos do musseque	1961	--
Vidas novas	1962	1975
Luuanda	1963	1964
Velhas estórias	1964	1974
Nós, os do Makulusu	1967	1974
João Vêncio: os seus amores	1968	1979
No antigamente, na vida	1969	1974
Macandumba	1970-1971	1978
Lourentinho, Dona Anto- nia de Sousa Neto e eu	1971-1972	1981

(+) Dados parcialmente retirados de LABAN, Michel et alii-
 Op. cit., p. 312.

REINVENÇÃO DO "ANTIGAMENTE"

Uma das questões que se coloca quando da abordagem dos textos de José Luandino Vieira é a forte vinculação que os mesmos mantêm com a tradição cultural de uma das etnias de Angola, os quimbundos.

É notório que após Luanda, seu texto passa a se constituir em uma mescla de duas línguas. Português e quimbundo criam uma equivalência no espaço textual, indicando uma equiparação cultural entre colonizador e colonizado, ao mesmo tempo em que aponta para o drama do bilinguismo da população submetida ao colonialismo.

Esses fatos são tanto mais importantes, quando sabemos que um dos corolários do sistema colonial é justamente o de que o colonizador possui as verdadeiras cultura e história, restando aos subjugados a selvageria e o mito: "a mentalidade prehistórica continua a influenciar com as suas instituições primitivas, com as suas crenças e superstições, com a sua selvageria, todas as épocas posteriores da vida social indígena e a constituir um dos maiores obstáculos ao desenvolvimento intelectual dos habitantes pretos de Angola."⁽¹⁾ (Grifamos)

Os desdobramentos dessa visão são óbvios: o colonizador reconhece-se como uma presença histórica, ao passo que o colonizado não passa de uma presença na história (de preferência a ser eliminada, lógico).⁽²⁾

Os textos de Luandino Vieira vão criticar contundentemente essa visão do poder, especialmente em sua segunda fase e na posterior, ao fazerem igualmente válidas duas falas: a do colonizador e a do colonizado. Ambas são e fazem a história e as estórias.

(1) Grande enciclopédia portuguesa e brasileira. Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1935-1958. I vol., p. 611.

(2) A respeito da oposição sociedades "históricas" e sociedades "sem história", ver ZIEGLER, Jean - O poder africano. São Paulo, Difusão européia do livro, 1972, especialmente parte V, p. 163-198.

É nesse sentido que devemos lembrar o fato de que não apenas o quimbundo tem a sua presença marcada na ficção de Luandino Vieira. Há também o crioulo caboverdiano, que se faz presente nos livros do escritor, onde temos personagens habitantes daquele arquipélago que vieram dar aos musseques luandenses e, pela sua fala, demonstram a sua origem.

De Macandumba, retiramos como exemplificação o seguinte trecho, em que Rosa Rute, "verdiana de claros olhos, corpo de noite", se encontra com Kaputu:

"-Bê êmanso... -ela quem tinha sorrido, e ele nem que respondera o manso-é-boi, santo e senha de suas conversas. Só olhava o musseque: a noite, toda ela nua de estrelas, toda ela baixada, diferente. O puitar de seu sangue berridado, a voz crioula muximante(...). (p. 144)

O caráter de linguagem cifrada que o crioulo caboverdiano assume no diálogo das duas personagens denota uma analogia com a escrita da estória em que ele ocorre. Assim como a fala de Rosa Rute constitui-se em senha adotada para o encontro com Kaputu, a escrita utiliza a fala dos naturais de Cabo Verde como sinal de reconhecimento de um universo social - dado lingüísticamente - que escapa ao discurso de prestígio do colonizador.

Como exemplo da fala caboverdiana em Velhas estórias temos a solicitação que José Firmino faz a seus companheiros de farra, para que não o chamem pelo apelido, que lhe recorda a companheira Josefa, que fugira:

"-Irmãos! Não me façam sofrer, não me façam sofrer! ... M'tâ sofrê, m'tâ sofrê! Nhôs tchoma'm nome di meu! José Firmino... Firmino"

"-José Firmino! Fidjo di nha mãe, nha Nonona! Te nho morte di homem em riba, di nhas costas. Mató! Não me chamem mais Zé-Josefa! José Firmino! ..." (p. 22-23)

O recurso estilístico de equiparação do português, do crioulo caboverdiano e do quimbundo leva a escrita a colocar em pé de igualdade línguas e dialetos que o sistema colonial considerava excludentes e demonstra, com isso, seu caráter francamente anticolonialista e de reivindicação de uma especificidade nacional; eleva como fala de prestígio os desvios para com a língua padrão do colonizador.

Com relação ao quimbundo, não raro encontramos nas estórias do autor trechos como esse, de Luuanda, em que coexistem duas línguas:

"E quando nga Tita despediu outra vez e saiu, também a rir, pela areia molhada adiante, caminho do Rangel, vavó encontrou a sua coragem antiga, sua alegria de sempre e mesmo com o bicho da fome a roer na barriga, foi-lhe gritando, malandra e satisfeita:

- Sente, menina! Mu muhatu mu'mbia! Mu tunda uazele, mu tunda uaxikelela, mu tunda uakusuka"

(p. 19)

Nota-se aí que a fala de vavó Xíxi - e a corruptela do substantivo vovó já nos indicia uma fuga do português-padrão - dada na língua de uma das etnias de Angola, irá permitir o completo sentido do segmento. É através do provérbio em quimbundo, que o comentário sobre o nascimento de um filho mulato de pais negros, que lhe contara Tita, adquire todo o sentido jocoso (3).

As marcas da mescla das duas línguas, entretanto, não se esgotam no bilingüismo do texto acima. Esse é apenas um dos recursos de que se vale a narrativa como forma de denúncia e rebelião contra o sistema colonial. "Há ainda

(3) "A mulher é como panela: dela sai o que é branco, o que é preto, o que é vermelho." (Tradução de Fernando Augusto de Albuquerque Mourão).

a citar, por exemplo, a predicação especial de que se reveste o verbo "despedir-se", que deixa de ser reflexivo, para tornar-se intransitivo (4).

Dessa maneira, no trecho visto, o narrador, ao utilizar o vocábulo e a estrutura do português, contamina -os com as regras que regem o quimbundo, acabando por subverter o português-padrão. Vemos, pois, que ocorre uma verdadeira mescla entre as duas línguas, não apenas no nível lexical, mas também ao nível da estrutura de ambas, do que resulta a equiparação, no espaço textual, dos dois idiomas.

Voltaremos, quando do exame mais detido das estórias, a essa vinculação linguística dos textos de Luandino com o quimbundo.

Vejam agora, porém, como a ligação da prosa do autor angolano com aquela etnia é bastante estreita, já que a tradição cultural dos quimbundos chega a fornecer aos textos de José Luandino Vieira moldes para sua ficção.

Assim sendo, examinemos, brevemente, a literatura tradicional angolana.

1. Literatura tradicional angolana

Para averiguar a vinculação literatura tradicional/escrita de Luandino Vieira, utilizar-nos-emos das re

(4) Uma das possibilidades de explicação dessa alteração pode ser obtida através do exame da estrutura do quimbundo. Nessa língua, a forma recíproca ou reflexa se forma acrescentando a partícula ri antes do radical do verbo e, assim, não existe o pronome átomo separadamente do verbo.

colhas e estudos de Henrique Junod (5), Héli Chatelain (6) e Óscar Ribas (7).

Vale ressaltar que, dentre os poucos que se dedicaram seriamente ao estudo da literatura tradicional angolana detivemo-nos nestes três autores, tendo em vista o rigor com que apresentam o material examinado, bem como a existência de uma visão mais abrangente das várias manifestações culturais das etnias de Angola.

Deve-se mencionar, sob esse aspecto, que na obra de Óscar Ribas podem-se verificar algumas deficiências. Por exemplo, não se efetua ali a transcrição original das lendas e narrativas populares. Há, entretanto, a preocupação do autor em indicar detalhadamente quais são seus informantes - fornecendo nome, sexo, idade e etnia dos mesmos -, bem como trazer, na parte que dedica aos provérbios, um cotejamento entre o original desses ditos populares e a sua versão para o português. Tendo em vista essa procura de rigor, é que incluímos sua obra como uma das fontes de referência.

1.1. Variedades formais

Sem dúvida, o primeiro ponto a ressaltar da literatura tradicional angolana é a variedade de formas que ela apresenta.

-
- (5) JUNOD, Henrique - Usos e costumes dos bantos. 2 ed. Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique, 1975, 2 vol.
- (6) CHATELAIN, Héli - Contos populares de Angola. Trad. M. Garcia da Silva. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1964, 570 p.
- (7) RIBAS, Óscar - Misosso-literatura tradicional angolana. Luanda, Angolana, 1964, 3 vol.

São numerosas as formas de manifestações culturais, especificadas em classes especiais, que abrangem a música, a poesia, as narrativas e os provérbios. Em todas e las avulta um duplo caráter: o lúdico, como um dos momentos de divertimento da comunidade após um dia de trabalho; e o normativo, isto é, o corpo de ensinamentos que presidem e regulam a conduta dos indivíduos e da organização do grupo social.

Tendo em vista que a terminologia utilizada para designar as manifestações culturais de Angola, nos três autores escolhidos não são diversas, optamos pela classificação de Chatelain, de onde retiraremos as citações a seguir.

Examinemos, pois, as seis classes principais em que se classificam as manifestações da chamada literatura tradicional angolana.

— A primeira delas inclui todas as histórias tradicionais de ficção, inclusive aquelas em que os protagonistas são animais. Segundo Chatelain, estas "histórias, no falar nativo, são chamadas de mi-soso. Começam e findam sempre por uma fórmula especial." (p. 102)

Vale ressaltar que a forma especial de in - tróito dessas narrativas se dá graças a uma utilização idiomática do verbo ku-ta, que significa "contar", "falar", "expor". Uma tradução do uso específico desse verbo nas narrativas tradicionais equivaleria à expressão "por uma história".

Esse uso se observa quando o contador dá in - cio à narrativa com:

"-Vou por uma história."

A que o auditório prontamente responde:

"-Venha ela" ("Diize")

Já com relação ao fecho das narrativas tradicionais, é Óscar Ribas quem informa:

"No encerramento, diz-se: 'Já expus (Ngateletele) a minha historiazinha. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem.' Quando a história é pequena, finaliza-se: 'Uma criança não põe uma história com prida, senão nasce-lhe um rabo!' " (p. 28)

São de especial interesse essas fórmulas de encerramento e intróito das narrativas tradicionais, já que os textos de Luandino Vieira numerosas vezes lhes farão referência. Vejamos os exemplos:

"Contarei agora a história de Faustino."

(CI, p. 139)

"Vou por a história de Job Hamukuaaja, do povo Cuanhama, e do seu companheiro Mário João."

(VN, p. 103)

"Os casos que vou por, passaram na esquecida noite de 11 de março de 1938, no Makulusu, naquele tempo nosso musseque."

(VE, p. 221)

"Para não me nascer um rabo, estória acaba já, sukuama!"

(Idem, p. 45)

"Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem."

(L, p. 96)

"Para poder por a estória, primeiro pergunta-se saber(...)"

(M, p. 13)

Conforme os exemplos referidos, verifica-se que o aproveitamento das narrativas tradicionais nos textos de José Luandino Vieira é bastante grande. Em algumas de suas estórias pode-se mesmo falar que o sujeito da enunciação assume o papel de um contador popular.

É necessário cautela, entretanto, pois se trata de um "griot" que atualiza as estórias tradicionais, trazendo-as para o espaço das contradições do sistema colonial.

Um exemplo dessa postura pode ser visto na estória "Muadiê Gil, o Sobral e o barril", de Velhas estórias, volume que consideramos pertencente à terceira fase da escrita do autor.

O início da narrativa segue de perto o intróito dos missosso:

"Vou por a estória dum cabrito malanjino, tocava viola, vivia sem destino."

(p. 45)

Há aqui, sem dúvida, a postura de um contador tradicional. Aguarda-se, assim, que ele narre as aventuras de Sobral, mestiço nascido em Malanje. Para tal, há a preparação de seus ouvintes/leitores segundo uma fórmula conhecida dos missosso. Entrecruzam-se, dessa maneira, através do já conhecido, "os sistemas de expectativas ideológicas e tecnoformais do emissor e receptor, mas simultaneamente, acréscimos emotivos, valorativos, que viam a impressionar o destinatário (...)" (8).

Motivado, o descodificador prossegue na leitura que lhe desvendará, segundo um sistema de expectativas criado pelo sintagma inicial, mais um "causo" tradicional.

(8) ABDALA JR., Benjamin - A escrita neo-realista. São Paulo, Ática, 1981, p. 79.

Alguns parágrafos adiante, entretanto, essa impressão primeira sofre uma quebra e inicia-se um "combate" entre texto e leitor, nos moldes que Iuri Lotman assinala (9).

Um dos enunciados seguintes, "Viver sem destino, viviam todos, pessoas do musseque como eram" (p. 30), retoma o segmento final da fórmula com que se iniciou a narrativa. Com esse dado, não é mais possível uma leitura que tenha como referência apenas a literatura tradicional angolana. Destarte, o texto delimita o espaço social, atualizando os missosso: "pessoas do musseque".

Por outro lado, a descrição do musseque não deixa dúvidas quanto ao tipo de espaço e a razão da falta de destino de Sobral e de todos:

"(...) as casas não tinham mais a cor, o brilho que lhes pensava, por todos os lados as paredes roídas mostravam a barriga de barro, muitas vezes os ossos de pau-a-pique, caniços. E trepava em cima de tudo, agarrando todos, esse cheiro feio e podre (...)"

(p. 16)

Temos, dessa forma, a atualização dos missosso, ligando-os à realidade do sistema colonial, ao mesmo tempo em que o leitor é também chamado a tomar conhecimento dessa problemática através de uma descodificação ativa.

Esse recurso de "reivenção do antigamente" será constante na terceira fase da obra de Luandino Vieira,

(9) "A percepção do texto artístico é um combate entre o auditor e o autor. Tendo percebido uma parte do texto, o auditor 'acaba de construir' o todo. O 'golpe' seguinte do autor pode confirmar esta hipótese e tornar inútil uma leitura ulterior (...) ou invalidar esta hipótese, exigindo da parte do auditor uma nova construção(...)".
 LOTMAN, Iuri - A estrutura do texto artístico. Lisboa, Estampa, 1978, p. 459.

e marca a orientação de seu trabalho artístico: a denúncia das condições de sobrevivência de uma camada da população angolana sob o colonialismo, ao mesmo tempo em que instiga o leitor a uma descodificação participativa da narrativa.

Na seqüência do exame das categorias da literatura tradicional angolana, temos a segunda delas:

— as maka. Seriam as "histórias verdadeiras, ou melhor, histórias reputadas verdadeiras, aquilo que nós chamamos anedotas. (...) A sua tendência didática não é técnica, mas essencialmente social (...) no seu sentido mais lato, significa qualquer espécie de Logos, um emaranhado de pensamentos em palavras." (p. 102)

Convém ressaltar, a respeito, que na linguagem dos habitantes de Luanda, espaço privilegiado das estórias aqui examinadas, o vocábulo maka, além de referir-se às anedotas tradicionais, também tem seu sentido ligado a confusão, palavrório, etc.

A fábula da segunda narrativa de Luuanda, "Estória do ladrão e do papagaio", demonstra suas ligações com as maka, no seu desenvolvimento.

Os dois casos que aí se cruzam - o furto de sete patos efetuados por Lomelino dos Reis e o roubo do papagaio Jacó, por Garrido Fernandes -, graças à série de recorrências à linguagem coloquial em que avultam sintagmas interrogativos e às pausas que tentam esclarecer os "cau-sos", dão o tom anedótico à estória dos dois ladrões azarados do musseque.

O trecho a seguir constitui o parágrafo ini - cial de "Estória do ladrão e do papagaio". Tendo em vista

o esforço que o narrador efetua para desvendar a gênese da confusão que levou Dosreis (Lomelino? Loló?) e Garrido à cadeia, podemos detectar aí as duas acepções de maka presentes:

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

(p. 39)

Com relação à terceira categoria da literatura tradicional angolana,

→ temos ma-lunda ou mi-sendu. São estórias especiais, pois se constituem em verdadeiras crônicas históricas, geralmente transmitidas por chefes ou anciões.

Relativamente a essa categoria, apontaríamos a sua utilização, em parte, na estória "Manana, Mariana, Naninha", de Velhas estórias.

Essa narrativa é também ponto de confluência de outros textos, notadamente da literatura quinhentista portuguesa. Mas tendo em vista que estamos frente à crônica da família Calleyros Vaz-Cunha e de uma parte da pequena burguesia luandense, podemos fazer sua ligação com a literatura tradicional através dos mi-sendu.

Há de se ressaltar, todavia, que não existe apenas a crônica de uma família em "Manana, Mariana, Naninha".

Ocorre aí também a denúncia da trajetória de muitas mulheres negras sob o colonialismo. Esse fato é elaborado a partir da tripla nomeação da personagem título da narrativa.

Dessa forma temas: "Manana", corruptela quim bunda de Mariana, que indica a condição da mulher como cria da em casa de brancos:

"-Deus fez os pássaros e as pedras. E as pedras não se misturam com os pássaros. Percebeste? Sabes como estimo a Manana, como ela é quase nossa filha e, por isso, todos lhe queremos bem. Mas ela não é de nossa condição. Não é de nossa raça."

(p. 60)

"Mariana" passa a ser sua denominação quando sua patroa arranja-lhe casamento com um negro - um "igual", portanto - a fim de afastá-la de Lita, o adolescente branco de quem Manana é criada:

"-Cale a boca, Mariana! Assim, à janela falando como se fosse uma maluca?!... E, depois, em quim bundo ainda!

(...)

"-Ih!? Não se pode falar nossa língua?...

- Não é isso, Manana! Compreende. É preciso maneiras, agora não é mais a Manana. Agora é dona Mariana, minha esposa de 3º oficial..."

(p. 113-114)

"Naninha", por sua vez, é o nome que a personagem recebe quando se transforma em amante do moço branco Lita, o que é descoberto pelo esposo:

"E o pior silêncio de Naninha, quieta, calada. Silêncio leve de cacimbo, ainda no silêncio leio de seu homem, 3º oficial, ex-seminarista, ele que deita fora asa de arcanjo de mentira, papelão pintado; seu coração é novo outra vez, vazio, limpo. Já está segurar chicote de muxixi, adianta no dentro de todos os rumorosos silêncios da noite. Manana, naninha menina de um menino qualquer das Quipacas e malcasada esposa esposa de Mateus João Neto, baixa só sua cabeça - sonho acordou."

(p. 123)

A tripla nomeação da personagem exemplifica adequadamente o trabalho de Luandino Vieira de redimensionar os elementos da realidade social angolana para fins de elaboração estética. Não se trata apenas da denúncia de uma situação opressiva vivida pelas mulheres negras sob o colonialismo ou então uma recorrência aos mi-sendu. Esses dados são convertidos em elementos internos da estrutura da estória, assim como o quimbundo. O resultado do amálgama desses elementos é uma narrativa que, por seus tema e estilo, coloca-se na vertente da reivindicação de um prestígio e, portanto, de autonomia, de uma nova forma de contar diferenciada daquela imposta pelos padrões do colonizador.

Ainda em prosseguimento ao exame das categorias da literatura tradicional angolana, vemos que na quarta classe estão os

— ji-sabu - provérbios, "produtos da faculdade de generalização, de atingir os princípios, de inferência e discriminação combinadas com o dom de expressão gráfica e concisa." (p. 103)

Os provérbios, na escrita de Luandino Vieira, conforme assinalamos no início desse capítulo (p.25), instauram a equiparação cultural português/quimbundo. Assim sendo, as narrativas farão referências aos ji-sabu do quimbundo e aos anexins do português.

Um exemplo que explicita a utilização dos provérbios na escrita de Luandino Vieira pode ser encontrado em "Estória do ladrão e do papagaio" já aludida e que classificamos como pertencente à segunda fase da trajetória do trabalho artístico do autor.

Temos na narrativa a definição da personagem Inácia através de um dito popular quimbundo. Vale recordar que essa mulata, empregada em uma casa de brancos, se sente

superior, por esse fato, aos demais habitantes do musseque e, dessa forma, desdenha o amor de Garrido, o Kam'tuta:

"(...) Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco - m'bika a mundele, mudele uê."

(p. 97)

A tradução intra-lingüística, presente no trecho acima, desvenda duas ordens diversas de pensamento: na linguagem do colonizador, a qual Inácia tenta dominar como forma de ascensão social, temos o vocábulo "criado"; já no quimbundo, o contraste da situação colonial fica clara por intermédio do provérbio tradicional, onde as relações sociais são expressas mais claramente: "escravo de branco, branco é".

O exemplo acima leva-nos assim, mais uma vez, a enfatizar uma das formas de realização do trabalho artístico de Luandino Vieira. Através do provérbio em quimbundo a escrita desvenda tanto a realidade sociológica da assimilação, quanto o drama do bilingüismo, por intermédio da auto-imagem que a personagem Inácia promove de si e do juízo do narrador dado em quimbundo. Vemos que o provérbio possui, no texto, uma marcada orientação para a "função cumulativa" da linguagem, conforme terminologia de Lefébvre. Essa orientação implica em negar a sobreposição do código lingüístico do colonizador ao do colonizado, pois torna válido o quimbundo como forma de conservar e acumular experiências, servindo como veículo de esclarecimento da situação colonial. Desloca-se, portanto, a função de prestígio do português para uma língua nacional.

Há ainda a assinalar com relação à ocorrência de provérbios do quimbundo na escrita de Luandino Vieira, o fato de alguns deles aparecerem nas narrativas em língua portuguesa; traduzidos, portanto. Tal recurso visa o

aproveitamento de um duplo referencial que converge na escrita e equipara dois sistemas de significação:

"Macaco não fala o seu rabo..."

(VE, p. 25)

"(...) menina mania morreu nova, ngana prudência foi no óbito..."

(VE, p. 25)

"-Minhas amigas, a cobra enrolou no muringue! Se pego o muringue, cobra morde; se mato a cobra, o muringue parte! ..."

(L, p. 105)

Ainda com relação aos ditos populares presentes nas narrativas do autor angolano, temos ainda a referir a utilização de anexins em português, que têm sua fórmula fixa "subvertida". O processo de desestabilização de um sistema de expectativas do leitor fica, graças a esse procedimento estilístico, evidente. O modelo automatizado do provérbio é quebrado e a escrita, nesse sentido, solicita a atenção redobrada do descodificador do discurso.

Veja-se, a respeito, a epígrafe da estória "Pedro Caliota, sapateiro-andante", de Macandumba:

"Quem nada tem, tudo perde."

(p. 12)

O tom jocoso que abriga a subversão do provérbio tradicional "Quem tudo tem, tudo perde", é bastante claro, ao mesmo tempo em que prepara o leitor para as andanças de Pedro Caliota à procura de dinheiro na barriga dos peixes que vendera.

Temos o mesmo procedimento em João Vêncio: os seus amores:

"O senhoro, ngana, cala mas não consente(...)"

(p. 63)

Estamos aqui em presença de um dos traços da escrita de Luandino Vieira: o da modernidade de seus textos. Voltaremos a esse ponto com mais vagar quando analisarmos o papel do neologismo em suas estórias. Deixaremos assinalado, porém, que a revolução da literatura de nosso tempo com relação à linguagem, revela-se basicamente no papel que exerce a quebra de expectativas do descodificador quando este de para com uma nova forma de enunciado. Para que os modelos de que o leitor é portador sejam abalados, é necessário que a escrita mantenha vinculações com as formas já codificadas e que, a partir delas, haja a inovação. Verifica-se assim u ma relação dialética entre tradição e ruptura. A "subversão" dos provérbios em português que assinalamos nos exemplos acima demonstram esse relacionamento. O leitor é capaz de perceber a inovação efetuada porque possui o modelo que a tradição lhe forneceu. Nesse movimento de confronto entre duas totalidades, o descodificador das estórias mobiliza os seus conhecimentos anteriores e os confronta com os elementos apresentados no texto. Há, portanto, uma forma de parti cipação ativa na leitura, um dos traços de modernidade da literatura de nossos dias.

Com referência às categorias da literatura tradicional angolana há ainda a assinalar a quinta classe :

- referente à poesia e à música, quase que inseparáveis: "existem poucos sinais de rima, mas muitos de aliteração, ritmo e paralelismo". Essas produções são chamadas de mi-imbu.

Da ficção de Luandino Vieira, não se pode afirmar categoricamente que a ocorrência de aliterações, paralelismo e ritmo sejam devidas apenas a sua vinculação com os mi-imbu. É fato corrente que a remoção de barreiras entre a prosa e a poesia, ou a coexistência de gêneros diver-

sos em um mesmo texto é uma das características da ficção de nossos dias, um dos signos de sua modernidade (10).

Nesse sentido, trechos como o abaixo citado nos remete tanto à sonoridade dos mi-imbu tradicionais angolanos, como à prosa atual que, segundo Adorno, fundiu "a rebelião da novela contra o realismo com uma rebelião contra a linguagem discursiva." (11).

"Libambos de escravos, libambos de mortos, de presos, de contratados, libambos de homens livres - toda uma estória a desenterrar, é o ultimo pensamento antes de pegar a sorrir, na aba do caixão de Maninho, capitão-morto das mortes nas matas da nossa terra de Angola."

(NM, p. 80)

No exemplo, o ritmo dado pela utilização privilegiada de paroxítonas, bem como a intercalação de vocábulos de extensões variadas, acaba por marcar a cadência dos passos dos que levam e dos que acompanham o caixão de Maninho. Por outro lado, os fonemas que compõem o nome da personagem morta contaminam todo o segmento, enfatizando-se assim, sua presença no discurso do narrador que elabora sua reflexão sobre toda "uma estória a desenterrar" no óbito do irmão. Sob esse perspectiva, avulta a aliteração da bilabial sonora "m", consoante inicial do nome do soldado morto.

(10) "As estórias antes de serem narrativas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos. A prosa das estórias, sendo mais expressiva do que discursiva.(...) A prosa global, onde as repartições e as ligações sintáticas ou, ainda não existem, ou já foram superadas. O todo é que conta.(...) A palavra é o inerente. As palavras, a cadeia. Estas, a prosa, A queila, a poesia." XISTO, Pedro - "À procura da poesia" in Guimarães Rosa em três dimensões. São Paulo, Conselho Estadual de Cultural, Comissão de literatura, s.d., p. 10.

(11) ADORNO, Theodor W. - Notas de literatura. Trad. Manuel Sacrsitán. Barcelona, Ariel, 1962, p. 46

Temos assim, emergindo da prosa, a poesia que reitera e cria significados e valores no enunciado.

Em Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu, último dos livros publicados de José Luandino Vieira, encontramos a mesma incidência de recursos poéticos em meio à prosa. O trecho abaixo, graças à aliteração e ao ritmo, recupera, ao nível do significante, a azáfama de um almoço:

"É já hora de confidências, de gabos - muito tripetentes tinam colheres teimosas em pratos de mais funge ou jonjam as delícias do pirão."

(p. 97)

Como última das classes em que se manifesta a literatura tradicional, temos

— as adivinhas, chamadas ji-nongonongo. "Como os mi-soso, principiam e findam por uma fórmula tradicional" (p. 103)

Essa forma da literatura tradicional dos quimbundos, na prosa de Luandino Vieira, ocorrerá em narrativas de sua terceira fase que evocam a infância. Assim, o contar dos casos e as brincadeiras de adivinhações à beira das fogueiras assumem o caráter de reminiscência do tempo da "miudagem".

Uma das estórias de Luandino em que os ji-nongonongo aparecem de forma mais explicitada é "O último quinzar do Makulusu", de Velhas estórias. Aí temos as falas de Sá Domingas e Nga Ndreza contando casos de quinzar (12), antecédidos das adivinhas:

(12) Óscar Ribas informa à página 224 de Misoso: "Quinzári ou Quinzári, s.m. Pantera. P. ext. Monstro com o corpo de fera mas possuindo pés humanos - metamorfoseação obtida por magia concedida para o efeito. T. quimb. De Kuzana (dilacerar) + Kúria (comer). Alusão ao seu procedimento.

"(...) Só que, primeiro, tinha que sair adivinhas o que era mais melhor para todos, essas poucas palavras picadas que a esperteza seguia na cabeça com seu devagar, malembe-malembe, caminho de dar encontro na verdade."

(p. 233)

Deve-se ressaltar que na narrativa referida, as adivinhas serão dadas em quimbundo, com as explicações das respostas em português. Tem-se, dessa forma, a extensão do jogo também ao leitor, que deve seguir as indicações do texto para "dar encontro na verdade". Isso faz com que confluem na leitura dois sistemas de significação, igualmente. Nesse sentido, os ji-nongonongo deixam de ser apenas uma parte da literatura tradicional transposta a um texto escrito, para se tornarem parte integrante de narrativa, de que o leitor é chamado a participar. O exemplo abaixo explicita isso:

"-Mu njila ie... mu xalê makanda? Você mesmo, marinheiro, fala então?!...

(...)

"Pensa só!... No caminho não deixo pegada... Onde que pode ser, só? Pensa!

E as palavras pelejavam na cabeça para diantar mostrar mas tudo misturava nas que nga Ndreza tinha falado: você marinheiro, não sabe?... no caminho não deixo pegada... homem do mar... E aquele riso confiante de capitão Abano, olhos dele, mangonheiros, tudo na espera. Relâmpago - se era na minha cabeça, se era no escuro do céu todo, assim que apareceu a palavra, a figura dela toda: o homem com seus panos, sua camisola, seu pano de cabeça enrolado, ximbiçando na Baía, mar sempre igual a rodear-lhe. Aí gritei, eu sentia certeza de saber, lia os olhos ridos do capitão: -Ulungu! "

(p. 237)

A adivinha em quimbundo, constitui uma interpolação de outra língua no texto dado em português e, portanto, à primeira vista, impossível de ser descodificada nes

se sistema. As informações dadas paulatinamente no texto vão, entretanto, criando um jogo de armar a que o leitor é convidado como co-participante. Assim, através de uma leitura retroativa dos enunciados, o leitor encontra a solução do enigma.

Vemos nesse processo, como nos demais casos que já assinalamos, a utilização do repertório da cultura tradicional angolana como forma de revitalização da escrita, equiparando dois sistemas lingüísticos e duas culturas. Isso advém de uma postura do sujeito da enunciação que se coloca na perspectiva de um "griot" da atualidade. Desse modo, a atemporalidade das lendas tradicionais torna-se um marco do presente da enunciação sob o impulso de tensões e conflitos da situações colonial veiculados nas estórias. Sob um outro aspecto, a utilização da cultura tradicional atualizada traz aos textos um "antigamente" reiventado a nível temático e estilístico que passa a integrar uma visão teleológica. Explicando: ao tomar elementos das lendas e da língua dos quimbundos, refundindo-os às matrizes de enunciados em português, a escrita aponta para um futuro textual na medida em que a vincula à tradição moderna, questionadora de estruturas narrativas acadêmicas e deflagradora de uma nova postura de descodificação. Ao lado desse devir do real textual, avulta tam**ém** a proposta de um futuro situacional: na reivindicação de uma função de prestígio para a crioulação aponta-se para a nacionalidade, contra a dominação colonial (13).

(13) "Realmente, nos países do Terceiro Mundo, uma cultura nacional só pode desenvolver-se, se se liga ao revolucionamento das estruturas econômicas e sociais, com a generalização da luta de libertação. As formas e os conteúdos da cultura, no domínio da literatura, bem como no da arte ou da música, são transformados radicalmente pela luta de libertação e diferem então consideravelmente da arte tradicional.". ZAHAR, Renate - Colonialismo e alienação. Lisboa, Ulmeiro, 1976, p.137.

INCONFIDÊNCIA PELA ESCRITA

"Palavras que ele queria explicar bem para João e Calumango, mas não podia. Palavras que faziam de todos os portos do mundo, portos de todo o mundo. Sentia, sentia tudo, mas as palavras não chegavam à boca."

(A cidade e a infância, p. 158)

A cidade e a infância é o primeiro livro publicado de José Luandino Vieira. Nesse volume encontramos o germe de algumas de suas futuras produções a nível temático e estilístico: procura da expressividade da linguagem oral, utilização de matrizes da cultura tradicional dos quimbundos, ou a tematização da infância e dos musseques. Há, no entanto uma forte vinculação da escrita a fatores situacionais, avultando dentre eles o problema do racismo e da exclusão de uma "elite negra" da cidade e dos centros de decisão e poder. A mudança da "facies" geográfica de Luanda, com o crescimento dos musseques, terá então grande destaque em A cidade e a infância. Deve-se ressaltar que a linguagem desse primeiro volume de Luandino Vieira é, de maneira geral, assente com as normas gramaticais e formas acadêmicas da literatura portuguesa.

Por outro lado, deve-se assinalar que há no volume uma postura ideológica marcada que efetua uma escolha dos elementos da realidade social e física que serão tematizados na ficção, o que vincularia esse livro à corrente mais ampla do neo-realismo (1).

Tendo em vista os elementos tematizados em A cidade e a infância e a forma como os mesmos são elaborados na escrita, é que o incluímos, juntamente com Vidas novas e A vida verdadeira de Domingos Xavier na fase denominada Inconfidência pela escrita.

(1) "Podemos, não obstante, ver o movimento como uma tomada de posição ideológica comum desses escritores em face da realidade a ser representada nas correlações estruturais que se estabelecem entre fenômeno e sua essência (...). Temos, na perspectiva do movimento, a concepção de que a realidade não é um caos desordenado, mas motivada por processos históricos passíveis de serem objetivados no texto." ABDALA JR., Benjamin - A escrita neo-realista. São Paulo, Ática, 1981, p. 2-3.

1. A cidade e a infância: história

O primeiro dos livros publicados de José Luandino Vieira tem uma história relativa a sua primeira edição que, longe de se constituir apenas em "curiosidade literária", é um dos índices pelo qual se pode inferir as pressões do colonialismo em Angola.

De acordo com relato de Luandino Vieira, as diferenças existentes entre as primeira e demais edições de A cidade e a infância são tão grandes, que nos permitem afirmar, como o faz Manuel Ferreira, "que há duas obras deste Autor com o mesmo título" (2).

Recorramos, pois, ao que nos diz o autor de Nós, os do Makulusu, no prefácio à segunda edição de A cidade e a infância a respeito desse assunto:

A obra"(daqui por diante CI) era originalmente dois livros: CI e Vadiagem. Aí agrupara o que eu considerava valer a pena publicar, de tudo quanto vinha escrevendo desde os 13 anos.

(...)

"Então veio a idéia: publicar cadernos literários, uma espécie de cooperativa. Tudo assente. (...) Ficou cadernos 'Nzamba' - força e lealdade do elefante.

Resolve-se então seleccionar, dos meus cadernos, contos para um caderno que se publicaria para abrir a coleção. Selecciono 'Vidas', 'A morte de um negro' (que era a razão do caderno, história de um angolano que não se vende e que procura, sozinho, vencer a sociedade colonial, as suas barreiras de classe e casta e raça, que cai numa emboscada de cipaios, se recusa a pagar o que pedem para o deixarem seguir e é morto) e 'Encontro de acaso' (incluído na CI).

(2) FERREIRA, Manuel - "A libertação do espaço agredido através da linguagem" in VIEIRA, José Luandino - A cidade e a infância. 2 ed. Lisboa, Edições 70, 1978.

"Arranja-se tipografia: ABC. O dono daquilo, Simões, faz orçamento para 500 exemplares.
(...)"

"De volta do QG para o almoço, passo pela ABC para trazer (...) os exemplares.

É então que o tal Simões me diz que nessa manhã funcionários da Administração do Conselho de Luanda e da PSP, comandados pelo capitão Galvão, tinham estado lá e que haviam levado tudo: composição, provas e livro, nada tendo ficado.

(...)"

"Claro que lutei pelo 'meu livro'. Fui ao secretário-geral do Governo, barafustei, discuti da ilegalidade do ato, etc. e tal. (...) Bom, perdemos caderno, dinheiro, etc., e a iniciativa dos cadernos morreu.

Morreu porque na noite desse dia a tal polícia nova cercou o prédio onde eu morava e andou por lá a investigar..." (3)

A citação, um tanto longa, possibilita-nos, en tretanto, detectar algumas formas de procedimento do sistema colonial em Angola, na área cultural.

Primeiramente, verifica-se que uma obra literária que exponha alguns problemas reais do público a que se destina - "as barreiras de classe e casta e raça" - e como tal se constitua em crítica ao sistema, é proibida de atingir seu alvo.

O fato tem sua explicação quando lembramos que sob o colonialismo a contestação, mesmo feita através de uma obra literária, é sempre vista como séria ameaça. O colonizador sabe que deve ser intransigente com qualquer crítica, para que o sistema possa vigorar sem problemas de funcionamento.

Em Angola, essa intransigência atingiu não só a veiculação de livros, como também as associações culturais,

(3) FERREIRA, Manuel - Op. cit., p. 19-26.

as quais foram sendo encerradas "pela Polícia, uma a uma, e os seus dirigentes presos ou ameaçados: a Sociedade Cultural de Angola, o Cine Clube de Luanda e a Associação dos Naturais de Angola" (4).

O objetivo dessas atitudes é bastante claro: a interrupção do circuito que toda produção cultural deve cumprir. Esse circuito, que parte da elaboração formal de dados da realidade física e social, por parte de um autor, tem sua continuidade assegurada na medida em que o público atingido pela obra a ela reage. Essa reação é extremamente importante: é ela um dos fatores que influenciará as produções futuras (5).

Nota-se, então, que a partir do momento em que o sistema autor-obra-público for abalado, afetar-se-á também a tradição cultural de um povo.

A intransigência do sistema colonial para com determinadas produções culturais visa, portanto, o desaparecimento de uma tradição cultural do colonizado.

Ocorre porém, conforme assinala Jean-Paul Sartre, que "o único benefício do colonialismo, é que ele deve mostrar-se intransigente para durar, e que ele prepara sua

(4) ERVEDOSA, Carlos - Roteiro da literatura angolana. 2 ed. Lisboa, Edições 70, 1979, p. 137.

Ainda a respeito dessa repressão, diz Fernando A.A. Mourão em "Memória antiga num tempo novo", prefácio à edição brasileira de A vida verdadeira de Domingos Xavier: "A simples referência a valores culturais angolanos era condenada pelo país colonizador. Dentro da perspectiva assimilacionista, a colonização tinha, entre outros objetivos, impor a cultura do colonizador (...)" p.5

(5) Com relação ao papel exercido pelo público no sistema literário, Antonio Candido ressalta, em Formação da literatura brasileira, a necessidade de existência de "um conjunto de receptores formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive." (p. 196)

perda por intransigência" (6), ou seja, a própria situação colonial engendra formas que possibilitam a sua ultrapassagem.

Sob esse aspecto, mais uma vez o episódio ocorrido com a primeira edição de A cidade e a infância é exemplar, visto que, apesar da apreensão dos seus quinhentos exemplares, o livro atingiu seu público. Somente a resistência frente à dominação e a astúcia do colonizado face à coerção do sistema é que possibilitaram tal fato. Vejamos, pelo pronunciamento de Luandino Vieira, como isso se passou:

"Em 1959, estando preso na cadeia da PIDE, em São Paulo, encontrei aí um tipógrafo que compusera o livro e que, rindo, me falou dos inúmeros exemplares que tinha tirado e distribuído em papel de provas com gralhas e tudo e que em 1959 ainda circulavam no musseque e de que tive a alegria de ver um, quando depois me libertaram antes do fim do ano." (p. 25)

A continuidade de CI através de sua leitura dada em um dos espaços ali descritos - o musseque - aponta e xatamente para a resistência que a literatura e seus produtores souberam engendrar durante o período colonial.

Graças a essa oposição quase sempre subterrânea mas constante, a cultura angolana, vale dizer, a sua tradição, pode manter-se, apesar das forças oponentes.

A referência ao episódio da primeira edição de A cidade e a infância, conforme alertávamos, possibilita uma visão mais abrangente sobre a força de coerção que uma literatura de protesto e denúncia sofreu durante o período colonial em Angola.

(6) SARTRE, Jean-Paul - Colonialismo e neo-colonialismo (Situações, 5). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968, p. 39.

Assim como José Luandino Vieira, vários outros autores não puderam fazer circular livremente suas obras, a não ser por pequenos espaços de tempo em que as revistas ou clubes recreativos tinham vida legalizada. Ou então através de cópias avulsas, muitas vezes manuscritas, clandestinamente.

Um estudo mais aprofundado da repressão política e cultural em Angola foge, porém, aos limites deste trabalho. A ela fizemos referência apenas enquanto uma das variantes da situação social de que as estórias de Luandino Vieira participam e como forma de ratificar o caráter de inconfidência que a literatura desse período acabou por assumir.

Tendo em vista a situação engendrada pelo sistema colonial, verifiquemos como esses elementos externos foram incorporados à obra de estréia de Luandino Vieira, consubstanciando uma Inconfidência pela escrita.

1.1. Literatura e situação social: A dinâmica "externo/interno" em A cidade e a infância como fator de inconfidência

Conforme aponta Antonio Candido a respeito da correlação literatura e sociedade, "quando estamos no terreno da crítica literária, somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que servem de veículo para conduzir a

corrente criadora (...); ou se, além disso, é elemento que a tua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (...)" (7).

É a partir da averiguação crítica proposta por Antonio Candido - o estudo de fatores sociais como fornecedores apenas de matéria à obra ou como fator constituidor de elementos de sua estrutura - que examinaremos CI.

Tomaremos como ponto inicial de análise o título do primeiro volume de José Luandino Vieira.

A utilização dos artigos definidos (a cidade e a infância) delimitam já uma relação espaço-temporal precisa. A especificação dos espaço e tempo encontrar-se-á na dedicatória:

"Para ti
LUANDA
Para vocês
COMPANHEIROS
DE
INFÂNCIA"

Logo, a cidade é Luanda. A infância, a do sujeito da enunciação.

Ocorre que os dois elementos do título ligados pela conjunção não guardam um vínculo de adição. Mantêm, na verdade, uma relação excludente. O exame das dez estórias do volume permite que se verifique isso.

Esquemáticamente, temos os seguintes pares opositivos nas narrativas:

(7) CANDIDO, Antonio - Literatura e sociedade. 3 ed. revista. São Paulo, Nacional, 1973, p. 5

cidade		musseque
idade adulta (presente)		infância (passado)
opressão	X	liberdade
dominação		igualdade
brancos		negros, mulatos e brancos

A existência de uma contradição tão aprofunda da entre cidade e infância, ao longo das narrativas do volume, permite datá-las precisamente, ainda que nelas a marcação cronológica não se faça explícita.

Dessa maneira, podemos ver retratada em OI a situação de Luanda na década de 50, com as mudanças geográficas e sociais que o governo do Alto Comissário Norton de Matos acabou por estabelecer na capital angolana.

Conforme assinala Carlos Ervedosa, até a década de 40, mais especificamente no período compreendido entre 1925 e 1940, Luanda era ainda "uma pacata cidade provinciana em cuja sociedade euro-africana a alta burguesia é praticamente nula, desenvolvendo-se uma laboriosa classe média que englobava tanto europeus como africanos (...). Nos diferentes bairros moram, lado a lado, famílias européias e africanas (...)" (8).

A partir dessa data, o quadro se altera profundamente e as diretrizes de uma política de colonização iniciada por Norton de Matos nos períodos de 1912-15 e 1921 - 1924 tomam corpo: "Se com o advento do governo do Alto Comissário, Norton de Matos, o processo de miscigenação sofre uma interrupção, seus efeitos se fazem sentir com mais intensidade em momentos posteriores, que vêm a culminar com o período -

(8) ERVEDOSA, Carlos, Op. cit., p. 59

odo a partir de 1950, ocasião em que as últimas veleidades de uma política de miscigenação se perdem." (9).

Esse dados, que não estão cronologicamente marcados nas narrativas de A cidade e a infância são, no entanto, os que servem de guia para sua leitura.

Temos, portanto, um dado sociológico externo à diegese das estórias, que participa não como fator intrínseco das mesmas, mas apenas como painel de referências, fornecendo-lhes matéria que, aqui, "serve de veículo para conduzir a corrente criadora".

É sob esse aspecto que se pode analisar o conto "A fronteira do asfalto", em que a cor de Ricardo é o obstáculo a seu amor por Marina.

A diferença que o narrador frisa entre o ambiente da adolescente loira - "em volta o aspecto luminoso, sorridente, o ar feliz, o calor suave das paredes cor-de-rosa" (p. 94) - e o de "casas de pau-a-pique onde viviam famílias numerosas" (p. 94) como a do rapaz negro, acentua o fato de os dados sociológicos explicarem a separação dos dois amigos de infância.

Como se mesmo essa descrição ainda não fosse suficiente, o discurso da mãe de Marina enfatiza a mesma diferença. Parece extremamente necessário que se leve ao leitor, sem meias tintas, o esclarecimento da mudança ocorrida na cidade de Luanda e as barreiras de cor erguidas a partir de um determinado momento.

(9) MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque - A sociedade angolana através da literatura. São Paulo, Ática, 1978.
p. 25

"-Marina, já não és nenhuma criança para que não compreendas que a tua amizade por esse,.. teu amigo Ricardo não pode continuar. Isso é muito bonito em criança. Duas crianças. Mas agora... um preto é um preto... As minhas amigas todas falam da minha negligência na tua educação. Que te deixei... Bem sabes que não é por mim!" (p. 95)

A nível textual, a fala transcrita caracteriza-se como um prolongamento do diálogo dos dois adolescentes no início da narrativa ("E tu achas que está tudo como então? Como quando brincávamos à barra do lenço ou às escondidas? Quando eu era o teu amigo Ricardo, um pretinho muito limpo, no dizer de tua mãe?" - p. 92). Assim, a mensagem transmitida pelo discurso da mãe da Marina tem apenas a função de confirmar a atenção do descodificador a algo já enunciado anteriormente. Caracteriza-se, pois, uma faticidade do enunciado.

As personagens acabam por se constituírem apenas em tipos, que repetem, com pequenas variantes, o mesmo discurso: "o racismo destrói mesmo os vínculos mais fortes de amizade".

Como resultado, perde-se em densidade, ressaltando-se apenas os dados exteriores à narrativa.

Com algumas variações, é o mesmo o tema de "Bebiana": um rapaz branco, apesar de apaixonado por uma mulata, reluta em casar-se com ela. O trecho abaixo, que revela suas dúvidas, deixa entrever o mesmo quadro de relações reificadas sob o colonialismo:

"Fiquei quieto. Dentro de mim debatiam-se forças contraditórias. Preconceitos antigos. Bebiana era bela, daquela beleza que só o povo mulato tem. Era alegre e inteligente. Eu amava-a. Mas não seria só o corpo dela, mistura ardente de duas raças, a manhecendo para o futuro?" (p. 123)

Esse conto, porém, apresenta um recurso estilístico que o torna digno de nota. Trata-se do espaço concedido à fala popular. Diferentemente da maioria das narrati -

vas de CI, aparece em "Bebiana", ainda que timidamente, o registro do falar do povo, através da história contada por Don'Ana, mãe da personagem-título.

Ressalte-se, como elemento de mérito da narrativa, que os "atropelos à linguagem erudita" presentes na fala da velha quitandeira, não recebem qualquer diferença de tratamento com relação à fala culta do narrador. Ausenta-se do trecho, pois, o chamado "dialeto visual"⁽¹¹⁾, que tende a enclausurar pelas notações gráficas, a fala popular no corpo do texto.

Vejamos um trecho do discurso de Don'Ana:

"-... fui sua lavadeira, cozinheira e depois deixava-me com ele. Naquele tempo as mulheres brancas não vinham em Angola. Angola era mesmo terra dos condenados como ele, febres, mosquitos. Vinham só os brancos ganhar dinheiro e iam gastar no Puto. Daí vivi com ele. Me ensinou muitas coisas. Não vendia mais cajus e mangas e o dia era só lavar, cozinhar e cozer. Ele pôs um filho na minha barriga. Bebiana. Chorou muito e ficou bêbado quando ela nasceu. Chorou e falou muito de mulatos."

(p. 122)

Verifica-se, no exemplo acima, a tentativa de transposição da linguagem oral popular, basicamente nos seguintes pontos:

- existência de vocábulos e expressões de nível popular
 - . a designação de Puto para Portugal
 - . a perífrase "Ele pôs um filho na minha barriga" em lugar do verbo "engravidar"

(11) "Eye-dialect is a literary device used to suggest standard speech by quasi-phonetic respelling of the standard pronunciation of common words." FRANCIS, Nelson W. - The structure of american english. Nova Iorque, The Ronald Press Co., 1958, p. 592.

- "fuga" à gramática normativa, através de colocação pronominal menos rígida
 - . Me ensinou muita coisa
- presença de "expressões de situação"⁽¹¹⁾
 - . Daí vivi com ele
- incidência da parataxe, que procura captar o fluxo da narrativa oral

Trechos como o citado, todavia, são exceções em A cidade e a infância. No geral, a mesma temática das relações sociais reificadas sob o colonialismo, dadas na língua de prestígio do colonizador, comprometem as narrativas do volume.

A oposição cidade opressora (branca) x infância livre (da miscigenação), acaba por estar presente de forma bastante contundente em todo o livro.

A fim de explicitar melhor como aquela relação aparece nos contos de CI, analisaremos mais minuciosamente o primeiro deles.

Nossa escolha se deve ao fato de que esta é a única narrativa que fazia parte da primeira edição do volume apreendido pela polícia em 1957. E, portanto, remete à quela edição, ao mesmo tempo em que se inclui na segunda coletánea com o mesmo nome.

(11) "Elas atendem ora ao ambiente criado pela presença do ouvinte, ora à situação determinada pelos acontecimentos, ora à disposição do espírito em virtude de considerações anteriores, quer da pessoa que fala, quer do ouvinte." SAID ALI, M. - Meios de expressão e alterações semânticas. São Paulo, Francisco Alves, 1930, p. 51.

"Encontro de acaso" é uma narrativa em primeira pessoa que trata das tentativas de aproximação do narrador-protagonista com um antigo companheiro, negro, de infância.

Ocorre que as barreiras sociais e raciais que separam as duas personagens são difíceis de serem transpostas, pois indicam uma síntese do sistema de opressão colonial e seus desdobramentos a nível pessoal.

A descrição das personagens obedece a um esquematismo que procura demonstrar a tese das mudanças que o colonialismo implantou e a conseqüente separação das pessoas tendo em vista a cor da epiderme. Dessa forma, temos:

- o narrador-protagonista, branco: "encoberto pelo disfarce de fazenda e nylon, barba bem escanhoadada, sapatos engraxados" (p. 63);
- o amigo, negro, de quem "a vida fez um farrapo", vivendo "nas ruas, ao sol, as pernas cada vez mais arqueadas, a voz rouca, a pronúncia de negro", enfim, "o produto das fases que atravessara" (p. 64).

O resultado dessa forma de caracterização é aquilo que Forster designa como "personagens planas" (12): de um lado o narrador-protagonista branco e seu mal-estar; de outro, o negro que, em face do sistema colonial, não pôde ascender.

(12) "Em sua forma são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade." Aspectos do romance. 2 ed. Porto Alegre, Global, 1974, p. 54.

A respeito, ver ainda WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da literatura. Lisboa, Europa-América, 1955, p. 40 e 277.

A corroborar esse ponto, temos o fato de as personagens não serem nomeadas. São apenas o branco bem sucedido e o negro-farrapo, visto por aquele, que conduz a narrativa (13).

Quanto à questão espacial de "Encontro de Acaso", temos claramente o antagonismo cidade x musseque já referido.

Assim, a cidade é descrita como o local erigido por "tratores invejosos a soldo de inimigos desconhecidos, com a ajuda de planos maquiavélicos de engenheiros bem pagos." (p. 62).

Como se pode notar, avulta, no trecho, a adjetivação: "invejosos", "desconhecidos", "maquiavélicos". A ênfase na qualificação desse espaço, acaba por apontar uma direção emotiva do discurso: a objetividade da cidade é permeada pela subjetividade de quem a vê.

Dado esse fato, instaura-se uma primeira ambigüidade no discurso narrativo. Se por um lado a criação de personagens planas e a narração por um "eu histórico", segundo a terminologia de Kate Hamburger, leva a ressaltar uma objetividade das relações pessoais sob o colonialismo, por outro a subjetividade da descrição espacial contradiz essa mesma objetividade.

Como resultado, a avaliação das causas das mudanças, vale dizer, do afastamento de amigos da infância, ficam obscurecidas.

(13) "Também o eu da narração em primeira pessoa não quer ser um eu lírico, mas histórico, razão por que não assume as formas do enunciado lírico. Narra a vivência pessoal, mas não com a tendência de reproduzi-la como uma verdade apenas subjetiva, como seu campo de experiência no sentido expressivo desse fenômeno, mas visa como todo eu histórico, à verdade objetiva do narrado." HAMBURGER, Kate - A lógica da criação literária. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 224.

Teriam sido homens ou máquinas os agentes da mutação? A antropofomização dada pelo adjetivo em "tratores invejosos", ao lado do sintagma "engenheiros bem pagos" não permite precisar.

Em decorrência desse fato, a acuidade de exame das relações estabelecidas pelo colonialismo fica, sem dúvida, prejudicada. Perde-se, portanto, em termos da objetividade pretendida. Temos, nesse particular, uma das características da primeira fase da escrita de Luandino Vieira: uma adesão aos deserdados pelo colonialismo, feita porém com modelos do colonizador, o que vemos como uma espécie de inconfidência pela escrita, não chegando a questionar as formas de prestígio de que se revestem aqueles modelos.

Averiguemos agora como o antípoda da cidade, o musseque, é referido na narrativa.

"No meu deambular pelo musseque, casa da Toninha, Bar América, Colonial, parei diante de uma taberna. Escuro cá fora, escuro lá dentro. Só o brilho dos corpos e das garrafas. Um candeeiro meio apagado. (...)
Por mim passaram dois mulatos em discussão. De longe vinha o som dum baile. Baile em terreno batido, à pouca luz dos petromaxes, quase que apostava." (p. 64)

Pela descrição, verifica-se o caráter opositivo do "bairro dos pretos" em relação à "cidade branca": ali cada localidade é nomeada, pulsa a vida, através do baile. Sob condições adversas ("pouca luz dos petromaxes"),mas há encontros, discussões, palavras.

Nota-se ainda que a visão de alarga, pois se trata de espaço conhecido e aceito pelo narrador. Será pois nesse ambiente que o encontro dos ex-companheiros ocorrerá.

O momento desejado, porém, vem marcado por ambigüidades e incoerências.

Transcrevemos o longo trecho que narra o encontro tendo em vista realçar aquelas incoerências que ocorrem exatamente no clímax da narrativa.

"Empurrei a porta e entrei na taberna. Sombras. Ao centro, a mesa, as garrafas, os copos. Num canto um par de bêbados dormia. De pé, um negro batia com o pé descalço no chão e marcava o compasso duma música que a sua boca tirava da harmônica.(...) Sombras pinceladas pela luz amarela do candeeiro, personagens irreais. Um negro de pé. Só se viam os olhos brilhar e os pés a bater o ritmo duma canção de instrumento barato.

"O outro negro, que se torcia e retorcia na febre do ritmo, tocado de leve pela luz, amarfanhado pela sombra da própria cor, dançava com ele, de pernas mais tortas, cabelo a cair para a testa, os olhos raiados de sangue.(...)"

"Depois o negro da harmônica parou. Os dois, que ressonavam no chão foram sacudidos a pontapé.

"Eu estava ali a olhar para tudo. Ele avançou para mim, cambaleando. Ele chegou-se. Conservei-me quieto. O seu hálito tocava-me. Suportei tudo e inconscientemente sorri. Ele despertava em mim todas as imagens da minha infância." (p. 65)

(Grifamos)

A primeira das incoerências se dá com a "arguta visão" do narrador. Como poderia ter visto ele, em ambiente tão pouco iluminado (conforme ressaltamos através dos grifos, ao longo do trecho transcrito) os "olhos raiados de sangue" de uma personagem distante?

Há ainda a ressaltar, na mesma senda de incoerências da narrativa, a dubiedade no uso do advérbio "inconscientemente". Conforme aponta Salvato Trigo, "torna-se, com efeito, difícil fixar uma das duas leituras que o enunciado suporta: 'sorrir inconscientemente' poderá querer dizer que o sorriso aflorou sem que disso o sujeito se tenha apercebido, mas também pode entender-se no sentido de uma inconsciência, isto é, um ato irresponsável, o sorriso do narrador, atendendo que o destinatário desse sorriso não estaria com hu

mor receptivo (...). De qualquer modo, toda a exegese que pudesse ser tecida em torno da valência desse advérbio - verbal ou de frase -, acabaria por ser neutralizada pelos dois períodos que se seguem à frase que o contém. Na verdade, o narrador confessa-nos que sorria, porque a personagem evocava nele imagens da infância. Quer dizer que o narrador tem consciência (...), donde o ilogismo em que se situa o advérbio 'inconscientemente'." (14).

Ainda com referência ao mesmo trecho de "Encontro de acaso", uma ambigüidade referente à descodificação do verbo "suportar" em "Suportei tudo e inconscientemente sorri" pode nos encaminhar para a postura ambivalente do narrador frente à personagem com que convivera na infância. Fica difícil precisar se o narrador teria "sustentado" toda a sua procura e, portanto, o encontro, ou apenas "tolerara" a situação, inclusive o hálito do negro, seu ambiente e seus amigos.

Verifica-se que as ambigüidades assinaladas, a crescidas da contradição objetividade/subjetividade já aludida, possibilitam ver na narrativa um esforço malogrado de fazer transformar em assunto uma situação externa à estória. Ou seja, os "fatores externos" ao transmutarem-se em matéria narrada, não se constituem em elementos intrínsecos de uma "estrutura peculiar".

Vale ressaltar que essas incoerências e ambigüidades são praticamente inexistentes nos livros posteriores a essa fase - que denominamos Inconfidência pela escrita. A vida verdadeira de Domingos Xavier e Vidas novas possuem uma maior coesão narrativa em comparação com CI.

(14) SALVATO TRIGO - Luandino Vieira - O logoteta. Porto, Brasília, 1981, p. 235

Ainda com relação a "Encontro de acaso", podemos verificar que a existência de um número elevado de este reótipos de linguagem ratificam uma aceitação da língua de prestígio do colonizador, sem que se lhe oponha qualquer resistência.

Vale lembrar que, segundo Adam Schaff, "a realidade social objetiva, que condiciona nosso conhecimento está constituída não só por grupos humanos definidos, unidos por relações recíprocas definidas e com interesses comuns definidos; está constituída também pelas opiniões que expressam esses interesses e modelam em forma de ideologia os estereótipos sociais e, em consequência, as atividades e os comportamentos reais dos homens" (15).

Assim, recorrer a formas automatizadas de linguagem (pois que os estereótipos de linguagem ou sintagmas cristalizados - conforme Barthes (16) - se oferecem em bloco à variação paradigmática, sem que o indivíduo precise mais combinar os termos por si mesmo) traz à escrita a marca do senso comum, imposto por uma ideologia dominante.

Os estereótipos se não forem passíveis, portanto, de um trabalho crítico no texto, que os delimite como redundância e automatismo, indicarão, ainda que inconscientemente, a adesão à ideologia de onde provém tais formas fixas de linguagem. No caso específico da primeira fase da escrita de Luandino Vieira, da qual CI é parte integrante, verifica-se que o prestígio da língua e das formas de escrita do colonizador se fazem presentes na maneira como os contos do livro de estréia do autor valem-se não criticamente dos este -

(15) SCHAFF, Adam - "La objectividad del conocimiento y del analisis del lenguaje" in VERÓN, Eliseo (org.) - El proceso ideológico. 2 ed. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973, p. 49

(16) BARTHES, Roland - Elementos de semiologia. São Paulo, Cultrix, 1971, p. 22.

reótipos de linguagem do português.

Em "Encontro de acaso" ocorrem os seguintes sin tagmas cristalizados, bastante freqüentes na literatura em língua portuguesa:

- "Oh, quem me dera outra vez (...)" (p. 62)
 "A vida fez dele um farrapo." (p. 63)
 "(...) mas só o olhar de ódio dele me respondia . ." (p. 63)
 "Era o produto das fases que atra vessara" (p. 64)
 "(...) corpo sujo na água suja e de alma limpa (...)" (p. 66)

Não é difícil ver em muitos dos exemplos acima, enunciados românticos. Gostaríamos de chamar a atenção, contudo, para o último dos exemplos citados. Não nos é difícil ver na antítese corpo sujo x alma limpa, a proximidade de um truísmo: negro de alma branca. Tal leitura se torna, no míni mo, inquietante, se a ligarmos à dubiedade de postura do sujeito da enunciação a que aludíamos.

Não se esgotam em "Encontro de acaso", porém, as ocorrências de estereótipos de linguagem. Podemos encontrá-los em outras narrativas de A cidade e a infância. Vejam-se os exemplos:

- "Nem as mãos têm tanta vida, como quando abriu a janela de par em par (...)" (p. 69)
 "Agora sairia de sorriso nos lábios(...)" (p. 75)
 "(...) com um raio de sol a brincar-lhe nos cabelos revoltos." (p. 71)
 "Ele ficou com os olhos marejados, as mãos ferozmente fechadas (...)" (p. 93)
 "Depois, com passos decididos, atravessou a rua (...)" (p. 94)
 "A cabeça ardia em febre." (p. 101)
 "Olhou para o chão. Depois levantou a cabeça, decidida." (p. 131)

Vale notar que a ocorrência de clichês, na prosa de Luandino Vieira, irá diminuindo paulatinamente. A maturidade de sua escrita e a conseqüente estilização do instrumento lingüístico far-se-ão presentes de maneira mais clara em cada livro. Com isso, afasta-se a incidência do estereótipo de linguagem em função não crítica. Como exemplo desse fato, observe-se o comentário do narrador de Nós, os do Makulusu, livro da terceira fase do autor:

"(...) fazer bem sem olhar quem, tu vives de frases feitas no teu bom senso de camponesa que és ainda e esse bom senso é muito perigoso." (p. 41)

O enunciado dispensa maiores comentários quanto à evolução da poética de Luandino Vieira e a postura que se coloca quanto às formas de prestígio da língua do colonizador.

Conforme vimos assinalando, o livro de estréia de José Luandino Vieira apresenta alguns problemas de estrutura. Convém ressaltar-lhe, entretanto, os pontos positivos.

Em primeiro lugar, não estabelecemos como determinante, em nossa leitura, o momento de publicação do volume. A esse respeito, segundo informa Manuel Ferreira no prefácio à segunda edição de CI, "as jovens gerações desconhecem ou têm uma idéia imprecisa do que eram esses tempos tortuosos do fascismo (...). Publicar um livro, um certo livro, escrever um artigo, uma crítica, organizar uma antologia, constituía um ato subversivo, e os autores, de imediato, ou mais tarde, haviam de responder pelo ato abusivo". (p. 15 - 16)

A situação descrita por Manuel Ferreira obrigava, sem dúvida, os autores a malabarismos metafóricos e cuidados de escrita que acabavam, muitas vezes, por comprometer a qualidade dos textos. Ou seja, era necessário "dizer não dizendo".

De acordo com esse fato, poder-se-ia objetar que as lacunas e ambigüidades que apontamos em CI seriam o resultado dessa situação opressiva e, como tal, deveriam ser vistas de forma irrelevante.

Talvez se tenha razão, em parte. Não é fácil falar do colonialismo estando sob o regime colonial. Exemplo disso é a apreensão da primeira edição de A cidade e a infância. No entanto, o que procuramos assinalar são ambigüidades que, a nível textual, conotam um "dizer" sem ter ainda a certeza de como fazê-lo: uma espécie de inconfidência para com os temas tratados pela literatura do colonizador, sem que no entanto haja um questionamento mais profundo dessa forma do discurso de dominação. Assim, não nos parece que seja resultante de uma situação opressiva a seguinte construção em "Quinzinho", em que se fala do enterro de um operário negro:

"Agora vais quieto, mais branco, no teu caixão pobre." (p. 149) (Grifamos)

Conforme assinalávamos, as narrativas do livro de estréia de Luandino não temem a objetividade da denúncia. E, como tal, parecem-nos constituir documentação bastante elucidativa das mudanças ocorridas em Luanda entre 1940 e 1950. Perde-se com isso, no entanto, em termos de efabulação. A criação literária como que cede seu lugar ao testemunho.

Há, contudo, um segundo ponto que gostaríamos de abordar relativamente a CI. Trata-se de alguns elementos existentes no volume que serão desenvolvidos em narrativas posteriores do autor e que, portanto, permitem inferir os caminhos que trilhará sua escrita.

1.2. A cidade e a infância e as estórias futuras

"Hoje em dia, depois destes anos sem estar a escrever, encontro que nenhuma estória é uma ruptura em relação às primeiras de A cidade e a infância e Luanda. Nas primeiras estórias já está tudo."

Luandino Vieira (17)

Uma das características mais marcantes da prosa de José Luandino Vieira é, conforme já assinalamos (cap. 2), a sua vinculação às matrizes culturais dos quimbundos como forma de resistência ao sistema colonial. Em seu livro de estréia essa ligação não se faz de forma tão clara quanto nas suas estórias posteriores, mas podemos detectar ali alguns índices da tradição angolana.

Pode-se verificar, por exemplo, com relação à utilização do quimbundo, que não se encontrarão em CI as ousadias lingüísticas que marcarão livros como No antigamente, na vida ou João Vêncio: os seus amores.

Há no primeiro livro de Luandino uma obediência aos padrões gramaticais do português e, portanto, a aceitação da função de prestígio dessa língua para a veiculação das estórias.

Se todas as narrativas de A cidade e a infância seguem os padrões gramaticais, não podemos deixar de notar, entretanto, que em alguns contos há marcas do quimbundo, notadamente no nível lexical. Vejam-se os exemplos:

"(...) meninos brancos e negros que comemos quicuerra(+) e peixe frito" (p. 66)

"Passam negras de quinda(+) à cabeça e panos coloridos." (p. 69)

(17) LABAN, Michel et alii - Op. cit., p. 71

(+) quicuerra: farinha de mandioca e açúcar
quinda : pequena cesta

"À noitinha, no regresso a casa, depois das aulas da tarde, brincavam às caçambulas(+) e à revista geral."

(p. 80)

"As doceiras de doce de coco e jinguba(+)"

(p. 111)

"-Xé sungadibengo(+)! Vai apalpar a tua irmã!"

(p. 130)

"Eué(+), não ia ter tempo hoje de estudar Geometria."

(p. 142)

"Auíé(+), Quinzinho, siué(+)."

(p. 149)

(Todos os grifos são nossos)

A presença da cultura de uma das etnias de Angola em A cidade e a infância não se esgota, todavia, no vocabulário utilizado em alguns de seus contos.

Uma das narrativas do volume avança um pouco mais rumo às matrizes culturais dos quimbundos. Referimo-nos a "Quinzinho".

Nesse conto, o narrador presta uma homenagem a um amigo negro morto em um acidente de trabalho. A narrativa, em tom plangente, ressalta o amor que Quinzinho, o morto, possuía pelas máquinas e, a partir desse ponto, remete a um tempo que virá: "Porque uma morte como a tua constrói liberdades futuras. E haverá outros a quem as máquinas

(+) caçambulas: brincadeira (do q. Ku sumbula-tirar com ligeireza)

jinguba : amendoim

sungadibengo: mulato, mestiço

eué : interjeição de espanto

auié : interjeição que indica lamento, dor

não despedaçarão, pois as máquinas serão escravas deles, que as hão-de idealizar, construir." (p. 150).

A referência a um amanhã de liberdade em que a técnica auxiliaria o homem é constante nessa narrativa. Temos, dessa maneira, um presente - o momento da invocação do morto - que visa à consecução de um futuro. Estamos frente, portanto, a um teleologia que as narrativas posteriores do autor melhor precisarão.

Curiosamente, esse futuro se constrói, a nível estrutural do conto, pela referência à tradição angolana. Senão vejamos: o primeiro enunciado de "Quinzinho" é da do através da interjeição quimbunda "Aiué", que exprime lamento, dor. E esse lamento tomará forma na fala do narrador que se dirige ao operário morto.

Esse discurso direto do narrador, dirigido a um interlocutor mudo, porque falecido, pode parecer à primeira vista bizarro. No entanto, podemos ver que ele tem sua razão de ser no quadro das cerimônias fúnebres tradicionais - o óbito ou "tambi" (18). Temos então, um futuro proposto na narrativa que nos é dado através de uma das formas da tradição cultural angolana.

Uma outra estória que indica uma ligação da prosa desse primeiro volume de Luandino Vieira à tradição angolana é "Faustino".

(18) Uma descrição bastante minuciosa das cerimônias fúnebres encontra-se em O segredo da morta, de Assis Jr., livro do qual retiramos o trecho: "-É que a essas horas - sossegava a velha Muhongo-a-Zuze - a alma da finada, que não nos abandona jamais, vagueia pelas casas que habitou e sabe que é lembrada; as nossas lágrimas são como que um bálsamo que suaviza a alma dos que já lá vão..." (2 ed. p. 69).

Conforme já assinalamos no capítulo 2, os missos são narrativas populares que têm fórmulas fixas de início e término. Também fizemos referência à retomada dessas formas codificadas da tradição que Luandino acaba por efetuar em suas estórias.

O que temos nesse oitavo conto de CI é o mesmo recurso de que a prosa do autor se valerá em outros momentos. Ou seja, a utilização das fórmulas fixas das estórias tradicionais como intróito de sua narrativa. Dessa forma, temos:

"Contarei agora a história de Faustino" (p.139)

Há, portanto, uma intertextualidade (19) que se fará presente em outros volumes de Luandino Vieira, porém de forma mais elaborada. Vale notar que aqui ainda não há uma referência completa aos missos, já que a forma idiomática do verbo contar, em quimbundo, não ocorre em "Faustino", dando-se preferência à forma portuguesa o que, segundo entendemos, é o reconhecimento da função de prestígio dessa língua, característica dessa primeira fase da trajetória do trabalho artístico do autor.

O parágrafo que se segue a esse intróito reitera a vinculação com as narrativas orais africanas, ao mesmo tempo em que remete o leitor a um outro texto de A cidade e a infância:

" Não foi a Don'Ana que me contou não senhor. Esta história eu vi mesmo, outra parte foi ele mesmo que contou."

(p. 139)

(19) O intertexto é aqui utilizado no sentido de incorporação consciente de outras formas, ou textos, a fim de suscitar efeitos estilísticos.

Conforme já examinamos, a fala de Don'Ana, inserta em "Bebiana", sexta narrativa de CI, apresenta peculiaridades de transposição à escrita de uma expressividade própria da oralidade.

O narrador invoca o nome da personagem quitandeira que fora definida anteriormente como contadora nata de casos luandenses ("Don'Ana conta e conta como só ela sabe contar. Simples e verdadeira. Poética" - p. 119). Ao fazer essa invocação, acaba por assumir o papel do contador, isto é, a postura de um "griot", já que essa estória, a de Faustino, ele presenciou e faz questão de contar.

A oralidade transposta à escrita traz aqui suas marcas, quer pela citação à velha quitandeira, quer pela força mesma do discurso narrativo. É dessa maneira que podemos ver a ênfase própria do coloquial, dada através de negativos reduplicados, ou da reiteração de palavras:

"Não foi (...) não senhor"

"(...) eu vi mesmo (...) foi ele mesmo (...)"

Devemos assinalar ainda com respeito ao desenvolvimento que alguns elementos presentes em CI terão nas estórias posteriores de Luandino Vieira, a fábula de duas narrativas desse livro. São elas: "O nascer do sol" e "A cidade e a infância".

Em ambas as narrativas vemos que a focalização privilegiada está na infância. Não ocorre, marcadamente, a oposição espaço-temporal a que já aludimos no início deste capítulo. Dessa forma, as referências à cidade como elemento destruidor do tempo livre e igualitário da "miudagem" ocupam posição menos central na diegese dessas duas estórias. Esse fato ocorrerá notadamente em um livro da terceira fase da escrita do autor: No antigamente, na vida.

Em "O nascer do sol", a ação se desenrola em Quinta dos Amores, bairro residencial da cidade à antiga, conforme deixam ver os acontecimentos. Por se tratar de narrativa que focaliza privilegiadamente a infância, verifica-se que o tempo da ação escapa à dicotomia presente/passado de outros contos de CI.

Acompanhemos as marcações temporais que têm lugar no início da narrativa:

"Naquele tempo já os meninos iam para a escola, lavados, na manhã lavada, de meias altas de escocês e sacolas de juta.

"Era o tempo dos cateques no capim e das fogueiras no cacimbo. Das celestes e viúvas em gaio-las de bordão à porta de casas de pau-a-pique. As bungavílias floriam e havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar.

"Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas."

(p. 79)

O que se depreende do trecho acima é uma perfeita adequação entre fatores "externos" e "internos" na construção da diegese, através das marcações temporais em que passado e presente são caracterizados.

O parágrafo inicial informa ser a estória oriunda de um período referente ao passado - "Naquele tempo" - e de que suas personagens são crianças em idade escolar. Já a referência a "cacimbo" e "fogueiras no capim" remete-nos a uma cronologia mais específica, pois refere-se a estação climática em Luanda, no período compreendido entre maio e outubro.

Tendo em vista essa gradação de informações que são passadas ao leitor, não fica deslocado o parágrafo seguinte "Era o tempo da paz e do silêncio (...)", já que "mulembas", aí referido, se liga, por parentesco semântico, a "buganvílias" e "capim".

A passagem de um parágrafo a outro se faz de forma tão coesa, que o comentário presente no início da terceira marcação temporal, referente a paz e silêncio, é tomado como mais uma explicitação do "naquele tempo" da miudagem" que ia à escola.

Vistos esses elementos, verifica-se que a descrição caminha, na verdade, sob o signo da interação de fatores "externos" e "internos". Parte-se de uma indeterminação temporal - "naquele tempo" - para uma objetivação - o cacimbo. No esquema mais largo da narrativa, essa concentração e intensificação demonstram em um primeiro nível o processo de individuação das crianças que se tornam adolescentes pelo conhecimento do sexo (elemento intrínseco da estrutura textual). Em um segundo plano, a possibilidade de individuação que só se torna possível no tempo "da paz e do silêncio" determinados (a utilização de artigos definidos, portanto, não é ocasional). Não no presente. Revela-se, assim, um passado histórico (e portanto "externo" à narrativa) que permitia um crescimento e individuação, em contraste com um presente em que se deixa entrever que "a mulemba secou".

O jogo entre o passado dos pássaros e gaio-las, das brincadeiras e da mulemba e o presente onde não mais haveria aquela paz e aquele silêncio, permite-nos ver no trecho uma citação ao célebre poema de Aires de Almeida Santos, de 1940 ⁽²⁰⁾, que retrata o mesmo tempo de infância despreocupada em contraste com um presente de devastação:

(20) Nascido em Bié, Angola, em 1921, dele diz Carlos Ervedosa: "Da sua poesia, profundamente enraizada no meio benguelense, derrama-se o amor pela sua velha cidade mestiça e a saudade do paraíso perdido da infância, características estas que iremos voltar a encontrar persistentemente, mas um pouco mais tarde, nos jovens poetas irmãos da cidade de Luanda." (Roteiro da literatura angolana, p. 83). (Os grifos são nossos)

A mulemba secou

"A mulemba secou

No barro da rua,
Pisadas
Por toda a gente,
Ficaram as folhas
Secas, amareladas
A estalar sob os pés de quem passava.

Depois o vento as levou...

Como as folhas da mulemba
Foram-se os sonhos gaiatos
Dos miúdos do meu bairro

(De dia,
Espalhavam visgo nos ramos
E apanhavam catituis,
Viúvas, siripipis,
Que o Chiquito da Mulemba
Ia vender no Palácio
Numa gaiola de bimba.

De noite,
Faziam roda, sentados,
A ouvir,
De olhos esbugalhados
A velha Jaja a contar
Histórias de arrepiar
Do feiticeiro Catimba.)

Mas a mulemba secou
E com ela,
Secou também a alegria
Da miudagem do bairro

.....

Como o meu bairro mudou,
Como o meu bairro está triste
Porque a mulemba secou...

Só o velho Camalundo
Sorri ao passar por lá! ... " (21)

(21) ANDRADE, Mário de - Antologia temática da poesia afri-
na. 2 ed. Lisboa, Sá da Costa, 1977, vol I, p. 87.

O que se pode notar então é que o comentário a um presente simbolizado nas mudanças, na cidade opressora, é um fato que não se coloca apenas como matéria a ser utilizada na narrativa. Transforma-se em elemento que "atua na constituição do que há de essencial na obra", conforme as palavras de Antonio Candido já referidas.

Por essa razão, vemos em "O nascer do sol" a narrativa mais coerente e melhor elaborada das presentes em A cidade e a infância.

Já no conto que dá nome ao livro de estréia de Luandino Vieira, apesar da mesma ênfase que ocorre em "O nascer do sol" quanto às brincadeiras, divertimentos e pessoas que povoaram a infância de uma de suas personagens, há algo a ser ressaltado.

Verifica-se que na narrativa "A cidade e a infância" a recordação tem um travo de inconsciência, já que os fatos são relembrados graças a um delírio febril da personagem Zito, que se acha à beira da morte.

Com a volta da sanidade, o mundo da infância desarticula-se e não existe mais qualquer ligação com o presente:

"Viu a morte diante dele muito tempo. No delírio febril tudo tinha cor e vida. Agora eram apenas recordações baças, bonecos desarticulados, mexendo-se no vácuo da imaginação.

"Fizera-se homem."

(p. 116)

Delimita-se, dessa forma, a infância apenas como imaginação e, novamente, a cidade conotada em "Fizera-se homem", reaparece como antípoda dos tempos livres de "cor e vida". O conto, portanto, não foge às oposições tematizadas nas outras narrativas do volume.

Vistos esses elementos, podemos dizer, sintetizando nossa análise de A cidade e a infância, que o livro de estréia de José Luandino Vieira apresenta uma série de problemas estruturais: ambigüidades de enunciado, contradições ideológicas e inserção de motivos à obra sem que se lhes desse um tratamento estético adequado, que identificamos à contradição entre denúncia do sistema colonial de dominação e reconhecimento das formas de prestígio do discurso do colonizador.

Por outro lado, estão também nesse livro os germes da vitalidade da futura produção de Luandino através de uma procura de transposição da oralidade, utilização de aspectos da tradição cultural angolana, bem como a presença das crianças, os "monandengues".

Creemos que o aspecto de procura de uma linguagem que dê conta do universo do homem angolano que perdeu seu referencial sob o colonialismo, é o que se mais positivo podemos encontrar em A cidade e a infância. E será por esse caminho que A vida verdadeira de Domingos Xavier ao tratar de um tema bastante ligado à situação angolana, a morte sob tortura de um nacionalista, conseguirá ultrapassar o apenas factual. A primeira fase da trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira é ainda de busca. Uma busca hesitante, de avanços, retrocessos e ambigüidades. Mas conforme assinalaria Xico Futa, alguns anos mais tarde,

"Os pensamentos, na cabeça das pessoas, têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso. Só o que precisa é procurar saber."

(Luuanda, p. 52)

2. A adesão da escrita ao musseque: início da Rebelião

Vidas novas, assim como A cidade e a infância, tem como orientação principal da escrita a denúncia das condições de existência de uma camada da população angolana sob o colonialismo. Deve-se ressaltar porém que a dualidade cidade x musseque ou tempo do antigamente x presente não se coloca como dominante nas oito narrativas de Vidas novas. O volume tematiza primordialmente o presente e o musseque. Nesse sentido, o livro guarda algumas ligações com o romance que o precede na produção de Luandino Vieira: A vida verdadeira de Domingos Xavier. Ele se constitui também em uma representação do presente que aponta para um futuro de liberdade (22).

O fato de a escrita tematizar um presente do musseque traz aos textos de Vidas novas uma maior incidência de elementos da fala coloquial presente no quotidiano dos bairros populares de Luanda. Isso faz com que o volume possa ser caracterizado como a preparação do "salto" qualitativo que Luanda representará nesse particular. A escrita de Luandino Vieira começa, pois, a se distanciar da padronização do português e a eleger como fala de prestígio aquela utilizada por grande parte da população e a qual o colonizador desdenhosamente chamava "pretuguês". Tendo em vista esse fato é que podemos encontrar nesse segundo volume de histórias curtas do autor, construções como:

"Se mesmo Toneto Gomes é quem que queixou na loja do Rafael Manco (...)"

(p. 56) (Grifamos)

(22) A afirmação de um devir, em A vida verdadeira de Domingos Xavier apresenta-se de forma bastante clara no último capítulo do romance, através da fala de Mussunda: "Não vamos chorar mais a sua morte, porque Domingos Antonio Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano..." (p. 94).

"-É isso mesmo, você percebe. E juro, sangue de Cristo, eu faço! Estudante, a você mesmo que estudou e que eu falo, João não ia perceber, mas medo tenho."

(p. 59)

"O recreio estava acabar, o contínuo ia já tocar a campainha. Zeca Silva pensa então que não podia deixar o Zito gozinho, fechado no quarto do diretor, sem ninguém, abandonado com as dores, o melhor era mesmo fugir na escola."

(p. 120)

(Os grifos são nossos)

Nos exemplos, verificam-se traços de uma expressividade própria do falar dos musseques, respectivamente, na ocorrência do que pleonástico, na inversão que reitera uma "ordem emocional" da frase, na ausência da preposição obrigatória em português, ou na utilização de outra preposição ("em") no lugar da propugnada pelas regras dessa língua - "de". De maneira geral, entretanto, temos no volume ainda uma obediência às normas do português-padrão, tal como em A cidade e a infância.

Outro aspecto a ser observado com relação a Vidas novas é a postura do narrador das oito estórias do volume. Desenvolvendo uma característica que já se apresentava em CI, há a predominância de um narrador onisciente, que conhece totalmente as ações e pensamentos das personagens. Esse elemento, aliado a um direcionamento ideológico marcado do volume, faz com que as falas de muitas das personagens se apresentem ao leitor apenas como uma espécie de exemplificação dos pontos de vista e conclusões do narrador.

Em "À sexta-feira", por exemplo, encontramos:

"Começava tirar a casca de laranja, sorrindo, sem saber ainda porquê, para a mulher de panos na sua frente, sentindo que esse trabalho lhe ajudava mais a dar berrida na vergonha, no medo, nessã

teimosia que sempre fazia-lhe resistir com Zé Pedro quando, cheio de amor e delicadeza, lhe adi-
antava falar dessa luta do povo, dessa luta da
terra, da vida dele e dela nessa luta. A mesma
coisa teimosa que não lhe largava nem mesmo quan-
do ele zangava e falava alto, com o amor todo na
voz que mostrava bem que lhe queria ainda me-
lhor para a vida nova que falava:

"-Não tens a culpa, Nela!! O teu pai... o teu
pai, esse sim! Esconder-te a verdade da tua mãe
negra... esconder-te de ti num colégio de ma-
dres... encherem-te a cabeça com essas manias to-
das, esses defeitos da tua classe..."

(p. 40-41)

Há claramente expresso no discurso do narra-
dor o propósito de esclarecer os entraves da adesão de uma
classe mais intelectualizada à luta de libertação do povo .
A personagem Nela, nesse caso, serve como exemplificação dos
problemas que essa classe apresenta - "a cabeça com essas ma-
nias todas, esses defeitos". Em oposição aos indecisos repre-
sentados pela personagem feminina, o narrador contrapõe a
caracterização de Zé Pedro - "cheio de amor e delicadeza" -
como representante daqueles que decisivamente se engajaram
no processo revolucionário de independência.

Essa forma de apresentação de personagens, sa-
lientando apenas uma de suas características, faz com que
em Vidas novas, a exemplo de CI, tenhamos as chamadas "per-
sonagens planas". A direção dessa simplificação das narrati-
vas do volume é fácil de ser determinada: trata-se de apon-
tar o caminho em que se efetivarão as VIDAS NOVAS, fora do
domínio colonial. Ressaltam-se, dessa maneira, os fatores si-
tuacionais em detrimento da elaboração formal. A respeito, a
epígrafe do volume é reveladora:

"Hablo de cosas que existen
Dios me libre de inventar cosas
Quando estoy cantando! "

Pablo Neruda

Efetiva-se claramente o objetivo de dar relevo aos elementos da situação social e política. Essa predominância dos "elementos externos" tem como resultado uma transparência da mensagem veiculada.

Tendo em vista que o volume tematiza primordialmente o presente do musseque através de uma mensagem transparente, os elementos da cultura tradicional apresen - tam-se, em Vidas novas, sob o signo da contradição. Veja-se a respeito o conto "O feitiço no bufo Toneto", em que um grupo de nacionalistas usa o feitiço, oriundo da tradição cultural do povo, como forma de assustar um delator.

Selecionamos como exemplificação de uma a atitude contraditória para com a tradição popular, o momento em que a personagem Estudante se prepara, juntamente com outros companheiros, para a excursão noturna em que o "feitiço" será feito:

"E agora, naquela hora, mesmo que Estudante não queria, a idéia do feitiço não saía mais na cabeça. Talvez era mesmo a barriga cheia de feijão de azeite-palma ou ainda o calor e o suor que punham essa dor de cabeça e lhe faziam lembrar a avó xinguilando nos óbitos, nas dissaquelas, e as estórias que a mãe punha à noite, sunguilando, com cazum - bis, diquixes, camucala e outras coisas. (...)

"Porquê então estava pensar isso tudo, nessa hora? Sabia muito bem esses homens dizem mesmo essas coisas para roubar os outros, comer as coisas boas das casas dos pobres, domir com as mulheres que querem. Estudante, que é isso que lhe agarra no çoração, não quer lhe deixar dormir, põe dúvida na sua cabeça, quer anular essa sua idéia para castigar Toneto Gomes?"

(p. 57-58)

A postura dúbia que a personagem apresen ta frente aos elementos da cultura tradicional angolana, que

abrange não só os feitiços, como também as estórias de diquixes, camucala (23), tratadas nos missosso, se torna parte das elocubrações do discurso do narrador, a partir do momento em que o discurso indireto livre é utilizado como recurso estilístico (24). Com isso, instaura-se a contradição: se por um lado a tradição é vista apenas como um elemento de exploração do povo, por outro ela possui uma força muito grande e como tal constitui-se em referência obrigatória aos indivíduos.

A forma de solucionar tal impasse na narrativa é apresentar objetivamente a tradição como credence:

"-Isso não existe, Kakuiji, juro! Tudo é mentira deles."

(p. 59)

A esse respeito, deve-se assinalar que "O feitiço no bufo Toneto" apresenta-se como a única narrativa de Luandino Vieira que apresenta uma reserva para com a tradição cultural angolana. Nas demais produções do autor, a escrita vai buscar justamente nas manifestações culturais ori-

(23) "Diquixi, s.m. Monstro de grande cabeça a qual, uma vez decepada, se reproduz limitadamente, segundo uns; ou com muitas cabeças simultâneas em número variável, segundo outros. Mil-cabeças. Pl. híbr.: maquixis. Estes seres, embora com forma humana, são antropófagos, vivendo entre si, isolados do homem propriamente dito.

Kamucala ou Kamuçalo, s.m. e f. Monstro só com metade do corpo, isto é, só com um olho, uma orelha, um braço, etc"

RIBAS, Oscar - Op. cit., p. 216, 215.

(24) "O discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente a passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação suas próprias entoações (...)" BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochinov) - Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, p. 190.

undas da tradição popular, elementos que, reinventados, adquirem o valor de reivindicação de nacionalidade. Assim, ten demos a ver nessa quarta estória de Vidas novas uma narrativa bastante característica da primeira fase da trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira. Há a tematização dos problemas do colonialismo, mas o quadro de valores do colonizador ainda detém o prestígio, o que se revela na forma com que é encarada a cultura tradicional.

A valorização de elementos do colonizado que se coloquem como igualmente válidos frente aos códigos do dominador dar-se-á, de forma efetiva, apenas a partir de uma fase de Rebelião na escrita do autor.

REBELIÃO NA ESCRITA

"Mas o que foi semeado em boa terra, este é o ouve a pala -
vra, e a entende: e dá fruto
e um produz cem, outro sessenta
ta, e outro trinta."

Mateus, 13.23

Luuanda tem sido apontado pela crítica como um momento de redimensionamento da escrita de José Luandino Vieira (1). A esse respeito, o próprio autor tem a seguinte avaliação:

"Luuanda foi uma ruptura. Foi deliberadamente uma guinada noutra sentida. Cheguei a estar a ponto de regressar a A cidade e a infância porque, realmente, o desafio era perigoso. Mas depois vi que não era capaz de regressar..." (2).

O volume apresenta, sem dúvida, um "salto" qualitativo com relação às narrativas curtas produzidas anteriormente por Luandino. Há nas três estórias de Luuanda uma firme

(1) "Luandino integra não só as experiências anteriores, mas procura superá-las, criando uma linguagem fiel aos modismos da língua angolana, particularmente do dialeto de Luanda, que seja ao mesmo tempo uma elaboração sócio-política eficaz. Projeto ambicioso, que Luandino foi capaz de levar a cabo não só em Luuanda, mas na Vida verdadeira de Domingos Xavier". MARGARIDO, Alfredo - Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa, A regra do jogo, 1980, p. 370.

"(...) os três contos de Luuanda (...) revelam uma assimilação da arte estilística e fabuladora de Guimarães Rosa às virtualidades do português falado nos musseques e às tensões coloniais aí vividas (...)". LOPES, Oscar e SARAIVA, Antonio José - História da literatura portuguesa. 8 ed. Porto, Porto, 1975, p. 1129.

"Poeta nos apareceu Luandino Vieira, o seu primeiro prosador (da literatura angolana). Mas o seu aparecimento não teria sido bastante para garantir a essa literatura a promoção a nova fase, se não fora a rápida evolução do autor de A cidade e a infância, que nos aparece agora com Luuanda, em plena maturidade. O novo degrau esta transposto. BOBELA-MOTTA, Alfredo apud TRIGO, Salvato - Luandino Vieira, o logoteta. Porto, Brasília, 1981, p. 410.

"Luandino se afirmou, sobretudo a partir de Luuanda, como não obediente às 'regras' ocidentais, buscando, antes, uma gramática textual genuinamente africana (...). TRIGO, Salvato in Luandino. José Luandino Vieira e sua obra. Lisboa, Presença, p. 239.

(2) Entrevista a Michel Laban in Luandino. José Luandino Vieira e sua obra. p. 69.

za no manejo de recursos estilísticos (por exemplo, a metaforização de elementos naturais como a chuva, que acabam por se transformar em símbolos, ou a utilização do falar popular enformador das narrativas), que o distancia dos livros anteriores. Assim, os elementos da situação social e política - portanto "externos" à escrita - e os fatores intrínsecos da estrutura textual, que se apresentavam disjuntos em CI e Vidas novas, apresentar-se-ão integrados no volume.

A tal firmeza de escrita corresponde, indubitavelmente, um questionamento mais profundo das estruturas do regime colonial. Não se trata apenas de uma tomada de posição marcada contra as formas de dominação. Verifica-se uma negação do prestígio do discurso do colonizador, com que este ratifica sua dominação. Essa foi, com certeza, uma das razões principais que provocou a resposta do regime colonial à premiação do volume, em 1965, pela Sociedade Portuguesa de Escritores.

A consequência para aquela Sociedade, da outorga, foi sua dissolução. O Ministro da Educação de Salazar, Galvão Teles, alegou que um júri, designado pela Sociedade, "havia atribuído o Grande Prémio de Novelística a um indivíduo condenado criminalmente a catorze anos de prisão maior por atividades de terrorismo na Província de Angola" e que, "apesar de tornados de domínio público a identidade e a situação do mesmo indivíduo, nem o júri revogou aquela decisão, nem os corpos gerentes a repudiaram." (3).

Os desdobramentos da premiação de Luuanda não cessaram, porém, na dissolução da Sociedade outorgante. Na noite daquele mesmo dia, "desconhecidos" invadiram a sede daquela entidade e destruíram-na. Alguns dias depois, a PIDE chamaria a depor os membros do júri de premiação e três de-

(3) FERREIRA, Manuel in Luandino. José Luandino Vieira e sua obra. Op. cit., p. 113.

les ficariam detidos: Augusto Abelaira, Alexandre Pinheiro Torres e Manuel da Fonseca (4).

Passados alguns anos, em 1972, quando a Edições 70 lançou a segunda edição do livro, o diretor-geral da Informação do governo Marcelo Caetano mandou apreender os volumes e a editora foi multada em trinta mil escudos. O que atesta a atualidade de denúncia, resistência e rebelião de Luuanda, mesmo decorridos dez anos de sua realização.

Tendo em vista que nenhuma das três estórias de Luuanda trata diretamente da luta armada dos nacionalistas angolans ou faz clara referência aos mecanismos de dominação colonial, verifica-se que a sua força está na integração de elementos situacionais à escrita, que produz uma rebelião na linguagem e questiona as formas de poder. Algo impossível de ser aceito pelo colonizador.

1. Parábola da rebelião

A atualidade das três estórias de Luuanda deve-se à constante referência à tradição popular que aí podemos encontrar. Nesse sentido, verifica-se a distância que separa esse volume dos anteriores, em que as manifestações culturais do povo chegavam a ser vistas com certa reserva, como em Vidas novas.

(4) O episódio da prisão dos três membros do júri de premiação do Grande Prêmio de Novelística nos é narrado por Alexandre Pinheiro Torres, um dos detidos, em "Luandino Vieira: dez anos depois (1964-1974) in O neo-realismo literário português. Lisboa, Moraes, 1977, p.214-215.

Conforme ressalta o autor, Luanda constituiu-se em uma ruptura, pois integrou um projeto mais amplo de escrita. Ao fincar raízes em uma tradição popular, procurou fazer da "angolanidade", regional, um salto para a modernidade. Ou seja, passado e futuro marcando o presente da escrita.

Nesse sentido, o próprio título do livro revela essa dialética, já que Luanda, grafada com dois u, remete à primitiva pronúncia que se dava ao topônimo em Angola⁽⁵⁾. Há, portanto, uma opção de grafia que privilegia a oralidade. O seu contrário, entretanto, também está presente, já que se trata da nomeação de um texto escrito e não de uma coletânea de estórias para serem recitadas à beira das fogueiras.

A caracterização das relações oral x escrita, ou tradição x modernidade é bastante clara na forma de encerramento de "Estória do ladrão e do papagaio":

"Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem."

(p. 96)

Tem-se no trecho a utilização da fórmula de encerramento dos missosso. Note-se que há, porém, a inclusão de um elemento no sintagma que, de forma alguma, faria parte daquelas narrativas orais: a referência à escrita ("os que sabem ler")

Essa variação da fórmula tradicional leva a uma descodificação possível em dois níveis: no primeiro, reafirma-se o plano da escrita como diverso da oralidade. Em um segundo momento, coloca-se a pergunta: Qual leitura? Deflagra-se, pois, o problema da ambigüidade de descodificação do texto, tão presente na moderna literatura de nosso tempo.

(5) Posteriormente é que se registrará a forma "Loanda", que seria finalmente fixada em "Luanda".

Índice dessa modernidade pode ser visto na parábola (6) do cajueiro tecida por Xico Futa, personagem de "Estória do ladrão e do papagaio". A longa fala do presidiário Xico é, no texto, equiparada à voz do narrador, de quem a personagem toma o discurso, tendo em vista apresentar as razões e início dos fatos que levaram à prisão Lomelino dos Reis como ladrão de patos e de Garrido Fernandes como seu comparsa.

É importante ressaltar que na trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira, Luuanda, quanto ao aspecto do narrador, constitui também uma mudança. Não encontramos no volume uma única visão dos fatos decorrente de um narrador onisciente ou de um narrador-protagonista, como nos livros anteriores. Em Luuanda as estórias se tornam o espaço de entrecruzamento de vozes narrativas.

Esse entrecruzar de vozes narrativas remete -nos às observações que o próprio Xico Futa efetuará sobre o "fio da vida", que não se parte. Assim também a estória, apesar da mudança de seu curso narrativo, não sofre solução de continuidade. Antes, é a partir do discurso da personagem que se abrem caminhos novos de descodificação. E o texto pode ser percebido como uma explicação dos casos dos homens do musse - que, da situação angolana sob o colonialismo, ou como o próprio fazer poético.

Vejamos como se constrói a parábola e as três ordens diversas de descodificação a que ela remete:

(6) Optamos pela nomeação de parábola, tendo em vista que o discurso da personagem apresenta elementos de uma ação que ao mesmo tempo se referem a uma outra série de elementos e processos e que "a clara compreensão da ação do primeiro plano elucidada, por comparação, sobre a maneira de ser da outra.". (KAYSER, Wolfgang - Análise e interpretação da obra literária. 6 ed. port. Coimbra, Armenio Amado, p. 131.)

"É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem uns para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes, ficam depois colocadas, parece são moscas mexendo-se, presas, o vento é que faz. E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. As pessoas passam lá, não lhe ligam, vêem-lhe ali anos e anos, bebem o fresco da sombra, comem o maduro das frutas, monandengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou este pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. Quem sabe diz o sol dá-lhe comida por ali, mas o pau vive sem folhas. Subam nele, partam-lhe os paus novos, aqueles em vê, bons para paus-de-fisga, cortem-lhe mesmo todos: a árvore vive sempre com os outros grossos filhos dos troncos mais velhos agarrados ao pai gordo e espetado na terra. Fiquem malucos, chamem o trator ou arranjem as catanas, cortem, serrem, partam, tirem todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora, satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio de le. Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco-pai. E se nessa hora com a vossa raiva, vocês vêm e cortam, rasgam, derubam, arrancam-lhe pela raiz, tiram todas as raízes, sacodem-lhes, destroem, secam, queimam-lhes mesmo e vêm tudo fugir para o ar feito muitos fumos, preto, cinzento-escuro, cinzento-rola, cinzento sujo, branco, cor de marfim, não adiantem ficar vaidosos com a mania que partiram o fio da vida, descobriram o princípio do cajueiro... Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quitanda, cheia do peso do vinho ou encham o peito do sal do mar que vem no vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro. Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da

terra com beijos de chuva. O fio da vida não foi partido. Mais ainda: se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo; derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fá - cil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas."

(p. 54-55)

A longa parábola de Xico Futa trata, como se vê, em um primeiro nível, de um cajueiro, as tentativas pa ra sua destruição e a sua continuidade através de seus fru - tos. Podemos identificar então no trecho três momentos diver - sos, equivalentes aos três módulos principais de qualquer nar rativa: situação inicial, conflito e resolução do conflito.

A situação inicial refere-se à descrição da árvore, efetuada de modo bastante dinâmico. Há de se notar, en tretanto, que se existe um todo sobre o qual se debruça a des crição - tronco, folhas e frutos de um cajueiro - os vocábu - los desse enunciado pertencem a campos morfo-semânticos muito diversos daqueles do mundo vegetal: "inchados", "filhotes", "teia de aranha", "moscas mexendo-se", "presas", "vento", "bo cados de sol". Isso nos leva a caracterizar o cajueiro como o cruzamento de elementos diversos, pertencentes a ordens varia das, formando um todo. A nível da forma com que a linguagem tece a descrição, a mesma diversidade pode ser detectada: nos recursos à transposição da expressividade da linguagem oral (a través de construções paratáticas, sintagmas comparativos, a - nacoluto), na inclusão do léxico de outra língua que não o por tuguês, ou nas construções que fogem aos cânones do português - padrão para se instalarem na linguagem corrente dos musse - ques.

O conflito, por sua vez, constitui-se na ação de um opositor, identificado na parábola como "vocês". A ação predatória ao todo descrito na situação inicial é bastante clara a partir dos verbos utilizados para apresentar a tentativa de destruição do cajueiro: "serrem", "tirem", "rasgam", "derrubam".

A resolução desse conflito, que pode ser identificada a uma resistência à destruição, se dá principalmente pela reflexão ("pensem", "deixem o pensamento correr"), entendimento de um processo de continuidade ("na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida (...) mas filha") e escolha (o princípio pelo qual se opta).

Vistos esses elementos, não nos é difícil aproximarlos de uma situação de colonialismo português em África. Assim, o cajueiro da parábola identifica-se plenamente à situação do povo angolano submetido à metrópole portuguesa. Apresentando uma cultura de elementos variados, diversos daqueles do europeu, essa população foi, por cinco séculos, submetida a um verdadeiro massacre cultural, que acabou por destruir-lhes muitas de suas formas de organização social (para não falarmos da destruição física dos indivíduos através do tráfico negreiro, na guerra de "pacificação"⁽⁷⁾, nas prisões da repressão ou no trabalho forçado, conhecido como "contrato"). Destarte, o "vocês" responsável pelos atos que indicam a tentativa de destruição de um todo dinâmico é perfeitamente compatível com o papel desempenhado pelo colonizador e sua "missão civilizatória" em Angola. A parábola, entretanto, avança alternativas para inviabilizar a destruição total: reflexão aliada a um conhe-

(7) A respeito, ver CARDONEGAS, Antonio de Oliveira de - História geral das guerras angolanas, onde são enumerados, além dos feitos militares, os vários governantes portugueses enviados a Angola e suas políticas de ocupação. Deve ser lembrado que essa História geral data do século XVII e que já a essa época, foi possível recolher material para constituir-se o livro em três volumes.

cimento desse processo de colonização e uma escolha consciente, vale dizer, uma práxis.

Por outro lado, a forma como são dados os elementos da parábola, constituindo um todo que se vincula às tradições angolanas (pela inclusão de palavras do quimbundo, oralidade) ao mesmo tempo em que requer do leitor um esforço de descodificação, pois apresenta estrutura de enunciado que foge aos paradigmas do português gramatical, constitui-se em uma explicitação do próprio fazer poético das estórias de Luandino Vieira. Temos pois na parábola do cajueiro a veiculação do programa estético de Luandino Vieira nessa fase de sua escrita: um mergulho na tradição cultural do povo, como forma de reivindicar-lhe uma nacionalidade frente ao colonizador. A "raiz dos casos" populares serve, portanto, como início da rebelião contra as formas codificadas de narrar, indiciando a postura contra o domínio do colonizador.

Sob esse aspecto, pode-se ver em "Estória do ladrão e do papagaio", onde encontramos a parábola referida, uma espécie de marco que divide em dois momentos - passado e futuro - o volume que lhe contém. Essa estória, por sua posição medial, possibilita a identificação desses dois momentos com as estórias "Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos" e "Estória da galinha e do ovo".

Na primeira delas há, como em A cidade e a infância, a referência a um "antigamente" destruído. Assim, ocorrem alusões a uma elite negra da colônia que foi socialmente destruída e empurrada para os musseques. A representante dessa camada social é, na narrativa, Dona Cecília de Bastos Ferreira, a quem brancos beijaram "a mão negra de mulher de pele brilhante" (p. 15) e em cuja casa "nada que faltava, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala" (p. 16). Na velhice, temos essa senhora "... Sentada no chão molhado da porta da cubata - nga Xíxi Hengele, co-

mo lhe chamam no musseque" (p. 15) e que passa fome. O neto, Zeca Santos, já não conhecera os dias de fausto do "sobrado dos Coqueiros". Sua vida é a de todos os habitantes do musseque, à procura de sobrevivência.

Para essas personagens, o fio da vida não se parte mas, lembrando Xico Futa, está podre. Vavó Xíxi explicita isso: "-Nem maquezo nem nada! Aiuê, minha vida! Esta vida está podre!..." (p. 9). Não há, no horizonte de vivências desses habitantes do musseque, a perspectiva de emendar o curso dos acontecimentos.

Vale notar, entretanto, que essas mutações do "antigamente" não são vistas unicamente pela ótica do narrador. As personagens são apresentadas de forma autônoma e dessa maneira não se caracterizam apenas como porta-vozes dos pensamentos de um condutor da narrativa.

Veja-se, por exemplo, Vavó Xixi que, pelo seu passado, não é capaz de compreender os novos tempos e vê as mudanças apenas como fatalidade:

"Vavó Xíxi Hengele (...) não queria acreditar essas coisas estava ouvir, mas as costas do neto falavam verdade. Um branco como sô Santos, amigo de João Ferreira, como é ele ia ainda bater de chicote no menino só porque foi pedir serviço?"

(p. 11)

"-É a vida! ... Deus é pai, não é padrasto. Deus é que sabe!..."

(p. 16)

Ressalte-se a autonomia da personagem com relação ao enunciado do narrador, que mistura sua fala ao discurso narrativo através do discurso indireto livre.

Zeca Santos, por sua vez, é descrito com certa simpatia pelo narrador, que lhe ressalta a pouca idade e os sofrimentos porque já passara:

"Os grandes soluços, as lágrimas brancas a descerem na cara magra dele, a cabeça enconstada na mesa e escondida nos braços, todo o corpo a tremer sacudido com a dor desse falso, com a raiva que a fome trazia, calaram a boca de vavó."

(p. 12)

Esse fato não impede, entretanto, que Zeca seja apresentado como portador de valores oriundos da situação colonial em que grande parte da população é alijada de trabalho e poder ⁽⁸⁾, longe dos heróis positivos que encontramos em Vidas novas:

"E foi nessa hora, com as coisas bem diante da cara, o sorriso de vavó cheio de amizade e tristeza, Zeca Santos sentiu uma vergonha antiga, uma vergonha que lhe fazia querer sempre as camisas coloridas, as calças como sô Jaime só quem sabia fazer (...)"

(p. 13)

Explicita-se aqui a alienação que o sistema colonial engendra e na qual Zeca Santos está imerso. A forma de ultrapassagem dessa situação dar-se-ia, segundo ainda a parábola do cajueiro, por uma reflexão e uma escolha prática de atuação social. Como isso não ocorre, Zeca Santos

"(...) nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xixi Hengelle e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes (...)"

(p. 38)

(8) "A alienação intelectual dos colonizados que se manifesta especialmente na identificação a um estereótipo racista e implica frustrações e complexos, deforma nos explorados a visão dos fatos econômicos e impede-os de pensar em termos de consciência de classe." ZAHAR, Renate - Colonialismo e alienação. Lisboa, Ulmeiro, 1976, p. 49.

Verifica-se que os elementos da situação política e social de Angola sob o colonialismo transformam-se na narrativa em "elementos constitutivos de sua estrutura". Não há a necessidade de apresentar detalhes referentes a fatores situacionais. A caracterização de Vavó Xíxi e Zeca Santos já é suficiente para que o leitor perceba, apesar de as personagens não se darem conta, de que sua situação de carência não se deve à fatalidade apenas. A título comparativo, veja - se o trecho abaixo de A vida verdadeira de Domingos Xavier - pertencente à primeira fase da escrita de Luandino Vieira - que trata da atuação de Xico João ou Xico Kafundanga, o qual é apresentado inicialmente com as mesmas características de Zeca Santos (farrista, namorador inveterado e bom conversador):

"-Sabe, mano Xico! Muito tempo já que lhe espreitamos. Você é bom rapaz, alfe, como você a gente não tem. Agora sua cabeça não tem só mais brilhantina. Os rapazes pedem se você quer ser diretor aí do clube. Com Maneco e Zezinho na prisão, precisamos gente, senão o clube morre!

"Xico Kafundanga sentiu uma grande alegria. Muito um bicho roia no seu coração vendo outros irmãos no trabalho comum e ele sempre de fora, só dando pontapés e dançando massamba e merengue(..)

(...)

"Dai é que começou sua vida nova."

(p. 37-38)

Se Xico João é o herói positivo que ultrapassou suas limitações e engajou-se na luta de libertação, Zeca Santos representa um momento de impasse e impotência frente à situação colonial. Mas esse fato não torna a narrativa menos denunciadora do colonialismo. Pelo contrário; tendo em vista que o narrador não apresenta uma solução para a situação de carência da personagem, o leitor tem diante de si um painel do processo de pauperização das camadas populares dos musseques e se solidariza com elas.

Em oposição ao impasse apresentado em "Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos", temos na terceira estória de Luuanda, "Estória da galinha e do ovo", de forma simbolizada, a resistência do povo angolano frente à dominação. O texto irá formalizar essa resistência e se constituir ele próprio em uma rebelião frente ao colonialismo, através da explicitação dos vários discursos de dominação que tentam se sobrepor à fala dos musseques. Levando-se em consideração que essa estória apresenta-se bastante próxima dos registros do português presentes nos bairros populares de Luanda, verificamos que a escrita, assim como as mulheres do musseque, rebela-se contra o que se considerava fala de prestígio. A nível da narrativa, temos através das personagens que se acercam da disputa das mulheres Bina e Zefa por um ovo, a caracterização dos discursos eclesiástico, jurídico, comercial ou policial que visam, em última instância, a alienar, por sua "competência" (9), Bina e Zefa de algo que lhes pertence: o ovo e a decisão de seus próprios problemas. A esse respeito bem assinala Maria Aparecida Santilli: "pela oposição das falas e apoiado no motivo remoto do etnocentrismo lingüístico, indicia-se também o projeto de superpor-se o código do mediador ao das litigiantes, ao provocar o distanciamento do outro, para impor-se como código 'mais culto' ao 'menos culto'." (10).

Vejamos, esquematicamente, como a narrativa elabora a contextualização dos vários discursos da ordem colonial e como cada um deles, rechaçado pelos populares, mostra-se inoperante:

(9) Termo utilizado de acordo com CHAUI, Marilena in Cultura e democracia. 3 ed. São Paulo, Moderna, 1982, p.7: "O discurso competente é o discurso instituído.(...) O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada(...)"

(10) SANTILLI, Maria Aparecida - "Textos em contexto luso-africano-brasileiro". África. Lisboa, África, I(4):456, abr-jun., 1979.

I) Sô Zé, branco, dono da quitanda do musseque:

"-Esse milho que deste na Cabíri... é daquele que te vendi ontem?

(...)

"Ah, sim!? O milho que te fiei ontem? E dizes que o ovo é teu? Não tens vergonha?..."

"-Dona Bebeca, o ovo é meu! Diga-lhes para me darem o ovo. O milho ainda não foi pago!..."

(p. 106)

II) João Pedro Capita, o Azulinho, seminarista:

"-Nem a marca de tua galinha, Zefa; nem a marca do teu milho, Bina. Não posso dar a César o que é de César, nem a Deus o que é de Deus. Só mesmo padré Júlio é que vai falar a verdade. Assim, eu levo o ovo (...)"

(p. 110)

III) Sô Vitalino, senhorio de muitas cubatas do musseque:

"-Quer dizer, dona Bebeca, o ovo foi posto aqui no quintal da menina Bina, não é?

(...)

"-E sabe também sua galinha pôs um ovo no quintal dessa minha cubata? Quem deu ordem?

(...)

"-Vocês têm cada uma!... Não interessa o ovo é meu. Foi posto na cubata que é minha!"

(p. 112-113)

IV) Sô Artur Lemos, ex-notário:

"-A senhora, dona Bina, vamos pôr queixa contra sua vizinha, por intromissão na propriedade alheia com alienação de partes da mesma... isto é: o milho!

"-Quanto à senhora, dona Zefa, requeriremos sua vizinha por tentativa de furto e usufruto do furto! Preciso de cinco escudos de cada uma para papel!"

(p. 117)

E a todas as tentativas presentifica-se a resistência dos populares, que rechaçam os opositores que se pretendiam árbitros do caso da galinha e do ovo:

I) "(...) as mulheres rodearam o dono da quitanda, insultando, pondo empurrões no corpo magro e torto, enxotando-lhe outra vez na casa dele."

(p. 107)

II) A Azulinho, nga Zefa responde:

"Com a sua sapiência não me intrujas, mesmo que nem sei ler nem escrever, não faz mal! "

(p. 110)

III) Quanto a sô Vitalino:

"(...) vavó mais nga Bina vieram mesmo empurrar-lhe na rua, metade na brincadeira, metade a sério.(...) E os risos de todas as bocas ficaram no ar dando berrida na figura torta e atrapalhada do proprietário Vitalino".

(p. 114)

IV) Já a sô Artur Lemos:

"Uma grande gargalhada tapou-lhe as últimas palavras . (...) Derrotado pelo riso(...) empurrado por vavó(...)"

(p. 117)

Derrotados pelas palavras e pela gestualidade das mulheres do musseque, os "árbitros" retiram-se. Os seus discursos, veiculadores de uma função simbólica de prestígio, perdem a eficácia frente à tenacidade de Bina e Zefa em preservarem o que lhes pertence. Com isso assiste-se ao questionamento desses discursos e, por extensão, das formas de poder por eles veiculadas. Mas a contenda ainda não fora resolvida.

O último dos árbitros que se acerca da disputa do ovo é a força policial que ameaça as mulheres não apenas por um discurso coercitivo-estereotipado ("Vocês estavam a alterar a ordem pública, neste quintal, desordeiras!" - p. 120), como também pela força física ("Só mesmo quando o

sargento começou aos socos nas costas é que tudo calou e começaram ainda arranjar os panos, os lenços na cabeça, coçar os sítios das pancadas" - p. 119).

A forma de superação dessa nova força opo-
 tora que se apresenta dar-se-á no terreno da linguagem en-
 quanto prática social. Quem acaba por resolver a confusão é
 o canto entoado por duas crianças, Xico e Beto, que imitam
 um galo. Dessa maneira, fazem com que a galinha Cabíri fuja
 das mãos dos cipaios que, "para acabarem com a disputa", ha-
 viam resolvido fazer da galinha um churrasco para si. O can-
 to assume, na seqüência narrativa, a função de uma senha,
 que obsta o plano dos policiais. Ocorre que essa "senha" a-
 presenta-se como a atualização de uma prática que as crian-
 ças haviam aprendido com um "mais-velho" do musseque:

"Xico andava na brincadeira com Beto, seu mais
 novo, fazendo essas partidas vavô Petelu tinha-
 -lhes ensinado de imitar a fala dos animais(...)"

(p. 100)

Avulta do episódio o caráter de resistência
 de que se pode revestir a linguagem quando ela vai buscar
 nas matrizes populares elementos para sua revitalização. É
 pois a atualização de uma prática legada por um elemento
 que guarda a cultura tradicional, que acaba por afastar o
 último dos "árbitros". e instaura a possibilidade de as pró-
 prias mulheres, por seus meios, resolverem os casos (11):

"Vavó Bebeca sorri também. Segurando o ovo(...)
 entregou para Bina.

-Posso, Zefa?...

Envergonhada ainda, a mãe de Beto não queria
 soltar o sorriso que rebentava na cara dela.

(...)

"De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio deva-
 gar e, cheio de cuidado e amizade, soprou-lhe
 o vestido gasto contra o corpo novo."

(p. 123)

(11) A esse respeito, a fala do sargento é bastante clara
 da ameaça que representa toda a procura de resolução,

Assim como as mulheres resolvem a contenda, dispensando os estranhos que procuravam com seus discursos pretensamente prestigiados alferirem vantagens, a escrita da estória inscreve-se em um outro espaço textual que não o dos modelos de uma literatura do colonizador, na busca de novos caminhos para comunicar as estórias dos musseques. Ve ja-se, a respeito, o início da narrativa que, juntamente com o fecho, indiciam a ligação com a literatura tradicional an golana:

"A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda."

(p. 99)

"Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda."

(p. 123)

Há ainda, é bem verdade, uma certa ligação a fatores situacionais ("estes casos passaram nesta nossa terra"), mas a escrita procura, no seu todo, inscrever - -se como manifestação contra as características tecnofor - mais da literatura dada como modelo pelo colonizador. Exem - plo disso é o terceiro parágrafo da narrativa, em que temos a comparação entre a formação de um temporal e a confusão no musseque. Ocorre que a oração principal é interpolada por nada menos que quinze outras, que criam um emaranhado tex - tual só entendido adequadamente à luz de uma efabulação tradicional dos quimbundos, onde os casos se sobrepõem na tes - situra das estórias.

pelos habitantes do musseque, do caso do ovo:
 "(...) Estavam reunidas mais de duas pessoas, isso é proibido! E, além do mais, com essa mania de julgarem os vossos casos, tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes!" (p. 120-121)

Concluindo, vemos que Luuanda, em comparação com as estórias anteriores de Luandino Vieira, representa uma inovação. Não encontramos mais no volume a disjunção situação social angolana/escrita que ocorria em A cidade e a infância e Vidas novas. Há no volume premiado pela Sociedade Portuguesa de Escritores uma interação entre fatores "externos" e "internos". Por outro lado, a tradição cultural angolana passa a se constituir em diretriz das narrativas, o que as inscreve em um espaço que foge aos parâmetros acadêmicos de uma literatura do colonizador.

A linguagem de Luuanda, acompanhando esse distanciamento das formas de prestígio literário impostas, começa a deixar os limites do português-padrão e, pelo processo de busca de uma transposição da oralidade à escrita (que analisaremos mais detidamente no próximo capítulo) e inclusão de estruturas lingüísticas e vocábulos do quimbundo, começa a apontar os rumos de uma "angolanidade", prenunciando a terceira fase da trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira: A Revolução na escrita.

REVOLUÇÃO NA ESCRITA

"Mas sinto cada vez mais a propensão para a condensação, no aspecto da escrita; e a multiplicação dos níveis, dos aspectos da realidade que às vezes estão num só vocabulo. (...) A tentação é para escrever um tipo de literatura que exige uma leitura muito calma, muito lenta e muito refletiva, por que cada palavra evoca, faz explodir em várias direções, e tem que se regressar para continuar. E isso é que devia enriquecer o leitor, penso eu..."

(Luandino Vieira em entrevista a Michel Laban)

Conforme procuramos demonstrar no capítulo precedente, o livro premiado pela Sociedade Portuguesa de Escritores apresenta inovações a nível temático e estilístico que permitem verificar uma mudança qualitativa em relação a produções anteriores do autor. Ressalte-se, contudo, que a "ruptura" levada a efeito em Luanda somente atingirá a maturidade, em termos de trabalho artístico, com o livro que lhe segue: Velhas estórias. É a partir das narrativas desse volume que algumas características de estilo, apenas afloradas em estórias anteriores de Luandino, terão um tratamento adequado. Inicia-se a fase que denominamos Revolução na escrita, com as narrativas orientadas para formas da cultura tradicional angolana e incorporação definitiva do bilingüismo colonial como forma de reinvenção textual.

A partir de Velhas estórias, escrito nos cárceres da PIDE, em Luanda, Nós, os do Makulusu e João Vêncio: os seus amores demonstram a maturidade de Luandino Vieira como escritor. As narrativas se adensam e a ousadia lingüística alia-se a uma polifonia de vozes narrativas, e laborando-se, a partir daí, uma escrita eminentemente angolana.

Em Nós, os do Makulusu o discurso do irmão mais velho de Maninho, evocando momentos, locais e situações compartilhados com o rapaz que morrera no exército colonial faz com que espaços e tempos distanciados formem um todo textual. O discurso de Mais-Velho que conduz a narrativa não anula, entretanto, a consciência que outras personagens têm do episódio da morte de Maninho. Ao contrário, na inserção de temas, espaços, personagens e tempos diversos, o acontecimento é dado não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas. Esse traço faz com que possamos caracterizar Nós, os do Makulusu como uma "multipli-

cidade de centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico" (1) . Ao nível da escrita, verifica-se que essas várias perspectivas se dão no entrecruzamento de matérias diversas: ao lado do trecho da carta de doação de D. Sebastião a Paulo Diáz de Navais, "com ortografia da época e tudo" (p. 49), por exemplo, encontram-se menções às "ruas escondidas ao progresso... ruas de utopias... ruas personalizadas, coloniais, colonialistas, ruas de sangue..." (p. 51) ou frases em quimbundo - "-Mon'ami, mon'ami! Aiuê mon'ami, a-mujibila né!" (p.57). Estes elementos nos levam a caracterizar no volume o amadurecimento de uma "polifonia" que já se anunciara em Luanda, através da fala de Xico Futa.

Pela trama de significados do romance constrói-se a trajetória de toda uma geração de angolanos: seus problemas, dúvidas e descaminhos. E desse todo heteróclito, a escrita erige-se como reflexão e práxis. A palavra não se coloca como refúgio, silêncio ou quietez, mas como proposta de angolanidade.

"(...) - cultura intensiva, não é assim? - temos todos, nós os do Makulusu, a nossa bela cova de infância, oito por quatro, é fácil, eu já não sou capaz de achar o volume do cilindro, mas é fácil e por isso, mãe, ouve: eu não quero ser enterrado, é uma palavra tão feia, tão fria, tão fosca, tão fresca; ou sepultado, outra rima com abandonado, excomungado, capado e castrado, dominado e discriminado - escravizado! - essas todas palavras e suas rimas e sinônimos todas têm silêncio e quietez (...)"

(p. 89)

João Vêncio: os seus amores leva ainda mais longe o experimento estético, na busca de uma linguagem poé-

(1) BAKHTIN, Mikhail - Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 12.

tica tradutora de um discurso especificamente angolano.

O volume apresenta o desenvolvimento de uma forma narrativa que, mesmo timidamente, já fora expressa em "Quinzinho", de CI, de maneira bastante elaborada em Nós, os do Makulusu e seria retomada em Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu: o diálogo travado entre o narrador e uma pessoa - gem cujas réplicas não são transcritas diretamente no texto. Há, assim, o fluxo da fala constante do presidiário João Vêncio e as respostas e indagações de um interlocutor letrado que permanece oculto na longa fala de Juvêncio Plínio do Amaral, "João Vêncio, também - e outros... João Capitão, aliás Francisco do Espírito Santo, aliás..." (p. 61-62). Conforme as sinala Roberto Schwarz sobre a fala em Grande sertão: veredas em que o mesmo processo estilístico é levado a efeito, a narrativa "faz-se do diálogo de duas personagens, entre as duas, no espaço social que exige a objetivação das relações por meio da língua falada. Trata-se de um fluxo oral." (2). Como no romance de João Guimarães Rosa, João Vêncio: os seus amores tem como matéria primordial a palavra. Vocábulo de várias línguas entram na composição do "colar de cores amigadas" que se tece na narrativa/fala:

"Pode ver meu cadastro - intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, ròquefêlo um pouco..."

(p. 63)

"Cantei missão com minha conversada Màistrêla e sus hermanos, a mãe dela, na escola dominical(...)"

(p. 65)

"Aquele homem saiu do nada, ele tinha partes de selfemeide (...)"

(p. 83)

(2)SCHWARZ, Roberto - A sereia e o desconfiado. 2 ed. Rio de Janeiro, 1981, p. 39.

"(...) a cróia d'alma cafofa matou minha mais bela bilha 'bafadora, a que tinha o sol no coração dentro, blondes brilhos (...)"

(p. 98)

"E pergunto, ofessaide: pecado, kima, kianhi? Kituxi?..."

(p. 99)

(Os grifos são nossos)

E já que a situação dialógica entre as duas personagens do texto objetivam relações sociais através da língua falada, a nacionalidade da narrativa despontará em um léxico ao qual comparecem palavras portuguesas ou quimbundas subvertidas em sua sufixação originária. A escrita tematiza, desse modo, o momento de afirmação de uma nacionalidade que se forja no contato de duas línguas: "negoço" (p. 69); "aves - truza" (p. 94), "quimbandão" (p. 69).

Por outro lado, o recurso constante à metalinguagem, especialmente através do leitmotiv "As palavras mentem", faz dessa narrativa uma investigação sobre o próprio fazer poético de Luandino Vieira:

"(...)-mas a arte não é mesmo o artista ou é a ferramenta de trabalhar com ela?"

(p. 37)

Pela forma de apresentação da fala de Vêncio, suas dúvidas metafísicas ("Deus ou ainda o Diabo mafarrico, barzabú cornudo?" - p. 80), a procura do consolo na religião ("Todas as religiões falam verdade, eu sou de todas" - p.69) e o amor proibido por um amigo, não nos seria difícil aproximá-lo de uma outra personagem, o barranqueiro e ex-jagunço Riobaldo, de Grande sertão: veredas. Apesar de não negarmos o papel que a leitura dos trabalhos de Guimarães Rosa tiveram

sobre a ficção de Luandino Vieira, excede o âmbito desse trabalho a análise das semelhanças e diferenças entre as personagens e narrativas dos autores angolano e brasileiro.

Após a redação de João Vêncio: os seus amores o próximo livro de José Luandino Vieira, No antigamente, na vida, retomará a temática da infância, desenvolvida em outros livros seus. A forma de abordagem, todavia, será diversa. À utopia de A cidade e a infância em que a época da miudagem é "o tempo da paz à sombra das mulembas", contrapõe-se a guerra contra o universo adulto e a instauração da imaginação como oponente a um mundo imperfeito. A nível da linguagem das três estórias do volume, verifica-se que as inovações realizadas nos livros anteriores prosseguem e aprofundam-se, tendo em vista uma poeticidade da escrita.

Macandumba e Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu, por sua vez, irão explorar basicamente a metatextualidade como forma de, através de uma "angolanidade" dos textos, vinculá-los à modernidade.

As características principais dos livros de Luandino Vieira que apresentamos, objetivam a enfatizar os processos estilísticos e temáticas mais frequentes nas estórias do escritor angolano na terceira fase de sua obra.

O exame detido dessas características, que passamos a efetuar, permitirá a obtenção de um painel bastante amplo dos processos de escrita do autor nesse momento de seu trabalho artístico e ao qual denominamos Revolução na escrita.

Iniciaremos nossa análise pelos aspectos tradicionais presentes na ficção de Luandino Vieira que indicam o programa de uma "angolanidade" do texto.

1. Tradicional, popular, erudito: nacional

O volume em que se encontra de maneira mais clara a presença da tradição como vertente de uma reivindicação nacional e uma "fuga" às formas codificadas e de prestígio do colonizador, é Velhas estórias. Tomaremos pois por base, em nossa análise desse aspecto, esse livro.

Deve-se mencionar, primeiramente, que tomamos o vocábulo tradição em seu sentido de base, sem a pecha de "passadismo" que algumas vezes acompanha a palavra. Dessa forma, empregamos tradição no sentido de ato de transmissão ou entrega. Ou, dito de outra maneira, "transmissão ou entrega codificadas entre os homens e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento e aos quais somos obrigados a nos referir para aceitar ou rejeitar." (3).

Sob esse aspecto, entendemos por tradição presente na ficção de Luandino Vieira fontes diversas: a cultura popular oriunda dos quimbundos ou a literatura angolana escrita. São, conforme explicitamos acima, padrões de origens diversas, mas que estão presentes no universo cultural do escritor angolano. O que nos irá interessar é a maneira como esses elementos externos - populares ou eruditos - passam a internos, componentes intrínsecos da estrutura das estórias.

Verifiquemos, em primeiro lugar, como se dá o aproveitamento das matrizes da cultura popular angolana nos escritos de Luandino Vieira.

(3) CANDIDO, António - Formação da literatura brasileira. 4 ed. São Paulo, Martins, 1976, vol. I., p. 24

Em Velhas estórias a cultura popular dá o principal referencial a duas narrativas: "Muadiê Gil, o Sobral e o barril" e "O último quinzar do Makulusu". Nessas estórias, ao lado da presença dos missosso e suas personagens (pessoas, animais e monstros), há também os costumes ancestrais angolanos - como o de contar estórias ou propor adivinhas à luz das fogueiras ⁽⁴⁾ - e os trazidos pelos portugueses que acabaram por se tornarem populares, como a festa da bandeira ou cumeeira ⁽⁵⁾.

Não se ausentam pois, nesse quadro de profunda vinculação escrita/tradição, as fórmulas fixas dos missosso, dos ji-sabu ou dos ji-nongonongo.

Tendo em vista que já fizemos referência à forma de ocorrência dessas matrizes da narrativa popular angolana na prosa de Luandino Vieira no capítulo 2, deter-nos-emos em um aspecto dos missosso a que as estórias do autor de Luanda pouco fazem referência explícita. Referimo-nos às estórias de animais.

(4) Conforme entrevista de Luandino Vieira logo após a independência de Angola, esse costume, como outros sufocados pelo colonialismo, foi restaurado: "Uma das expressões culturais que já foi revivida é a de se contar histórias, de dizer provérbios, de dançar e cantar à volta das fogueiras já numa forma mais elevada, que é a 'fogueira do combatente'.". "Angola é o seguinte" - entrevista concedida a Frederico Fulgraff. O pasquim. Rio de Janeiro, 7:345, 6 fev. 1976, p. 10.

(5) "Construindo-se a casa, terminada a 'obra de pedreiro', assentamento de tijolos, colocam-se muitos galhos verdes sobre as paredes, antes de cobri-las com o telhado. O proprietário oferece aos operários bebidas e uma breve refeição. Cerimônia romana que recebemos de Portugal, ainda é muito viva no Brasil." CÂMARA CASCUDO, Luís da - Tradição, ciência do povo. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 76.

Essa variante dos missosso é referida apenas duas vezes na ficção de Luandino Vieira: em "Cardoso Kamukolo, sapateiro", de Vidas novas, e "O último quinzar do Makulusu", de Velhas estórias. É interessante notar que em ambas repete-se a mesma situação: um narrador mais velho tenta contar a seu auditório infantil estórias protagonizadas por animais e é obstado pelas crianças. Assim, os missosso de animais são referidos, porém não comunicados na escrita, ao leitor.

Vale ressaltar, entretanto, que uma das características básicas desse tipo de lenda, a astúcia dos que estão em desvantagem ⁽⁶⁾, encontra-se disseminada em toda a obra de Luandino Vieira. Assim, a rede clandestina de informações em A vida verdadeira de Domingos Xavier ou o estratagem dos miúdos Xico e Beto em "Estória da galinha e do ovo", podem ser vistos como uma forma de manifestação da astúcia dos missosso de animais.

Em "Muadié Gil, o Sobral e o barril" a astúcia como forma de resistência e luta em uma situação desvantajosa é claramente expressa.

(6) Nos missosso protagonizados por animais há uma hierarquia baseada na força física. Assim, o elefante, o leopardo e o leão apresentam-se superiores à lebre, o macaco ou o cágado, os quais, pelo pequeno porte, são relegados a uma condição inferior. Em todos os contos de animais em que se evidencia o confronto dessas duas classes - detentores e desvalidos de força física - serão justamente os mais fracos que obterão vantagem (e muitas vezes salvarão a própria vida), graças aos estratagemas astuciosos que utilizam. A respeito, um provérbio quimbundo é bastante revelador dessa forma de resolução dos problemas: "Se makū matenē, ndunge itena" cuja tradução aproximada nos dá Oscar Ribas: "Se as mãos não podem, pode a astúcia".

Na fábula da narrativa temos a reivindicação dos operários da Construções Gilafó para que se faça cumprir o costume da bandeira. O dono da empresa, mestre Gil Afonso, opõe-se ao cumprimento da tradição, alegando gastos excessivos e, ao mesmo tempo, intima os trabalhadores para que, em lugar da festa desejada, compareçam à cerimônia de chegada de uma autoridade portuguesa a Luanda. Para tal já preparara até letreiros e placas de boas-vindas a serem distribuídos entre os empregados.

Os pedreiros tentam, de todos os modos, dissuadir o patrão que, em resposta os ameaça com a força física:

"-Quero-os a todos com aquela compostura que Se-
xa merece! Vocês ali representam esta grande famí-
lia, as construções Gilafó! Entenderam? Se eu
sei ou vejo ou me vêm dizer que alguém se portou
mal, vai imediatamente para a rua. Ou melhor: le-
vo-o a um sítio que eu cá sei..."

(p. 34)

Como última tentativa, um dos líderes dos empregados, Sobral, tenta contrapor ao "português estrangeiro" (p. 39) de Gil Afonso palavras que o pedreiro considera de um nível mais elevado e que ouvira quando de sua estada na cadeia:

"-... o seu capital variável não modifica, a
concentração, mestre... Ai, como é então?! A
lei... a lei da acumulação... Pópilas! Esqueci
o porreiro do toque dos bugues! Quer dizer: a
mais-valia aumenta com o barril para a malta..."

(p. 40)

A réplica de Gil Afonso não tarda, invocando a gora a força do sistema:

"(...)Mas saiu o contrário: o homem pôs na sua cara de mau, voz toda ela de polícia, desceu dos tijolos:

"-Sobral!? Qu'ê isso? Teorias de bolchevique?!...
(...)

"Mas o mestre não queria se convencer, virava polícia, e o riso morreu mal. Todo o mundo estava perceber esse ataque do Sobral tinha estragado mais os casos."

(p. 40)

O trecho demonstra uma oposição de discursos, tal como se encontra em "Estória da galinha e do ovo". Sobral, como um bilingüe, tem a consciência formada pelo colonialismo, que deve expressar-se na mesma linguagem do seu patrão. Como não domina a língua do colonizador, recorre a enunciados que considera capazes de se contraporem à fala de Gil Afonso. Mas ele recorre exatamente ao código que era interdito sob a dominação: o que desvenda os mecanismos de continuidade do regime. A resposta do patrão só pode ser em "voz de polícia".

O conflito que se instaura entre empregados e patrão é resolvido com a interferência indireta da queda de uma lata de café fervente, colocada no madeirame da construção por Velho Bastião. Amedrontado, Gil Afonso dá o barril aos operários e parte sozinho para a recepção ao ministro português.

A descrição da conduta de Velho Bastião na resolução do conflito é bastante importante para o entendimento da estória. À primeira vista, é a luta entre Pirulito e Sobral - o ajudante de Sobral não admite que este se renda a Gil Afonso - e o fato de os mesmos esbarrarem nas vigas de sustentação, fazendo cair o café, que ocasiona a mudança de atitude do patrão. Mas a motivação composicional ⁽⁷⁾ ressalta ao

(7) Segundo a terminologia de B. Tomachevski in Teoria da literatura. Formalistas russos. 2 ed. Porto Alegre, Globo, 1973, p. 184.

leitor um momento anterior do enunciado em que a lata de café é referida:

"-Bastião-é! Velho Bastião?!

-Mbaxi, Mbaxi-é! ...

Foi Xanxo quem que respondeu, voz veio do céu. De lá dos andaimes, onde que o menor segurava mão do mais-velho guarda, todos viam banzados os dois.

-Toca a descer! Não ouviram sino da chamada? De - pressa ou sai desconto!

(...)

Sobras, aí, olhou Zé-Josefa, o verdiano era só boca aberta, Zé Jacinto veio para perto. Se desconfiava, no grupo - como era então, aqueles os dois, com sua lata agora lhe deixando lá, encostadas nas ripas?"

(p. 33)

Alia-se a isso o fato de Bastião retirar da lata, após sua queda sobre Gil Afonso, alguma coisa, o que possibilita inferir que todo o episódio era previsível sob uma lógica somente conhecida de velho Sebastião e seu ajudante:

"Aí mais-velho Bastião - ou Mbaxi di Kuba, musse- que onde que estava morar ou voz do povo acusatória, ninguém que sabia - se avançou de seu passo de cágado, miúdo Xanxo no xacato de seus pés. E apanhou a dibundazinha - saída na lata? trapo velho? missanga saiu lá? quem que viu? apanhou só - fez o gesto, muadié sempre revirando seus olhos, queria só falar as palavras xaladas."

(p. 43)

Haveria pois uma sabedoria na conduta de Velho Bastião que o discurso narrativo deixa apenas entrever. O leitor, através de uma descodificação atenta, deve obter a gênese dessa sapiência. O trecho abaixo indica-nos um ponto importante:

"Velho Bastião se cala, olhos direitos. Sorri; sua macanha bem puxada no cachimbo enche o ar. E vem vindo, passo pequeno dele, de cágado da estória- tuc, tuc, tuc... se esconde e no meio do grupo, fala o que ele mesmo não ouve."

(p. 34)

A comparação que se estabelece entre a personagem e o cágado, cada vez que ela é mencionada, explicita-se no exemplo citado. Essa reiteração permite-nos ligar Velho Bastião às lendas tradicionais em que comparecem o cágado. Deve-se ressaltar, a respeito, que dentre todos os animais dos misosso o que é caracterizado sempre como possuidor de maior astúcia e sabedoria é o jabuti.

Ao verificarmos que a resolução do conflito entre Gil Afonso e os trabalhadores se dá pela queda da lata de café astuciosamente colocada sobre o madeirame por Velho Bastião, não podemos deixar de ver aqui a clara referência a uma forma de resistência veiculada pela sabedoria popular. Assim, Mbaxi - "voz do povo acusatória" - como que guarda em sua fala "que ele mesmo não ouve" uma sentença final: não tenham medo da força.

Nesse particular, não nos é difícil comparar analiticamente a caracterização e o papel dessa personagem com a escrita de Luandino Vieira no panorama da moderna literatura angolana. Assim como a fala de Velho Bastião, os escritos de Luandino fazem-se por uma recorrência à tradição. Mas uma tradição astuciosamente trabalhada a nível artístico. Sem o exotismo delectável pelo colonizador, negando os "letreiros de boas vindas, vivas e morras" (p. 45) à dominação, seu texto se coloca como uma das vertentes da literatura angolana que teve no movimento "Vamos descobrir Angola sua sistematização:

"Esse movimento combatia o respeito exagerado pelos valores culturais do Ocidente (muitos dos quais já caducos); incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através dum trabalho coletivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações positivas e validas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista"⁽⁸⁾

(8) CRUZ, Viriato da in ANDRADE, Mário de - Antologia temática da poesia africana. 2 ed. Sá da Costa, 1977, vol. I, p. 6.

Dessa maneira, não surpreende que a caracterização de Velho Bastião como o cágado das estórias tradicionais, realize-se também como uma recorrência à literatura escrita angolana através da citação ao poema "Serão de Menino" de Viriato da Cruz. A terceira estrofe do poema, que transcrevemos, dispensa maiores comentários:

"Era uma vez uma corça
 dona de cabra sem macho...

 ...Matreiro, o cágado lento
 tuc...tuc... foi entrando
 para o conselho animal...
 ('Tão tarde que ele chegou!')
 Abriu a boca e falou -
 deu a sentença final:
 '-Não tenham medo da força!
 Se o leão o alheio retém
 -luta ao Mal! Vitória ao Bem!
 tire-se ao leão, dê-se à corça!' " (9)

O recurso à tradição literária angolana, aliás, é uma constante dos textos de Luandino Vieira. Como que numa afirmação de "angolanidade", seus textos dialogam com os de outros autores. Esse fato ocorre desde a primeira fase da obra do autor, ganhando relevo na terceira. Assim é que já em A vida verdadeira de Domingos Xavier temos como epígrafe versos do poema "Mussunda amigo" de Agostinho Neto. Em Vidas novas, o início da narrativa "Cardoso Kamukolo, sapateiro", fala de um futuro utópico em relação a um passado que, em verdade, representa o momento da escritura. Podemos detectar no trecho uma clara referência aos versos de Antonio Jacinto que falam do contratado. Confrontem-se os dois textos:

Cardoso Kamukolo, sapateiro:

"(...) a lua grande e bonita acender o candeeiro
 dela por cima das lavras de milho grande mais que
 um homem, a mandioca a crescer verde como nunca
 foi, o algodão de flores branquinhas e aquele verme
 lho cereja do café pondo talvez lembranças do an-
 ticamente, mas com a mata a guardar para sempre o

(9) ANDRADE, Mário de - Op. cit., p. 85

cheiro bom, o cheiro maluco dessas florzinhas brancas, que já foram vermelhas de sangue ou negras, queimadas nas bombas ou torcidas no fogo, elas vão contar."

(p. 69)

Monangamba

"Naquela roça grande não tem chuva
é o suor do meu rosto que rega as plantações.

Naquela roça grande tem café maduro
e aquele vermelho-cereja
são gotas do meu sangue feitas seiva.

O café vai ser torrado,
pisado, torturado
vai ficar negro, negro da cor do contratado.

Negro da cor do contratado! "

Há entre os dois textos uma ligação bastante grande, chegando a existir no conto de Luandino Vieira uma citação quase que literal aos versos de Antonio Jacinto em "aquele vermelho cereja do café pondo talvez lembranças do antigo".

A metáfora do cajueiro em Luanda, imagem símbolo do programa estético de Luandino Vieira que seria plenamente desenvolvido na terceira fase de sua escrita, também tem sua ligação com um poeta angolano moderno: Manuel Rui. Diz o seu poema "Da terra":

"Para os meninos daqui
não farei legislação
-vamos trepar no pau
dispensando formatura militar
cantando até com banda um hino
à natureza
comer comer até fartar
a fruta não acaba
pois basta a chuva o vento o raio...
para que os caroços perdidos na cidade
aqui no mato saibam germinar."

"Linha quatro", de Mário Antonio, entra como contraponto aos encontros entre Roberto e Fátima, personagens de "Cangundos, verdianos, santomistas, nossa gente", componente de Macamdumba. Para explicitação de como o poema de Mário Antonio reitera o lirismo do encontro dos amantes, fato aproveitado totalmente na estória de Luandino Vieira, transcrevemos trechos dos textos dos dois autores:

Macamdumba

"Se acompanharam de maximbombo, linha 4, Mutama a cima. E passou o de sempre que é semanas de dias de encontros, Robertom virando mocinho de antes de conhecer mulher."

(p. 111)

Linha quatro

"(Gente operária na nossa frente
rosto cansado. Gente operária
braços caídos sonhos nos olhos

Na linha quatro eles se encontram
Zito e Domingas. Todos os dias
na linha quatro eles se encontram.

No maximbombo da linha quatro
se sentam juntos. As mãos nas mãos
transmitem sonhos que se não dizem.)"

Ainda em Macamdumba, volume de estórias em que a metatextualidade é bastante acentuada, encontramos, na mesma estória, uma construção que poder-se-ia ver como um trocadilho com o nome de dois autores caboverdianos, o que nos remete à literatura escrita daquele país:

"(...) onde que tem cabo-verdiano tem de pôr lá violão, escritores de ouvido ferreiro..."

(p. 94)

Pelo estranhamento em que se coloca a expressão "escritores de ouvido ferreiro", poderíamos ler aí uma homenagem e uma afirmação de valores eminentemente nacionais de Cabo Verde: a morna - através da metonímia violão e sua literatura, na figura de dois de seus maiores autores: Ovídio Martins e Manuel Ferreira.

Em Lourentinho, Dona Antonia de Souza Neto e eu, a referência à literatura escrita angolana se faz claramente em dois momentos. Em "Kinaxixi kiami!" através de uma homenagem a Assis Júnior, autor de O segredo da morta, cuja fábula é referida, assim como a cegueira que acompanhou os últimos dias daquele escritor:

"Deu privilégios, famas: uma senhora Ximinha, dos Coqueiros, irmã-em-Cristo, recebeu um filho que tinham-lhe roubado em Portugal, num patrão; e escritor cego, grande de nossa terra, vê melhor as coisas do mundo para seus livros." (p.67)

"Estória de família" traz a citação dos versos iniciais do poema "Namoro" de Viriato da Cruz acompanhado de um juízo de uma das personagens que desdenha a poesia por ser de um autor da terra. Com isso, tem-se um dos elementos marcantes do volume, que é a metatextualidade: o texto constrói-se pela reflexão sobre a literatura angolana ao mesmo tempo em que aponta para si próprio como componente dessa literatura nacional:

"Tendo a prendada senhorinha Olga Palhares declarado poesias mui aplaudidas, quis o fado fechasse a poema de amor. 'Versos de pé quebrado...' - como desdenhara Temístocles depois de conhecer identidade autoral. Que eram dum mulato qualquer-coisa da Cruz, Virgílio ou Viriato ao que parece, e começavam assim:

Mandei-lhe uma carta em papel perfumado
E com letra bonita eu disse ela tinha..."
(p.105)

José Luandino Vieira tem, pois, como referência fontes de uma tradição cultural escrita e oral de seu país na construção de um discurso eminentemente angolano.

Dessa maneira, a palavra não é "um refúgio, mas proposta de caracterização cultural, com implicações político-culturais" (10). Uma das formas dessa caracterização cultural é a afirmação da metamorfose da população angolana em um povo angolano (entendendo-se população como uma pluralidade de raças e mesclas, e povo como uma coletividade de cidadãos).

A nível do texto de Luandino Vieira, essa reivindicação far-se-á, entre outros elementos, pela transposição da expressividade da fala popular à escrita. Conforme bem assinala Moema de Castro e Silva Olival, "se a língua é uma das formas de consciência coletiva, se a literatura reivindicatória (...) é um apelo de socorro para a coletividade enfocada, um atestado de suas condições sub-humanas de vida, nada mais lógico que um dos recursos do escritor, na transposição da realidade regional, seja a utilização da fala da região, com seus aspectos característicos, servindo-se dela como de significante altamente motivador do significado que pretende realçar." (11)

Assim, a afirmação do povo angolano enquanto coletividade de cidadãos independentes, dar-se-á, a nível de escrita, pela transposição da fala popular. A passagem do falar popular ao texto escrito é, pois, já uma forma de reivindicação da especificidade do nacional. Na busca da transposição da oralidade, procedimento constante na prosa de Luandino Vieira desde Luanda, mas que terá seu amadureci-

(10) ABDALA JR., Benjamin - Linguagem e poder-uma perspectiva individual e nacional. Comunicação ao "Colóquio Internacional sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: À procura da Identidade Individual e Nacional", a realizar-se em Paris, novembro de 1984.

(11) OLIVAL, Moema de Castro e Silva - O processo sintagmático na obra literária. Goiânia, Orientação, 1976, p. 59.

mento na terceira fase da escrita do autor, verifica-se a concretização estilística de um programa estético : fincar raízes na tradição popular procurando fazer de uma "angolanidade" um salto para a modernidade. Da transmissão do falar popular no texto resulta um estilo peculiar. Um estilo que se dá na confluência de linguagens: no aproveitamento total do sistema expressivo, que se baseia na oralidade e na superação desse sistema, através da compreensão e interpretação da linguagem que é inerente, dando-lhe forma, "exercendo uma espécie de xamanismo, quer dizer, de passagem para linguagem audível de uma mensagem que, na sua origem pode ser titubeante, informe, apenas enunciado, e que chega ao intérprete, ao mediador, em golfadas, por arranques, por aspirações." (12).

2. Transposição da oralidade como fator de especificidade angolana na prosa de Luandino Vieira

O exame da ficção de José Luandino Vieira mostra-nos espaços e personagens marginalizados, limitados por condições adversas - velhos, crianças, mulheres - pobres habitantes dos musseques de Luanda são as personagens que povoam as páginas das estórias. Dessa forma, analisar os processos de transposição dos falares desses homens para a escrita é, em última instância, verificar a forma de apreensão, pelo discurso, da "fala" dessas populações marginalizadas. Trata-se de examinar como esse "discurso de outrem" in

(12) CARPENTIER, Alejo - Literatura e consciência política na América Latina. São Paulo, Global, s.d., p. 92

corpora-se ao discurso narrativo e carrega consigo sua forma de descodificação e atuação no mundo ⁽¹³⁾. Ou seja, como a escrita busca captar a realidade das populações tematizadas através de sua fala e, ao elaborar esse processo, foge de um academicismo imposto e reivindica sua nacionalidade.

2.1. Recursos de transposição da expressividade oral à linguagem escrita

Abordaremos, relativamente à transposição da expressividade oral na escrita, questões mais gerais para, em seguida, examinarmos alguns pontos referentes à influência do quimbundo enquanto variante expressiva da fala dos musseques representada na ficção de Luandino Vieira.

A língua considerada na sua modalidade falada, apresenta normalmente uma redundância para enfatizar a comunicação. Não podendo a memória reter a parte do texto produzido, recorre o falante a pleonasmos e repetições.

Para a transposição dessa característica, a escrita de Luandino Vieira valer-se-á do registro próprio do coloquial feito sobretudo através de:

- negativos reduplicados e múltiplos;
- conjunções pleonásticas - principalmente que ;
- utilização particular do verbo ser como pleonasma:

(13) A respeito, lembrariamos as observações de Bakhtin (V. N. Volochinov): "A língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes." Op. cit., p. 147.

"Não era automática como as da Baixa, não senhor."
(L, p. 10)

"É porque é de menina vaidosa, não é?"
(VE, p. 243)

"Não é uma qualquer coisa, não! Usem a cabeça."
(NM, p. 116)

"Caliota, pobre pedro ou moisés morto nas águas, quem que pensava era imortal em sessenta-e-um?"
(M, p. 52)

"O que ainda que ninguém que falou ainda não existiu. Só tem é a nossa ignorância-cagança!"
(JV:A, p. 112)

"(...) vai'mbora, não quero mais teu amor, me fizeste é sofrer."
(VE, p. 89)

"Eu sou é negro por dentro, claro escuro de enxofre ardião (...)"
(NV, p. 114)

Também o processo de encadeamento de idéias que a frase coordenada comunica é marca inconfundível da fala coloquial. Em consonância com essa característica da língua falada, verificamos a grande incidência de construções paratáticas nos textos de Luandino Vieira:

"Quem que roubou, galinha com ela não põe ovo! E ovo leio não chova, podrece! E quem qu'empresta galo, galo morre! E quem que vende ovo, galinha dele morre! E quem que dá milho, milho sufoca!"
(VE, p. 223)

"Matavam, morriam, assassinavam, fornicavam, traficavam, fundavam mundos, destruíam mundos, mas eram homens, porra! E a um homem não se lhe levanta este cagalhão envergonhado, no meio de árvores maltratadas, num largo de areia para vir na data aprazada com os papéis higiênicos dos cursos decorados..."

(NM, p. 46)

"Segurar fisga não podia; armar alçapão não aceitava; abrir buraca não sabia; saltar, correr, subir nos paus, pelejar, xingar, cantar, sobiar, jogar, roubar - nada de Deus. O muadiê tome nota: ele não sabia tirar rolha numa garrafa, partia, ia para dentro."

(JV:A, p. 60)

Ainda sob o aspecto de transposição da expressividade de formas orais, podemos apontar nas estórias de Luandino Vieira a incidência de vocábulos e construções comparativas. Vale lembrar que a comparação tende a suprir uma indigência vocabular do falante, ou seja, dada sua limitação de palavras, o emissor tende a traduzir noções ou conceitos abstratos através de referências aos objetos de sua percepção sensível.

Tendo em vista o estrato da comunidade angolana tematizado nos textos de Luandino, aqueles que conheciam duas línguas mas a nenhuma dominavam totalmente, verifica-se que a incidência de sintagmas comparativos acabam por elaborar um retrato, dado lingüisticamente, de uma parcela de angolanos de Luanda:

"(...) cada qual fala a sua verdade e se continuam a falar e discutir, a verdade começa a dar fruta, no fim é mesmo uma quinda de verdades e uma quinda de mentiras."

(L, p. 52)

"Quando sabem: porquê, porcauso, sou boa e tudo mais: parece é papagaio!"

(VE, p. 240)

"Sou pessoa de educação: mulher bonita é qui pia de jogo-de-bilha?"

(JV:A, p. 72)

Pode-se citar ainda a ênfase dada nos textos de Luandino a uma "ordem emocional" da frase. Conforme aponta Cavalcanti Proença, "a ordem lógica da gramática não é a mesma da linguagem falada. Predominantemente emocional, esta possui a sua lógica, sobretudo afetiva, que arruma as idéias, menos segundo regras objetivas de raciocínio, do que atendendo à importância subjetiva de cada palavra para quem fala."⁽¹⁴⁾

Veja-se, por exemplo, o diálogo entre Vavó Xíxi e seu neto sobre a possível colocação que ele encontraria junto à sacristia de uma igreja. Enfatiza-se aqui, pela antecipação, o valor que a velha senhora dá à religiosidade católica:

"-Ora, possa! Serviço de varrer a igreja, não é? Não preciso!

"-Cala-te a boca, menino! Coisas da igreja não falas assim! "

(L, p. 35)

Em outra narrativa do mesmo volume, "Estória do ladrão e do papagaio", são os olhos de Inácia, mulata por quem Garrido está apaixonado, que têm a sua valorização dada pela ordem indireta da frase:

(14) CAVALCANTI PROENÇA, M. - Trilhas do grande sertão. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958, p. 81.

"(...) Mas depois não vem me chamar eu sou camuela consigo, só gosto os outros!

Uma vontade de chorar, de berrar, de rasgar aquela cara de miúda sem pecado de Inácia, a olhar-me quieta, com os grandes olhos de fogo, é que tinha."

(L, p. 70)

Já no trecho abaixo de "Estória d'água gorda", de No antigamente, na vida, a interpolação de uma oração demonstra a ênfase que Dinito dá ao castigo recebido. Dessa forma, a oração principal "minha redação... guardava", conotativa de uma ação carinhosa da professora Glória, tem seu sujeito implícito na desinência verbal. O sujeito somente será expresso no sintagma que revela o castigo a que fora submetida a criança:

"-Lembras-te?... - foi buscar o caderno. - Vais ler, sim?..."

Minha redação da primeira-adiantada, que ela me surrou naquele dia, guardava."

(NV, p. 89)

Outro exemplo, agora tomado a "Manana, Mariana, Naninha", demonstra a ênfase dada, no discurso da personagem-título da narrativa, ao costume popular angolano de verificação da virgindade das nubentes. Tendo em vista o fato de Manana ter sido amante de Lita antes de seu casamento com Mateus João Neto, o embaraço da situação da personagem é enfatizado no diálogo, pela inversão da ordem direta da frase, aliada à reiteração de sintagmas (roupa de cama e pela manhã)

"-Ouve'inda, Lita! Na nossa gente, roupa de dormir com ela, no casamento, de manhã, lhe vêm buscar, lençol e tudo mais quanto é... Madrinha dele e mamãe e titios todos vieram de manhã, minha camisa e lençol e tudo, desconfiaram o pouco sujo que eu fiz, me magoei ainda, nada..."

(VE, p. 99)

2.2. Quimbundo e português na formação da escrita de Luandino Vieira

À altura de 1960, segundo recenseamento (15), os quimbundos formavam uma população de 1.083.321 indivíduos em Angola. Tal população, na convivência com o português acabou por mesclar a sua língua elementos do falar de colonizador. Especialmente levando-se em conta que o quimbundo, assim como outras línguas nacionais, era proibido de ser ensinado nas escolas e a língua de prestígio era o português. Por outro lado, essa população não tinha acesso à rede escolar, em sua maioria, mas era obrigada a expressar-se na língua imposta. Dessa maneira, carregou para o português estrutura e vocábulos de sua língua de origem. Excederia o âmbito desse trabalho analisar as influências recíprocas dessas duas línguas na formação da variante do português que hoje se fala em Angola, como resultado do processo de colonização. No entanto, vale assinalar, essa análise poderia vir a esclarecer algumas mudanças ocorridas inclusive no português falado no Brasil, tendo em vista o intenso tráfico negreiro (que incluía número elevado de escravos de Angola) quando do Brasil-Colônia e as relações que se estabeleceram entre Brasil e Angola nesse período (16).

O que pretendemos focalizar é, basicamente, a influência do quimbundo, enquanto variante expressiva, veiculada na ficção de Luandino Vieira como forma de constituição de uma "angolanidade" de seus textos, ao mesmo tempo em que, *eles* ao incorporarem o bilingüismo colonial, *inscrevem-se na modernidade*. Para tal, deve-se frisar, colocamo-nos sob o pon-

(15) REDINHA, José - Distribuição étnica da província de Angola. 4 ed. Luanda, Centro de Informação e Turismo de Angola, 1967, p. 9

(16) A respeito, ver: BOXER, Charles Ralph - Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola, 1602-1686. São Paulo, Nacional; Edusp, 1973.

to de vista de um falante do português, tal como é falado no Brasil.

Atendendo a esses pressupostos, nos eximimos de transcrever vocábulos e expressões em quimbundo que ocorrem em toda a ficção de Luandino Vieira. Concentramos nossa atenção no fato de que palavras como "quicuérria", "monandengue", "jindungo" ou "camuela" fazem parte do universo das histórias do autor e seus leitores acabam por descodificá-las em função do contexto em que estão inseridas.

Reside nessa possibilidade de "tradução" um ponto importante na escrita de Luandino Vieira. São textos transmitidos em língua portuguesa. Dessa maneira, muitas das expressões e frases em quimbundo, presentes nas narrativas, são simultaneamente dadas em português. Esse fato, longe de se constituir em redundância - que tenderia a desviar a atenção do leitor porque cumpriria apenas uma função de faticidade - inscreve o texto em duas séries culturais as quais o colonialismo considerava excludentes. Equipara-se, por esse recurso de "bilingüismo textual", a cultura do colonizador à do colonizado, que não possuía voz sob o período de dominação. Além disso, a função de prestígio desloca-se da língua portuguesa para uma crioulização.

Escolhemos alguns trechos das narrativas de Luandino para explicitar esse procedimento estilístico. Em Luanda, pertencente à segunda fase do autor e que aponta para uma rebelião para com os cânones estabelecidos pela linguagem do colonizador, temos a alcunha de uma personagem a quem Zeca Santos vai procurar, a fim de obter uma colocação. A descrição dessa personagem, dada paulatinamente, não deixa dúvidas quanto ao seu apelido:

"Grande, careca quase, o homem falou com voz grossa (...)"

(p. 26)

"(...) o homem fazia respeito com seu largo peito e braços pareciam eram troncos de pau (...)"

(p. 27)

"Olhou para todos os lados, calado e desconfiado agora, e os olhos brilharam na cara achatada de grande queixo."

(p. 28)

Tem-se, dessa forma, Sebastião Cara-de-Macaco, ou a tradução quimbunda da expressão - Sebastião Polo ia Hima - conforme o texto especifica:

"Sebastião Cara-de-Macaco - Polo ia Hima, como gritavam todos os homens do cariengue(...)"

(p. 27)

Já em No antigamente, na vida, o "bilinguismo textual" aparece, por exemplo, na fala de Dinito, menino branco de olhos doirados, mas que possui forte vinculação ao mundo de seus amigos negros ("Branco eu? Eu sou todo negro, não é só na pele, pele não conta, embrulho da alma" - p. 114):

"A verdade, no fundo de meus olhos amarelos é a pedra, que a alma guarda no bolso do calção de ontem, e põe-te na rua, tunda! tundamujila!ou racho-te o cio (...)"

(p. 99)

Pela utilização do imperativo em português, aliado à quebra sintática do período e a utilização do ponto de exclamação que sucede à expressão em quimbundo, pode o leitor efetuar a sua leitura da expressão como um equivalente do "põe-te na rua" expressa em português.

Em outras oportunidades, o texto de José Luan-dino Vieira apresenta a equiparação do português ao quimbundo

ao adicionar desinências portuguesas a vocábulos quimbundos.

O exemplo abaixo, retirado à "Estória da galinha e do ovo", de Luanda, volume que antecede uma revolução na escrita do autor, apresenta um vocábulo bastante utilizado na escrita de Luandino: "muxima" (= coração):

"-Bessá, yavô Vitalino!... outras mulheres faziam também coro com Bebeca, para muximar."

(p. 112)

O sentido do neologismo no texto seria "falar ao coração", segundo tradição efetuada por Fernando A. A. Mourão para a edição brasileira do livro. Deve-se notar, entretanto, que em face das flexões que essa palavra recebe nos vários contextos em que é empregada nas estórias de Luandino Vieira, seu significado acaba por comportar algumas nuances. É importante notar que os sentidos diferenciados que apresentam as flexões do vocábulo apontam para a dinâmica de significação da palavra que toda língua viva possui. Dessa maneira, pode-se verificar que a equiparação português/quimbundo que Luandino Vieira efetua em seus textos, não equivale a uma experimentação fechada em si mesmo. O trabalho artístico do autor não pretende criar uma língua. Seu propósito é apontar para a situação de bilingüismo de grande parcela da população angolana e revestir de prestígio essa fala híbrida, ao mesmo tempo em que aponta para uma modernidade.

Vejamos pois trechos de estórias de Luandino Vieira em que o substantivo quimbundo "muxima" se liga a desinências portuguesas:

"(...)Lhe traziam sussuradas palavras dela na hora que as mãos dele muximavam ou se rebelavam nas fronteiras, queriam mais demarcar na leia ma ta de seu corpo, descobrir e abrir picadas."

(VE, p. 71)

"(...) não conseguiu de fugir no quinzar, lhe falou até, lhe muximou perdão."

(VE, p. 71)

"(...) mas o Mangololo afirmava, cada vez mais muximador, que o bilhete recebera-lhe do Joaquim Ferreira."

(M, p. 60)

(Os grifos são nossos)

No primeiro exemplo, o verbo formado pode ser descodificado ^{como} "acarinhar", tendo em vista o sujeito a que está ligado; em "lhe muximou perdão", a equivalência em português dar-se-ia pelo verbo "pedir"; já no trecho de Macandumba, "muximador" pode ser descodificado como "adulador".

No exemplo abaixo, ocorre o mesmo processo de equiparação de duas línguas no mesmo vocábulo, através da sufixação portuguesa ("-ice") na palavra quimbunda "monandengue" (= menino, criança):

"Zangava por causa isso fazia-lhe sentir sua monandenguice. Porque muitas vezes, ela falava: -Ih!? Veja só? Monandengue de dezassete anos tão 'trevido?!"

(VE, p. 63)

A notar que o mesmo substantivo quimbundo torna-se verbo em "Pedro Caliota, sapateiro andante", e recebe uma intensificação de significado, ao ser "traduzido" para a palavra em português:

"Porque ele sempre nunca berridava sua própria criança que fora, monandengueando nas margens do rio natal, amboinho."

(M, p. 19)

Deve-se ainda mencionar a utilização do mesmo recurso, porém com a junção de uma palavra portuguesa que recebe uma partícula do quimbundo. Para exemplificar tal procedimento, vejam-se os pronomes indefinidos oso e enioso (=todo, toda, todos) em quimbundo que, nessa língua, são sempre pospostos ao nome a que se referem. Utilizando essa regra, os textos de Luandino acabam por efetuar neologismos em que oso é parte componente.

"Recebeu, dizem, então, por morte de um dono, os calundus dum muene, o Kanguxi Kangombe, a umbanda todo do outro, donde que ficou conhecedor dos mil segredos de raízes e pós, folhas e troncos, paus, pássaros, corno e unha de bicho e tudiosso (...)"

(VE, p. 226)

"Enorme árvore verde do sonho, a belezice dela no meio da avenida, só contra o mundoiosso"

(M, p. 47)

"Salvianos e os videiras e os simões-raposas esses é que falavam ainda putos-latinos, tudiosso, os delegados não torravam farinha"

(JV: A, p. 34)

(Grifamos)

Ainda no que se refere a elementos lexicais nas estórias de Luandino Vieira, pode-se fazer referência a algumas expressões que têm sua origem no quimbundo, mas são passíveis de descodificação por uma leitura em português, em face do trabalho artístico desenvolvido nos textos. Um trabalho consciente de seleção de elementos que, se por um lado despertam a atenção do leitor, por outro não impedem o entendimento da narrativa.

Vejamos algumas dessas expressões:

"Paizinho tinha construído um só sentido na sua vida e como assim, podiam matar-lhe a cabeça que matavam-lhe o corpo, mas o contrario nunca."

(NM, p. 139)

"(...) na frente, capins sacodem cabeças deles em baixo dos meus pés vermelhos: como assim sou vento; na esquerda, paus de gajaja(...)"

(NV, p. 144)

"Como assim, no lento silêncio, entravam os plainos depois das subidas do Lixeira."

(M, p. 155)

(Os grifos são nossos)

Conforme apontávamos, é possível a descodificação dos enunciados acima transcritos. O contexto em português permite que a expressão "como assim" ganhe um realce que se impõe à atenção do leitor e se torne, portanto, um fato de estilo.

Interessa-nos ressaltar que a expressão citada constitui-se em tradução do advérbio quimbundo "kala kiki" (= desta maneira). Há, nesse sentido, a criação de um fato estilístico através do quimbundo. Não se trata de uma "curiosidade" que dê apenas a chamada "cor local" ao texto. A expressão torna-se parte integrante da estrutura textual.

Haveria a mencionar ainda, sob esse aspecto, a existência de outras expressões nos textos de Luandino Vieira que denotam uma "crioulização" elevada como forma de prestígio de expressão. Cremos porém que o ponto essencial no que se refere à equiparação do português e do quimbundo, encontra-se na subversão daquela língua em face de estruturas quimbundas, conotando uma reivindicação de uma falar nacional.

A respeito, devemos alertar que não pretendemos efetuar um estudo exaustivo das influências do quimbundo nas alterações estruturais do português que ocorrem em todos os textos de Luandino Vieira. Nosso propósito é apontar alguns exemplos que permitam estabelecer como, em termos de recursos estilísticos, esses fatos lingüísticos ocorrem. Para tal, tomaremos por base, para comentar esses fatos, a gramática do Pe. Domingos Vieira Baião, O kimbundu sem mestre (17), bem como informações de Luandino, dadas em entrevista a Michel Laban (18).

Encontramos nas estórias de Luandino Vieira, construções como as abaixo, que fogem às regras do português-padrão, e que têm sua origem no falar popular dos musseques de grande influência quimbunda:

"Cuspiu no corredor, resmungou palavras ele mesmo não sabia mais o que eram e quis meter-se outra vez dentro dos pensamentos dele."

(L, p. 96)

"(...) xingamentos no feitiço, Vina tinha-lhe trazido nas longes terras, conselho de Senhora Pa - ciência, ex-ngana Ngongo dia Ikusu, sua sogra de panos."

(VE, p. 203)

"A gente esfregava com azeite-palma quente misturado com outras ervas senhora Catita tinha ido bus car no Dande."

(JV:A, p. 75)

"(...) e tudo já só memória do riso da Moça, riso meu sangue sempre ouve e nunca que se dá encontro duas vezes em vida nossa: o seriosíssimo riso de amor, lá, em Tetembuatubia."

(NV, p. 64)

(17) BAIÃO, Domingos Vieira - O kimbundu sem mestre. Porto, Imprensa Moderna, 1946

(18) LABAN, Michel et alii - Op. cit., p. 11-82.

A inexistência do pronome relativo nos exemplos enumerados, corresponde a uma variante estilística bastante presente na prosa do autor angolano. Deve-se frisar, no entanto, que a mesma é mais utilizada em sua segunda fase, a qual denominamos Rebelião na escrita, diminuindo sua incidência na fase posterior da trajetória artística do Luandino Vieira. Segundo nosso ponto de vista, esse fato reflete um aprimoramento estilístico, pois apesar de a inexistência do pronome relativo ser elemento da estrutura do quimbundo, a nível de realce estilístico o recurso é menos marcante que outros de que o autor lança mão.

Veja-se, por exemplo, a ocorrência da próclise em casos não previstos pelas regras do português e que se apresentam nas narrativas de Luandino Vieira. Esse "desvio" dos cânones gramaticais da língua portuguesa quase não ocorre em Luuanda, que ainda mantém-se algo próximo de um respeito à fala de prestígio do colonizador. Mas em Velhas estórias, volume com que se inicia a Revolução na escrita, encontramos:

"Chamei-te...-ele nem bem disse; mas ela sorriu só. Te chamei, Naninha... - repetiu à toa, não sabia mais o que ia fazer, dizer.
-Estava sentir mesmo! Queria mais é não vir...- confessada. E tristeza lhe acendeu mais nos olhos, palavras sussurrosas de sua voz.- Vou-me casar, menino Lita! Me vou me casar!.."

(VE, p. 65)

Verifica-se na conversa dos dois adolescentes o direcionamento da linguagem para uma função emotiva, que a afasta dos paradigmas gramaticais, revelando a fala coloquial

Já em No antigamente, na vida, a escrita assume claramente a oposição às normas gramaticais impostas quanto à colocação pronominal. No exemplo abaixo, temos a infração do narrador (não mais em um contexto emocional como em VE) para com uma das regras básicas do português: a impossibilidade de iniciar um enunciado com o pronome oblíquo átono:

"Se riu feliz saudável nos dentros dele, o Broa recebeu com palmas todas no quimbundo decorado fruto de alma verde."

(p. 63)

Outra característica da prosa de José Luandino Vieira relativa à fuga dos padrões gramaticais portugueses que poderia ser vista como inserção em uma ordem de enunciado em quimbundo, refere-se à transitividade dos verbos. Segundo Pe. Domingos Vieira Baião, nessa língua "o radical do verbo (...) é a base sobre a qual se assenta todo o mecanismo das conjugações e divisões dos verbos./Se (o verbo) for transitivo, ku-sumba - comprar, o verbo relativo exige dois complementos, um direto e um indireto" (p. 59).

Em face dessa estrutura gramatical, pode-se dizer que uma certa "mobilidade" quanto à transitividade verbal que há na prosa do autor angolano tem sua explicação nos fatos estruturais da língua de grande parte da população da zona cultural de Luanda, tematizada nas estórias.

Há, pois, nas narrativas de Luandino Vieira, a ocorrência de enunciados como:

"Só que os capins, aqueles que conseguiram espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol."

(L, p. 7)

"Porque chegara montado no pó do jipe, sô Santos atrás buzinando avisos."

(VE, p. 30)

"Ela não gostava o mundo torto, queria tudo bem feito (...)

(NV, p. 73)

(Grifamos)

Outro ponto a ressaltar na escrita de Luandino ainda com relação à utilização dos verbos que demonstram um questionamento da estrutura da português, refere-se à voz passiva. A maneira como ela ocorre nas estórias, chega a criar, algumas vezes ao descodificador que domine a língua portuguesa, certa ambigüidade. Por se tratar de uma estrutura de frase que foge completamente aos parâmetros do português, esse recurso será primordialmente utilizado na terceira fase da trajetória do autor:

"O caputozinho do balcão veio ainda espiar mas lhe correram no berro do verdiano (...)"

(VE, p. 185)

"Ela então me perguntou saber se na minha mãe não me ralhavam."

(NV, p. 163)

"Lhe correram é numa farra! Juro mesmo!"

(M, p. 103)

Os trechos acima demonstram a marcada subver-são que o português sofre ao ter sua estrutura vinculada ao quimbundo. Veja-se, por exemplo, o primeiro enunciado que receberia, na língua portuguesa "correta", a seguinte ordem: "O caputozinho do balcão ainda veio espiar, mas foi corrido pelo berro do verdiano". Tal mudança vincular-se-ia ao fato de que "em kimbundu é esta forma (equivalente à ativa) que prevalece, podendo dizer-se que não há verbos passivos(...)/ A forma perifrástica passiva forma-se com um sujeito indefinido a, mais o complemento infixo e o radical do verbo seguido da preposição 'por' (kua, ku, kuala)⁽¹⁹⁾ regendo o agente da passiva." (p. 55). Dada a inexistência da voz passiva em quim

(19) Domingos Vieira Baião ao referir-se à preposição ku e fazê-la equivalente a "por", deixa de explicitar que ku é também locativo e, como tal, também pode ser traduzido por "em".

bundo, a forma de sua expressão em português atenderá à estrutura subjacente à língua: sujeito indefinido, verbo e preposição relativo ao locativo.

Haveria ainda outros fatos estilísticos na escrita de Luandino Vieira que poderíamos vincular às estruturas do quimbundo, como a inexistência de preposições essenciais, ou a utilização do advérbio "muito" no final de enunciados ("O amigo desculpe, não nos critique só muito..." - (LA, p. 104). cremos porém que os fatos apontados nos permitem caracterizar uma forma do trabalho artístico de Luandino Vieira. O autor, ao utilizar o léxico e a estrutura de uma das línguas nacionais de Angola, desestabiliza o português em sua função de prestígio e equipara dois códigos que o colonialismo considerava excludentes. Com isso, a própria escrita coloca-se como questionamento ao sistema colonial que impunha um código valorativo.

A esse respeito, deve-se lembrar que, apesar da intensificação estilística que as estórias do autor recebem, em nenhuma delas a subversão do português ocorre apenas nas falas das personagens. Mesmo nas narrativas da primeira fase da escrita de Luandino, narrador culto e personagens pobres dos musseques têm a mesma linguagem. Esse fato demonstra não só uma orientação única de estilo, como também uma adesão do sujeito da enunciação ao mundo marginalizado e sem domínio da palavra dos bairros populares luandenses.

Por outro lado, os textos de Luandino Vieira constroem-se no espaço da língua portuguesa. Dessa forma, as mudanças e subversões da linguagem graças ao quimbundo apontam uma dupla direção: o vínculo a uma tradição como forma de apresentar e denunciar as condições de existência dos angolanos sob o colonialismo e, sob outro aspecto, a criação de obstáculos a uma descodificação superficial. O leitor deve estar atento a cada vocábulo, a cada estrutura que o texto apresenta.

Nesse sentido, a escrita de Luandino Vieira, notadamente em sua terceira fase, pela complexidade que apresenta, aponta tanto para um passado tradicional como para uma modernidade.

3. À procura da poesia :

"O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem e, por extensão, o fundamento da poesia."(20)

A busca de uma linguagem que dê conta das contradições do sistema colonial e ao mesmo tempo se transforme em índice de modernidade, mesclando valores regionais e universais, é uma constante da terceira fase da trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira. Iniciada com Luuanda (que ainda se mantém nos quadros de uma literatura mais acadêmica, mas já demonstra uma rebelião contra os cânones impostos pelo colonizador), a Revolução na escrita de Luandino efetivar-se-á com No antigamente, na vida.

O livro apresenta três estórias protagonizadas por crianças. São narrativas em que avulta, sobremaneira, a criação. "Lá, em Tetembuatubia" relata uma viagem imaginária de crianças, realizada através de um "papagaio". Como ponto de chegada, Tetembuatubia - A Estrela-de-Fogo-de-Estrelas. Ocorre que o verdadeiro guia e criador desse mundo, Turito, funda sua criação pela palavra: "na hora falava de boca sorrida e as palavras nasciam as coisas exatas" (p. 34).

"Estória d'água gorda", por sua vez, é a visão de Dinito, um menino, dada para a morte de seu colega Candi -

(20) BOSI, Alfredo - O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix; Edusp, 1977, p. 141

no. As palavras que iniciam a narrativa não deixam dúvida quanto à importância que a criação assume na fábula e na trama dessa estória:

"Nos sábados

mas eu e o Candinho e tu Xana a gente é que somos de verdade e resto nunca que existiu."

(p. 73)

"Memória narrativa ao sol de Kinaxixi" apresenta um sonho em três versões diversas, recriadas de acordo com circunstâncias e ouvintes diferentes, mas sempre com uma mesma personagem: a menina Urânia ("um soletrado nome só é a verdade mesmo?" - p. 143).

Não se ausentam do volume as características de escrita do autor que vimos apontando e que definem a terceira fase de trajetória de seu trabalho artístico: os seres maravilhosos dos missosso, os recursos à transposição da oralidade aos textos ou estruturas do quimbundo "subvertendo" a ordem gramaticalmente aceita do português. O que predomina nas três estórias, contudo, é a busca de uma poeticidade do texto. Essa busca, que se dá por uma linguagem altamente elaborada, significa, em última instância, a apropriação do patrimônio lingüístico do colonizador e a sua "recriação como linguagem artística, para que ela se torne angolana" (21).

Como forma de apropriação da língua do colonizador e a criação de um universo de significações que revele uma expressão angolana, a palavra, em No antigamente, na vida, se multiplica em ecos que obrigam o leitor a uma descodificação atenta:

"Vanzombora! - soltou seu berruro, zurro de reunir o grupio. (...)"

(p. 30)

(21) ABDALA JR., Benjamin - Linguagem e poder - uma perspectiva individual e nacional. Op. cit.

"Lá ia, ió uia, desaparecia."

(p. 30)

"Capins, ins, de flores sem cores, tudo só grãos onde que o sol mirava (...)"

(p. 60)

"(...) e sol, tei meu assobio-sobio-bio..."

(p. 120)

"(...)na minha cara o abismo de areia, vermelho, musseque sem tamanho, areias, reias, eias"

(p. 145)

Assim, o berro de uma das crianças que chama os colegas a segui-lo, como gado obediente, é expresso pela contaminação de significados entre zurro e grupo; o desaparecimento do "papagaio" dos "miúdos" é acompanhado pelo fracionamento da expressão inicial ("Lá ia"), como se os vocábulos também fossem sumindo; a extensão dos capins multiplica-se linguisticamente pelo eco dos últimos fonemas do significante; o assobio de Dinito, cujo som se perde no espaço, tem seu correspondente no apagar paulatino das sílabas iniciais do substantivo; por sua vez, as aventuras do menino que cavalga um animal imaginário pelos caminhos do musseque, faz com que as areias, os arreios da imaginadantaria e os seus gritos se confundam no enunciado.

A palavra, porém, se é alargada em ecos que permanecem após o enunciado, provocando novos significados e detonando a descodificação em vários níveis, também se contrai, formando o inusitado. E a "palavra-valise" ou "port manteau", realizada a partir de duas outras, inquieta o leitor.

Em No antigamente, na vida encontramos a maior incidência de "palavras-valises" dentre os textos de Luandino Vieira. Inexistentes nas primeira e segunda fases da trajetória do trabalho artístico do autor, essas palavras têm uma ocorrência discreta em Velhas estórias ou em volumes posteriores a No antigamente, na vida. Vejamos alguns exemplos:

De Velhas estórias retiramos os trechos abaixo, pertencentes, respectivamente, a "Manana, Mariana, Naninha" e a "Estória da menina Santa":

"(...)ruir de poleiro arcangélico(...)"
(p. 122)

"(...) Julinho falara aquelas palavras de namor, gotas uma a uma, nunca ia esquecer, guardadas sempre que ainda tem."

(p. 174)

(Grifamos)

No primeiro exemplo a junção de "arcanjo" com "angélico" reforçam a idéia de sátira do episódio em que Lita tenta enganar o marido de Manana, sua amante, através de um disfarce de anjo. Já no segundo trecho, a ânsia de um "namoro" em que haja palavras de carinho e "amor" é explicitada, pela fala do narrador, por intermédio da formação "namor".

Em Nós, os do Makulusu, temos a visão de Mais-Velho sobre o pacote de doces que a irmã manda-lhe todos os anos:

"Exatamente iguais, cento e vinte e cinco gramas mais o fio e o papel, obrigatoriamente da mesma casa e da mesma marca e nas cartas que lhesacompanham, por avião, registrada, dizes sempre, para modestecer: 'internacionalmente famosos' (...)"

(p. 34)

Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu também apresenta a ocorrência de palavras "portmanteau", como no exemplo abaixo, em que "falar" e "alarido" fundem-se para explicitar o barulho que as lavadeiras efetuam:

"Era rio todo o ano, falarido das lavadeiras, ventos domésticos."

(p. 25)

De "Cangundos, verdianos, santomistas, nossa gente", segunda narrativa de Macandumba, retiramos o seguinte trecho, em que Dona Marília tece comentários sobre o encadernador Adão Simão e seu vício pela bebida:

"-Ah, o mano ri-se?! Vais ver! As prosas do padre voltam excomungadas! Se ele as não beber, lá no Manaças, com os amigalhetes dele..."

(p. 77)

Na fala da personagem, através da junção entre "amigos" e "palhete" (vinho barato), tem-se uma clara idéia dos companheiros habituais de Adão Simão.

Os exemplos acima demonstram que as "palavras-valise" são um recurso de que se vale Luandino Vieira para intensificação estilística, elemento característico de sua terceira fase. É no entanto em No antigamente, na vida, que esse recurso será mais utilizado. Vejam-se os exemplos:

a) "E a gente todos boquimudos, banzos"

(p. 20)

b) "(...) ^{se} semádas no verde capim de pés pisados, bafo de areias saudosíveis já."

(p. 38)

c) "-Água górdá...- sussurri-me mais tarde, queria a menina Glória só pessora nova vez."

(p. 88)

- d) "(...) senhora quitutazinha de sacrifícios nenhuns e benções mil, mãe nossa de brincadeiras, senhora de nossas mortes de exploradores dos sertões e anharas nunca ouvis-tas?!..."

(p. 84)

Em a), pela junção entre "boquiaberto" e "mundo", temos toda a ênfase, dada através do novo significante, na surpresa com que as crianças da estória "Lá, em Tetembuatubia" recebem a volta de Turito. Já em b), a sinestesia que percorre todo o fragmento entra na composição da "palavra-valise" formada por "saudades" e "sensíveis". Por outro lado, em c) temos por intermédio de "sussurri-me" a dissimulação da alegria da personagem, dada através de um "sussuro" de "riso". Finalmente, em d) a evocação da sereia como canto e aparição é dada através da junção dos dois verbos referentes aos sentidos que a quituta do Kinaxixi desperta: "ouvir" e "ver".

Vemos que na criação de espaços e tempos simbólicos, a escrita acaba por se tornar ela própria reivindicadora de um poder de nomeação. Subvertendo os cânones de um academicismo discursivo, através da palavra-eco deflagradora de significações ou da contração de significados diversos em um único sintagma, a escrita das estórias aponta para o novo. Nega-se a falsa ordem ou um todo pretensiosamente harmonioso, pela descontinuidade de uma escrita que requer atenção redobrada do leitor.

Ainda com relação à "procura da poesia" existente na escrita de Luandino Vieira, vejamos como ocorrem em seus textos os neologismos efetuados a partir do português. As recriações do léxico da língua portuguesa constituem-se em elemento da modernidade da terceira fase da trajetória do trabalho artístico do autor, a partir do momento em que apontam para o questionamento da linguagem enquanto sistema solidificado. A escrita passa a discutir as possibilidades variadas de enunciações, ao propor-se enquanto recriação. A respeito, vale lembrar as palavras de Bakhtin: "É portanto claro que a

palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despon - tam (...). A palavra é capaz de registrar as fases transi - tórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais"⁽²²⁾.

Nesse sentido, verificamos que os neologis - mos formados por prefixação na escrita de Luandino Vieira baseiam-se em três prefixos:

- "in-" indicador de negação ou privação

inutilitária (NV, p. 37)

infeito (NV, p. 58)

inrivais (LA, p. 21)

- "des-" traz a idéia de separação, ação contrária

desinquieta (NV, p. 75)

deslegar (JV:A, p. 93)

deslendo (VE, p. 69)

- "re-" - com função intensificadora ou iterativa

redivivo (NV, p. 21)

refazeiro (M, p. 93)

A criação de um universo temático-es - tilístico através da negação de uma falsa ordem, bem como a necessidade de reiterar o novo, podem fornecer a explicação para a preferência que se dá a esses prefixos.

Por outro lado, as novas palavras formadas a partir de sufixação são abundantes em toda a terceira fase da escrita de Luandino Vieira. Nesse sentido, poderíamos dizer que a palavra, na escrita do autor, procura novos significa - dos ao deslocar-se do quadro de referências imposto pelo fa - lar codificado.

(22) BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochínov) - Op. cit., p.41

Dos numerosos exemplos desse procedimento estilístico, escolhemos alguns:

- sufixo "-oso" : ciunoso (NV, p. 78); tortosos (M, p. 74)
bondadoso (LA, p. 15), anfitrioso (LA, p. 76)
- sufixo "-eza" : simplicidade (NV, p. 51), feieza (M, p. 18)
impiezas (M, p. 79)
- sufixo "-ento" : unquento (M, p. 159), reacionarento (LA, p. 87), coceguento (VE, p. 74), sanguinentas (JV:A, p. 107)

Ainda com relação aos neologismos na obra de Luandino Vieira, podemos verificar que há uma certa preferência pela aglutinação. Esse recurso conota a ligação da prosa das histórias à cadência da linguagem falada, que tende a aglutinar os vocábulos. Desse grupo de neologismos, destacamos: fechabrir (NV, p. 63), azulalvo (M, p. 26), grandúnica (LA, p. 28)

Haveria ainda a citar a mudança de categorias gramaticais ou a inclusão de vocábulos ingleses, alemães ou de outras línguas européias na formação dos neologismos. cremos, porém, que a listagem efetuada dos processos de formação de novas palavras na escrita de Luandino Vieira, se bem que não elaborada de forma exaustiva, propicia que se verifique a direção geral dos textos do autor. Ao mesmo tempo em que eles apontam para uma situação angolana, vinculam-se à moderna literatura de nossos dias, que tem como orientação básica a reivindicação de nomear para efetuar uma desautomatização do discurso.

4. Criação, metatextualidade e revolução

Conforme bem assinala Izidoro Blikstein, "no conflito dialético com a práxis, a linguagem criativa e poé-

tica vai desmontando os corredores isotópicos e os estereótipos, denunciando assim a fabricação da realidade" (23). Uma das formas dessa desmontagem é a metatextualidade existente no texto artístico. Vale assinalar que entendemos por metatextualidade não o jogo de significados da escrita que, em uma ostensão do código, leva apenas a si própria. A meta linguagem é por nós utilizada no sentido de uma elaboração do texto que desafie o leitor, instigue-o a questionar o có digo, como forma de desautomatização de seus hábitos de des codificação. Portanto, como um convite à lucidez que, segun do Alfredo Bosi, "nunca matou a arte. (...) Antes, combaten do hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os obje - tos." (24).

Nos textos de Luandino Vieira encontramos a metatextualidade como característica principal de seus dois últimos livros publicados: Macandumba e Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu.

"Cangundos, verdianos, santomistas, nossa gente", segunda narrativa de Macandumba, tem como subtítulo: "Estória de uma estória". Dessa maneira, há o desenrolar dos fatos que cercam a falsificação de um vigésimo de loteria, ao mesmo tempo em que se explica a estória da canção do Con junto "Ritmo Iaxikelela":

"Poeta de musseque sempre não é o matemático - não conhece estatuto das palavras, tudo é a li vre anarquia: ritmo é quem que manda, verso o - bedece só.

"Por isso é que damos encontro o santomense no verso três, estância dois, na cantiga dos ca sos - a pura injustiça hierárquica."

(p. 74)

(23) BLIKSTEIN, Izidoro - Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1983, p. 86.

(24) BOSI, Alfredo - Op. cit., p. 149.

A estória, entretanto, avança ainda mais, ao questionar a si própria, através do comentário de uma das personagens:

"Um cabo-verdiano, um santomense, um metropolitano... - chefe Torrão e seus gordos sorrisos, ele gozava as cenas. - Isto até parece história de aprendiz de escritor, ó Justiniano! "

(p. 125)

"Cangundos, verdianos, santomistas" elabora uma discussão sobre o próprio desenrolar da estória, mas não deixa de apontar as tensões do colonialismo. Observe-se, no trecho abaixo, como a existência do bilinguismo colonial é trabalhada artisticamente:

"Foi aí que a mana Marília fitucou - como ia dizer a fiel Ximinha, quitandeira confidente de estado de alma em porta de quintal. Fitucou, é mesmo, não tem palavra alheia para sentir de musseque: raiva quente e palavrosa, de alma revirada para fora, as todas verdades ditas sem mais nem quê, - mais amizade na zanga, menos ódio que cólera, como é, no vernáculo?"
"Dona Marília, portanto, fitucou"

(p. 84)

Se por um lado há a explicitação do significado da palavra, por outro, a frase interrogativa instaura um diálogo com o leitor, instigando-o a achar um vocábulo "no vernáculo" que permita a adequada expressão do estado de espírito de Marília.

Em Lourentinho, Dona Antonia de Souza Neto e eu, a metatextualidade se faz presente em dois níveis. No primeiro deles, pela recorrência a textos anteriores do autor. Dessa forma, "Kinaxixi kiami", além de contar a estória de um presidiário, faz referência à trajetória de algumas personagens de

No antigamente, na vida:

"O Zeca. O Zeca? Sim, o Zeca. O Zeca virara asneirento? Onde que estava sua Bíblia de seu pai, sapateiro-remendeiro, maldições morais em nossas pelejas?"

(p. 64)

"Fechei os olhos. Via-a ao sol, dourada e nossa - nós: o Zeca; o Dinito de olhos amarelos, em prisão de manicômio (...)

(p. 71)

Zeca, o filho do sapateiro do musseque, tornou-se engenheiro; Dinito, narrador-protagonista de "Estória d'água gorda", enlouqueceu; o narrador de "Knaxixi Kiami", foi preso por assassinato.

Em um segundo plano, a metatextualidade presen-tifica-se pelo questionamento a expressões automatizadas:

"Vem o silêncio, sinal de boa mesa. E agora? Agora em estória que a tradição é ré, testemunha e juiz -entraspas de senhor Masceno, com devida vênua - ficava bem um latim. Exemplo: in vino veritas. Ou, no vernáculo: mu vinhu iadikindiê, jinji jasaluka jadibalemu... Cai a mosca e cai a palavra-podre, no silêncio."

(p. 92)

A existência, no mesmo segmento, de enunciados em latim e quimbundo, faz com que a expressão "com devida vênua" seja colorida por um tom irônico e, com isso, seja desarticulado o lugar comum que ela representa.

Importa ressaltar que em qualquer um dos dois níveis em que ocorra a metatextualidade, ela sempre se realiza como o questionamento a uma falsa ordem.

CONCLUSÃO

As três fases que indicam a trajetória do trabalho artístico de José Luandino Vieira partem de uma Inconfidência para com os modelos, temas e linguagem impostos pelo colonizador, passando por uma Rebelião, para chegarem a uma Revolução na escrita, que se coloca então na vertente da recriação da cultura popular e na incorporação da fala popular como forma de atingir uma universalidade da mensagem veiculada.

Ao recriar o universo das tradições populares angolanas em seus textos, Luandino Vieira, paulatinamente, vai intensificando procedimentos estilísticos que colocam suas histórias fora dos cânones acadêmicos da literatura. Esse processo visa principalmente a uma "angolanidade" da escrita, que reivindica uma literatura de expressão nacional frente ao colonizador.

A análise dos recursos de que se vale a escrita do autor para reivindicação de uma especificidade nacional, mostrou-nos a equiparação de dois sistemas de significação no espaço textual. Assim como o português é subvertido em sua estrutura graças ao quimbundo, este vai moldar-se também ao enunciado em língua portuguesa, advindo dessa mescla, um texto questionador das formas padronizadas de descodificação, que exige do leitor uma redobrada atenção para que o todo narrativo seja convenientemente entendido. Através dessa equiparação, a linguagem de Luandino Vieira, ao mesmo tempo em que se vincula às matrizes populares angolanas, detona novos significados e inscreve-se na modernidade.

Surge do "bilingüismo textual" uma procura de nomear espaços, tempos e acontecimentos que, pelo processo de colonização, eram marginalizados. A procura da poesia, como processo deflagrador dessa nomeação, não se coloca, todavia, como uma busca fechada em si mesma. Ela aponta para um devir, na medida em que a linguagem não se constitui em um todo solidificado; antes, é o indicador mais sensível das mudanças so-

ciais, mesmo daquelas que ainda não tomaram forma. Esse fato faz com que a escrita de Luandino Vieira vá buscar nos desdobramentos de significados dados pelos neologismos e estruturas "desviantes" do português, uma resistência a uma falsa ordem, contradizendo os discursos correntes, impostos por uma situação de dominação.

Assim, ao questionar as estruturas de domínio do sistema colonial, reivindicando uma nacionalidade angolana, a escrita de Luandino Vieira acaba também por discutir, de maneira mais ampla, as formas de domínio a que o homem pode estar submetido. Dessa forma, as estórias apontam não só para a peculiaridade da situação angolana, como também para os valores universais.

Em termos da literatura produzida hoje em Angola, José Luandino Vieira, graças ao processo de evolução de seu trabalho artístico, pode já ser visto como um marco para as novas gerações de escritores pós independência que pretendam ultrapassar a dicotomia regional/universal e elaborar uma literatura atuante e fecunda em língua portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

1) de José Luandino Vieira

A cidade e a infância - 1 ed., Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, 1960

2 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1977

A vida verdadeira de Domingos Xavier - 1 ed., 2 ed., Lisboa, Edições 70, 1974, 1975

3 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1977

4 ed., Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1977 (Livro de bolso)

5 ed., Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1977 (Edição especial comemorativa ao 1º Congresso do Movimento Popular de Libertação de Angola)

6 ed., Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1977 (Livro de bolso)

1 ed. bras. São Paulo, Ática, 1979

Luanda - 1 ed., Luanda, ABC, 1964

2 ed. (revista), Lisboa, Edições 70, 1972

3 ed., 4 ed., 5 ed., Lisboa, Edições 70, 1974, 1974, 1976

6 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1977

7 ed., Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1978 (Livro de bolso)

1 ed. bras. São Paulo, Ática, 1982

Vidas novas - 1 ed., Paris, Anticolonial, s.d. (não revista pelo autor)

2 ed., Porto, Afrontamento, 1975

3 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1976

4 ed., Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1981

Velhas estórias - 1 ed., Lisboa, Plátano, 1974;

2 ed., Lisboa, Edições 70, 1975

3 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1976

- No antigamente, na vida - 1 ed. Lisboa, Edições 70, 1974.
 2 ed., Lisboa, Edições 70, 1975
 3 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1976
- Nós, os do Makulusu - 1 ed., 2 ed., 3 ed., Lisboa, Sá da Costa, 1975, 1976, 1977
 4 ed., Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1977
- Macandumba - 1 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1978
- João Vêncio: os seus amores - 1 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1979
- Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e eu - 1 ed., Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1981

2) Sobre José Luandino Vieira

LIVROS

- FERREIRA, Manuel - "A libertação do espaço agredido através da linguagem". Prefácio em VIEIRA, José Luandino - A cidade e a infância. 2 ed. Lisboa, Edições 70, 1978, p. 9-47
- LABAN, Michel et alii - Luandino. José Luandino e a sua obra. Lisboa, Edições 70, 1980, 323 p. (Signos, 32)
- MARGARIDO, Alfredo - "A prosa, os elementos proféticos e o combate". Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa, A regra do jogo, 1980, p. 367-374

- MARTINHO, Fernando J.B. - Prefácio em VIEIRA, José Luandino-
João Vêncio: os seus amores. Lisboa, Edições 70, 1979,
p. 9-29
- MOURÃO, Fernando Augusto de Albuquerque - "Memória antiga num
tempo novo". Prefácio em VIEIRA, José Luandino - A vida
verdadeira de Domingos Xavier. 1 ed. bras. São Paulo, Áti-
ca, 1979, p. 3-7
- PACHECO, Fernando Assis - Introdução em VIEIRA, José Luandino-
No antigamente, na vida. Lisboa, Edições 70, 1974.
- SARAIVA, Antonio e LOPES, Óscar - História da literatura por-
tuguesa. 8 ed. Porto, 1975, p. 1129-1130
- TORRES, Alexandre Pinheiro - Romance: o mundo em equação. Lis-
boa, Portugália, 1967, p. 206-210
- O neo-realismo literário português. Lisboa, Mo-
raes, 1977, p. 214-221.

PERIÓDICOS

- BRANCO, Lúcia Castello - "Luandino Vieira: o resgate das raí-
zes angolanas" - Suplemento literário Minas Gerais. Belo
Horizonte, 18(882):2-3, ago 1983
- FARIA, Duarte - crítica a Nós, os do Makulusu. Colóquio/Le-
tras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (35): 90-91,
Jan 1977
- GARCIA, José Martins - "Luandino Vieira: o anti-apartheid".
Colóquio/Letras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian,
(22):43-50, nov 1974
- LARANJEIRA, Pires - "Luandino Vieira - Apresentação da vida
verdadeira". Revista de cultura Vozes. Petrópolis, Vo-
zes, 73(2): 7-17, mar 1979
- LEPECKI, Maria Lúcia - "Luandino Vieira: sob o signo da ver-
dade". África. Lisboa, África, 1(2): 134-142, out-dez 1978

MACHADO, Álvaro Manuel - crítica a A vida verdadeira de Domingos Xavier. Colóquio/Letras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (26): 83-84, jul 1976

MOSER, Gerald - crítica a A cidade e a infância. Colóquio/Letras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (45): 88-89, set.1978

_____ - "Relações das literaturas lusófonas de África com a Ásia e as Américas". Colóquio/Letras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (26): 83-84, jul 1976

NUNES, Natália - crítica a Vidas novas. Colóquio/Letras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (32): 83-84, jul 1976

RIBEIRO, Léo Gilson - "Angola escreve". Jornal da Tarde. São Paulo, p. 6-7, 4 jul 1981

RODRIGUES, Urbano Tavares - crítica a Macandumba. África. Lisboa, África, 1(3):343-344, jan-mar 1979

_____ - crítica a João Vêncio: os seus amores. África. Lisboa, África, 2(6): 110-112, out-dez 1979

SANTILLI, Maria Aparecida - "Textos em contexto luso-afro-brasileiro". África. Lisboa, África, 1(4): 451-460, abr-jun 1979

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA JR., Benjamin - A escrita neo-realista. 1 ed. São Paulo, Ática, 1981, 119 p.

ADORNO, Theodor W. - Notas de literatura. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel, 134 p.

ANDRADE, Mário de - Antologia temática da poesia africana. Lisboa, Sá da Costa, 1977, 2 vol.

- ASSIS JR., Antonio de - O segredo do morta. 2 ed. Lisboa, Edições 70; Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1979, 284 p.
- BAIÃO, Pe. Domingos Vieira - O Kimbundu sem mestre. Porto, Imprensa Moderna, 1946, 127 p.
- BAKHTIN, Mikhail - Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense, 1981, 239 p.
- (V.N. Volochínov) - Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1981, 196 p.
- BALANDIER, Georges - As dinâmicas sociais. Sentido e poder. Trad. Gisela Stock de Souza e Hélio de Souza. São Paulo, Difel, 1976, 347 p.
- BARTHES, Roland - Elementos de semiologia. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1971, 116 p.
- BOSI, Alfredo - O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix; Edusp, 1977, 220 p.
- BOXER, Charles Ralph - Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola, 1602-1686. Trad. Oliverio de Oliveira Pinto. São Paulo, Nacional; Edusp, 1973, 464 p.
- CANDIDO, Antonio - Formação da literatura brasileira. 4 ed. São Paulo, Martins, 1976, 2 vol.
- Literatura e sociedade. 3 ed. São Paulo, Nacional, 1973, 192 p.
- CADORNEGAS, Antonio de Oliveira de - História geral das guerras angolanas. Lisboa, Agência-Geral das colônias, 1940-1942, 3 vol.
- CARPENTIER, Alejo - Literatura e consciência política na América Latina. Trad. Manuel J. Palmeirim. São Paulo, Global, s.d., 95 p.
- CASCUDO, Luís da Câmara - Tradição, ciência do povo. São Paulo, Perspectiva, 1971, 198 p.

- CHATELAIN, Héli - Contos populares de Angola. Trad. M. Garcia da Silva. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1964, 570 p.
- CHAUI, Marilena de Sousa - Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. 3 ed. São Paulo, Moderna, 1982, 220 p.
- ERVEDOSA, Carlos - Roteiro da literatura angolana. 2 ed. Lisboa, Edições 70, 1979, 94 p.
- FONSECA, Maria Stella V. e NEVES, Moema F. (orgs.) - Sociolinguística. Rio de Janeiro, Eldorado Tijuca, 1974, 130 p.
- FORSTER, E. M. - Aspectos do romance. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre, Global, 1974, 135 p.
- FRANCIS, Winthrop Nelson - The structure of american english. Nova Iorque, The Ronald Press Co., 1958, 614 p.
- HAMBURGER, Kate - A lógica da criação literária. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975, 256 p.
- JUNOD, Henrique - Usos e costumes dos bantos. 2 ed. Lourenço Marques. Imprensa Oficial de Moçambique, 1975, 2 vol.
- KAYSER, Wolfgang - Análise e interpretação da obra literária. 6 ed. port. Coimbra, Armenio Amado, 1976, 505 p.
- LEFÉBVRE, Henri - A linguagem e a sociedade. Trad. José Antonio Machado. Lisboa, Ulisseia, s.d., 337 p.
- LOTMAN, Iuri - A estrutura do texto artístico. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. 1 ed. Lisboa, Estampa, 1978, 479 p.
- LUKÁCS, Georg - Problemas del realismo. Trad. de Carlos Gerhard. Fondo de Cultura Economica, México, 1966, 451 p.
- MEMMI, Albert - Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, 127 p.
- MOURÃO, Fernando Augusto de Albuquerque - A sociedade angolana através de sua literatura. São Paulo, Ática, 1978, 157 p.

- OLIVAL, Moema de Castro e Silva - O processo sintagmático na obra literária. Goiânia, Oriente, 1976, 221 p.
- PROENÇA, Cavalcanti M. - Trilhas do grande sertão. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958, 101 p.
- REDINHA, José - Distribuição étnica da província de Angola. 4 ed. Luanda, Centro de Informação e Turismo de Angola (Fundo de Turismo e Publicidade), 1967, 32 p.
- RIBAS, Óscar - Misosso. Literatura tradicional angolana. Luanda, Angolana, 1964, 3 vol.
- SARTRE, Jean-Paul - Colonialismo e neocolonialismo (Situações V). Trad. Diva Vasconcelos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968, 205 p.
- SCHAFF, Adam - Linguagem e conhecimento. Trad. Manuel Reis. Coimbra, Almedina, 298 p.
- SCHWARZ, Roberto - A sereia e o desconfiado. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, 204 p.
- TOMACHEVSKI, B. et alii - Teoria da literatura. Formalistas russos. 2 ed. Porto Alegre, Globo, 1973, 279 p.
- VERÓN, Eliseo (org.) - El proceso ideológico. 2 ed. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973, 132 p.
- VOGT, Carlos - Linguagem, pragmática e ideologia. São Paulo, Hucitec; Campinas, Fundação Desenvolvimento da Unicamp, 1980, 169 p.
- XISTO, Pedro et alii - Guimarães Rosa em três dimensões. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, s.d., 121 p.
- ZAHAR, Renate - Colonialismo e alienação. Trad. Amadeu Graça do Espírito Santo. Lisboa, Ulmeiro, 207 p.
- ZIÉGLER, Jean - O poder africano. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Difusão europeia do livro, 1972, 228 p.