

SALVATO TRIGO

Do Logotetismo ao Genotetismo:

JOSÉ LUANDINO VIEIRA — O PERCURSO
DUMA ESCRITA

PORTO

SALVATO TRIGO

Do Logotetismo ao Genotetismo:

JOSÉ LUANDINO VIEIRA — O PERCURSO
DUMA ESCRITA

DISSERTAÇÃO

PORTO

1981

Dissertação para doutoramento em Literatura de
Expressão Portuguesa (Literatura Africana) apresen-
tada à Faculdade de Letras da Universidade do
Porto.

INTRODUÇÃO

QUE LITERATURA?

Existe uma grande desproporção entre os estudos teóricos, críticos e divulgativos sobre as literaturas africanas anglófonas e francófonas e os das literaturas africanas de expressão portuguesa. Não só razões de ordem política estarão na base desse fenómeno, ainda que essas sejam determinantes. Durante o «estado novo», vários foram os estudiosos e críticos que se debruçaram sobre a problemática da existência ou não de literaturas africanas de expressão portuguesa, sustentadas por culturas específicas e essencialmente distintas. Se, por um lado, uns se apressavam a refutar a existência dessa especificidade literária e cultural, por outro lado, houve quem, com igual pressa, a afirmasse, sem curar de ser convincente e irrespondível.¹ Daí que a questão

-
1. A questão ganha interesse especial, a partir dos princípios da década de '60, devido, naturalmente, a acontecimentos históricos então ocorridos e que puseram em xeque as bases conceptuais que sustentavam a nossa colonização. Referimo-nos ao eclodir das guerrilhas nacionalistas, a 4 de Fevereiro de 1961, em Angola. A importância, que a questão assumia, e o interesse por ela sus-

ainda continue em aberto ou, pelo menos, não esteja suficientemente clarificada para ser, em definitivo, encerrada. Por isso mesmo, pensamos ser importante introduzir este nosso trabalho sobre um dos mais conhecidos escritores africanos modernos pela abordagem dessa já velha problemática, tentando «definir», em termos o mais possível objectivos, o que *é*, ou melhor, o que *pode ser* uma literatura africana de expressão portuguesa.

Por estranho que possa parecer, a verdade é que ainda hoje, dois séculos passados sobre a utilização do termo *literatura*² para substituir a designação anterior de *Belles Lettres*, se continua a questionar o sentido ou sentidos que esse conceito recobre. E essa questionação é tanto mais pertinente quanto mais se avança para a constituição de uma «ciência da literatura» ou teoria literária científica, a qual, aprioristicamente, terá de definir a natureza do objecto do seu estudo. Continua, portanto, a ser relevante a pergunta — «o que é a literatura?» — e,

citado levaram, por exemplo, à realização, na cidade de Sá da Bandeira (actual Lubango), de 19 a 27 de Janeiro de 1963, do I Encontro de Escritores de Angola. O aspecto polémico do problema motivou abundante bibliografia sobre ele nas hostes, e fora delas, da antiga Casa dos Estudantes do Império (CEI). Francisco José Tenreiro, Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Mário António, Amândio César, Rodrigues Júnior, entre outros, foram dos que teorizaram sobre a questão. Consulte-se a bibliografia final.

2. Diz-nos Roland Barthes que a *literatura* «no plano terminológico existe apenas desde o final do séc. XVIII». Cf. «Escrever... Para quê? Para quem?», p. 10, col. Signos n.º 8, Edição 70, Lisboa.

no nosso caso, — «o que é a literatura africana de expressão portuguesa?».

Em termos genéricos, e numa espacialidade diacrónica, fala-se hoje da *literatura* em sentido tradicional e em sentido moderno. Na perspectiva tradicional, vê-se a *literatura* essencialmente como *representação*; modernamente, ela entende-se mais como *produção*. É óbvio que a questão não é, não pode ser, tão esquemática. Dizer-se que a *literatura* deve ser olhada ou como *representação* ou como *produção* parece-nos ser a assunção duma atitude de manifesto reducionismo maniqueísta em que o espírito ocidental se estrutura. De qualquer modo, esta aparente oposição conduz-nos para um terreno de reflexão em que vai surgir outra noção: a de *não-literatura*. Isto é, para podermos discorrer acerca do que seja a literatura conviria partir do conceito de não-literatura. É esta, de resto, a posição assumida por Tzvetan Todorov, ao escrever: «Tenho feito constantemente a mim mesmo estas perguntas: o que é que distingue a literatura daquilo que não é literatura? qual é a diferença entre uso literário e uso não-literário da linguagem? Ora, ao interrogar-me assim sobre a noção de literatura, eu considerava adquirida a existência duma outra noção coerente, a de «não-literatura». Não é preciso começar por questionar já esta?»³

Suscitar este tipo de interrogações é, de facto,

3. Cf. TODOROV, Tzvetan — «Les genres du discours», p. 23, Editions du Seuil, Paris, 1978.

importante, quando se visa a construir uma teoria que habilite o crítico literário a exercer a sua função: emitir um juízo de valor sobre uma determinada obra literária. E, se a tarefa do crítico, que valora obras pertencentes a espaços culturais já devidamente estudados e com modelos teóricos que sustentem o seu sistema de valores, é bastante facilitada, o mesmo não acontece, quando ele se debruça sobre textos de literaturas recentes e altamente complexificadas, por complexos serem os processos que as originaram e que a elas subjazem. Não podemos esquecer-nos de que os modelos teórico-literários de que dispomos para analisarmos uma obra das literaturas africanas modernas são ocidentais, entendendo aqui, naturalmente, este termo no seu valor cultural e civilizacional. Serão esses modelos próprios para descrevermos tal obra? Serão eles operatórios em áreas culturais e civilizacionais substancialmente diferentes daquelas em que foram e são estabelecidos? Isto é, poderá o crítico ocidental, apetrechado com eles, penetrar e explicar correctamente a literatura africana de expressão portuguesa, francesa ou inglesa? Achamos que não. Por isso, julgamos ser importante que se reflecta sobre as bases em que um crítico ocidental se deve situar para ajuizar das literaturas africanas de expressão estrangeira. Porque poderá dar-se o caso que, seguindo os nossos próprios modelos críticos, estejamos a considerar não-literário o que, africanamente, o é. Este problema radica obviamente no facto de ao conceito de *literariedade* termos de justapor o, não menos indelimitável, de *africanidade*.

Regressemos, porém, ao problema inicial: haverá, de facto, uma literatura africana de expressão portuguesa?⁴

A pergunta, colocada assim friamente, poderá parecer insensata ou, pelo menos, descabida. Na verdade, sobretudo nos últimos tempos, tem-se falado assaz dela, ao ponto de já ir sendo um pouco conhecida e de ter até ganhado jus ao ingresso nos planos curriculares universitários e, no ano transacto, mesmo nos secundários. Além disso, o sintagma «literatura africana» é bastante recente. De facto, as primeiras produções literárias de contexto africano, que o Ocidente conheceu, foram chamadas de «literatura negra»,⁵ embora esta classificação não tivesse outra base de sustentação que a epidérmica. Disso nos dá conta Francisco José Tenreiro na «Nota Final» ao «Primeiro Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa» que organizou em cola-

-
4. Ainda que numa Conferência realizada no Brasil tenha sido *votada*, ao que lemos, a substituição da designação de «literatura africana de expressão portuguesa» por «literatura africana de língua portuguesa», e, na Conferência Anual da *African Literature Association*, que teve lugar em Gainesville (E.U.A.), em Abril de 1980, tenha sido sugerida a designação de «literatura africana lusófona», achamos que a nomenclatura que continuaremos a usar é a mais apropriada.
 5. Citemos, como exemplos: «Anthologie nègre», de Blaise Cendrars (1920); «Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache», de Léopold S. Senghor (1948); e, no que respeita às áreas de expressão portuguesa, o «Primeiro Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa», de Francisco J. Tenreiro e Mário de Andrade (1953).

boração com Mário de Andrade, em 1953: «Ouve-se dizer, com certa frequência, que não há poesia negra, mas sim, poesia de pretos. Rasgo brilhante de inteligência, sem dúvida... E argumenta-se que a única, a verdadeira poesia negra, é a que repousa no coração de África, e vive nos «*mores*» das suas culturas. Afirmar só isto, é estar a falar só por falar. É desconhecer a realidade social complexa do mundo negro; é ainda mostrar-se conhecedor dum facto que, praticamente, ninguém conhece: o autêntico folclore negro. É desconhecer, em suma, que o negro foi obrigado a aprender línguas que estão longe de ser as veiculares do seu pensamento gregário, da sua «*sagesse*», como hoje se costuma dizer.»⁶

Se bem que, pelo início da década de '60, a expressão «literatura negra» começasse a ser substituída pela de «literatura africana», Tenreiro insistiu sempre em manter o ponto de vista acima enunciado, como bem o demonstra o seu ensaio «Acerca da Literatura Negra»,⁷ publicado, em 1961. A sua posição não nos parece, todavia, correcta. Antes, porém, de expormos a nossa opinião acerca do assunto em análise, referiremos ainda um estudo do africanólogo alemão, Janheinz Jahn, acerca desta questão. Na abertura de sua obra, *Manuel de Litté-*

6. Cf. NEVES, Fernando — «Negritude, Independência, Revolução», p. 60, Ed. E.T.C., Paris, 1975.

7. Cf. TENREIRO, Francisco J. — «Acerca da Literatura Negra», in «Boletim Geral do Ultramar», n.º 431, pp. 259-268, Lisboa, Maio-1961.

ature Néo-africaine,⁸ Jahn «tenta definir» a nova designação por si forjada, a de «literatura neo-africana», para substituir as de «literatura negra» e de «literatura africana», justificando a introdução «desta noção como reacção contra uma situação de facto e como resultado dum exame histórico».⁹ Após tecer algumas considerações genéricas, Jahn conclui que uma classificação das literaturas em função das línguas em que são veiculadas não tem mais cabimento, nos nossos dias. Do mesmo modo, exclui a possibilidade de elas serem repartidas segundo normas geográficas, cor de pele ou lugar de nascimento dos autores, porque, diz ele, essas categorias são extra-literárias. Aduz, seguidamente, razões para refutar expressões como «literatura preta», «literatura de pretos», «porque os que empregam esses termos exprimem, conscientemente ou não, a convicção de que a cor da sua pele determina o género, a pertença literária do autor.»¹⁰

Até aqui não nos será difícil concordar, se bem que não inteiramente, com o ponto de vista de Jahn. Aceitamos, de facto, que nem a cor da pele nem o local de nascimento dum escritor possam ser determinantes para a sua inserção numa determinada literatura, porque à história literária de um dado espaço cultural interessam as obras e não os homens que as produzam. Neste aspecto, seguimos Paul

8. Tradução de Gaston Bailly para as «Editions Resma», Paris, 1969.

9. Cf. op. cit., p. 8.

10. *ibid.*, p. 15.

Valéry para quem «uma história da literatura deveria ser compreendida não tanto como uma história dos autores e dos acidentes da sua carreira ou das suas obras, mas como uma história do espírito enquanto produz ou consome «literatura», podendo mesmo essa história fazer-se sem que o nome dum escritor aí fosse pronunciado».¹¹ O facto de o objecto deste nosso trabalho ser a obra de um escritor branco, nascido em Portugal, como é José Luandino Vieira, aliás José Vieira Mateus da Graça, natural da Lagoa do Furadouro, concelho de Vila Nova de Ourém, autor de textos paradigmáticos na moderna literatura angolana, como demonstraremos, é por si só suficiente para rejeitarmos qualquer classificação de obras literárias baseada na cor da pele ou na naturalidade dos seus produtores. Mas já não poderemos seguir Jahn no passo em que ele afirma que a classificação das literaturas em função das línguas da sua «escrita» só «podia justificar-se até ao princípio deste século».¹² Para nós, e desde que se reformule o conceito tradicional de língua, tal classificação é totalmente pertinente, sobretudo no domínio literário que nos ocupa — o africano de expressão portuguesa. Retomaremos à frente esta questão, para podermos agora terminar o percurso que nos levou a Jahn.

Excluindo, pois, os critérios linguísticos, raciais

11. Cf. VALÉRY, Paul — «Oeuvres Complètes I», p. 1439, Ed. Gallimard, Paris, 1957.

12. Cf. op. cit., p. 8.

e geográficos, como elementos definidores de uma literatura, o africanólogo germânico, e baseando-se na teoria literária dos *topoi*, de Ernst Robert Curtius, conclui que «as obras literárias não se deixam repartir senão pelo seu estilo; mais precisamente, pelos resultados duma análise fenomenológica do estilo; análise que deixa a cada obra a sua originalidade, mas que permite situá-la, partindo de seus esquemas ideais, literários e formais de pensamento e de expressão, em continuidade com obras de estruturas idênticas».¹³ Para sustentar a sua preferência pelo sintagma «literatura neo-africana», Jahn afirma que dela só farão parte as obras cujos *topoi* sejam africanos, isto é, resultantes do «encontro das civilizações agisymbiana e ocidental».¹⁴

Sem menosprezar o esforço teorizante de Jahn, oferece-se-nos, contudo, desde já dizer que a conclusão a que ele chegou nos lembra, de algum modo, a famigerada fábula da montanha e do rato. Na verdade, temos de reconhecer que Jahn não fez mais do que pura logomaquia. Todo o neologismo é inútil, quando não há necessidade dele. A neologia só se justifica, desde que um «significado» precise de ser verbalizado, a fim de se constituir em língua e poder ganhar uma existência autónoma e inequivocamente caracterizada. Ora, o que Jahn quis traduzir pela expressão «literatura neo-africana», já o era realmente pela de «literatura africana». Com efeito, a

13. *ibid.*, p. 16.

14. *ibid.*

expressão «literatura africana» não enferma de nenhum dos inconvenientes reconhecidos por Jahn a designações como «literatura negra» ou «literatura preta» ou «literatura de negros» ou «literatura negro-africana».¹⁵

Não desejamos ser historicistas, mas, fazendo apenas, como Jahn, um superficial exame histórico do problema, julgamos importante estabelecer uma primeira distinção entre «mundo negro» e «mundo africano», em termos, logicamente, culturais, já que a essa dicotomia preside uma *Weltanschauung* também distinta.

A expressão «mundo africano» traduz, para nós, um espaço cultural mestiço, cuja base de sustentação é o «mundo negro». Esse espaço cultural mestiço é o resultado de uma miscigenação, pouco ou muito acentuada, do «mundo negro» e de outros mundos culturais, desde o ocidental ao islâmico e ao oriental. Quer essa miscigenação tenha sido consentida, quer imposta, ela teria sempre mais ou menos o mesmo efeito: destribalizar culturalmente os povos pela introdução de rupturas na sua unidade clânica.¹⁶ Essa destribalização começou aquando dos

15. O escritor zairota, V. Y. Mudimbé, não aceita a expressão «literatura africana», mas por razões diferentes das de Jahn. Para Mudimbé esta expressão é «reducionista» e emerge dum «preconceito unânime» relativamente à África. Veja-se o seu «*Sur la littérature africaine*», in «Recherche, Pédagogie et Culture», n.º 33.

16. *Miscigenação* tem aqui um sentido essencialmente cultural, embora possa também entender-se no seu aspecto biológico. Neste último caso, confessamos não estar de acordo nem com Gilberto

primeiros contactos comerciais do «mundo negro» com outros mundos, acentuou-se naturalmente com a colonização e com o colonialismo europeus e ainda hoje continua, como muito bem refere A. Hampaté Bâ: «A jovem África, nascida da escola ocidental, tem tendência para viver e pensar à europeia, o que não poderá criticar-se-lhe, porque ela só conhece essa moda».¹⁷ Hampaté Bâ, depois de considerar que a transmissão iniciática, base da cultura tradicional negra, teve de refugiar-se, durante a época colonial, numa espécie de clandestinidade, observa com justiça que, com o advento das independências, motivadas em ideias e ideologias europeias, às quais mesmo os povos rurais, guardiães desse iniciatismo, aderiram, essa «transmissão já quase não encontra terreno onde exercer-se».¹⁸ Constatação idêntica é a de Jean-Pierre Gourdeau: «O crescimento de uma sociedade de tipo ocidental, urbana e individualista, traz consigo o apagamento da sociedade tradicional: as formas de expressão camponesas e rurais parecem caducas e votadas à morte. (...) Os depositários da

Freyre para quem «o mulato português foi sempre o filho do amor e não o ressentido acidente da violência contra a mulher indígena», nem com Adriano Moreira que secunda a opinião do sociólogo brasileiro, ao escrever também que «o mulato foi sempre o filho do amor». Veja-se a este propósito «Para uma cultura africana de expressão portuguesa», de Rodrigues Júnior, pp. 72-73, Editora Pax, Braga, 1978.

17. Cf. HAMPATÉ BÂ, A. — «Aspects de la civilisation africaine», p. 27, Ed. P. A., Paris, 1972.

18. *ibid.*

tradição desaparecem sem deixar herdeiros; os jovens trocam voluntariamente o mato pelas grandes metrópoles». ¹⁹ A este último aspecto se refere lapidarmente o já citado Amadou Hampaté Bâ, numa frase célebre e continuamente evocada: «Em África, quando morre um velho, enterra-se uma biblioteca». ²⁰

O «mundo negro» tem, pois, sofrido uma contínua erosão que se acentua à medida que a ocidentalização social penetra nas áreas que, no decorrer dos tempos, foram capazes de se manter próximas das fontes da cultura tradicional. Esta alteração da vida social reflecte-se, obviamente, sobre as formas da cultura e, sobretudo, nos processos da sua transmissão. As novas gerações africanas estão já bastante longe do espírito gerontocrático de seus antepassados e tendem a afastar-se cada vez mais dos *jangos* da velha *sagesse* negra.

A moderna literatura africana traduz bem esse divórcio entre o presente e o passado culturais. Casos há mesmo em que essa literatura se alimenta do conflito entre o *tradicionalismo* e os *tempos novos*. Nas literaturas africanas de expressão portuguesa esse conflito, que não é mais do que uma transição, por vezes forçada, do «mundo negro» para o «mundo africano», encontramos-lo com rara finura poética, por exemplo, no poeta angolano,

19. Cf. GOURDEAU, Jean-Pierre — «La littérature négro-africaine d'expression française», p. 10, Ed. Hatier, Paris, 1973.

20. Cf. HAMPATÉ BÂ, A. — op. cit., p. 21.

Viriato da Cruz, em dois poemas de uma *africanidade*²¹ genuína: *Makèzú* e *Sô Santo*.

Em *Makèzú*, a velha quitandeira, avó Xima, em diálogo com seu «Mano Felisberto»,²² ambos representantes do tradicionalismo cultural, lamenta-se pela mudança dos costumes, ao mesmo tempo que apresenta o libelo do «mundo negro» contra o «mundo africano»:

«.....»

Nem criados, nem pedreiros
Nem alegres lavadeiras
Dessa nova geração
Das «venidas de alcatrão»
Ouvem o fraco pregão
Da velhinha quitandeira.

— «Kuakié!... Makèzú, Makèzú...»

— «Antão, véia, hoje nada?»

— «Nada, mano Felisberto...

Hoje os tempo tá mudado...»

— «Mas tá passá gente perto...

Como é qui tás fazendo isso?!»

— «Não sabe?! Todo esse povo

Pegô um costume novo

Qui diz qué civrização:

Come só pão com chouriço

Ou toma café com pão...

21. O conceito de *africanidade* será analisado mais adiante.

22. O termo *mano*, no seu sentido angolano, traduz uma equivalência etária e social e não uma relação de sangue.

E diz ainda pru cima,
(Hum... mbundo kène muxima...)
Qui o nosso bom makèzú
É pra veios como tu.»²³

O desaparecimento do *makèzú* (= cola com gengibre) dos hábitos alimentares do angolano pretende sugerir o afastamento das novas gerações relativamente a um «mundo negro» com cujas tradições elas já não se identificavam totalmente. A voz desse «mundo negro», avó Xima, exprimindo-se sintomaticamente em kimbundu, não pode mais do que lamentar-se: «Hum... mbundo kène muxima... (= Hum!... o quimbundo não tem coração)».

Em *Sô Santo*, Viriato da Cruz desenvolve a mesma temática, colocando um neto a interrogar sua «avó Naxa» acerca da alteração de vida sofrida por Sô Santo, símbolo de uma burguesia nacional angolana vítima dos «tempos novos».²⁴

Também António Jacinto, em *Vôvô Bartolomeu* explicita a transição de um mundo cultural para outro:

«Si vôvô Bartolomeu fosse vivo
si fosse mesmo²⁵ vivo

23. Cf. VIRIATO DA CRUZ — «Poemas», pp. 5-6, Edições Capricórnio, Lobito, 1974.

24. *ibid.*, pp. 7-8.

25. *Mesmo*, no discurso angolano, tem normalmente um valor de afectividade estilística, como veremos.

não contaria mais histórias
à sombra daquela mulemba

Ouviria

Agora só ouviria
as histórias da gente moça
escritas com sangue e coragem

.....»²⁶

E, se da poesia passarmos à narrativa, o mesmo *motivo*, diríamos melhor, *leit-motiv*, está ainda presente. Citemos, a título de exemplo, o conto *Dina* do escritor moçambicano, Luis Bernardo Honwana, onde os dois mundos entram em choque declarado.²⁷ Em Luandino Vieira, esse *leit-motiv* povoa a quase totalidade de suas «estórias», sendo particularmente manifestado em *Vidas Novas*, título, aliás, por demais sugestivo da problemática suscitada pelos textos que o compõem. Na «estória» de *Cardoso Kamukolo*, *Sapateiro*, a distância entre os dois mundos é muito pronunciada e os netos fazem sentir isso mesmo ao avô:

«— Ai, vavô! Põe uma estória dos tempos do antigamente! (...)

— Bem! Então ponho a estória do leão e do coelho! (...)

26. Cf. ANTÓNIO JACINTO — «Vôvô Bartolomeu», p. 39, Edições 70, Lisboa, 1979.

27. Cf. HONWANA, L. B. — «Nós matamos o cão tinhoso...», pp. 61 a 83, Edições Afrontamento, Porto, s/d.

— Queremos uma estória de pessoas! Essas estórias dos animais, que falam, não queremos. mais. Vavô sempre conta essas...»²⁸

O «mundo africano» não deseja, porém, um apagamento completo do «mundo negro», porque ele sabe que é neste que tem de apoiar-se para não se despersonalizar, para não perder um passado que lhe define o *ser* e o *estar*, para poder construir um futuro próprio sem alienação dos seus valores essenciais. Daí que alguns ensaístas africanos reclamem nos seus escritos a defesa do «mundo negro» que vive ainda na literatura oral.²⁹ John-Samuel Mbiti, ensaísta e escritor queniano que se tem dedicado à fixação escrita de histórias de língua *Kamba*, sintonizado nessa defesa, entende que «registar a literatura oral sob forma escrita é não somente bom e necessário, como também é uma obrigação para as (novas) gerações», porque, acrescenta, «nós vivemos no período de transição entre a vida tribal em toda a sua plenitude e a vida tecnológica com tudo o que ela promete, e, se nós não registarmos a nossa literatura oral, dentro de alguns decénios, a maior parte dela desaparecerá com a velha geração».³⁰

28. Cf. LUANDINO VIEIRA, José — «Vidas Novas», pp. 95-96, Edições 70, Lisboa, 3.^a edição.

29. O aparente paradoxo existente na expressão «literatura oral» poderá ser eliminado se se adoptar o neologismo *oratura* que recobriria todas as manifestações culturais africanas, neste caso, vulgarmente designadas por «tradição oral».

30. Citado por J.-P. Gourdeau — op. cit., p. 10.

A ocidentalização, ou, noutros termos, o «mundo africano» como resultante híbrida do «mundo negro» com o ocidentalismo, fez surgir a necessidade da escrita, meio fundamental de conservação das mais remotas tradições do «mundo negro». «Mundo negro», esse, onde a ausência de escrita não traduz, de modo algum, ausência de história nos seus mais variados aspectos. Nem tão pouco ausência do acervo de conhecimentos que a escrita prodigaliza. Hoje, não é mais heresia falar-se de civilizações orais. E a oralidade não empobrece em nada essas civilizações. Transmite-lhes, no entanto, um cunho especial e diferente do das civilizações escritas, porque fala e escrita escondem e revelam duas personalidades distintas, mesmo que coexistindo no mesmo homem. A este respeito havemos de concordar com o sábio juízo do *griot*³¹ que contou ao escritor guinéu, Djibril Tamsir Niane, a epopeia de Soun-djata, fundador do império mali, no séc. XIII: «Outros povos servem-se da escrita; mas essa invenção matou-lhes a memória; eles não sentem mais o passado, porque a escrita não tem o calor da voz humana».³² São, na verdade, palavras cheias de sabedoria e de profundidade filosófica as do *griot* mali. A escrita afasta naturalmente os homens das suas origens, das suas tradições, da sua cultura, pelo menos, no plano afectivo.

31. *Griot* é o contador «profissional» de histórias, o «profissional da palavra e da *palabra*».

32. Cf. THOMAS, L.-V. e LUNEAU, R. — «Les Sages dépossédés», p. 189, Ed. Robert Laffont, Paris, 1977.

Todo o *saber*, no sentido mais profundo do termo, exige um mínimo de afectividade seja na recepção, seja na sua transmissão. Tierno Bokar, «o sábio de Bandiagara», como lhe chamam Hampaté Bâ e Marcel Cardaire, não aceitava que se identificasse a ausência de escrita entre os negros com ausência de todo o conhecimento,³³ porque, dizia ele com muita justeza, «a escrita é uma coisa e o saber outra bem diferente. A escrita é a fotografia do saber, mas ela não é o saber ele mesmo. O saber é uma luz que existe no homem. Ele é herança de tudo o que os antepassados puderam conhecer e que eles nos transmitiram em germe, exactamente como o imbondeiro está contido em potência na sua semente».³⁴

O «mundo africano» já não tem, pois, acesso directo à «luz» do saber que existe no «mundo negro», porque ele conhece este através da escrita que é, como dizia Bokar, «a sombra da fala».³⁵ A transição do «mundo negro» para o «mundo africano» acontece, pois, a partir do momento em que a escrita substitui a fala, isto é, quando o *Verbo* se transforma em simples *palavra*. Em termos práticos, esta

33. Essa falsa identificação levou o Ocidente a cometer a paralaxe histórica de considerar, durante muito tempo, que a África não tinha qualquer património civilizacional. Daí o sobressalto que lhe causou a muito conhecida posição de Léo Frobenius — «O negro bárbaro é uma invenção europeia».

34. Cf. HAMPATÉ BÂ, A. — op. cit., p. 22.

35. Cf. HAMPATÉ BÂ, A. e CARDAIRE, Marcel — «Tierno Bokar — le Sage de Bandiagara», p. 9, Ed. Présence Africaine, Paris, 1957.

alteração existencial conduz, naturalmente, a uma certa recusa, por parte das gerações modernas, das tradições mais remotas do «mundo» dos seus antepassados. Por outras palavras, o «mundo africano» conserva apenas aquelas tradições do «mundo negro» que a modernidade pode assimilar. Porque o «mundo negro» possuía, de facto, certas manifestações culturais que o «mundo africano» de hoje não aceita, nomeadamente aquelas que mexem directamente com a dignidade e o valor do ser humano, tais como o *quitúxi*, o *alembamento*, a morte ritual, etc.³⁶ É preciso que não interiorizemos a ideia, insustentável e bizarramente paternalista, de que a África era um paraíso para o seu povo, antes da chegada dos outros «mundos» culturais que se miscigenaram com o negro. É pura demagogia pretender-se que a civilização ocidental só fez mal à África. A par de erros monstruosos ainda hoje não totalmente sanados, o ocidentalismo semeou em África ventos que foram e são benquistos. Passada que foi a fase idealista radical consubstanciada no lema da *Negritude*,

36. *Quitúxi* era, em Angola, uma instituição jurídica que, no direito consuetudinário, permitia que uma sobrinha pudesse ser entregue ao soba, como escrava, para resgate de pena devida por um crime cometido pelo tio materno. É com este sentido que o termo aparece, por exemplo, em *Nga Muturi*, novela de Alfredo Troni que recria o viver *crioulo* da Luanda dos fins do séc. XIX. Óscar Ribas, todavia, dá para esse termo outro sentido. Veja-se o elucidário que acompanha a sua obra *Uanga*, p. 310, editada em Luanda, em 1969. *Alembamento* traduz a «compra» que o noivo efectuava junto dos pais da noiva para poder casar com ela.

o «romântico» *regresso às origens* começaria a ser cada vez mais contestado por intelectuais e escritores negros, sobretudo anglófonos, mas também francófonos. O *regresso* teria de ser forçosamente selectivo. Havia que ter a consciência de que o passado, o «mundo negro», tinha, como o passado, enfim, de todos os povos, a sua face boa e a sua face má. É para esta dicotomia que, entre outros, o escritor nigeriano, Chinua Achebe, chama a atenção no seu primeiro romance, *Things fall apart*, publicado em 1957, lembrando que os africanos não devem convencer-se de que o seu passado foi um «idílio em Technicolor». A mesma problemática do passado é analisada pelo escritor mali, Yambo Ouologuem, no seu romance, *Devoir de Violence*, onde à qualidade literária se alia uma notável isenção judicativa.³⁷

Estranhar-se-á que tentássemos introduzir uma distinção no conteúdo de duas expressões que têm sido usadas, mais ou menos, indistintamente. De facto, quisemos dizer que, para nós, «mundo negro» e «mundo africano» recobrem conteúdos que desejaríamos ver não confundidos. Por outras palavras, pretendemos afirmar que «literatura negra» e «literatura africana» são expressões que não traduzem a mesma realidade literária. Para nós, «literatura negra» é somente a oral ou *oratura*, isto é, aquela que manifesta o conjunto das tradições culturais pró-

37. A propósito destes dois escritores consulte-se o estudo de Eustace Palmer — «The Growth of the African Novel», pp. 63-101 e 199-220, Heinemann, Londres, 1979.

prias do «mundo negro», através de contos, lendas, provérbios, fábulas, adivinhas, etc., e que etnólogos e antropólogos têm vindo a fixar por escrito, nos últimos anos. Esse conceito não se refere apenas ao que vulgarmente se designa por folclore. Nessa «literatura negra» distinguem-se facilmente um género popular e um outro que poderemos chamar de erudito. Esta dualidade observou-a Maurice Delafosse e registou-a em sua obra, *Les Noirs de l'Afrique*. Delafosse engloba na expressão «literatura oral erudita» as «genealogias das famílias nobres, os altos feitos de grandes personagens, os anais dos Estados ou das tribos, os costumes políticos, jurídicos ou sociais, as crenças religiosas».³⁸

Esta literatura oral erudita é aquela que se encontra mais apagada no «mundo africano». Tal apagamento dever-se-á, com certeza, ao facto de esta literatura erudita transitar apenas em meios restritos e socialmente mais elevados e, por isso mesmo, nem todos os *griots* teriam acesso a ela. De resto, ela ocupava-se de assuntos «demasiado nobres» para o vulgar cidadão se preocupar com eles. Além disso, foi sobre esta espécie de literatura que mais se fez exercer a acção demolidora da colonização cultural da África. Na verdade, os islâmicos, primeiro, e os ocidentais, depois, não aceitavam que «esses pretos» pudessem ter, ou ter tido, alguma forma «civilizada» de organização social, económica ou religiosa. No

38. Citado por José Osório de Oliveira em «Literatura Africana», p. XXIII, Ed. SEC, Lisboa, 1962.

que à nossa colonização diz respeito, Gil Vicente dá-nos conta da mentalidade portuguesa do seu tempo e, portanto, em certa medida, da nossa mentalidade expansionista, através da intervenção oportuna de «hum Negro de Beni» em sua «tragicomedia chamada Nao d'Amores»,³⁹ a quem, «obviamente», ninguém poderia reconhecer ascendência nobre.

É sabido que o melhor processo de destruir a identidade cultural dum povo é o de lhe atirar constantemente à cara com o seu passado envolto em situações fantasiadas de selvajaria e atroz primitivismo. O colonizado, na circunstância, interiorizará, pouco a pouco, um enorme complexo de culpa que o leva a desejar esquecer-se mesmo que teve um passado. Por outro lado, a poderosa máquina de propaganda do sistema colonial, desde a burocracia administrativa à escola e à missão religiosa, congrega esforços a fim de provocar no colonizado uma contínua amnésia cultural. Os filhos do colonizado, herdeiros naturais do património cultural dos pais, recusam-se a recebê-lo pela transmissão iniciática; envergonham-se da idolatria de que constantemente os acusam; afastam-se do direito consuetudinário que os colonizadores qualificam de selvagem; aprendem somente de outiva dois ou três nomes de heróis do seu povo que, de resto, a escola colonial se encarregará de reduzir a criaturas de minúscula ou nula importância. É a alienação cultural que se instala.

39. Cf. GIL VICENTE — «Obras Completas», vol. IV, pp. 80-83, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, s/d.

Assim, os filhos do colonizado distanciam-se cada vez mais do seu passado, do «mundo negro». Assimilam um *modus vivendi* e um *modus cogitandi* ocidentalizados e conseguem mesmo, por vezes, arrancar os pais à vida cultural negra que levavam, acenando-lhes com as «vantagens» do assimilacionismo. Os que aceitam a *assimilação*, que o sistema colonial apregoa, mas que deseja, no fundo, que nunca aconteça, são aparentemente integrados, enquanto que os que não a aceitam petrificam. Ao sistema, entretanto, interessa-lhe fundamentalmente destruir as instituições do «mundo negro», porque sabe que a memória do povo repousa sobre elas. Daí que surjam os «reordenamentos rurais», as missões estrategicamente levantadas, geradores de rupturas na unidade tribal e no tecido clânico. Deste modo, o povo, sem as suas instituições próprias, vai perdendo o passado, ficando, por isso mesmo, sem perspectiva histórica de futuro.⁴⁰

Se a literatura oral erudita não pôde desenvolver-se entre os africanos colonizados, já a literatura folclórica conseguiu transmitir-se, mais ou menos, em todas as áreas etnolinguísticas: esta não prejudicava o projecto colonial, visto alicerçar-se essencialmente numa mitologia que aos colonizadores

40. Esta problemática acha-se muito bem sintetizada no ensaio do escritor tunisino, Albert Memmi, «Retrato do Colonizado precedido do Retrato do Colonizador», com um acutilante prefácio de J.-P. Sartre, Mondar Editores, Lisboa, 1974. Importante é também do mesmo autor o volume, «O Homem Dominado», Edição Seara Nova, Lisboa, 1975.

convinha alimentar, a fim de poderem *fetichizar* as actividades culturais genuínas do «mundo negro», produzindo, a partir dela, enorme quantidade de *tabus*. As novas gerações de colonizados, embora conheçam muito pouco, ou até desconheçam, da literatura negra erudita, têm, contudo, algum conhecimento acerca da literatura negra folclórica. Esta é, do mesmo modo, a espécie de literatura negra mais conhecida entre nós, graças a trabalhos de etnografia e de antropologia aplicada realizados, as mais das vezes, por europeus. Tais trabalhos foram muito importantes, não só no plano informativo, mas também formativo das literaturas africanas modernas.⁴¹

Em suma, a expressão «literatura negra» serve-nos para designar com precisão todo o património cultural que forma o «mundo negro», sendo uma classificação que se justifica, quanto a nós, por razões etnolinguísticas. Conota naturalmente a racialidade do elemento cultural que transmite, embora defendamos que «raça» deve ser entendido como um conceito meramente cultural e nunca biológico. Quer isto dizer que não desejamos confundir a racialidade duma literatura com o racismo de alguma

41. No que concerne à Literatura Angolana, essa importância foi reiterada na comunicação que o escritor Henrique Lopes Guerra apresentou, em nome da União dos Escritores Angolanos, na Conferência anual da ALA, a que já fizemos referência. Ali se destaca, especialmente, a contribuição de Óscar Ribas, cuja obra é reconhecida como «uma das mais ricas dos etnógrafos angolanos desde os tempos de Cordeiro da Matta» (p. 3).

literatura. Assim, a classificação de «literatura negra» parece-nos a que mais convém para designar a literatura oral que transmite a cultura própria do «mundo negro» e que nos manifesta a identidade de uma raça, a *psyché* do seu povo. Por razões de natureza histórica, como Jahn dizia e como Francisco José Tenreiro não aceitava, achamos ser de manter a designação «literatura negra» para recobrir todas aquelas manifestações culturais que podem conter-se no conceito de *oratura*, reservando para a literatura escrita em línguas europeias a classificação de «literatura africana». Esta, de resto, é naturalmente tributária do «mundo africano» que, como já dissemos, é um mundo culturalmente híbrido. Se outros factos não houvesse para hibridizar culturalmente o «mundo negro», transformando-o em «mundo africano», bastariam as línguas europeias em que as literaturas africanas são veiculadas para nos garantir que essas literaturas emanam dum mundo de cultura bivalente.

Não se descortina, portanto, razão para o neologismo de Jahn: «literatura neo-africana». Na realidade, uma «literatura neo-africana» pressupõe a existência, antes dela, duma «literatura africana». Ora, esta literatura africana não existe senão enquanto escrita em línguas estrangeiras. A literatura, que existia antes dela, era a «literatura negra» que possui, ao nível profundo, uma civilização comum, uma mitologia comum, nas suas invariantes cosmogónica e ontogónica, naquela região que chamamos de África negra. Essa invariante civilizacional que subjaz a toda a «literatura negra» tem sido chamada

por alguns pensadores africanos de *africanidade*, conceito em que se procura resumir «o conjunto dos pontos comuns às culturas africanas».⁴²

De facto, parece não suscitar controvérsia a afirmação de que a África pré-colonial tinha um património civilizacional comum, ainda que as manifestações culturais dele advenientes estivessem naturalmente adaptadas às variedades geográficas que o sub-continente africano patenteia. Tais adaptações, porém, em nada prejudicariam a essencialidade cultural negra, nomeadamente a cosmogónica. A «literatura negra» comportaria, portanto, tradições orais comuns, enquanto epifania cosmogónica e ontogónica. A *africanidade* dessa literatura residiria, assim, na identidade mitológica e mitogénica que permanece, apesar das naturais diferenças mitográficas que pode motivar. A *africanidade* será, deste modo, um conceito que traduz a particularidade negra dessas cosmogonia e ontogonia transmitidas pela «literatura negra».⁴³

Ora, não pensamos que tenha existido, mercê da época colonial, qualquer inovação cosmogónica entre os negros, apesar das tentativas do sistema de valores ocidental para que essa «neo»-cosmogonia aparecesse. O que houve foi uma mudança no trata-

42. Consulte-se a propósito desta problemática o estudo de Alpha I. Sow, inscrito na obra colectiva patrocinada pela *Unesco*, «Introduction à la culture africaine», pp. 9-46, coll. 10/18, Unesco (Paris), 1977.

43. Cf. ADOTEVI, Stanislas Spero — «Négritude et négrologues», p. 253, Coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.

mento do *mito*, visível em praticamente toda a moderna literatura africana. Não há, assim, uma «neo»-africanidade, mas uma neo-mitografia.⁴⁴

Tendo a literatura africana as suas raízes mergulhadas na «literatura negra», vem-se usando cada vez mais extensivamente a classificação de «literatura negro-africana». Se não fossem as conotações rácicas que, por vezes, se pretendem atribuir a tal designação, julgamos que ela seria a mais indicada para qualificar a moderna literatura da África sub-sahariana. A moderna literatura africana, já o dissemos, não aceita ser classificada em função da cor da pele dos seus produtores. A cor da pele para as actuais gerações literárias africanas não passa de um acidente a que não se concede mais importância do que aquela que, realmente, pode ter. As independências africanas vieram, a este propósito, esclarecer bastante a importância que a *cor* assume, em termos literários. De facto, se, antes dessas independências, o colonizado atribuía toda a sua «desgraça social» à cor da pele que levava o colonizador europeu a menosprezá-lo, após a sua «libertação» política o cidadão africano de hoje interroga-se sobre as cau-

44. A mitografia tradicional angolana (*mutatis mutandis*, poderíamos dizer africana) foi fixada por Héli Chatelain em seis classes: (1) *mi-soso* = histórias do *maravilhoso*; (2) *maka* = histórias do *verosímil*; (3) *ma-lunda* ou *mi-sendu* = «crónicas da tribo ou Nação»; (4) *ji-sabu* = provérbios; (5) *mi-imbu* = poesia associada à música; (6) *ji-nongongo* = adivinhas. Cf. ERVEDOSA, Carlos — «Roteiro da Literatura Angolana», pp. 7-18, Edições 70, Lisboa, 1979.

sas por que, agora, continua a ser explorado.⁴⁵ É que, se, ontem, o explorador era de cor diferente da do explorado, hoje, são ambos da mesma cor. A cor da pele perde, portanto, o impacto que tinha, noutros tempos, e de cuja importância a *Negritude* é significativo exemplo. As novas gerações literárias, conscientes, crêem mesmo que «a *negritude* é uma simples contingência» e que a obra literária africana tem de ser analisada somente em função do seu valor, da sua beleza, «qualquer que seja a cor, branca, amarela ou preta, do seu autor.»⁴⁶ Esta posição dum grupo de escritores anglófonos da *African Personality*⁴⁷ corresponde inteiramente à assumida

45. Nas literaturas africanas anglófona e francófona, onde o processo literário está mais amadurecido, essas interrogações começam a surgir insistentemente. Elas são matéria fundamental, por exemplo, em «*Les Soleils des Indépendences*», do escritor da Costa do Marfim, Ahmadou Kourouma, e em «*Kolera Kolej*», do escritor nigeriano, Femi Osofisan.

46. Cf. CHEVRIER, Jacques — «Littérature nègre», p. 53, Ed. Armand Colin, Paris, 1974.

47. Dissemos, a p. 112 da nossa «Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa», Brasília Editora, Porto, 1977, que, a propósito ou a pretexto (?) da *Negritude*, se desenvolveu uma «pseudo-guerra de fonias» entre escritores africanos anglófonos e francófonos. A *Negritude* é, hoje, uma ideologia que transporta em si certos germes da estética africana. Ela é, todavia, fortemente criticada pelo grupo da *African Personality*, constituído pelos escritores nigerianos, Wole Soyinka, Chinua Achebe, Jean-Pierre Clark, e pelo escritor sul-africano, Ezechiel Mphahlele, entre outros, que veiculavam as suas posições através da Revista literária, *Black Orpheus*, editada pelo Mbari Club, da Universidade de Ibadan. Veja-se o nosso ensaio «Poética da Geração da

por Luandino Vieira no seu processo de criação na literatura angolana de expressão portuguesa, bem assim como à de António Jacinto, dois escritores em que a cor da pele (branca) não obstou a que pudessem mergulhar bem fundo no mundo da *africanidade*. A *africanidade*, não o esqueçamos, reside nos textos, não nos seus produtores.

A cor da pele do escritor é, de facto, como dizia Jahn, uma categoria extra-literária. Luandino Vieira não deixa de emitir a sua opinião acerca da cor da pele e da sua interferência no processo literário africano, quando, através da personagem Dinito, da «*Estória d'água gorda*», nos diz: «Branco, eu? Eu sou todo negro, não é só na pele, pele não conta, embrulho da alma. Eu sou é negro por dentro...». ⁴⁸ Também António Jacinto, no «Poema da Alienação», afirma que a cor da pele é mero acidente que não pode ser assumido como característica distintiva de um texto literário africano:

Mensagem», Brasília Editora, Porto, 1979, onde esta questão polémica está desenvolvida. Para nós, a *Negritude* é, essencialmente, um «conceito do exílio». Quanto aos motivos por que é atacada e às razões para que alguns continuem a defendê-la, leia-se a resposta dada por Léopold Senghor, durante o Colóquio sobre «Littératures africaine et canadienne d'expression française», realizado na Universidade de Vermont (Canadá) entre 14 e 15 de Junho de 1971. Tal resposta encontra-se, nas páginas 35 e 36 de «Littératures Ultramarines de Langue Française: Genèse et Jeunesse», Editions Naaman, Ottawa, 1974.

48. Cf. LUANDINO VIEIRA, J. — «No Antigamente na Vida», p. 114, Edições 70, Lisboa, 1974.

«Mas o meu poema não é fatalista
o meu poema é um poema que já quer
e já sabe
o meu poema sou eu — branco
montado em mim — preto
a cavalgar pela vida».⁴⁹

Tal como em Luandino Vieira, também em António Jacinto o «preto» está por baixo, a «pele não conta», ela é somente «embrulho da alma» e esta é «preta».

Luandino ajuda-nos ainda a compreender melhor que a pele não constitui qualquer impedimento à inserção de uma obra literária na literatura africana moderna. Respondendo a uma questão, que lhe foi formulada por Donald Burness, Luandino teoriza:

«Literatura africana é a literatura dos povos dos países de África.
Claro que um branco pode ser escritor africano. Há países africanos com parte da sua população de origem europeia. Essa população tem um *background* cultural diferente da história e cultura tradicionais dos povos negros africanos. Mas, desde há muito tempo que há uma vivência histórica comum, quer em oposição quer em concordância e isso faz com que

49. Cf. ANTÓNIO JACINTO — «Poema da alienação», in «Antologia Temática de Poesia Africana I», de Mário de Andrade, p. 177, Liv. Sá da Costa Editora, Lisboa, 1975.

as suas reacções nacionais sejam distintas por diversos factores que incluem também, e obrigatoriamente, os *backgrounds* culturais. Uma cultura, como uma literatura, nunca está feita, está sempre fazendo-se num espaço e num tempo historicamente determinados e determinantes. Por isso, hoje, sou um escritor angolano, portanto um escritor africano». ⁵⁰

Ainda que a resposta de Luandino seja essencialmente política, por isso alicerçada em motivos de circunstância, ela contém, todavia, dois elementos que é importante reter: a vivência histórica comum do escritor africano branco com os não-brancos e as determinantes históricas que subjazem ou presidem à escrita. ⁵¹ Ressalta ainda da resposta de Luandino que a literatura africana é o resultado cultural do «encontro das civilizações agisymbiana e ocidental», conforme a terminologia de Jahn. É, neste sentido, que também nós a entendemos, já que aquela literatura que assume apenas as características próprias da «civilização agisymbiana» é, como já o dissemos, a «literatura negra». Historicamente falando, não cremos que se justifique a adopção da designação «literatura neo-africana». O neologismo não tinha, portanto, razão em aparecer.

50. Cf. BURNES, Donald — «Fire — six writers from Angola, Mozambique and Cape Verde», p. xiii, Three Continents Press, Washington, 1977.

51. Esta problemática será retomada no ponto seguinte.

A nossa discordância com a taxinomia de Jahn estende-se também, como referimos à nossa crença de que ainda hoje se justifica a classificação das literaturas africanas em função das línguas da sua «escrita». Jahn, como vimos, defende que tal classificação é hoje insustentável. Esta questão leva-nos, portanto, à análise do problema da expressão nas modernas literaturas africanas.

I PARTE

1. UM DRAMA LINGUÍSTICO?

Resulta do ponto anterior que as literaturas africanas modernas são, na generalidade, expressas em línguas de origem europeia ou, noutros termos, em línguas estrangeiras, como soe dizer-se.

Jean-Paul Sartre, por exemplo, defende que o francês não é uma língua estrangeira para alguns dos colonizados da África francófona. A posição sartreana a respeito da estrangeiridade, ou não, das línguas de colonização africana, relativamente a uma determinada camada de colonizados, foi definida em termos que nos parecem correctos: «Não é verdade que o negro se exprima numa língua «estrangeira», já que lhe ensinaram o francês desde tenra idade e ele usa-o perfeitamente à vontade, quando pensa como técnico, intelectual ou político. Seria melhor falarmos, antes, de ligeiro e constante deslocamento que separa *o que ele diz do que ele gostava de dizer*, quando fala de si».¹ Segundo Sartre, a língua fran-

1. Cf. SARTRE, J.-P. — «Orphée Noir», p. XIX, in «Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache», P. U. F., Paris, 3.º édition, 1972.

cesa serviria, assim, ao africano francófono para *dizer*, ou seja, para comunicar, enquanto técnico, intelectual ou político, mas já não lhe servirá para o *querer dizer*, isto é, para manifestar toda a vivência especificamente negra que o individualiza psicologicamente e lhe confere uma identidade cultural. A seguirmos Sartre, é forçoso concluir que as línguas europeias da colonização bastarão ao colonizado como línguas de comunicação, como línguas naturais, veiculares para os mundos culturais e civilizacionais estranhos à África, mas serão impotentes para funcionarem como línguas de criatividade poética, enfim, como línguas sustentadoras de uma literatura própria, perfeitamente autonomizada relativamente às literaturas metropolitanas que se exprimem na língua mãe daquela que o escritor africano moderno utiliza. Perante tal problemática, surge a questão: «Pode ter-se uma literatura africana numa língua estrangeira?».

Iyay Kimoni,² após formular esta pergunta, apoia-se fundamentalmente em Pathé Diagne e em Janheinz Jahn para tentar encontrar uma resposta satisfatória, não se ficando, porém, a saber muito bem se partilha explicitamente da opinião do linguista africano, se da do africanólogo alemão. Pathé Diagne considera impossível a existência duma literatura africana autêntica «a partir de instrumentos linguísticos europeus», aduzindo como suporte da sua tese que «uma literatura escrita em línguas

2. Cf. KIMONI, I. — «Destin de la littérature négro-africaine», p. 163, Editions Naaman, Ottawa, 1975.

estrangeiras não pode exprimir adequadamente a alma negro-africana, ou ter um valor intrínseco, porque nenhuma dessas línguas transporta nela todo o aluvião da cultura africana ou pode abarcar toda a truculência e o sabor local».³

A argumentação de Diagne é demasiado genérica e subjectiva para que possamos aceitá-la sem reservas. Aliás, a um linguista como Diagne exigir-se-ia algo de mais preciso, de mais sólido, já que o psiquismo em que se refugia é inaceitável. Todavia, pontos de vista idênticos ao seu são também defendidos por um conjunto numeroso de teóricos e de escritores africanos, sobretudo francófonos, dos quais citaremos apenas David Diop e Valentin Mudimbé.

Diop é particularmente crítico e refractário à ideia de se aceitar a existência de uma literatura africana em língua estrangeira ou, como ele diz, em língua de empréstimo. Em consonância com Diagne ele opina que «o criador africano, privado do uso da sua língua e desligado do seu povo, corre o risco de não ser mais do que o representante duma corrente literária (e não forçosamente a menos gratuita) da nação conquistadora, sendo as suas obras pela inspiração e pelo estilo⁴ a perfeita ilustração da polí-

3. Citado por Kimoni — op. cit., p. 163.

4. Embora a questão do *estilo* vá ser tratada no ponto seguinte, assinala-se desde já que a posição de Diop emana duma primitiva concepção de *Negritude* que apontava para a rejeição total dos valores ocidentais. Essa concepção levou Thomas Melone a escrever, na sua obra «De la négritude dans la littérature négro-afri-

tica assimilacionista e provocando sem qualquer dúvida os aplausos calorosos duma certa crítica».⁵

Mudimbé subscreve opinião muito semelhante à do escritor senegalês, ao considerar ser mais rigoroso falar-se de «literatura francesa de África» do que de literatura africana de expressão francesa.⁶

A teorização contrária à existência duma genuína literatura africana em língua de empréstimo, ou, para sermos mais precisos, a teorização que procurou manifestar o desacordo existente entre o escritor e a língua por ele usada para exprimir o seu mundo interior, alicerça-se fundamentalmente na poesia órfica da primeira fase da *Négritude*, a qual tematizava normalmente esse desacordo, como pode verificar-se na estrofe, muito citada, do poema *Traição*, do haitiano Léon Laleau:

«Este coração importuno que não corresponde
Nem à minha linguagem nem aos meus fatos
E no qual mordem, como um grampo,
Sentimentos de empréstimo e costumes

caine», p. 35, edição da *Présence Africaine*, Paris, 1962, um tanto radicalmente, que: «... a literatura negro-africana é conservadora e ocidental. No domínio da escrita literária, ela não traz qualquer inovação propriamente revolucionária, nem género novo nem técnica nova, e, se Senghor escreve todos os seus poemas em versos livres, é porque o verso livre conquistou o direito de cidade na poética moderna». O radicalismo e o anacronismo de Melone são evidentes.

5. Cf. DIOP, David — «Coups de Pilon», p. 12, Ed. *Présence Africaine*, Paris, 1973.
6. MUDIMBÉ, V. — art. cit., p. 4.

Da Europa; sentir este sofrimento
E este desespero a nenhum outro igual
De domesticar, com palavras de França,
Este coração que me veio do Senegal?»⁷

Um outro haitiano, Jean-F. Brière, numa mesma perspectiva órfica, cantou também esse desacordo, esse «drama linguístico»:

«Nós desaprendemos o dialecto africano,
Tu cantas em inglês o meu sonho e o meu
sofrimento,
Ao ritmo de teus *blues* dançam meus velhos
desgostos,
E eu digo a tua angústia na língua de França».⁸

Léopold Senghor, porém, não se situou nesse espaço de lamento e de protesto órfico, se bem que, como é sabido, seja um dos principais poetas da *Negritude*. De facto, Senghor visualizava de maneira radicalmente diferente essa falta de correspondência entre o escritor e a língua. Esse desfazamento, confessa-o, não existe para ele: «Eu penso em francês; eu exprimo-me melhor em francês do que na minha língua materna».⁹ A aceitarmos, sem reservas, esta confissão senghoriana, seríamos tentados a con-

7. Cf. LALEAU, L. — «Trahison», in «Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache», p. 108.

8. Cf. BRIÈRE, J.-F. — «Me Voici, Harlem», *ibid.*, p. 123.

9. Cf. SENGHOR, L. — «Le Français, langue de culture», in «Esprit», n.º 11, p. 841, Paris, Nov. 1962.

cluír que, afinal, o bilinguismo não é, de facto, esse drama em que alguns teóricos da africanidade procuram fazer-nos crer. Mergulhemos, todavia, um pouco mais no assunto.

Vincent Monteil, ao analisar o «problema linguístico na África negra», faz esta afirmação categórica: «Toda a criança se sente frustrada, desde que a língua, que se lhe ensina na escola, não seja a sua língua materna».¹⁰ Procurando acentuar bem a importância do ensino da língua materna, Monteil acrescenta: «Um pastor *douala* dos Camarões, Jean-Calvin Bahoken, lembrava recentemente que «é a língua da nossa mãe que faz de nós o que nós somos» e que a ética e a metafísica dum povo são inseparáveis da sua língua; esta é insubstituível, quando se trate de exprimir as tonalidades afectivas; ela permanece «a língua do coração».¹¹

Se identificarmos a língua literária com a «língua do coração», como, aliás, Monteil sugere, é inevitável a conclusão de que não pode existir uma literatura africana numa língua estrangeira, já que, é certo, a língua materna molda a personalidade dum povo, conferindo-lhe um passado que o individualiza e lhe fornece os incentivos para continuar a pátria. Importante será, portanto, saber se a «língua do coração» de que fala Monteil terá algo a ver com a língua literária e, sobretudo, se na perspetivação das modernas literaturas africanas a questão poderá

10. Cf. MONTEIL, V. — «Le problème linguistique en Afrique noire», in «Esprit n.º 11», p. 802.

11. *ibid.*

ou deverá ser colocada assim. É o que veremos, em breve.

Referimos, atrás, que Kimoni não toma, aparentemente, partido nem pela tese de Pathé Diagne, que já citamos, nem pela de Jahn, esta coincidente em linhas gerais com o ponto de vista senghoriano também já exposto. O ensaísta zairota coloca-se, no entanto, implicitamente ao lado de Jahn, quando se reporta ao critério de classificação das literaturas africanas adoptadas pelo africanólogo alemão. É justamente um dos aspectos dessa classificação que, aqui, estamos a analisar e criticar, porque não concordamos com Jahn quando ele afirma que não é a expressão linguística que pode, ou não, fundamentar uma literatura, pois, diz ele, existem literaturas produzidas numa mesma língua que se distinguem não por ela, mas pelas tradições específicas que veiculam. Em favor desta sua tese, Jahn cita o caso, entre outros, das literaturas inglesa e americana.¹²

A fragilidade da argumentação de Jahn ressalta desde logo a quem tiver da *língua* uma noção não-reducionista como a do ensaísta alemão. Na verdade, uma *língua* não é apenas um *corpus* de vocábulos ou de *significantes*; ela é também um *corpus* de *significados*. Quer isto dizer que entre o inglês falado na Inglaterra e o inglês do «mundo anglófono» existem diferenças mais ou menos pronunciadas.¹³

12. Cf. JAHN, J. — op. cit., pp. 8-19.

13. Desenvolveremos mais adiante este fenómeno da «diferenciação linguística».

Para nós a questão linguística é muito mais importante do que Jahn queria fazer crer, quando se abordam as literaturas africanas modernas. É necessário precisar se o «drama linguístico», que psico e sociolinguistas reconhecem existir numa situação de bilinguismo forçado, subjaz, ou não, às literaturas africanas de expressão estrangeira, se é que de expressão estrangeira se pode ou deve falar-se. Ou se, pelo contrário, esse «drama linguístico» não passa de um mito literário criado por etnólogos e antropólogos e posteriormente desenvolvido pelos escritores da chamada «*Negritude* das fontes». ¹⁴ Mito que, não raras vezes, era tratado em tons sobremodo patéticos, como o demonstra à saciedade a obra *Afrique Révoltée*, de A. Tevoedjre, da qual respigamos: «Lamentarei sempre ter sido obrigado a aprender primeiramente o francês, a pensar em francês, a ignorar a minha língua materna; deplorarei sempre que

-
14. Louis-Vicent Thomas distingue «quatro tipos de expressão» da *Negritude* na literatura africana moderna: (1) *a negritude dolorosa* = «é possível que a dor seja um dos tempos dialécticos que todo o defensor da negritude deva necessariamente atravessar, e uma das principais fontes de inspiração poética»; (2) *a negritude agressiva* = «a dor moral torna-se voluntariamente agressiva e manifesta-se na revolta»; (3) *a negritude serena* = «cólera e dor não podem ser fins em si mesmas, nem constituir posições construtivas: elas devem dar lugar a uma atitude de calma e de reconciliação, fase última da dialéctica»; (4) *a negritude triunfante* = «da negritude serena à negritude triunfante vai apenas um passo». Veja-se «*Négritude: traditions et développement*», pp. 142-150, Editions Complexe, Bruxelles, 1978.

tenham querido fazer de mim um estrangeiro na minha própria pátria».¹⁵

Terá sido Albert Memmi dos primeiros, se não o primeiro, africanista a colocar a questão da estrangeiridade do colonizado na sua própria terra, situação motivada essencialmente pela «dualidade definitiva» que a escola colonial gerava no íntimo dos africanos, que a frequentavam, ou que por ela eram indirectamente afectados, nomeadamente com o bilinguismo colonial». É esse bilinguismo colonial que Memmi considera como um verdadeiro «drama linguístico»: «O bilinguismo colonial não é nem uma dislexia, onde coexistem um idioma popular e uma língua de purista, pertencendo ambos a um idêntico universo afectivo, nem uma simples riqueza poliglota que beneficia de teclas suplementares mas relativamente neutras — é um *drama linguístico*».¹⁶ No entanto, Memmi considera necessário o bilinguismo, no contexto colonial, já que ele «é condição de toda a comunicação, de toda a cultura e de todo o progresso», não deixando, porém, de evidenciar os seus efeitos nocivos dos quais o mais importante será, segundo as suas próprias palavras, uma «catástrofe cultural» que o colonizado jamais poderá ultrapassar totalmente, na medida em que «a posse de duas línguas não é apenas a posse de dois utensílios, é também a participação em dois reinos psíquicos e culturais», reinos esses em permanente conflito gerado pelas duas línguas que os simbolizam: a do coloni-

15. Cf. o citado ensaio de L.V. Thomas referido na nota anterior.

16. Cf. MEMMI, A. — op. cit., p. 151.

zador e a do colonizado. Tal «catástrofe», contudo, não habita apenas o colonizado bilingue. Também aqueloutro que não deixou assimilar-se, que continua lutando por fazer uso somente da sua língua materna, também esse é afectado pela «catástrofe», porque «munido apenas com a sua língua, o colonizado é um estrangeiro no seu próprio país».¹⁷

Esta última posição de Memmi assemelha-se muito à que Sartre havia anteriormente expandido acerca do mesmo problema: «... o colono arranjou maneira de ser o eterno mediador entre os colonizados; ele lá está, sempre lá, mesmo ausente, até nos conciliábulos mais secretos. E como as palavras são ideias, quando o negro declara em francês que ele rejeita a cultura francesa, ele segura com uma mão o que recusa com a outra, ele instala em si, como se fosse uma trituradora, a máquina-de-pensar do inimigo».¹⁸ Mas o ensaísta tunisino não se ficou pela análise da situação de aporia ao nível da língua de comunicação. Ele abordou também a situação do escritor colonizado no contexto do bilinguismo colonial. Segundo ele, o escritor «encarna todas as ambiguidades, todas as impossibilidades do colonizado, elevadas a um grau extremo», acrescentando em jeito de presságio que «a literatura colonizada de língua europeia parece condenada a morrer jovem».¹⁹ O presságio não se cumprirá certamente, já que, pelo menos no que concerne às literaturas africanas

17. *ibid.*, p. 150.

18. Cf. SARTRE, J.-P. — *op. cit.*, p. XVIII.

19. Cf. MEMMI, A. — *op. cit.*, p. 155.

de expressão portuguesa, Memmi está longe de ter razão, como veremos.

A rejeição das línguas europeias, problema subjacente à tese de Memmi, foi também apregoada por outros e noutras ocasiões como, por exemplo, no Congresso de Intelectuais Negros, que teve lugar em Roma, em 1958, onde foi aprovada uma moção «recomendando o emprego duma única língua africana como língua oficial para toda a África ao sul do Sahara».²⁰ Esta moção, é óbvio, manifesta mais um idealismo emocional de raiz essencialmente política do que uma atitude realista e sustentável. Mas, ainda que uma moção semelhante não tivesse grandes possibilidades de ser entusiasticamente recebida hoje, porque ninguém crê, de facto, na *unicidade* cultural africana inventada pelos primeiros negritudinistas, a verdade é que Memmi continua a ter epígonos de sua tese, os quais, não obstante, reconhecem que a «dualidade definitiva» pode ser perfeitamente enquadrada na africanidade moderna.²¹ Esta é, na verdade, a conclusão que poderá extrair-se de um estudo de Guy Michaud sobre essa questão, do qual citamos

20. Cf ALEXANDRE, Pierre — «Les Problèmes Linguistiques Africains», in «Language in Africa», p. 55, Cambridge University Press, London, 1963.

21. Não se confunda *unicidade* cultural africana com *unidade* cultural africana. Este é um conceito defensável e aceite; aquela não. O que aqui chamamos de africanidade moderna poderíamos designá-lo também pelo conceito de africanicidade (= africanicité, africaness) que traduz «o conjunto dos valores africanos de civilização, ou o conjunto das qualidades que fazem a especificidade da personalidade africana». Veja-se a este propósito o excelente

a parte mais significativa e relacionada com o assunto que estamos tratando:

«Marcado pelo fenómeno que Jean Poirier designa sob o nome de heterocultura, cada povo de África vive hoje simultaneamente sobre dois planos ou, se se preferir, em dois universos culturais: o da tradição com o qual ele mantém o contacto pela sua língua, pela sua experiência vivida e, numa certa medida, a sua vida quotidiana; e, por intermédio de suas «élites», o da «modernidade», veiculado pelas línguas, pelas ciências e pelas técnicas do Ocidente. Nesta «aventura ambígua», até aqui geradora de tantos conflitos interiores, Poirier sugeriu a possibilidade duma complementaridade entre a cultura tradicional, dada e vivida subjectivamente, e esta cultura adquirida, objectiva, mas doravante apropriada, por seu turno, e integrada por muitos como uma personalidade segunda. O problema é, portanto, para cada um — indivíduo ou grupo — definir, primeiro, e escolher sobre qual substrato, quer dizer, a partir de qual identidade percebida e reencontrada construirá ele a sua personalidade nova. Esta identidade funda-se, sem dúvida, sobre a língua que, como o

ensaio de Pathé Diagne, «Renaissance et Problèmes Culturels en Afrique», incluso em «Introduction à la culture africaine», coll. 10/18, Unesco (Paris), 1977.

escreve excelentemente Jacques Howlett, é «um espaço vital onde os significantes culturais da nossa comunidade falam em nós» a tal ponto que a «alienação cultural mais grave é, na verdade, «a de ter sempre que se traduzir, que se pensar e que pensar o mundo através dum léxico e duma sintaxe carregados dum peso cultural estrangeiro». Há, assim, populações inúmeras que, sobre o seu próprio solo, são a seu modo «pessoas deslocadas», — deslocadas na linguagem; e, acrescenta J. Howlett, 'esse não é um exílio menor'». ²²

Michaud, baseando-se, como vimos, em Poirier e Howlett, defende as teses da «heterocultura» poirieriana e do «exílio linguístico» howlettiano. Se a tese de Poirier é facilmente aceitável, porque demonstrável na prática do quotidiano africano moderno, em que realmente existe uma complementaridade da cultura de empréstimo relativamente à cultura tradicional básica, já Howlett analisa o problema do bilinguismo por um prisma não muito correcto e um tanto empiricamente, a nosso ver.

É curioso, e não deixa de ser sintomático, que a tese do conflito das línguas, como equivalente a um conflito de personalidades, se tenha desenvolvido essencialmente nas áreas africanas francófonas, e

22. Cf. MICHAUD, G. — «Identité et personnalité», in «Négritude: traditions et développement», p. 178, Editions Complexe, Bruxelles, 1978.

muito especialmente nas Antilhas. A explicação mais corrente para tal fenómeno é a de que o sistema colonial francês, a *assimilation*, «nihilizou» o colonizado, desenraizando-o do seu património cultural, enquanto, por exemplo, o sistema britânico, o *indirect rule*, não terá sido tão aniquilador. É uma justificação possível, embora nos pareça devermos procurar outras explicações para essa irrupção conflituosa, nomeadamente no afastamento, na frieza, na falta de afectividade, entre a língua francesa e seus falantes africanos. É sabido que os franceses sempre foram, e ainda são, muito ciosos do seu «tesouro» linguístico, evitando a todo o custo a sua africanização, mesmo que pouco acentuada. Sartre autoriza-nos perfeitamente esta ilação, quando, acerca da língua francesa, afirma que ela «é uma língua de pele de galinha, pálida e fria como os nossos céus» que não terá aceite que entrasse no seu dicionário como contribuição africana muito mais do que «o termo bastante feio de 'négritude'». ²³ De facto, tendo o colonizado francófono de manter essa distância respeitosa para com a língua de empréstimo, não lhe sendo permitido fecundá-la na sua dupla estrutura, era natural que ele fosse acumulando as frustrações de tudo ter que receber e nada poder dar, gizando-se desse modo um «drama linguístico». ²⁴

23. Cf. SARTRE, J.-P. — op. cit., p. XVIII.

24. É, aliás, bastante vulgar que os críticos franceses da obra de Aimé Césaire e de Senghor relevem e elogiem com encómios a *mestria* linguística normativa desses dois poetas.

Entretanto, nas áreas africanas anglófonas, esta questão não ganha grande relevância. Vejamos como, de facto, assim é.

Chinua Achebe, escritor nigeriano e nome cimeiro na literatura africana anglófona, representa bem a posição do colonizado de expressão inglesa perante o discutido problema do «*drama linguístico*». Para Achebe trata-se de um falso «drama»: «A língua inglesa será capaz de transportar o peso da minha experiência africana. Mas será preciso que seja um inglês novo, certamente em relação ainda estreita com a pátria de seus antepassados, e todavia transformado de tal modo que possa adaptar-se ao seu novo meio africano».²⁵

Opinião convergente possui o seu compatriota e companheiro de geração literária, John Pepper Clark, que considera como uma falsa questão o conflito latente que o bilinguismo geraria no africano. Por isso, escreve: «O africano do oeste é moderno e tradicional ao mesmo tempo e isso faz dele cidadão de dois mundos. O africano do oeste nada numa dupla corrente: uma é tradicional, a outra é moderna».²⁶

Como se vê, Achebe e Clark defendem a existência duma situação de equilíbrio entre as duas componentes culturais do homem africano moderno, já que, para eles, elas não são opositivas, mas complementares. Este é, de resto, o entendimento que se vai enraizando por toda a África, mesmo nas áreas

25. Citado por Janheinz Jahn — op. cit., p. 241.

26. *ibid.*, p. 250.

francófonas onde o radicalismo rejeccionista foi, em tempos, bem acolhido. O exemplo dos intelectuais e escritores anglófonos teve, portanto, eco e eis que intelectuais e escritores francófonos teorizam, também eles, o advento de uma nova atitude cultural face ao Ocidente. Procurar-se-ia, assim, ultrapassar o «drama linguístico» que é, no fundo, a manifestação mais importante, em termos teóricos, do «drama» cultural.

Seguindo possivelmente a opinião de Sartre para quem «a Negritude é para se destruir», pois que «ela é passagem e não resultado, meio e não fim último»,²⁷ o camaronês Jean-Marie Abanda Ndengue procura evoluir doutrinariamente da *negritude* para o *negrismo*, entendendo este como o sucedâneo desejável daquela: «Assim como o movimento da Negritude chamou e exaltou os únicos valores tradicionais, assim o movimento negrista quer promover e exaltar uma simbiose harmoniosa de valores culturais numa óptica de originalidade e não de subordinação ou de consumo».²⁸ Precisando melhor o seu pensamento acerca dos objectivos últimos do *negrismo*, Ndengue escreveria: «No *Negrismo*, há ao mesmo tempo um olhar simpático sobre os valores culturais do mundo negro-africano e um olhar simpático, um olhar consciente, pleno de autoridade e de controle, sobre os valores importados, os valores culturais estrangeiros. E os esforços do *Negrista*

27. Cf. SARTRE, J.-P. — op. cit., p. XLI.

28. Cf. NDENGUE, J.-M. Abanda — «De la Négritude au Négrisme», p. 109, Editions CLE, Yaoundé, 1970.

consistem em conciliar esses valores, em permitir um encontro fecundo e equilibrado desses valores culturais do mundo negro-africano e do mundo ocidental ou oriental, principalmente daquele mundo europeu que nos colonizou primeiro militarmente, depois política e economicamente, e, por fim, culturalmente». ²⁹ Em suma, Ndengue entende o *negrismo* como uma verdadeira «dinâmica da *ataraxia*» que conduziria a uma síntese equilibrada de esbatemento de antagonismos culturais e, naturalmente, linguísticos. É notória, pois, a proximidade de posições do *negrismo* e dos escritores da *African Personality*.

Aceitando-se, com Damourette e Pichon, que todo o idioma é uma maneira de pensar e que, portanto, falar uma língua é assumir o mundo, a cultura, que lhe estão subtensos, teríamos de concluir que, se para os escritores nigerianos não existe, como vimos, um conflito, um drama, entre os dois elementos componenciais da personalidade do africano moderno, isso acontece porque as duas línguas, que o habitam, não estão, de facto, em situação de antagonismo, isto é, não geram o *drama linguístico* de que falava Memmi. É que, quando Achebe afirma que o *inglês* pode perfeitamente veicular a sua africanidade, desde que tropicalizado, africanizado, ele não faz mais do que afirmar que o africano, graças a uma civilização da oralidade ainda muito viva, é o dono, o *mestre da palavra e da palavra*,

29. *ibid.*, p. 134.

não tendo, por isso mesmo, que se sujeitar a códigos ou gramáticas que lhe são estranhas e de que ele não precisa. Compreende-se, no entanto, que a teorização de Memmi possa não ser funcional na África negra, na medida em que ela foi construída sobre uma situação histórica muito diferente da que viveram os povos que não tinham tradição cultural escrita, antes da chegada dos colonizadores. Memmi reflecte, contudo, em linhas gerais, a situação criada, em certas zonas africanas, pelo bilinguismo colonial. A sua tese vale essencialmente para a África berbérica e muçulmana, onde uma longa e rica civilização escrita não aceitava pacificamente o domínio de outra civilização escrita, a europeia, que muito tinha recebido dela. Na verdade, a situação do colonizado árabe é completamente distinta da do negro-africano. Por isso, a bivalência cultural é nela muito mais sentida, em virtude de se tornar mais fácil o confronto, a comparação, entre as duas civilizações em contacto. Memmi partiu certamente do provérbio árabe — «sempre que se aprende uma nova língua, outra inteligência acrescentamos à nossa»³⁰ — para fundamentar a sua teoria. Cremos ainda que ele ter-se-á deixado influenciar pelo célebre *Le Polygone Étoilé*, do escritor argelino, Kateb Yacine, onde a questão do bilinguismo colonial, do «drama linguístico», ocupa as duas últimas páginas do livro que o narrador termina com uma frase-sumário: «Assim eu tinha perdido ao mesmo tempo

30. Citado por KHAWAN, René — Prefácio a «Ifrikya ma pensée», de Ridha Zili, p. 7, Ed. P.J.O., Paris, 1967.

a minha mãe e a sua linguagem, os únicos tesouros inalienáveis — e todavia alienados!».³¹

Analisada que foi a problemática do bilinguismo como condicionante dos comportamentos culturais e literários nas áreas africanas anglófona e francófona, transponhamo-la agora para as áreas africanas de expressão portuguesa.

Começaremos por dizer que os escritores africanos de expressão portuguesa se encontram muito mais próximos da posição defendida pelos anglófonos e pelos defensores do *negrismo*, e subscreveriam, com certeza, o provérbio árabe atrás citado. O bilinguismo não é, pois, olhado por eles como um drama, mas mais como uma riqueza, como uma dupla possibilidade de realizarem a síntese cultural entre o especificamente africano e os empréstimos consentidos da cultura ocidental. Deste modo, o bilinguismo transforma-se inevitavelmente num hibridismo linguístico que indigeniza a língua do colonizador a níveis tão profundos que ela se torna irreconhecível para os seus falantes. É este um dos aspectos diferenciais entre as literaturas africanas de expressão portuguesa e as de outras expressões estrangeiras, que vamos seguidamente analisar.³²

31. Cf. YACINE, Kateb — «Le Polygone Étoilé», p. 182, Editions du Seuil, Paris, 1966.

32. Tem, pois, razão Pierre Rivas, quando, na comunicação que apresentou, no «Colloque afro-comparatiste de Limoges» (Maio de 1977), sobre a «*Dialéctica da literatura cabo-verdiana: vocação oceânica e enraizamento africano*», reconhece que «as literaturas africanas de expressão portuguesa apresentam, relativamente às

Talvez porque na sua própria origem haja uma forte hibridização de povos e de culturas, as mais variadas, os portugueses, todos o reconhecem, manifestaram, desde sempre, uma acentuada tendência para o convívio com outros povos, com outras culturas. Por isso, na sua diáspora, não adoptaram uma atitude de intrépida rigidez quanto à eventual *contaminação* de sua língua, digamos em sentido mais lato, da sua cultura, por outras línguas, por outras culturas com que contactaram. Ao contrário, a história demonstra que os nossos antepassados, navegadores, comerciantes ou colonos, estabeleciam contactos humanos com relativa facilidade e adaptavam-se sem demora ao novo ambiente em que se inseriam, deixando-se mesmo, não raras vezes, *indigenizar*.

A *indigenização* traduz um estado simbiótico, culturalmente falando, a que os portugueses chegavam ao fim de algum tempo de permanência em locais mais ou menos distantes de outros, onde havia populações europeias. Compreender-se-á que, à medida que a *indigenização* se acentuava, aumentava também a *ocidentalização* das populações indígenas em contacto com elas. Ainda que não seja propó-

literaturas de expressão inglesa ou francesa, um certo número de traços específicos que convém lembrar, a fim de se compreender que o tema proposto — a mutação dos mitos tradicionais africanos na literatura moderna — resolve-se nelas de um modo muito particular (...). Consulte-se a referida comunicação, em «*L'Afrique Littéraire*» n.ºs 54/55, pp. 65-68.

sito expor aqui desenvolvida e diacronicamente a evolução da indigenização dos portugueses e da ocidentalização dos negros, não deixaremos, todavia, de fazer um corte sincrónico numa das etapas desse processo — o século XIX —, exactamente aquela em que sintomas de profundos conflitos sócio-culturais começarão a surgir, sobretudo nas áreas urbanas onde existia uma, não muito numerosa mas forte, burguesia africana.

O século XIX é justamente considerado o da colonização africana. Em termos gerais, o acontecimento histórico, que terá motivado directamente essa colonização, foi a Conferência de Berlim. Portugal, porém, além dos condicionamentos impostos pela dita conferência, encontrava na Independência do Brasil, geradora de graves preocupações internas, sobretudo económicas, uma razão de muito peso para se virar para a África. Quer isto dizer que, até ao séc. XIX, as nossas colónias africanas continentais eram mais colónias de tipo mercantilista do que propriamente colónias de povoamento. As regiões interiores, as zonas sertanejas não tinham sido, até então, cabalmente reconhecidas e a soberania portuguesa exercia-se praticamente apenas nas faixas litorâneas. De facto, o conhecimento que se tinha das zonas interiores, ou do *mato*, era muito superficial, se bem que houvesse disseminados, por todo esse extenso território de Angola ao Bula-Matári, às Rodésias e a Moçambique, alguns agentes de Portugal que, não sendo investidos oficialmente, representavam emotivamente o seu país. E, nos potentados nativos que visitavam e percorriam, eles eram vistos

como representantes de uma cultura diferente e de uma lei de vida antagónica. Eram os *pombeiros*.³³

Diz Castro Soromenho, o famoso romancista do Nordeste angolano, que «o sertão foi a grande escola dos homens brancos em África».³⁴ Não há dúvida de que os pombeiros, que «eram um misto de negociante, exploradores, guerreiros, descobridores e aventureiros»,³⁵ conheceram a África e os negros lá na sua vida mais pura, no seu ambiente natural, longe das influências desagregadoras do progresso que chegava por mar aos portos de Angola ou de Moçambique.³⁶

Alude Castro Soromenho, no opúsculo que citámos, à acção, quase fantástica, de alguns pombeiros portugueses que ficaram justamente famosos entre seus contemporâneos e se tornaram lendários entre as populações nativas que conheceram as suas faça-

33. A palavra *pombeiro* terá surgido do termo banto *Mpumbo*. «No séc. XVI, o principal ponto onde se fazia comércio de escravos tinha sido a Mbanza *Mpumbo*. (...) É desta palavra *Mpumbo* que saiu a palavra *Pumbeiro* (Pombeiro). Daí por diante todos os lugares, onde se «resgatavam» ou recrutavam escravos chamavam-se «pombos». Cf. «História de Angola», p. 77, MPLA — edições Afrontamento, Porto, 1975. O termo é aqui usado no sentido genérico de comerciante que calcorreia o sertão, sem todavia se fixar nele.

34. Cf. SOROMENHO, Castro — «Sertanejos de Angola», p. 29, Edição da Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1943.

35. *ibid.*

36. Porque nos interessa mais para o nosso trabalho, referiremos apenas a penetração dos pombeiros nos territórios de Angola, procurando, ainda que superficialmente, dar conta do papel cultural por eles desempenhado.

nhas. Cativa, sem dúvida, o espírito de intrépido aventureirismo que a vida de alguns deles nos revela. A nós interessa-nos, porém, muito mais relevar o tacto psicológico de que se serviram nos contactos, por vezes difíceis, com as autoridades nativas do sertão, ao lançarem as bases para a fixação dos *funantes*.³⁷

Sendo os pombeiros essencialmente os descobridores do sertão que calcorreavam por razões fundamentalmente comerciais, elas não tinham, à partida, interesses ou objectivos políticos, culturais ou religiosos. Poderemos, por isso, considerar três ciclos distintos na penetração comercial dos pombeiros e na consequente «ocupação» do sertão pelos funantes. Esses três ciclos corresponderam a outros tantos «objectos» de comercialização entre negros e brancos: o escravo, o marfim e a borracha. Se o primeiro ciclo, isto é, o da escravatura, não terá atraído ao sertão muitos portugueses, já que os *sobas* interessados no negócio enviavam por sua conta para o litoral as *presas* que seguiam normalmente para o Brasil, os dois ciclos seguintes foram certamente muito mais importantes sob o ponto de vista do contacto humano entre portugueses e negros. Na verdade, o negócio negreiro não haveria de gerar muitas simpatias das populações negras pelos portugueses que a ele se dedicavam, já que tal comércio desumano só beneficiava os *sobas*, ajudando-os a

37. O *funante* era o comerciante que se fixava no sertão com a sua loja, servindo como uma espécie de retalhista. Era aquilo a que se poderia chamar um *comerciante do mato*.

livrarem-se dos inimigos e de todos aqueles que pudessem ou quisessem pôr em causa os seus poderes, tirânicos, as mais das vezes. Compreender-se-á, portanto, que os escravagistas portugueses do sertão não fossem bem vistos pelo povo que ajudavam a escravizar. Os *sobas*, no entanto, prosperando com o negócio e tornando-se mais poderosos pela ausência de oposição, acolhiam com abertura os negreiros portugueses, e, em alguns casos, mostravam-se desiludidos pelo facto de os compradores portugueses não aparecerem nas suas cortes. Disto mesmo nos dá conta, um extracto do «Diário», de Rodrigues Graça, primeiro português a visitar o Estado de Muatiânvua, no país da Lunda, em 1846, com o objectivo de elaborar um estudo geo-etnográfico. Esse extracto, citado por Castro Soromenho, relata-nos uma queixa apresentada a Rodrigues Graça pelo Muatiânvua Noeje sobre o comércio de escravos: «Tenho ouvido dizer que já (referia-se aos negociantes de Angola) não compravam tantos escravos e que mais procuram cera e marfim; e a proibição deles tem causado a falta de fazendas e mais géneros do nosso consumo, motivo por que os negociantes têm sofrido prejuízos; além de que está em prática escravizar os que cometem crimes de assassinio, roubo, adultério, desobedientes, feiticeiros, e, não havendo quem os compre, somos obrigados a mandá-los matar para exemplo dos mais, e, se o Muene Puto³⁸ proibir a venda deles, outro meio não me

38. *Muene Puto* significa «Rei de Portugal».

resta para puni-los. Foram felizes os meus antecessores, porque comerciaram em escravos; eles eram procurados nestas terras; havia abundância de fazendas, agora faltam. Estou pronto a cumprir as ordens de Muene Puto, mas há-de ele conceder a compra dos meus escravos para o Calunga³⁹ (para embarque, destino ao Brasil) e que seja o comércio como no tempo dos meus antecessores». ⁴⁰

Algumas ilações importantes para o fim que perseguimos podem ser retiradas deste texto. A primeira será a de que o comércio de escravos havia introduzido nos estados e sobados, onde se praticava, uma nova maneira de viver, bastante condicionada, segundo o texto, pela «falta de fazendas e mais gêneros de consumo». Ora, este novo *modus vivendi* possuía já incrustados elementos de ocidentalização para aí transportados, naturalmente, pelos negociantes portugueses e acolhidos como símbolos de promoção social e política pelos *sobas* que viam neles um meio profícuo de se imporem ao povo e aos sobados vizinhos. A segunda ilação é a de que, com o abolicionismo, os *sobas*, que praticavam o escravagismo exaustivamente, começaram a sentir dificuldades nos seus governos. Daí o Muatiânvua dizer a Rodrigues Graça que os seus antecessores haviam sido mais felizes do que ele, por terem

39. *Calunga* significa «mar», no sentido físico, e «deus do mar», no sentido cosmogónico. Aqui o sentido é o que está entre parênteses.

40. Cf. SOROMENHO, Castro — op. cit., pp. 8-9.

podido comerciar escravos e, desse modo, livrar-se dos marginais e dos seus inimigos.

O que se passava com esta corte do Muatiânvua não deveria ser muito diferente do que aconteceria em tantas outras, maiores ou menores, que os pombeiros portugueses visitavam, deixando atrás de si os funantes. Mais do que a escravatura, contudo, terão sido o marfim e a borracha, como dissemos, os maiores factores de atracção do português ao sertão, constituindo uma rede de comercialização que foi também, sem qualquer dúvida, uma rede de disseminação da cultura e da língua portuguesa pelo interior da África, ao ponto de podermos suspeitar que o português era ainda no séc. XIX, pelo menos até ao fim do primeiro quartel, como que a base de uma língua comercial, de um *sabir*, no imenso território africano compreendido entre os rios Congo, Cunene e Zambeze, por um lado, e os oceanos Atlântico e Índico, por outro. Tal suspeita colhemo-la na notícia dada por Henrique de Carvalho a respeito da forte implantação comercial dos portugueses, no terceiro quartel do século passado, em todo o nordeste angolano. Escreveu, a propósito, aquele nosso embaixador à corte do Muatiânvua, em 1884, realçando a admiração dos exploradores estrangeiros pela fixação que os funantes portugueses tinham realizado naquela área: «... grande foi, pois, o pasmo dos exploradores alemães, Dr. Paul Pogge e Tenente A. Lux, quando, no ano de 1875, em Malange, reconheceram que, na capital, todos os portugueses europeus estavam em directas relações com os principais potentados de toda a Lunda e com o próprio Mua-

tiãnvua e tinham de aprender a língua portuguesa para se poderem compreender naquela região». ⁴¹ Por esta notícia se vê a penetração e dispersão que a língua portuguesa logrou obter no interior do sertão africano, graças à acção de pombeiros, funantes e *aviados*, ⁴² muito antes da efectiva soberania de Portugal ter chegado aos sobados e potentados sertanejos. Essa nota permite-nos também concluir que pombeiros e funantes, além de agentes comerciais numa rede de relações humanas com a sua especificidade própria, tiveram, do mesmo modo, notável papel como divulgadores da cultura e língua portuguesas, disseminando pequenas ilhas de autêntica *pidginização* ⁴³ pelo interior africano, sendo o *aviado* o melhor espelho do contacto espontâneo da cultura ocidental com o «mundo negro».

Paralelamente a esta difusão linguística e cultural pela via do comerciante, outros agentes culturais começavam a ganhar importância crescente: referimo-nos às missões religiosas, católicas ou protestantes, espalhadas pelas regiões interiores e situadas,

41. *ibid.*, p. 10.

42. O *aviado* era um negro ou um mestiço que, no circuito económico estabelecido, era uma espécie de caixeiro-viajante. Sob o ponto de vista cultural, ele era um assimilado incipiente que se exprimia já em «língua de branco».

43. *Pidginização* é um conceito que aqui assumimos como tradutor de uma fase incipiente de mistura cultural e linguística, caracterizada essencialmente por um reducionismo drástico ao nível das estruturas da língua portuguesa e por uma naturalização descuidada e circunstancial de outros elementos da cultura portuguesa, tais como o vestuário e a alimentação.

normalmente, na passagem ou confluência de vias de comunicação comercial. Outro tanto, embora a um nível diferente, teríamos de dizer quanto ao papel desempenhado pelas tropas de conquista e de ocupação, empenhadas naquilo que o historiador angolano mestiço, António de Oliveira Cadornega, chamou de «guerras angolanas». Não vamos, porém, aprofundar o papel destas duas últimas classes, remetendo os interessados para duas obras importantes: a «História Geral das Guerras Angolanas»⁴⁴ e «Religiões de Angola».⁴⁵

Enquanto comerciantes, missionários e militares se embrenham pelos caminhos do sertão abrindo-os à penetração política e cultural portuguesa, expedições científicas, eivadas dum certo aventureirismo, vão dando a conhecer esse imenso continente que a Europa só descobriu verdadeiramente no declinar do séc. XIX. Portugal, todavia, mantinha já um contacto de séculos com os povos africanos, quando as outras futuras potências coloniais chegaram ao terreno. Essa vantagem, que não era apenas temporal, permitiu-nos criar focos de irradiação de uma miscigenação cultural típica, nomeadamente em Luanda, no Dondo, e em Benguela, antes do advento da política colonial *dirigida*, isto é, condicionada, primeiro, pela perda do Brasil e, depois, pela já refe-

44. Cf. CADORNEGA, A. de Oliveira — «História Geral das Guerras Angolanas», Ed. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa.

45. Cf. SANTOS, Eduardo dos — «Religiões de Angola», Ed. da Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1969.

rida Conferência de Berlim e pela Primeira Guerra Mundial, destacando, neste último caso, a controversa acção de Norton de Matos, como Governador-Geral de Angola. Essa política colonial *dirigida*, praticada sobretudo a partir de 1836 sob a orientação do nosso ministro, Bernardo de Sá Nogueira, tornado célebre sob o título de Marquês Sá da Bandeira, iria começar a minar os alicerces dessa miscigenação cultural, pondo cobro paulatinamente a uma vivência crioula que se construiu nos séculos XVI, XVII e XVIII.⁴⁶ O século XIX, a partir sobretudo da sua segunda metade, provocará, portanto, conflitos sociais no «mundo africano» que havíamos erguido, nos três séculos anteriores, ao querer impor um modelo de vida contra o qual reagiriam fortemente os *filhos do país*, através duma *imprensa livre* que controlam e que possuem no último quartel de oitocentos.

Desta *imprensa livre* fizeram parte jornais que marcaram a história da colónia nos últimos trinta anos de regime monárquico, em Portugal, e de colonização intensiva, em Angola, tais como «O Futuro de Angola», de Arsénio do Carpo, «O Pharol do Povo», de Arantes Braga, o «Arauto Africano», de

46. Para caracterização circunstanciada dessa vivência crioula e dos motivos que conduziram a uma regressão nessa miscigenação cultural, consultem-se, por exemplo, «*A Sociedade Angolana através da Literatura*», de Fernando Augusto Albuquerque Mourão, Editora Ática, São Paulo, 1978, e «*Estudos Angolanos*», de Jofre Amaral Nogueira, Edição do Autor, Sá da Bandeira, 1958, esta última obra, sobretudo, pp. 9-17.

Carlos Silva, o «Muen'exi»,⁴⁷ de Castro Francina, o «Kamba ria N'gola»,⁴⁸ «e ainda outros que nascem mesmo em povoações modestas do interior».⁴⁹ Nesses jornais, surgem as mais variadas questões, desde a polémica política e histórica ao folhetim literário, aos estudos etnográficos, à poesia lírica e social, aos passatempos e charadas, às crónicas da vida quotidiana, aos lamentos do correspondente do *mato*, etc. Jornais havia que apresentavam edições bilingues, em português e em Kimbundu, ou só em português já matizado com elementos lexicais bantos. A ausência de prelo fazia dos jornais os únicos meios possíveis para o comerciante solitário do interior ou os habitantes inspirados dos meios urbanos, como Luanda, Dondo e Benguela, darem asas à sua veia poética. Essa poesia, lírica de tons românticos e ultra-românticos em voga na época, procurava recriar um discurso mestiço que poderemos considerar como um vestígio dum possível *crioulo* que terá servido para comunicação generalizada entre os moradores de Luanda, fazendo fé no estudo de Mário António, «Luanda-ilha crioula».

Dessa poesia alguma há que merece aqui ser citada pelo que ela representa como documento, mais linguístico do que literário, de uma época e de uma sociedade onde o «bilinguismo colonial» não

47. *Muen'exi* é uma expressão quimbunda que significa «senhor da terra».

48. *Kamba ria N'gola* é um sintagma quimbundo que quer dizer «Amigo de Angola».

49. Cf. ERVEDOSA, Carlos — «A Literatura Angolana», p. 10, Edição da Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, 1963.

gerou a situação de dramatismo que alguns teóricos sempre lhe atribuem. Servirá ainda para mostrar que as literaturas africanas de expressão portuguesa têm origens mais remotas e raízes mais fundas do que as de expressão francesa e inglesa, o que lhes permitiu desenvolver um discurso híbrido com tradições históricas acentuadas, como temos estado a ver. A falta de *purismo* nos nossos contactos com os colonizados conduziu-nos a um intercâmbio sócio-cultural mais ou menos profundo e prolongado cujo instrumento privilegiado de desenvolvimento foi o discurso mestiço que deixamos criar livremente até à já referida segunda metade do século passado.⁵⁰

O «*Jornal de Loanda*», fundado pelo bacharel em Direito e autor duma novela interessante, a que já nos referimos,⁵¹ Alfredo Tróni, publicava, no seu n.º 10 com a data de 8 de Setembro de 1878, um poema de estrutura dialogante, que a redacção do periódico classificava justamente de «poesia singela», onde o discurso mestiço é usado, ao que sabemos pela primeira vez, para fins literários. Esse texto da autoria de João da Cruz Toulson iria servir de modelo a outros poetas do último quartel do séc. XIX, nomeadamente Eduardo Neves, que faz publicar, em 1880, no *Almanach de Lembranças*, o poema «*N'um Batuque*»⁵² onde a influência de Cruz

50. Cf. a nossa «Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa», p. 40.

51. Ver nota n.º 36 da *Introdução*.

52. Transcrito em «No Reino de Caliban II», p. 31, Ed. Seara Nova, Lisboa, 1976.

Toulson é manifesta, embora não confessada, e Joaquim Dias Cordeiro da Matta que, no mesmo local, em 1888, edita o poema «Kicôla!»,⁵³ seguido da confissão por parte do autor de que se tratava de uma «Imitação d'uns versos de João E. da C. Toulson».

Não restam dúvidas, portanto, de que, em Angola, especialmente na região etnolinguística do Kimbundu, onde ficam Luanda e o Dondo, o bilinguismo era diluído pelo aparecimento dum discurso mestiçado e de tessitura não forçada, forjado a partir de cedências mútuas lexicais, fonológicas e sintácticas. O fim do século, todavia, começava a evidenciar os sintomas de desagregação duma sociedade criou-lizada que, apesar de tudo, fomos capazes de criar, nos três séculos anteriores. As polémicas históricas e políticas, as denúncias do preconceito rácico, o afastamento dos centros de decisão comercial e administrativa dos *filhos do país*, componentes de uma burguesia nacional muito implantada e ponderosa, são já o fermento da inversão no *status quo*, provocado não só pelo rápido aumento demográfico europeu, mas também pela ocidentalização dos circuitos comerciais e pelos abusos e anexações de propriedade e do património alheio por uma burguesia mercantilista colonial que entra declaradamente em choque com o tecido social e linguístico. Os jornais já referidos, sobretudo «O Futuro de Angola» e «O Pharol do Povo», documentam bem o desenvolvimento dessa tensão que haveria de conduzir à contenda verbal do princípio do nosso século que pode-

53. *ibid.*, p. 37.

mos designar como a questão da «*Voz d'Angola — Clamando no Deserto*». ⁵⁴

O *falar bem português* acompanhado de uma cultura heteróclita e superficial, adquirida por autodidactismo, que permitisse a manifestação de uma certa erudição estrangeira, começa a ser uma das armas de que os *filhos do país* se servem, a fim de se afirmarem face aos novos detentores do poder comercial e da importância social pela via do intelectualismo, mesmo que construída à custa da alienação de valores de identidade própria e a consequente assimilação de valores estranhos. Esta *mudança no status* está particularmente bem documentada na obra, *O Segredo da Morta*,⁵⁵ de António de Assis Júnior, que o autor classificou de «romance de costumes angolenses». Na verdade, o seu interesse é muito mais histórico-etnográfico do que literário, mas não deixa, também, de ser importante do ponto de vista linguístico e, em parte, estilístico, o que, na circunstância, é o que mais nos interessa analisar, porque é nesse nível que mais facilmente se verifica a tendência, reinante ao tempo, para a erudição como meio de respeitabilidade e de elevação social.

O Segredo da Morta mostra-nos à saciedade essa tendência já reveladora do esboroamento duma sociedade crioualizada e da sua substituição por uma

54. A propósito dessa contenda, consulte-se, por exemplo, o «*Roteiro da Literatura Angolana*», de Carlos Ervedosa, pp. 43-58, Edições 70, Lisboa, 1979.

55. Cf. ASSIS JÚNIOR, A. — «*O Segredo da Morta*», Edições 70, Lisboa, 1979.

sociedade onde o elemento ocidental passou a superiorizar-se. Chega-se, deste modo, a uma sociedade dual, onde a bivalência cultural e linguística prenuncia o desaparecimento paulatino duma miscigenação nos seus vários aspectos. Assis Júnior parece-nos ter tido consciência desse facto e, por isso, procurou, no final da década de '20 do nosso século, altura em que os governos dos altos-comissários, Vicente Ferreira e Norton de Matos, tinham já mudado definitivamente a face de Angola, deixar-nos um documento testemunhador da saudade com que ele e os angolanos da sua geração recordavam os tempos em que «nada riscavam o Sancas das fazendas, o Oliveira das ferragens ou o Sá da fuba» (p. 36).

De facto, a bivalência cultural e o bilinguismo que povoam todo o «romance» são bem reveladores de uma situação vivencial em que duas culturas e duas línguas coexistem sem, contudo, se miscigenarem. Diríamos que a língua e a cultura portuguesas respeitam aparentemente a língua e a cultura quimbundas, ainda que deixem transparecer que a ocidentalização acabaria por obliterá-las. Torna-se, por isso, sintomático que Assis Júnior, embora usando, muitas vezes, elementos lexicais do Kimbundu e, por vezes, até frases completas, nomeadamente quando o pensamento da personagem necessita de introduzir um provérbio para se clarificar,⁵⁶ jamais tenha usado o diálogo nessa língua banta, mesmo que os

56. O recurso à *parémia* é, hoje, um dos elementos de que se servem as literaturas africanas. Entende-se, assim, na moderna estética

interlocutores sejam nativos. Prefere manifestar a bivalência da sociedade em que inscreve o «romance», apresentando-nos, às vezes, uma personagem a falar em Kimbundu e a outra usa o português *pidginizado* e *angolanizado*. Por isso, a sua obra perde, literariamente, muito e deixa-se resvalar para uma afectação de linguagem e de estilo, que evidencia a despersonalização das personagens e aquilo a que poderíamos chamar de *inverosimilhança africana*. Seleccionamos algumas passagens em que a «inverosimilhança» discursiva e textual nos pareceu mais gritante.

Na intenção evidente de querer mostrar erudição, o narrador, ao emitir a sua opinião acerca de ponderabilidade do *acaso* «nos destinos da humanidade» e da influência que teve na descoberta dos processos ilícitos de negociar do comerciante de Pungo Andongo, Manuel António Pires, serve-se de *motivos* inteiramente despropositados para o contexto, escrevendo: «Napoleão desprezara-o [o acaso] e teve por isso de sossobrar em Waterloo. Guilherme II, tendo adestrado as suas legiões para a guerra, com ele não contou em Liège e, segundo Gustavo le Bonn, fora ainda o acaso que decidira da batalha de Marne...» (p. 109).

Não é enquanto falha técnica na construção romanesca que esta passagem nos interessa, mas, antes, como amostra de um autodidactismo, louvável

literária africana, que o uso de provérbios constitui uma marca de africanidade discursiva. Relativamente a Angola, *O Segredo da Morta* ganha, pois, foros de um certo pioneirismo.

vel evidentemente, e, como dissemos, de um desejo de ostentar erudição que, reiteramos, é inverosímil, no contexto do «romance». No entanto, o que mais prejudica esta obra de Assis Júnior é a afectação da linguagem, do estilo. Não encontramos, de facto, qualquer justificação para o uso de elementos lexicais franceses e ingleses perfeitamente dispensáveis e, em alguns casos, mesmo *forçados*. Atente-se, por exemplo, neste passo: «A dona da casa recebia com esmero e distinção todos os seus *habitués* (...)» (p. 137); ou, neste outro, em que o anglicismo é monstruoso: «A nostalgia, o *spleen*, foi-se apoderando daquele espírito (...)» (p.198). Estamos, pois, numa fase da história colonial de Angola em que os efeitos da europeização social começam a estender-se e a cimentar-se. Alguns angolanos ensaiaram a resistência a essa europeização de Angola, tentando, especialmente, não se deixarem absorver pela teia mercantilista que desespiritualizava a sociedade. Era a luta contra a destruição da vida em comum, da coexistência entre homens e culturas que, embora diferentes, tinham já um longo passado de miscigenação que urgia não deixar sepultar. É com essa intenção que surgirá a *Associação Literária Angolense*, fundada por Augusto Silvério Ferreira conjuntamente com outros jovens angolanos que pertenciam, ou se identificavam, com a geração da *Luz e Crença*.⁵⁷

Ainda que o esforço desses angolanos não tivesse

57. Para uma informação mais circunstanciada, veja-se o «*Roteiro da Literatura Angolana*», de Carlos Ervedosa, pp. 43-58.

dado os frutos desejados, é indubitável que ele constituiu um marco no processo de consciencialização política e cultural, vale dizer, no desejo de afirmação de uma autonomia e de uma diferença civilizacionais que os colonos portugueses teimavam em não reconhecer. Entrado em letargia durante as primeiras quatro décadas deste século, esse desejo despertaria, de novo, com os jovens da geração do «*Vamos descobrir Angola!*», em 1948. *Descobrir Angola* significava para — Maurício Gomes, Viriato da Cruz, Mário de Andrade, Agostinho Neto e António Jacinto, entre outros — não o *regresso às origens da Negritude*, mas o *regresso* ao «mundo africano», ao «mundo da angolanidade» cujas manifestações mais importantes aconteceram precisamente, no séc. XIX, com a geração da *imprensa livre*, e, na primeira década do séc. XX, com a geração da *Luz e Crença*. O *regresso* preconizado não era onírico ou mítico como o desejado pelos «exilados» da Negritude,⁵⁸ mas um reavivar na memória de alguns e um reviver na mente de muitos dos momentos mais importantes do passado na reivindicação da *angolanidade*.

O poema, *Sô Santo*, de Viriato da Cruz, a que nos referimos no ponto anterior, pode ser justamente visto como o modelo textual e discursivo da moderna literatura angolana, anunciada pelo «*Vamos descobrir Angola!*»:

58. Émile Snyder sugere que o sentimento de base da *Negritude* foi, em parte, o «sentido do exílio, a necessidade de exprimir uma relação com a diáspora negra». Veja-se o seu artigo, «Petit Panorama de la littérature africaine anglophone», publicado no n.º 33 de «Recherche, Pédagogie et Culture», Jan-Fev. 1978.

«Lá vai o sô Santo...
Bengala na mão
Grande corrente de ouro, que sai da lapela
Ao bolso... que não tem um tostão.

Quando o sô Santo passa
Gente e mais gente vem à janela:
— «Bom dia, padrinho...»
— «Olá...»
— «Como está?...»
— «Bo-om di-ia sô Saaanto!...»
— «Olá, Povol!...»

Mas porque é saudado em coro?
Porque tem muitos afilhados?
Porque tem corrente de ouro
A enfeitar sua pobreza?...
Não me responde, avó Naxa?

— Sô Santo teve riqueza...
Dono de musseques e mais musseques...
Padrinho de moleques e mais moleques...
«Macho de amantes e mais amantes,
Beça-nganas bonitas
Que cantam pelas rebitas:

«Muari-ngana Santo
dim-dom
ual'ó banda ó calaçala
dim-dom
chaluto mu muzumbo
dim-dom»

Sô Santo...

Banquetes p'ra gentes desconhecidas
Noivado da filha durando semanas
Kitoto e batuque prò povo cá fora
Champanha, ngaieta tocando lá dentro...

Garganta cansando:

«Coma e arrebenta
e o que sobra vai no mar...»

«Hum-hum

Mas deixa...

Quando o sô Santo morrer,

Vamos chamar um Kimbanda

Para Ngombo nos dizer

Se a sua grande desgraça

Foi desamparo de Sandu

Ou se é já própria da Raça...»

Lá vai...

descendo a calçada

A mesma calçada que outrora subia

Cigarro apagado

Bengala na mão...

...Se ele é o símbolo da Raça
ou vingança de Sandu...»⁵⁹

O regresso ao «mundo africano» está, de facto, implícito neste texto de Viriato da Cruz. A esse mundo de mestiçagem cultural evocada no poema

59. Cf. VIRIATO DA CRUZ — «Poemas», p. 7, Edição Capricórnio, Lobito, 1974.

não só por elementos textuais, que a referenciam, mas também por extractos de um discurso perfeitamente crioulanizado. O poeta, membro de uma geração «saudosa» desse mundo de osmose sócio-cultural que, nos anos '50, parecia tão longínquo, consegue, neste poema de estrutura dialogante, narrativo-dramática, que lhe confere, desde logo, um acentuado sabor popular, consegue, dizíamos, recriar esses tempos históricos em que os *filhos do país*, como Sô Santo, tinham um papel de relevo na sociedade e eram, pelo menos na aparência, respeitados pelo seu povo. Sibilinamente, no entanto, Viriato da Cruz «termina» o poema com uma *disjunção* altamente significativa:

«... Se ele é o símbolo da Raça
ou vingança de Sandu...»

A disjunção contida nestes dois versos constitui como que uma chamada de atenção aos angolanos, a fim de que eles meditem no que aconteceu com sô Santo. Eles desempenham, portanto, uma função apelativa ou conativa, já que os destinatários dessa mensagem ficam obrigados a buscarem uma explicação que, no fundo, consistirá na opção por uma das duas alternativas propostas pelo poeta. Na verdade, após um período de ascensão social, simbolizada no texto por elementos como «grande corrente de ouro», «dono de musseques e mais musseques», «banquetes p'ra gentes desconhecidas», «noivado da filha durando semanas», «champanha», Sô Santo era agora uma sombra do que tinha sido antigamente. Desse *antigamente* nada mais lhe restava do que uma

«Grande corrente de ouro, que sai da lapela
Ao bolso... que não tem um tostão.»

O povo, entretanto, interrogava-se acerca dos motivos que terão conduzido Sô Santo à situação de decadência em que agora se encontra. Quer saber as causas da sua ruína, e por isso, logo que Sô Santo morra, convocará um kimbanda⁶⁰ para que lhe seja dito se a desgraça desse velho senhor, «padrinho de moleques e mais moleques», «foi desamparo de Sandu / Ou se é já própria da raça...».

O facto de o povo procurar a resposta para a sua estupefacção sobre a mudança operada na vida de Sô Santo na sua própria cultura, isto é, através de meios tradicionais, é extremamente significativo. Essa atitude do povo, contrária ao adágio muito nosso de que «Santos da casa não fazem milagres», representa também a opção do poeta de buscar no substrato cultural do «mundo africano», isto é, no «mundo negro», a solução para as questões nacionais. O poeta adere, pois, totalmente ao desejo do povo em saber se Sô Santo é «o símbolo da Raça» ou se apenas sofreu a «vingança de Sandu». Mas, porque se teria Sandu vingado? Porque julgaria o povo haver lugar para vingança? Naturalmente o povo e o poeta entendem que alguém, como Sô

60. *Kimbanda* é um médico-adevinho, um curandeiro, um necromante, um exorcista, um mago. É, em suma, «todo aquele que busca a anunciação e interpretação dos factos, através dos mais variados processos». Cf. o elucidário que acompanha a obra, *Uanga*, de Óscar Ribas, pp. 307-308, Ed. do Autor, Luanda, 1969.

Santo, que adopta, por inteiro, um *modus vivendi e cogitandi* estrangeiro à sua origem cultural chamará sobre si a vingança dos seus *maiores*, a ira dos deuses que se vêem preteridos. Aqui surge, portanto, uma posição de repúdio absoluto do povo e do poeta ao *assimilacionismo* alienante. Sô Santo é, por isso, apresentado como um símbolo negativo que o povo, para não esquecer, tornou «herói» de cantiga. O povo não quer esquecer que, como os europeus, Sô Santo capitalizou⁶¹ a terra africana, transformando-se em «dono de musseques»; coisificou e prostituiu a mulher africana, tornando-se «macho de amantes e mais amantes, / Beça-nganas⁶² bonitas»; europeizou as suas relações sociais, organizando «banquetes p'ra gentes desconhecidas»; fez discriminação, dando ao «povo cá fora kitoto⁶³ e batuque», enquanto «lá dentro» se bebia champanha. A *alienação* «destruiu» Sô Santo. Não há, pois, razão para se pensar que ele seja «o símbolo da Raça» que, por fatalismo inconsequente, estaria «destinada» a somente «descer a calçada».

-
61. A capitalização da terra foi uma das conseqüências mais funestas da colonização para um povo cuja relação com a terra não é de domínio material, de propriedade, mas de gozo, de erotismo. É esta a ilação a retirar dum provérbio africano muito conhecido, segundo o qual, em África, a terra não se vende, nem se compra; goza-se.
62. *Nebêça ngana* — literalmente significa «a benção, senhor(a)». Por metonímia, passou-se a empregar essa expressão no sentido de «mulher nova» ou «rapariga solteira», as quais ainda pedem a benção aos *mais-velhos*.
63. *Kitoto* — é uma variedade de cerveja feita de milho.

O poema, recriador, como dissemos, duma época sócio-histórica que temos vindo a invocar, vale também e especialmente pela mistura de níveis de língua que o sustentam e pelo discurso bivalente que acompanha os dois momentos — poético e histórico — em que o texto se resolve. Esses dois momentos foram captados pelo poeta, com lucidez e justeza, nas estrofes seguintes: em

«Muari-ngana Santo
dim-dom
ual' o banda ó calaçala
dim-dom
chaluto mu muzumbo
dim-dom...»

e em:

«Lá vai...
descendo a calçada
A mesma calçada que outrora subia
Cigarro apagado
Bengala na mão...»

A primeira observação a fazer acerca destas duas estrofes respeitará naturalmente ao facto de a «língua» da primeira ser materialmente diferente da da segunda. De facto, a primeira estrofe realiza uma simbiose linguística perfeita entre o kimbundu e o português através duma *nativização* lexical e fonológica que se opera sem choques que pudessem tornar irreconhecíveis os elementos nativizados. É o que pode verificar-se com a *nativização* das palavras por-

tuguesas «calçada» e «charuto». Ainda que o poeta as tenha feito sofrer, correctamente, as alterações fonéticas indispensáveis para a sua *bantuização*,⁶⁴ tais palavras continuam a ser reconhecidas como de origem portuguesa. Residirá aqui, nesta capacidade da língua portuguesa se adaptar facilmente a sistemas linguísticos diferentes, uma vantagem importante relativamente ao inglês e ao francês, línguas de africanização bastante difícil, se não mesmo impossível. Esta questão, todavia, retomá-la-emos mais adiante. Para já levemos um pouco mais longe a leitura das duas estrofes transcritas do poema, *Sô Santo*.

Após a observação que a materialidade das «línguas» das duas estrofes nos suscitou, reparemos agora nas *isotopias* que elas nos permitem destacar. Na primeira estrofe, temos *Sô Santo subindo a calçada* (= ual'ó banda ó calaçala); na segunda, têmo-lo *descendo a calçada*. Na primeira estrofe, *Sô Santo* apresenta-se-nos de *charuto nos lábios* (= chaluto mu muzumbo); na segunda, de *cigarro apagado*. As

64. A passagem de «calçada» a «calaçala», suportando a palavra portuguesa a anaptixe de um *a* e um ensurdecimento do *d* em *l*, fica a dever-se ao facto de a estrutura lexical do kimbundu ser CVCV..., não admitindo, portanto, a combinação CCV existente em «calçada». O ensurdecimento do *d* em *l* justifica-se por razões de analogia sonora provocada por contaminação e eco da primeira sílaba. Para informação mais pormenorizada e profunda acerca de alterações fonéticas causadas pela nativização, veja-se, por exemplo, o capítulo «*La Phonétique Nègro-Africaine*» da obra de L. Homburger, «*Les Langues Nègro-Africaines*», pp. 64-115, Ed. Payot, Paris, 1957.

oposições «subir a calçada» / «descer a calçada» e «charuto» / «cigarro», se apontam para uma mudança no estatuto individual de Sô Santo, valem, sobretudo, pela sua capacidade de, semanticamente, nos sugerirem a alteração que a sociedade angolana sofreu, em virtude da europeização que lhe foi imposta. Viriato da Cruz mostra-nos essa transformação numa perspectiva bidimensional, isto é, não apenas ao nível do texto onde o *subir da calçada* ou a ascensão social dos *filhos do país* deu lugar à *descida da calçada* ou à perda de importância social e de direitos de cidadania, mas também ao nível do discurso, ao nível da expressão linguística: no tempo em que Sô Santo podia «subir a calçada» o povo «cantava pelas rebitas» numa linguagem onde o kimbundu e o português se casavam sem complexos, se angolanizavam; agora, que ele a desce, o português normativo impõe-se. Nesta transformação da linguagem, nesta mudança do discurso criouilizado para o discurso genuinamente português, terá o poeta querido marcar todo esse período de europeização insensata que Angola suportou a partir do princípio do nosso século até ao fim do domínio colonial. A introdução da estrofe em expressão linguística mestiça, no poema Sô Santo, significará o desejo por parte de Viriato da Cruz de evidenciar, como o fez, por exemplo, em *Makézù*, que a literatura angolana deveria retomar um discurso que pudesse representar a situação cultural e sociológica de Angola, onde o «mundo africano» tinha desenvolvido durante os séculos XVI, XVII, XVIII e parte do XIX, uma linguagem angolanizada, tradutora do

estado de aculturação que a colonização não-dirigida tinha conseguido estabelecer em várias «ilhas» do território, nomeadamente nas zonas litorâneas de urbanização, conforme vimos. *Sô Santo* tem, assim, implícita uma crítica do poeta contra um sistema que forçou a transformação da sociedade *africana* numa sociedade *européia*, alienando pelo assimilaçãoismo e marginalizando todos aqueles que o não aceitassem. *Sô Santo* evoca essa transformação, ao mesmo tempo que invoca o mundo angolano que a precedeu e a que a geração do «Vamos Descobrir Angola!» deseja *regressar* para, a partir dele, construir uma literatura capaz de traduzir, como dizia Agostinho Neto, «a melodia crepitante das palmeiras / lambidas pelo furor duma queimada». ⁶⁵

Feito que está o excuro em torno da ruptura linguística, cultural e social, que a colonização *intensiva e dirigida* provocou em Angola, abrindo, desse modo, a porta a um período de florescimento de instituições cuja finalidade era apertuguesar os angolanos, nomeadamente com a entrada em vigor do ensino secundário oficial que, a partir de 1919, chega à colónia com o Liceu Salvador Correia; com a proliferação de uma imprensa diária e hebdomadária defensora do sistema e da superiorização do europeísmo cultural; com a proibição, por Norton de Matos, de ensinar as línguas nacionais de Angola nas Missões, a não ser para fins de catequização; com a ocidentalização dos meios de difusão da cul-

65. Cf. NETO, Agostinho — «Sinfonia», in «Sagrada Esperança», p. 64, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1974.

tura, como o cinema e o teatro; com o *fácies* humano e arquitectónico das cidades a ser cada vez mais à moda europeia; com o asfalto a constituir-se em fronteira entre a riqueza das cidades e a miséria dos musseques e das sanzalas. Nesta situação, o «mundo africano» ficava gradualmente mais obliterado. O sistema apregoava e «fabricava» cada vez mais *assimilados* que só respeitava, na aparência. A par destes, porém, crescia uma massa heterogénea de lumpen-proletários e de marginalizados de variadíssima génese que, pelo menos, permitiu ao sistema a criação de um neologismo para os poder designar depreciativamente: chamou-lhes os *calcinhas*. E, embora o aumento demográfico dos europeus, a extensão da rede de escolas e a urbanização, impusessem mais e mais o uso do português canónico e tornassem mais poderosos e intransigentes os guardiães da pureza da língua, aplicando aos infractores do código lexical ou gramatical o apodítico de falantes de «*pretoguês*», é, todavia, interessante que essas massas heterogéneas estivessem *nativizando* impávida e serenamente a língua em verdadeira atitude prometeica de que as actuais gerações literárias de Angola se têm aproveitado muito. Africanizava-se, angolanizava-se, portanto, a língua do colonizador, passando-se, assim, do bilinguismo ao trilinguismo, pois que, além da língua materna e do português oficial, ia-se gizando uma outra variedade de língua, um outro dialecto, que era o *português dos musseques e das sanzalas*. Este dialecto forjava-se, e forja-se, naturalmente, pelas leis do menor esforço e da analogia que conduz ao *decalque*, isto é, à ten-

dência que todo o *aloglota* possui para adaptar a língua estrangeira às estruturas de funcionamento da sua própria língua, e ainda pela *diglossia* que surge sempre que, numa situação de bilinguismo, o falante da língua segunda introduz na cadeia falada lexemas, frases, imagens, etc., da sua língua primeira. Essa *diglossia*,⁶⁶ ou utilização de elementos lexicais da língua materna adaptados embora à língua segunda, enquanto no uso desta, é essencialmente motivada pela necessidade de rigor de expressão ou pelo desejo de submeter a língua veicular que é *obrigada* a aceitar no seu *corpus anti-corpus*. A *diglossia*, que a língua portuguesa suporta sem grandes conflitos, é o preço que ela teve de pagar,

66. *Diglossia* é um conceito que aqui usamos no seu sentido etimológico. No caso que nos ocupa, neste ponto, a *diglossia* surge, desde que num texto, falado ou escrito em «português», o falante sinta necessidade de aporuguesar uma palavra ou uma situação frástica da sua língua materna. A coexistência das duas línguas, que todavia se fundem numa só, é que é uma manifestação de *diglossia*. Não é, portanto, no sentido que o linguista americano, Charles Ferguson, lhe atribuiu em artigo publicado na revista *Word*, em 1959, que empregamos o termo *diglossia*. Para uma informação mais desenvolvida sobre o problema do *bilinguismo* e da *diglossia* podem consultar-se, entre outros, os seguintes autores:

FISHMAN, Joshua — «Sociolinguistics — a brief introduction...», pp. 73-89, Newbury House Publishers, Massachusetts, 1972.

DENISON, N. — «Some Observations on Language Variety and Plurilingualism», in «Sociolinguistics», pp. 65-77, Ed. J. B. Pride & Janet Holmes, Penguin Education, Middlesex, 1976.

HALL, Jr. - Robert — «Pidgin and Creole Languages», pp. 126-138, Cornell University Press, London, 1974.

enquanto língua de diáspora. É essa adaptabilidade, essa ductilidade da língua portuguesa, que se presta a enxertias e *nativizações*, deixando-se mestiçar com um certo à-vontade e sempre dentro dos limites da *língua*, que dilui o «drama linguístico» que as outras línguas de colonização provocaram. A história fundamenta a nossa conclusão.

Na verdade, a primeira língua ocidental a chegar à África, após o latim, foi a portuguesa. Graças à expansão marítima, que empreendemos, a partir do século XV, o português foi a língua em que a civilização ocidental tomou conhecimento dos *novos mundos* com que os horizontes do homem europeu se iam alargando. Teóricos lusófilos há que consideram ter o português sido a língua mundial, nos séculos XVI e XVII, substituindo o latim, até então reinante, e precedendo o francês e o inglês que se lhe seguiriam nessa função.⁶⁷ Valkhoff não faz mais do que reiterar e secundar as teses do alemão Schuchardt e do holandês Hesseling que foram, de facto, os primeiros a defender que «o português — quer na sua forma literária, quer na sua forma crioualizada — constituía a língua mundial, antes de o francês vir desempenhar este papel e mais tarde o inglês».⁶⁸

Não entraremos aqui em exaustivas considerações acerca da problemática dos *crioulos* ou do

67. Cf. VALKHOFF, Marius — «Católicos e uso do Português no Cabo da Boa Esperança em 1685», in «Miscelândia Luso-Africana», p. 104, Ed. da Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1975.

68. *ibid.*, p. 110.

crioulo, como se vem dizendo cada vez com mais insistência desde a década de '50, por não haver necessidade disso para o nosso objectivo presente, qual é o de demonstrar que a primazia e a antiguidade da língua portuguesa, em África, relativamente ao francês e ao inglês, constituem um elemento explicativo muito importante para a ausência do «drama linguístico» nas literaturas africanas de expressão portuguesa. Fiquemo-nos, portanto, pelas indicações genéricas acerca da penetração e extensão do português, na África ao sul do Sahara.

Embora a questão não seja pacífica, somos dos que defendem a teoria da monogénese dos *crioulos*. Essa tese poderá resumir-se, como o fez Jack Berry, deste modo:

«[Alguns teóricos] sugeriram recentemente que a relexificação divergente de um único proto-pidgin era uma hipótese mais plausível do que a sua alternativa, isto é, a reestruturação convergente de um grupo de línguas separadas. A sugestão é esta: no século XVI, os Portugueses levaram para várias partes do mundo uma língua-comercial, cujo vocabulário era predominantemente português, que tinha nascido na costa ocidental africana. Os outros povos europeus, mais tarde, nas suas aventuras coloniais, usaram esse *pidgin* de raiz portuguesa como a base ou modelo para os seus próprios *pidgins* — franceses, holandeses e ingleses —, reformando

alguns elementos do *pidgin* português, relexificando outros e incluindo inovações de diferentes proveniências». ⁶⁹

De acordo com esta tese, já no século XVI, existia um *pidgin* português estabelecido na costa ocidental africana, do Senegal até à colónia do Cabo da Boa Esperança, suficientemente estabilizado para servir de base a outros *pidgins*, resistindo a línguas europeias mais fortes, como o francês e o inglês. Esse *pidgin*, que terá tido como ponto de partida o comércio negreiro, haveria de transformar-se em *crioulos*,⁷⁰ nas áreas em que os contactos e a permanência dos portugueses se faziam sentir com mais intensidade e com mais regularidade. Documentos históricos do século XVII confirmam-nos, com efeito, que o uso do português não se restringia apenas ao campo comercial. Não se tratava, portanto, de simples *sabir*, mas de um *português-baixo* (em alguns casos também *alto*) usado já como verdadeira língua de comunicação na costa ocidental da África. Vejamos alguns testemunhos dessa expansão

69. Cf. BERRY, Jack — «Pidgins and Creoles in Africa», in «Current Trends in Linguistics — 7», p. 518, Ed. por Thomas A. Sebeok, Mouton, Paris, 1971.

70. Desses *crioulos*, mais tarde relexificados ou diluídos nas línguas vernaculares à medida em que as condições, que lhes deram origem, desapareceram, temos ainda hoje vestígios no *Krio*, da Serra Leoa, em Ziguinchor, no Senegal, na ilha de Ano Bom. O *crioulo* da Guiné-Bissau é aquele que atesta melhor essa transformação do *pidgin* ou do *proto-crioulo* que espalhamos do Senegal até ao Cabo.

da língua portuguesa, que nos ajudarão a entender que o «drama linguístico» não aconteceu, devido, em parte, à experiência de miscigenação linguística a que o português se prestou e se submeteu.

Numa memória sobre o antigo Congo, respeitante ao período de 1608-1612, informava o viajante Pierre van den Boecke, que, na região do Sogno ou Soyo (= Santo António do Zaire) havia «bem oito ou dez escolas como em Portugal» e acrescentava, com ênfase, que «todas as crianças aprendem o português e recebem a instrução nesta língua».⁷¹ Confirmando, como o anterior, a implantação da língua portuguesa nessa região, João de Santiago escrevia na relação da primeira missão capuchinha ao reino do Congo, por volta de 25 de Maio de 1645: «... Em seguida aproximaram-se alguns outros negros que falavam a língua portuguesa».⁷² O mesmo Frei João de Santiago reiteraria a sua informação acerca da linguagem dos habitantes de Soyo, em carta datada de 11 de Junho de 1645 aos Capuchinhos de Castela. Deste mesmo ano é também o testemunho do capuchinho italiano, P. Cavazzi, autor da *Histórica Descrição de três Reinos, Congo, Matamba e Angola* (Bolonha, 1687), que, relatando a recepção aos Capuchinhos pelo Rei Garcia II, em S. Salvador (local onde estava a corte do rei do Congo), afirma a dado passo: «[o Rei] disse-lhes em língua portuguesa (na

71. Citado por BAL, Willy — «A propos de mots d'origine portugaise en Afrique Noire», in «Miscelânea Luso-Africana», p. 119, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Lisboa, 1978.

72. *ibid.*, p. 120.

qual era versadíssimo) que ele e todo o seu reino estavam muito gratos por um benefício tão singular...».73 Relativa ainda a S. Salvador e Soyo temos a *relação* feita por Frei Francesco Romano e na qual informava: «A linguagem, em que se prega, é a linguagem portuguesa, se bem que o castelhano também seja intenso, e muitíssimos entendem essa língua, particularmente na cidade de S. Salvador e no Sogno».74

O padre Cavazzi informa-nos também que, no Reino da Matamba, Jinga, a Rainha dos Jagas, se dirigiu «em idioma português (no qual era versadíssima)» a Capuchinhos que, em 1650, haviam sido capturados pelos seus soldados. Por intermédio de Cavazzi sabemos, do mesmo modo, que, no Reino de Angola onde ele chegou em 1657, Guzambambe, *soba* da província de Daco, o recebeu «discorrendo em língua portuguesa».

Finalizamos as citações dos testemunhos históricos sobre a implantação da língua portuguesa, na costa ocidental africana, com a transcrição de um excerto da narrativa de Frei João de Santiago acerca da sua chegada, em 2 de Fevereiro de 1649, à ilha de Ano Bom, ao tempo povoada por cerca de 500 habitantes, escravos, comandados por um «Português branco» que agia por conta dum *cavalheiro* de Lisboa, proprietário da ilha e dos escravos. Conta, então, aquele Capuchinho: «[O «Português branco»]

73. *ibid.*,

74. *ibid.*

manda-me saltar para terra, saindo a receber-me na praia muita gente negra, homens, mulheres e crianças... Todos entendiam e falavam a língua Portuguesa ainda que imperfeitamente, mas de maneira a que sem muita dificuldade se deixassem compreender pelos que menos a soubessem...»⁷⁵

Após evocarmos estas situações históricas que nos garantem ser a língua portuguesa, já no século XVI, uma *língua franca* para povos de regiões etnolinguísticas distintas, em toda a vasta área costeira da Senegâmbia à província do Cabo, mais fácil se torna aceitarmos a veracidade e a perspicácia de Monsenhor Alves da Cunha que considerou ser o discurso de Cadornega, na *História Geral das Guerras Angolanas* (relato de feitos respeitantes ao séc. XVII), um *português angolense, quasi um crioulo*.

A importância, que essa *língua franca* ou *baixo-português* teve e possui em áreas de colonização não-portuguesa, é-nos confirmada através dum estudo feito pelo romancista e historiador, J. Franken, incidindo sobre alguns aspectos da vida, na província do Cabo, no período compreendido entre o princípio do século XVIII e o fim do seu terceiro quartel.⁷⁶ Franken dá-nos conta de que, no concernente à aplicação das leis, havia, na colónia holandesa do Cabo, nesse período, 40 magistrados e oficiais de justiça que entendiam o *baixo-português*. Isto signi-

75. *ibid.*, p. 121.

76. Para informações mais pormenorizadas veja-se, por exemplo, o estudo de Marius Valkhoff, «The Linguistics of Afrikaans», in «Current Trends of Linguistics-7», pp. 455-500.

fica que o português era a língua usada nos tribunais para casos em que interviesse a população indígena, constituída por escravos e hotentotes. Mas significa também, e isso é para nós o mais relevante, que, mais de um século depois de os holandeses, através de J. van Riebeeck, terem fundado, em 1652, a cidade do Cabo para ponto de abastecimento aos barcos que demandavam as Índias Orientais, o *baixo-português* continuava a ser a língua de comunicação, o que nos deixa imaginar a profundidade da sua implantação na região, sobretudo se não nos esquecermos que, durante todo o tempo, ele foi sujeito a pressões e abalroamentos quer do holandês quer do francês, mais tarde, dos Huguenotes.⁷⁷

Para completarmos a nossa viagem pela história da anterioridade da *africanização* do português, passemos muito rapidamente sobre áreas africanas cujas línguas veiculares e literárias são hoje o francês e o inglês, para vermos que o velho *baixo-português* de quinhentos a oitocentos ainda hoje se encontra nelas em vestígios bem significativos.

Assim, seguindo o estudo já enunciado de Willy Bal, vamos limitar-nos a apontar algumas palavras portuguesas que não só entraram e ficaram nas línguas vernáculas de áreas francófonas e anglófonas, mas também se impuseram nas próprias línguas francesa e inglesa. Começemos com a palavra *capitão*. Esta palavra foi nativizada pelo *Kikongo* sob as

77. Sobre o português como *língua franca*, em África, é útil o artigo de M. Valkhoff, «África do Sul e Portugal», in «Miscelânea Luso-Africana», pp. 87-101.

formas *kapitau* e *kapita*.⁷⁸ Esta última forma existe também em *Lingala* e no português angolense grafada aqui como *capita*. Com esta mesma grafia a palavra entrou no francês da África central, como o atesta, entre outros, André Gide na sua «*Voyage au Congo*», onde, a páginas 87-88 da 87.^a edição, escreveu: «Ajoutons encore à ce nombre le *capita* de M'Biri, qui s'était enfui de son village...». Bal fornece-nos ainda uma atestação para o curso da palavra no Zaïre, transcrevendo uma passagem do bimensário, *Juma*, de 16 de Novembro de 1965, publicado em Lubumbashi, onde, na página 18, podia ler-se: «Vous devez rechercher ensemble, hommes, femmes, enfants, *capitas* de village, chefs coutumiers, quels sont les besoins les plus urgents.»

Outra das palavras com direito de cidadania em várias línguas bantas e no francês da África Central é *mata-bicho*, que nas regiões africanas de expressão francesa é usada somente no sentido de «gorjeta, gratificação», enquanto em Angola, por exemplo, ela tem curso com esse sentido e ainda com o significado de «primeira refeição do dia, pequeno-almoço». Nesta mesma área da francofonia, entram e correm também: *lavadère, lavadaire* (<lavadeira), *Sacarole* (<saca-rolhas), *calderade* (<caldeirada).

78. Esclareça-se que existe uma certa oscilação semântica no uso desta palavra nas várias regiões mencionadas. Assim, enquanto, para o Kikongo, *Kapita* significa «chefe de grupo ou de caravana, contra-mestre»; em *Lingala* é traduzido por «intendente, chefe de operários»; no português angolense, entretanto, vale por «homem de confiança dum soba angolano, o mesmo que *macota*».

Se passarmos às áreas de expressão inglesa, onde se desenvolveu o *Krio*,⁷⁹ verificamos que se mantêm, do mesmo modo que nas áreas francófonas, vestígios do *baixo-português*, aparecendo também algumas formas nativizadas nos *crioulos* da região. A título de exemplo, citaremos que, no *crioulo* inglês dos Camarões, nos aparecem, entre outras reminiscências, a forma *jǎbu* para *diabo*, a forma *bakabaka* para *bacalhau* e a forma *falanda* para *varanda*.

A anterioridade da africanização do português não justificaria por si só, é óbvio, a ausência dum «drama linguístico», nas áreas por nós colonizadas, e de que as modernas literaturas africanas de expressão portuguesa se servissem como *motivo* à semelhança do que fizeram as suas congéneres francesa e inglesa. Temos para nós que esse *drama* não chegou a emergir em virtude da ductilidade com que a língua portuguesa se deixa *trabalhar* e *violentar*, isto é, a facilidade com que é possível *pidginizá-la* até limites que outras línguas não suportariam sob pena de se tornarem totalmente irreconhecíveis e esvaziadas da sua função primordial: a comunicação. É evidente que uma afirmação como a que acabamos de produzir carece de desenvolvida e profunda argumentação, que aqui não faremos, visto não a julgarmos importante para os fins que perseguimos. Não deixaremos, todavia, de alinhar umas quantas considerações susceptíveis de ajudarem a

79. Designação genérica atribuída aos *crioulos* ingleses da África Ocidental.

secundar a convicção que explicitámos acima.⁸⁰ Julgamos para tanto fundamental a enumeração, embora superficial, de certas características estruturais das línguas bantas relativamente ao português.

As línguas bantas são *aglutinantes*, isto é, estruturam-se a partir dum radical imutável ao qual se juntam afixos transmissores de sentidos específicos à palavra. Esses afixos, dado serem prepostos ao radical, são chamados de prefixos, ainda que esta não seja a designação mais correcta, pois o elemento que se antepõe ao radical possui «individualidade semântica própria», o que não acontece com os prefixos. Esse elemento deve, portanto, ser designado por *classificador* ou *tema*, na medida em que ele indica a que classe, e dentro desta a que espécie, pertence a palavra. Além do *classificador* a palavra banta dispõe ainda de um *concordante* ou *partícula concordante* que varia em função do *número*, mas não do *género* que não existe nas línguas bantas. Note-se ainda que estas línguas são *analíticas*, isto é, os sons distinguem-se todos nitidamente. Não há, portanto, diferença entre a quantidade dos fonemas e a dos fones, sendo, na escrita, os grafemas tantos quantos os fonemas. Este aspecto das línguas bantas

80. O problema da *pidginização* da língua portuguesa será por nós abordado circunstanciadamente no trabalho complementar deste. Aí se verá que a ductilidade da nossa língua permitiu, de facto, que nela se operassem as mais diversas alterações nos seus vários níveis de funcionamento sem que ela tenha sido grandemente «desfigurada». Aí se discutirá também o alcance do conceito hjelmsleviano de «expressão» que, como dissemos, privilegiamos ao falar de literaturas africanas de expressão portuguesa.

transmite-lhes um *débit* mais vagaroso comparativamente ao português. Para esse *débit* mais lento contribui também o facto de todas as palavras e sílabas das línguas bantas terminarem em vogal que é sempre aberta, o que lhes confere uma musicalidade grandemente auxiliada pela paroxítonia predominante. A musicalidade dócil dessas línguas leva-as a eliminar as asperezas das línguas ocidentais, e nomeadamente da portuguesa, através de sinalefas, haplogias e abrandamentos. Deste último fenómeno temos o exemplo muito conhecido e glosado da passagem do *r*, consoante áspera, para os sons intermédios *d* e *l*.⁸¹ Se dos aspectos morfofonológicos passarmos à sintaxe banta, interessa relevar que a organização frástica é comandada pelo *classificador* e a relação das palavras é feita pelo *concordante*. Como o *género* não existe, será fácil de compreender que a concordância dos elementos frásticos seja fundamentalmente aliterativa.

Após o enunciado breve de algumas características das línguas bantas, poderemos, então, verificar até que ponto o português possui potencialidades maiores do que as das outras línguas europeias da colonização africana para permitir uma mestiçagem mais profunda e uma africanização mais extensiva de modo a que as populações nativas, utentes da nossa língua por imposição do sistema ou por «curio-

81. Citemos, ao acaso, as oscilações *dicanza/ricanza* (= instrumento musical) e *maluvo/maruvo* (= bebida fermentada). Note-se ainda a tendência para a apicalização do *r* uvular, responsável pela bem conhecida frase pejorativa — «ó pá, carega nos éres».

sidade», não sentissem grande resistência nas estruturas linguísticas do colonizador quando, por menor esforço ou por decalque ou por analogia, desejavam servir-se delas à maneira africana. Passemos, pois, em revista alguns dos aspectos estruturais da língua portuguesa que facilitam a sua apropriação e alteração por falantes de uma língua banta. Começemos pela fonética.

Vimos atrás que as línguas bantas são analíticas, o que quer dizer que todos os sons duma palavra são distinta e nitidamente pronunciados. Acresce ainda que, nessas línguas, não há distinção entre alfabeto fonético e alfabeto fonológico, já que não existem *alofones*, isto é, o valor fonético de cada fonema é único, independentemente da posição que ele ocupe na sílaba ou na palavra. Se aliarmos a estas características os aspectos, também já focados, de todas as palavras bantas terminarem em vogal sempre medianamente aberta e não suportarem o encontro de duas consoantes seguidas, a não ser que sejam os seus dígrafos peculiares (mb, ng, nd, nh, ch), bem assim como a predominância da paroxítonia, poderemos, desde logo, tecer alguns comentários e extrair conclusões. De facto, nem o francês nem o inglês, línguas de colonização como o português, permitiriam que as características apontadas pudessem sobrepor-se às suas estruturas morfofonemáticas sem graves, e em alguns casos totais, «desfigurações». Para prová-lo, basta lembrarmo-nos, por um lado, da acentuada diferença entre o discurso oral e o discurso escrito dessas duas línguas, onde, não raras vezes, o oral é simples «convenção» do

escrito, e, por outro lado, da impossibilidade do aparecimento de certos fenómenos fonéticos, como o *suarabácti*, a *metátese*, a *aférese*, o *rotacismo* e a *dissimilação*, de que os falantes bantos das línguas europeias se servem, a fim de as adaptarem à sua estrutura espectogramática.⁸²

A língua portuguesa, ao contrário, dado possuir uma «distância» muito menor entre o oral e o escrito, eliminando, por isso, quase todas as «convenções», permite que a articulação dos fonemas corresponda praticamente à sua transformação em fones. Como a rigidez lexemática não é tão acentuada quanto a do francês ou a do inglês, a nossa língua suporta bem os fenómenos mencionados.

A nossa morfologia é também muito mais propícia do que a das duas línguas citadas para a adaptação às estruturas morfológicas bantas. Na verdade, a maioria das nossas palavras termina em vogal, tal como as palavras bantas. Aquelas que terminam em consoante (l, m, r, s, x ou z) sofrem sem grande sacrifício a *apócope* ou a *paragoge*, o que, se acontecesse em palavras francesas ou inglesas, destruí-las-ia, salvo raras excepções.

A nossa sintaxe adapta-se perfeitamente bem à sintaxe posicional banta e à concordância fonológica, dada a mobilidade que a nossa organização frástica

82. Quem, por exemplo, reconheceria, sem esforço, na palavra «Sili-vera», recolhida por L. Homburger, in «Les langues du monde», p. 563, o termo inglês «*Silver*» (= prata). A africanização obedeceu, todavia, às regras referidas acima, mas a «desfiguração» é bem evidente, o que prova a nossa argumentação.

permite. Além disso, o português aceita melhor do que o francês e o inglês a ausência de partículas relacionais na superfície da frase, permitindo, assim, uma sintaxe de justaposição paratáxica e ao mesmo tempo indutiva, o que é típico das línguas bantas.

Alinhavados que estão alguns dos aspectos que favoreceram, e favorecem, a apreensão da língua portuguesa e a sua adaptação/deformação/reinvenção pelo colonizado que exerce sobre ela um poder efectivo no momento em que a rouba⁸³ ao colonizador para a transformar a tal ponto que consegue mesmo, em alguns casos, idiomatizá-la, conferindo-lhe, como diria Fernando Pessoa, «o seu toque próprio, a sua própria palavra de passe»,⁸⁴ podemos concluir que as literaturas africanas de expressão portuguesa não reflectem o «drama linguístico», que a língua do colonizador causaria ao colonizado, porque este foi capaz de se assenhorear dela, africanizando-a até onde lhe foi possível. Assim, a matéria com que o escritor vai trabalhar já é substancialmente africana, garantindo-lhe, portanto, desde o

83. Além do carácter prometeico da atitude do colonizado, interessa relevar aqui o quanto ela contribuiu para a *semioclastia* na língua do colonizador. É precisamente o prazer de se afirmar como *semioclasta* que leva o colonizado de expressão portuguesa a ultrapassar o «drama» do bilinguismo. Na obra de José Luandino Vieira, que nos ocupará mais adiante, veremos que a *semioclastia* é consciente e foi consciencializada. Neste aspecto, o da *escrita*, a teorização de Roland Barthes é importante. Veja-se, por isso, o estudo «Roland Barthes «Semioclasta»?», in «Barthes — discurso-escrita-texto», pp. 25-37, Edições Espaço, Braga, 1979.

84. Cf. PESSOA, Fernando — «Sobre Portugal», p. 121, Ed. Ática, Lisboa, 1979.

início, a africanidade da expressão portuguesa que utiliza.

O «roubo» e conseqüente manuseamento reinventivo da língua portuguesa pelo colonizado são ilustrados eloquentemente pelo escritor angolano, Uanhenga Xitu, no texto, que bem pode ser chamado de clássico, «*Mestre Tamoda*».⁸⁵ Este conto tem, quanto a nós, o seu maior interesse na *neologia* que nele constitui o motivo central, pois, através dela, pode descortinar-se a intenção do autor qual é a de incentivar o colonizado a «roubar» a língua do colonizador para africanizá-la e transformá-la quase em língua esotérica, iniciática. O narrador do conto atribui a Tamoda a designação de «mestre do português novo» (p. 25), mas para os representantes do sistema colonial, guardião de todas as «purezas» da portugalidade incluindo a da língua, esse português não passava de um «português de disparate» (p. 37), de um «português pornográfico» (p. 39). Fera, é evidente, a sensibilidade do sistema todo e qualquer esforço de criatividade, que o mesmo é dizer de africanização da língua de dominação, sobretudo quando essa criatividade era de molde a marginalizar o «dono» da língua de partida, incapaz de comungar dos espaços lexicais e semânticos da língua de chegada, resultante de uma hibridização ou de empregos linguísticos particulares, localistas. Tamoda acabaria por ser vítima dessa sensibilidade ferida, sendo castigado pela autoridade administrativa que

85. Cf. UANHENGA XITU — ««Mestre» Tamoda e outros contos», pp. 9-42, Edição 70, Lisboa, 1977.

viu nele um elemento subversivo e desrespeitador da língua «oficial» . O «mestre», todavia, tem para a opressão de que foi vítima uma explicação africana:

«— Oh! o gajo bateu-me porque lhe disse quatro portugueses «furacadas» que lhe deixaram embasbacado... Ah, *uakumbunaju* (= ficou estupefacto) durante muito tempo, e, como não entendia do puto⁸⁶ que lhe mandava, bateu-me por vingança, bateu-me mesmo só por raiva. Eles são assim mesmo, não querem que a gente sabe mais do que eles...» (p. 41)

Tamoda tinha razão: o motivo do castigo foi fundamentalmente o uso dos «quatro portugueses «furacadas»». Mas, se este conto de Uanhenga Xitu contém um alcance político indisfarçável e importante, ele é, ao mesmo tempo, linguisticamente demiúrgico, ainda que o seu didactismo seja desenvolvido pelo autor pela via da ironia que, de resto, calha inteiramente à profunda alienação em que Tamoda se havia deixado cair. Se Tamoda, como tal, não é certamente um exemplo a seguir, ele não deixa de ser importante como «mestre do português novo» aprofundando todas as possibilidades de manejamento africano da língua portuguesa e deixando ver todas as virtualidades dessa língua para se casar

86. *Puto* é a forma apocopada para referir Portugal e/ou a língua Portuguesa. «Ir no Puto» era expressão corrente, em Angola. Quando se refere à língua, essa palavra denota apenas o português correcto, de nível cuidado. Assim, «falar uns putos» significa «falar caro».

com o kimbundu, como ele deixa transparecer em surda meditação: «... este fintilho, mequefrete, basbaque, cavalgadura do cipaio, ximba de merda, kabujanganga sundéifulo a pensar que sou da igualhagem porquê?...» (p. 36). Este discurso de Tamoda representa já a ultrapassagem do «drama» que subjaz eventualmente a toda a situação de bilinguismo imposto, como diria Van Overbeke. Na realidade, considerando que todo o sistema colonial, independentemente das suas formas de organização político-administrativa, conduz a uma situação sócio-linguística de «bilinguismo imposto» geradora, desde logo, de um «drama linguístico», manifestação, aliás, doutros «dramas» latentes à profundidade, fácil nos será concluir que a persistência dessa *glotofagia* só poderá acontecer se o colonizado não for capaz de se *apropriar* da língua do colonizador. Essa apropriação implica, logicamente, a possibilidade de dominação da língua estranha. Dominação da língua não quer dizer aqui conhecimento ou domínio das estruturas gramaticais, mas tão somente a capacidade de moldar, de subjugar a língua, transformando-se o colonizado em efectivo «dono» da palavra, do Verbo, que pode justamente «domesticar» ou, mais bem dito, *nativizar*. De facto, quando o colonizado, em situação de bilinguismo imposto, for capaz de dominar, no sentido atrás exposto, a língua do colonizador, o «drama» diluir-se-á, convertendo-se em riqueza, já que o instrumento linguístico de que ele passa a dispor permite-lhe actuar, pelo menos teoricamente, em dois mundos culturais distintos. Os escritores africanos de expressão por-

tuguesa compreenderam assaz bem que o combate, que deviam travar pela fundação das literaturas nacionais, tinha como ponto de partida a independência da expressão linguística que eles conseguiram tão depressa quanto souberam, conscientemente,⁸⁷ ultrapassar o «drama» que os habitava. Não se comprouveram, pois, a literatizar sobre o «drama linguístico», em atitude negativista como a dos primeiros negritudinistas; eliminaram-no, subjugando a língua que lhe dava origem. Agostinho Mendes de Carvalho (= Uanhenga Xitu) e José Luandino Vieira são, sem dúvida, dois dos melhores exemplos, na área africana de expressão portuguesa, a invocar para confirmarmos a ultrapassagem, na literatura angolana, do «drama linguístico», a que temos vindo a referir-mo-nos. A língua literária destes dois escritores, ainda que tributária do português, sobretudo ao nível do significante, já não é genuinamente portuguesa ou, dito com maior rigor, nada tem a ver com a língua literária portuguesa. Quer isto dizer que a literatura angolana por eles representada é-o de pleno direito, pois que a sua forma de expressão literária bem como a sua forma de conteúdo são autónomas, sustentam-se a si mesmas no mundo

87. A consciência de que mais do que falar do «drama linguístico» o que era necessário era vencê-lo encontra-se presente em alguns dos escritores africanos mais representativos, como é o caso de Kateb Yacine. No seu livro, *Le Polygone étoilé*, Yacine coloca na boca do pai do narrador estas criteriosas palavras: «La langue française domine. Il te faudra la dominer (...)» (p. 180). No dominar a língua estrangeira está, de facto, o desaparecimento do «drama linguístico».

cultural angolano. Essa autonomia foi, e é, conseguida não apenas pelo trabalho consciente e deliberado dos intelectuais angolanos, a que Giuseppe Tavani chama «uma roda restrita e elitária de indígenas», mas também por uma massa heterogénea de *dépaysés* que eram «movimentados» pelo sistema colonial de seus quimbos e sanzalas de origem para as orlas das povoações urbanas ou urbanizadas, onde o elemento étnico europeu predominava e impunha o seu *modus vivendi*. Essa movimentação das populações nativas em migrações internas causadas pelo trabalho forçado ou o contrato para explorações agrícolas (café, sisal e cana-de-açúcar, principalmente) e piscatórias, aliadas àquelas que o *larbinismo* fazia concentrar nos subúrbios (musseques) das cidades «brancas», juntava num mesmo espaço social indivíduos portadores de línguas diferentes, ainda que todas bantas e, por isso, com certas estruturas mutuamente inteligíveis, enriquecendo cada um deles a seu modo a língua veicular em que se comunicavam.⁸⁸ Será essa língua forjada a partir da pluralidade das línguas nativas, embora com relevo para o

88. O artigo de Giuseppe Tavani, de que extraímos a citação feita, merece ser lido, embora nos pareça um tanto «alinhado» e um pouco desfazado da realidade concreta da penetração e permanência do português em África que não deverá, sob pena de ligeireza de observação, ser considerado tão só «uma língua «por cima da balbúrdia». Cf. TAVANI, Giuseppe — «Problemas da Expressão Linguístico-Literária nos Países Africanos de Independência Recente», in «Estudos Italianos em Portugal 38-39», pp. 79-92, Ed. do «Instituto Italiano de Cultura in Portogallo», Lisboa, 1975/76.

kimbundu, que servirá de ponto de referência para a língua literária angolana, já que ela era, em grande parte, o cadinho de magmatização das sensibilidades, das afectividades, da *psiché* de homens, mulheres e crianças com tradições culturais distintas que, todavia, coabitavam um espaço de circulação da língua portuguesa, na circunstância desempenhando uma função unificante das aspirações que os esperanças no futuro. O *larbinismo*, fenómeno essencialmente urbano, e o *contrato*, fenómeno de transição entre o rural e o urbano, são, sem dúvida, os dois factores mais importantes para a africanização do português. É por isso mesmo que a literatura angolana, por exemplo, encontra nesses fenómenos dois dos seus principais *leit-motive*.

Creemos poder concluir que as literaturas africanas de expressão portuguesa criaram uma língua literária própria cuja autonomia relativamente à língua literária portuguesa se constrói e se afirma nos mundos psicossocioculturais que ela é capaz de estruturar. Convém, entretanto, discernir cabalmente uma língua literária da língua natural ou de comunicação, já que a nossa discórdia com Jahn assenta fundamentalmente no facto de ele não ter feito tal distinção, quando afirmou que a classificação das literaturas em função das línguas da sua «escrita» só seria justificável até ao princípio deste século. Dissemo-lo e repetimo-lo que essa classificação é para nós, ainda hoje, defensável e importante, sobretudo no concernente às literaturas africanas modernas onde, todos o sabemos, não há qualquer unicidade, e nem mesmo unidade, seja de que aspecto

for, dentro da mesma área de expressão europeia. A língua literária que sustenta a literatura angolana é um dos primeiros elementos da sua distinção relativamente às outras literaturas de expressão portuguesa.⁸⁹ É também uma forma de expressão com um grau muito maior de africanização, quando a cotejamos com a língua das literaturas africanas de expressão francesa e inglesa, onde essa africanização é superficial ao nível linguístico propriamente dito. Com efeito, as literaturas africanas francófonas africanizam-se principalmente ao nível do discurso e do texto, isto é, a um nível translinguístico.⁹⁰

Voltemos, contudo, à questão da língua literária suporte das literaturas africanas de expressão estrangeira, a fim de definirmos a possibilidade ou a impossibilidade de a assumirmos como base classificatória dessas literaturas.

Entre povos que alicerçam as suas tradições culturais e civilizacionais na oralidade é perfeitamente plausível, como o fez D. Zahan, falar-se de uma *eugenia da fala*.⁹¹ Precisemos, desde já, que essa *eugenia* não se fundamenta tanto na estilização ou num virtuosismo do *falante* como na «significação sim-

89. Tem, de facto, razão Fernando Pessoa, op. cit., p. 122, ao afirmar que «a separação em duas pátrias tende sempre a ir tornar-se uma separação em dois idiomas».

90. Não tomamos aqui em consideração o caso especial de escritores como o nigeriano, Amos Tutuola, em que o nível linguístico é também afectado, ainda que diferentemente e menos *africanamente* do que nos escritores africanos de expressão portuguesa. Referir-nos-emos mais amplamente a essa questão, em capítulo seguinte.

91. *Fala* é aqui tomada no sentido de *parole*.

bólica e esotérica das mensagens, ligada a graus iniciáticos de conhecimento». ⁹² Este é, naturalmente, o motivo por que Léopold Senghor considera que, para os africanos, «a poética é o fruto da intuição e da experiência mais do que da razão discursiva». ⁹³

Ainda que esta problemática vá ser essencialmente desenvolvida no ponto seguinte, em que nos ocupamos da questão do *estilo* que Jahn considerava como elemento fundamental para a «repartição das obras literárias», julgamos ser de acentuar que o problema da língua literária nas literaturas africanas modernas deve ser perspectivado tendo em consideração que o homem africano mantém com a linguagem artificial ou humana e com as linguagens naturais uma estreita e profunda relação de tal modo que ele perscruta e sabe que as coisas, que o envolvem, possuem sempre uma dupla face: a aparente ou visível e a escondida. É o dia e a noite da linguagem ou das linguagens. Essa relação, que sem esforço chamaríamos de mística, é, desde logo, poética, na medida em que os *signos* são sempre *símbolos* e a mensagem chama sobre si atenções diferenciadas e diferentes, segundo o grau de iniciação do emissor-receptor. A mensagem abre-se, ou fecha-se, de imediato, a uma dupla leitura, introduzindo-nos no mundo sinuoso e aliciante da analogia, da polissemia. A sinuosidade é tanto mais complicativa quanto sabemos que a língua literária, que a

92. Cf. HOUIS, Maurice — «Anthropologie Linguistique de l'Afrique Noire», p. 51, Ed. P.U.F., Paris, 1971.

93. Cf. SENGHOR, L. — «L'Âme Africaine et la Poésie».

exprime, é verdadeiramente não uma língua segunda, mas uma língua terceira. Aqui entraríamos num aspecto que reputamos de fulcral como é o de considerarmos que a *escrita*, nas modernas literaturas africanas, é um autêntico exercício de *tradução poética*. Guardemo-nos, todavia, para o ponto seguinte.

Retomemos, entretanto, a questão anunciada: diferenciação entre a língua natural⁹⁴ e uma língua literária no horizonte das literaturas africanas.

Usando uma bem conhecida terminologia de T. Todorov, começaríamos por dizer que a língua natural é *transitiva*, enquanto a literária é *intransitiva*. Antes de explicitarmos tais qualificativos, levantemos aqui uma interrogação pertinente: pode, de facto, falar-se de uma «língua literária»? Será correcta e cientificamente possível tal expressão? Meditemos, pois, um pouco sobre o primeiro termo do sintagma.

É por demais conhecida a caracterização da *língua* como um *código*, muito embora haja autores que não partilhem abertamente de tal conceito, pois, segundo dizem, as convenções dum código são sempre explícitas e as da língua são implícitas. Roland Barthes, numa de suas últimas meditações semiológicas, pronunciava: «A linguagem é uma legislação, e a língua é o seu código».⁹⁵ O código, seja ele

94. Não empregamos a terminologia, que Houis, por exemplo, prefere, de *língua primeira* em vez de língua natural, já que essa língua primeira seria, neste caso, uma língua banta e nós situamo-nos apenas no quadro do uso das línguas europeias como línguas de comunicação e como línguas artísticas, em África.

95. Cf. BARTHES, R. — «Lição», p. 15, Edições 70, Lisboa, 1979.

qual for, implica um conjunto ordenado ou sistematizado de regras que, como dizia Jakobson, não indicam tanto o que se deve fazer, mas mais o que não pode fazer-se. A *fala*, a *parole* saussuriana, é, pois, o espaço onde poderá verificar-se se o código foi, ou não, observado. Quer dizer que é na *fala* que se reconhecem as infracções à *língua* ou, noutros termos, é na *fala* que a *língua* pode ser dinamizada, reinventada, actualizada, adaptada. A *fala* tem, assim, a possibilidade e a capacidade de «interpretar» o código, de «tocar» o seu *corpus*, seja no sentido humano do verbo, seja no seu sentido místico.⁹⁶ A *fala*, para usar uma terminologia barthesiana, seria, então, o espaço da fruição, do prazer da *língua*. Da *língua* que, em termos mais chãos, poderemos definir como a soma do *léxico* mais a *gramática*, isto é, do sistema nocional com o sistema relacional. Falar não será mais do que ser capaz de usar esses dois sistemas, isto é, de *relacionar* noções. Relacionar noções ou signos não quer dizer, todavia, comunicar no sentido corrente de fornecer uma informação a alguém. Comunicar, informar, é a função primária da *língua* que se cumpre pelo *discurso* e não pela *fala*. Daqui podíamos concluir, desde já, que a *língua* natural é um *discurso* mais do que uma *fala*.

Distingamos, portanto, estes dois últimos conceitos particularmente importantes no campo do estudo, em que nos situamos, o das literaturas africanas,

96. A propósito da *mística* da *fala* banta, veja-se, por exemplo, «Cultura Banto e Cristianismo», p. 179, de Raúl Ruiz de Asúa Altuna, Edições Âncora, Luanda, 1974.

onde a *fala* comanda, muito mais que o *discurso*, as relações sociais do mundo em que elas mergulham suas raízes.

«Se a língua é o repertório dos signos e das regras, o discurso consistirá nas combinações desses signos segundo as regras prescritas pelo código» — escreve Maurice-Jean Lefebve a propósito da distinção, que ele também considera importante, entre o discurso e a fala entendida, erradamente quanto a nós, como «a *exteriorização concreta* dessas combinações, isto é, o próprio acto de comunicação».⁹⁷ É visível a falta de clareza de Lefebve ou, mais bem dito, de discernimento linguístico na diferenciação, que não conseguiu fazer, entre *discurso* e *fala*. De facto, não se entende bem o que o ensaísta pretende significar com a expressão, por ele mesmo sublinhada, «a *exteriorização concreta* dessas combinações». Dá-nos a ideia de que a *fala* dependeria do *discurso* e não da língua. Não nos emaranhemos, contudo, em considerações ou reflexões teóricas complicativas, já que essa questão foi, a nosso ver, muito bem tratada por António José Saraiva no capítulo significativamente intitulado «*Fala e discurso*» do seu volume de ensaios, «*Ser ou não ser Arte*».⁹⁸ Sigamo-lo, pois, em alguns dos passos desse artigo.

A oposição entre *fala* e *discurso* é, para António José Saraiva, aquela que encontramos entre *falar* e

97. Cf. LEFEBVE, M.-J. — «Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa», p. 23, Ed. da Livraria Almedina, Coimbra, 1975.

98. Cf. SARAIVA, António José — «Ser ou não Ser Arte», pp. 105-112, Publicações Europa-América, Lisboa, 1974.

dizer: «falar é, portanto, comunicar sem dizer, comunicar sem conteúdo conceptual» (p. 107). Esclarecendo, em seguida, que «dizer é só uma maneira de falar», aquele ensaísta precisa os conceitos de *fala* e *discurso*, afirmando convictamente: «à medida que nos embrenhamos na Literatura afastamo-nos do pólo do discurso e aproximamo-nos da fala pura» (p. 108). Desta convicção, de certo modo mallar-meana, parte António José Saraiva para a conclusão acertada de que «a literatura é pura fala sem informação; comunica, sem comunicar coisa alguma» (p. 109).

Não é difícil aproximar as reflexões críticas de António José Saraiva, a respeito da Literatura e da linguagem literária, das atrás mencionadas de Tzvetan Todorov. Na verdade, a terminologia usada por Todorov — *língua transitiva* é a natural, enquanto que a literária é *intransitiva* — coincide plenamente com a de A. José Saraiva: *dizer* é um verbo *transitivo*; *falar* é *intransitivo*. Ora, como a função primordial da *língua* é comunicar, isto é, *dizer*, daqui se conclui que não existe uma *língua literária*, mas, antes, uma *fala*, ou *parole*, literária.

Aqui chegados, cumpre perguntar se as considerações teóricas que acabámos de expor são, ou não, aplicáveis à situação concreta das literaturas africanas de expressão portuguesa que, como se sabe, nasceram num meio sócio-cultural em que *falar* é muito mais importante do que *dizer*, havendo mesmo autores que sugeriram, por via disso, a africanização da célebre máxima da filosofia cartesiana que teria para os africanos a forma de «eu *falo*, logo eu existo».

Recordemos o que atrás citámos de L. Senghor a propósito da concepção africana da *poética* ou, melhor dizendo, da *poïética*. Vimos que a intuição e a experiência têm aí um relevo muito superior ao da razão discursiva. Esta constatação, que aceitamos, embora saibamos ser contestada por alguns teóricos mais ou menos radicais, hermeneutas de utópicas igualdades psicossocioculturais,⁹⁹ conduz-nos à ilação de que o *discurso*, entendido como exercício de retórica verbal obediente ao *código da língua*, negaria a *poética africana* avessa à discursividade. Tal *poética africana*, emanação cultural da *fala* adveniente, por seu turno, de tradições e estruturas linguísticas com um grande pendor poético, desde a origem, derivado das imagens-analogias, dos símbolos, que fecundam as línguas bantas e são, naturalmente, recuperadas em qualquer acto de fala, sempre marcado pela *palavra*, tal *poética*, dizíamos, manifesta-se nos textos das modernas literaturas de África através duma sintaxe afectada «mais pela sensibilidade do que pela inteligibilidade», isto é, duma «sintaxe da emoção» e não da razão, como diria Senghor. Essa sintaxe constitui, portanto, um indicativo seguro de que o escritor africano *naturaliza* conscientemente a língua do colonizador, ferindo-a na sua «alma», no sistema que a personaliza e individualiza, o sistema relacional. Ela é ainda o sinal de que as modernas literaturas africanas se recusam a patrocinar a exis-

99. É o caso, entre outros, de Stanislas Spero Adotevi, ensaísta e escritor do Dahomé, autor do volume polémico, «Négritude et négrologues», col. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.

tência duma língua escrita diferente da língua oral, daquela língua que os colonizados *conquistaram* e «domesticaram», para usarmos uma imagem justa de David Diop. No que às literaturas africanas de expressão portuguesa diz respeito essa «domesticação» foi de tal modo profunda que não só o «drama linguístico» não passa de ténue espectro como ainda a *língua portuguesa*, desfigurada no seu duplo sistema (nocional e relacional), é «transformada» numa *língua portuguesa*, isto é, numa variedade africana que podemos classificar, sem receio, de *dialecto*. Interessa, portanto, prestar atenção a essa *dialectização* do português, cimentada em grande parte pela nobilitação que a literatura lhe confere, já que nela reside um dos aspectos essenciais das modernas literaturas africanas de expressão portuguesa apostadas em «falarem» um *idioma* diferente. O problema da *língua* é, assim, fulcral em toda a abordagem às literaturas africanas, pois que ela constitui a base das suas autonomia e individualidade relativamente à literatura do exotismo colonial. Jahn defendia outro ponto de vista, embora não deixasse de atribuir parcialmente ao *uso* literário da língua do colonizado um objectivo importante: «é precisamente porque o poeta neo-africano não maneja as palavras europeias como conceitos, deixando de lado a significação e a imagem que lhes confere o uso nas línguas europeias, que a poesia africana em língua europeia surge tão extraordinariamente nova».¹⁰⁰

100. Cf. JAHN, J. — «Muntu», p. 157, Ed. du Seuil, Paris, 1962.

A insuficiência da teorização de Jahn reside no facto de ele ter considerado apenas a «africanização» da «língua europeia» no seu sistema nocional ou lexical, que é, sabemo-lo bem, aquele cujas alterações ou mutações menos poderão afectar a personalidade duma língua. Ao «esquecer» a africanização do sistema relacional da «língua europeia», que é o mais importante em termos de *dialectização* e de independência da *fala*, Jahn não focou um dos aspectos de maior interesse da *escrita* africana. Refugiando-se na vaguidade do *estilo* em que, a seu ver, deve assentar a classificação das literaturas e a sua abordagem, o africanólogo germânico entrou deliberadamente num terreno que lhe pareceu suficientemente arado pela *Negritude*, mas que, na verdade, ainda hoje continua a ser demasiado pedregoso.

Em sua obra «*Muntu*», Jahn procura provar a existência duma certa «unidade literária» africana gerada precisamente pelo *estilo*, sendo o *ritmo* o seu elemento unificador e dinamizador. A influência negritudinista desta posição é notória. A «unidade literária» africana não passa de um mito semelhante ao da «unidade cultural». Cada literatura africana moderna tem as suas características próprias e desenvolve-se segundo moldes estéticos e linguísticos cuja distintividade resulta não só das diferenças culturais negras de base, mas também das diferenças linguístico-culturais que a colonização lhes acrescentou. É por isso que se torna insustentável toda a generalização que conduza a elaborações teóricas que não levem em linha de conta as especificidades regional e nacional africanas. Assim, quando Jahn

sentencia que «a pertença dum escritor à cultura europeia ou à africana depende da presença em sua obra dos critérios específicos de africanidade que nós tentámos descrever nos capítulos da presente obra [*Muntu*] intitulados respectivamente Ntu, Nommo e Kuntu»,¹⁰¹ está, deliberadamente, a fazer depender a essência da *escrita* africana de princípios filosóficos cuja universalidade africana é temerária e muito discutível. Essa *escrita*, ou, se se preferir, essa *literatura*, essencializa-se, isto é, afasta-se e autonomiza-se relativamente à literatura «metropolitana», pela sua capacidade de criar uma nova linguagem suporte duma nova ética e duma nova estética literária. Não é, portanto, verdade, como pretendia Jahn, que as literaturas se distingam somente pelas tradições culturais específicas que veiculam. A sua forma de expressão, a sua *fala*, é também um elemento essencial de caracterização e de individualização. A *fala* das literaturas portuguesa, brasileira, caboverdiana, angolana, moçambicana, santomense e guineense, é, obviamente, distinta. Óbvio é também que estes povos têm, sem dúvida, uma língua comum, mas não usam a mesma *linguagem*, isto é, não têm o mesmo *idioma*, não falam a mesma *fala*.

No ponto seguinte, dedicado à estética africana, aprofundaremos ainda um pouco mais a questão da expressão, da *fala*, das literaturas africanas modernas.

101. Cf. op. cit. — p. 224. Na página 110, Jahn esclarece o sentido dos três conceitos bantos citados: *Muntu* = ser humano; *Nommo* = o poder mágico do verbo; *Kuntu* = modo.

2. ESTÉTICA AFRICANA

Passada que foi, com as independências políticas, a fase vulgarmente chamada de «literatura de circunstância», isto é, daquela literatura que se alimentava de temas e problemas característicos duma situação de domínio colonial e que, por isso mesmo, privilegiava mais o efeito político imediato, usando um *discurso* raiado de um panfletarismo mais ou menos coerente, mas cuja qualidade literária, não raras vezes, era nula, eis que os teóricos e analistas das literaturas africanas modernas se ocupam presentemente da «definição» da estética africana. A premência do tema, desde longa data equacionado, justificou, por exemplo, que a Conferência Anual da A.L.A. (African Literature Association) lhe fosse, este ano, inteiramente dedicada. Será, pois, da estética africana que nos ocuparemos, neste ponto, tentando carrear os elementos teóricos disponíveis que nos permitam chegar a uma conclusão acerca dos princípios que a definam e que sejam comuns à poética africana. Antes, porém, regressemos a Jahn e à sua insistência no «estilo agisymbiano». Ressalvemos, desde já, que a teorização desenvolvida

por Jahn no domínio da estilística africana ficou bastante prejudicada por ter sido elaborada principalmente no horizonte da *Negritude*, revelando, por isso, certas limitações que lhe foram «impostas» pelos textos, sobretudo de poesia, subsidiários dessa «ideologia literária», como diria Wole Soyinka.¹ Além disso, quando Jahn procura teorizar sobre o *estilo africano*, ficamos sem saber claramente se o faz na perspectiva duma estilística da língua ou na duma estilística da fala e, ainda, qual o sentido preciso em que usa o conceito, hoje tão problemático, de *estilo*.² Se nos situarmos estritamente no espaço da literatura, o *estilo*, que nos interessará, é o literário que é, como diz Pierre Guiraud, individual. Esta característica individual do estilo literário, a aceitá-la nas obras concretas das modernas literaturas africanas, fornecer-lhes-á, desde logo, um cunho de «ocidentalidade», já que é voz genérica e mais ou menos aceite que a arte africana é essencialmente colectiva, comunitária, visto ela ser uma emanção da arte negra que lhe serve de base. O sentido artís-

-
1. Cf. SOYNKA, W. — «Myth, Literature and the African World», cap. 3, pp. 61-96, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
 2. As imprecisões, que aqui referimos, são particularmente notórias no último capítulo do «Manuel de Littérature Néo-Africaine», pp. 257-277. Pierre Guiraud, em «La stylistique», col. «Que sais-je?», p. 99, resume a problemática do *estilo* do seguinte modo: «Actualmente a palavra estilo tem, portanto, três sentidos: para uns ele continua a ser a arte do escritor, a *mise en oeuvre* da linguagem para fins literários; para outros é a própria natureza do homem e, segundo a expressão de Claudel: «uma qualidade natural como o som da voz»; para outros, enfim, a palavra engloba e muitas vezes confunde essas duas significações».

tico comunalizado confere à expressão literária um valor muito mais nocional ou gnómico e impressivo ou de intenção, para usarmos ainda a terminologia de Guiraud, do que propriamente expressivo ou, *stricto sensu*, estilístico. Isto não quer dizer, todavia, que os valores estilísticos individuais devam ser simplesmente exorcizados das obras literárias africanas. Eles não são, contudo, ponderosos para uma correcta teorização sobre a estética literária africana. Jahn, de resto, ter-se-á apercebido desse facto, já que considera que o que é fundamental é detectar na obra a *africanidade*, a qual tem muito pouco a ver, ou mesmo nada, com o estilo, como veremos.

A um analista ocidental das modernas literaturas africanas, que queira penetrar no terreno «moverdiço» da estilística africana, exigir-se-lhe-á, pelo menos, que tenha um certo conhecimento da ontologia negra. Já Senghor dizia, muito justamente, que o conhecimento da ontologia negra é a base indispensável para a compreensão e para a fruição das modernas literaturas africanas. Na verdade, o único método rigoroso e isento que nós, críticos de formação cultural ocidental, podemos usar para determinar a pertença africana dum texto e emitir sobre ele juízos apreciativos, e até mesmo valorativos, é o de pesquisarmos e demonstrarmos a existência, nele, de elementos pertencentes inequivocamente ao mundo cultural africano e à *textologia* africana que, fácil será de entender, difere da ocidental. Assim, torna-se, desde já, evidente que o texto literário africano sê-lo-á essencialmente como (e pela) *diferença*. Buscar a *diferença*, que seja pertinente e dis-

tintiva, é a tarefa primordial de quem pretende emitir juízos teóricos ou críticos acerca das literaturas africanas modernas. Urge, por isso, que se avancem e sistematizem, tanto quanto o possível nesta fase da teorização literária africana, os traços pertinentes e distintivos que fundamentam essa *diferença*, a fim de que não se corra o risco, epistemologicamente inaceitável, de generalizar e chegar a conclusões do tipo de «tudo o que não seja, ou não nos pareça, nosso, é certamente deles». Quer dizer que o facto de determinada situação linguística ou textual não caber no sistema teórico ou cultural, em que nos situamos, não nos autoriza a imputá-la a outro sistema que desconhecemos, ou conhecemos muito imperfeitamente. Do mesmo modo, não se deve permitir que frutifique a tese de que não vale a pena, nem é possível, teorizar sobre as questões, que a arte africana nos coloca, porque já existem modelos teóricos para as tratar. Esta posição, infelizmente ainda com patronos, é, obviamente, falaciosa. Teóricos e críticos africanos, preocupados em encontrarem os seus próprios modelos estéticos, conhecem-na bem e referem-se-lhe, por exemplo, como o faz o nigeriano F. Odun Balogun: «A arte, dizem-nos, é um fenómeno universal e, por isso, a sua apreciação só pode ser feita pela aplicação de critérios estéticos universais. Aos universitários afro-americanos, que estavam tentando definir o que é que constitui a Estética negra, foi, por exemplo, respondido que «não há uma Estética negra, porque não há uma Estética branca». Para se avaliar a verdade desta asserção,

lembramo-nos do dito que afirma estar a beleza no olho do observador. Além disso, o homem negro e o homem branco têm «observado» a beleza nos seus meios próprios desde tempos imemoriais, mas a verbalização do efeito dessa «observação» numa forma sistematizada de consumo tem sido prerrogativa exclusiva do homem branco, pelo menos, no que diz respeito à história moderna. E, agora, quando o homem negro deseja sistematizar a teoria da sua própria *visão*, é-lhe dito que houve, desde sempre, só uma *visão*. Estaremos em presença de um monopólio super-protector?»³

A crítica de Balogun afigura-se-nos inteiramente correcta, porque dirigida àqueles teóricos e analistas ocidentais que, perdidos os impérios territoriais, desejam, ao menos, manter o império cultural, como processo de corrosivo reducionismo da *diferença* que, felizmente, cada povo, cada civilização, cada cultura, transportam e transmitem. É evidente que esses teóricos e analistas sabem da existência da *diferença* (muito embora a maior parte a desconheça), mas não têm a coragem, ou não querem afirmá-la. Uns poucos, dos esclarecidos, referem-na, de vez em quando, mais como exemplo exótico do que como essencialidade. Roland Barthes, um deles, serviu-se, nessa perspectiva exótica, de um pormenor etnográfico, recolhido pelo geógrafo E. Baron,

3. Cf. BALOGUN, F. Odun — «African Aesthetic: through the looking glass of Femi Osofisan's *Kolera Kolej*», pp. 4-5 — texto mimeográfico da Comunicação apresentada pelo autor na Conferência Anual da A.L.A., Gainesville (Fla) 9-12 de Abril de 1980.

sobre a «morte» da língua de cada uma das tribos dos Papuas (um povo do *terceiro mundo*), na resposta mordaz que deu aos seus detractores picardianos.⁴ Se invocamos Barthes, é tão só para mostrar que as «coisas» do *terceiro mundo* nos servem, a maioria das vezes, apenas para ilustrar o atrasado, o menos evoluído relativamente a nós, não curando de explicar e aceitar, sobretudo aceitar, certas *bizarrias*, que o não são, como essa de os Papuas, em sinal de luto por alguém, suprimirem algumas palavras de suas línguas. Reconhecer nos outros a existência de elementos e factores culturais individualizantes, com honestidade de investigação e seriedade crítica, é o que se deve pedir a um espírito científico que tenha do mundo uma visão não sectarizante e que queira, de facto, contribuir para um autêntico intercâmbio de ideias — e de culturas. Para isso é, dissemo-lo já, também indispensável que aceitemos a *diferença* não no que ela tem de exótico ou extravagante, mas no que possui de individualidade, de carisma civilizacional. No assunto que nos ocupa, o da estética literária africana, particularmente a de expressão portuguesa, o reconhecimento e a assumpção da *diferença* é uma plataforma segura para a construção teórica a que nos propomos. Voltemos, então, à questão do estilo africano ou, antes, da estilística africana e reflectamos um pouco sobre alguns conceitos da teoria literária com o intuito de testarmos a sua operatoriedade no âmbito das

4. Cf. BARTHES, R. — «Crítica e Verdade», p. 28, Edições 70, Lisboa, 1978.

modernas literaturas africanas. E, como a Estilística anda ligada (para não dizer: pressupõe) à Retórica, consideremos até aonde pode, ou não, a teoria das *figuras* ser-nos útil para suporte da estilística africana. A reflexão, que vamos empreender, girará em torno da seguinte afirmação: «Porque estamos em presença duma civilização da oralidade, o estilo permanece inseparável da *eloquência*».⁵

A asserção de Louis-Vincent Thomas, que acabámos de citar, parece querer submeter o estilo africano aos preceitos da Retórica ocidental, de que a *elocutio* ou arte do estilo constitui uma faceta importante. Antes de enquadrarmos essa asserção, no contexto em que ela nos surge, convém lembrar que a *eloquência* é vulgarmente assumida como sinónimo de retórica, compreendendo não só a *elocutio*, mas também a *inventio* e a *dispositio*. Veremos, por isso, em tempo devido, que a escolha do termo *eloquência* por Vincent Thomas não é a mais apropriada para sustentação do estilo africano. Por agora, sigamos um pouco mais aquele africanista francês na inventariação de «um certo número de marcas gerais» do estilo africano:

«De facto, todo aquele que possua, num alto grau, a arte de bem dizer não deixa de desempenhar, na sociedade negro-africana, um papel importante. Num universo social em que a *palabra* é rainha, em que o *dyali* (mestre da língua) se asse-

5. Cf. THOMAS, L.-V. e LUNEAU, R. — «Les Sages Dépossédés», p. 76, Robert Laffont, Paris, 1977.

melha ao sábio, a facilidade de improvisação, a correcção da língua, o à-vontade com que se manipula símbolos ou imagens, o sentido da réplica espontânea, o poder de sugestão, passam por ser qualidades mestras e dons divinos. Toda a narrativa deve comportar, sem dúvida, certos momentos estereotipados — nomeadamente no princípio e no fim — mas a arte do narrador pode, no intervalo, ter uma função eminente, quer se trate de gestos, de mímicas, de onomatopeias, de entoações, de imagens ou de ornamentações sempre permitidas num fundo geralmente imutável». ⁶

Há, nesta passagem haurida a V. Thomas, algumas precisões a fazer. A primeira será que a associação, nela contida, entre a «arte de bem dizer» e a «palavra» não é, de modo algum, justificável. Na verdade, enquanto a *palabra* é, entre os bantos, uma instituição social, a «arte de bem dizer» permanece ao nível individual e não tem aquela importância que o extracto citado lhe atribui, como veremos. A razão pela qual acentuamos esta diferença essencial compreender-se-á facilmente. Definamos, contudo, primeiro, esse conceito bem africano de *palabra*.

Como instituição social, que é, a *palabra*, isto é, «o diálogo entre duas comunidades em presença»,⁷

6. *ibid.*

7. Cf. KIMONI, Y. — *op. cit.*, p. 91.

diálogo esse que recobre as variantes do debate, da conferência, do ensinamento iniciático, do sarau gnómico, possui as suas próprias regras, o seu código rigoroso, cuja observância a tradição exige: o respeito e a primazia dada aos mais-velhos, entendendo-se este conceito não num sentido cronológico, mas no sentido social e de sagesa, e ainda, entre outras normas, a proibição de interromper ou cortar a palavra.⁸ A *palabra* constitui, portanto, a base da transmissão cultural, ao mesmo tempo que é o espaço privilegiado para que a palavra, o Verbo, afirme a sua onipotência e a sua indispensabilidade em todos os actos do homem africano. A *palabra* outorga, assim, à palavra todo o valor de que ela deve ser investida numa sociedade em que, diríamos, *verba manent*:

«Os banto não intelectualizaram a palavra. Para eles a palavra e a pessoa, que a pronuncia, estão unidas. Nela a pessoa comunica-se, traslada-se, prolonga-se. A palavra é a própria realidade invisível exteriorizada, traduz a experiência vital do homem em comunhão com as coisas exteriores. É expressão duma força e de

8. Luandino Vieira, em «O último Quinzar do Makulusu», manifesta o conhecimento dessa regra da *palabra* africana e informa-nos: «Mas vontade de sá Domingas estava um pouco apagada e ficou mais calada ainda. Ora quando os mais-velhos se calam assim, menor espera ainda palavra deles para adiantar conversa outra vez, nunca que podíamos interromper o silêncio para pedir estórias, adivinhas, outras brincadeiras». Cf. *Velhas Estórias*, pp. 210-211, Edições 70, Lisboa, 1976.

uma energia interior, um sinal da influência vital. A palavra é força vital participada, auto-doação da pessoa e comunhão inter-pessoal. Tanta importância tem o conteúdo objectivo como a pessoa que nela se prolonga e a torna eficaz e dinâmica por estar carregada da força pessoal. A palavra é como um objecto que abandona a pessoa, mas continua com a sua realidade, subsiste, não é só manifestação de pensamentos ou de desejos. Pode possuir um poder eficaz mágico, conjuratório, criador. E, uma vez pronunciada, só perde a força por efeito de outra palavra contrária.(...) A palavra banto desempenha também uma missão social importantíssima. Ela é união vital e comunhão. Os laços de sangue, a inter-comunicação exteriorizam-se, asseguram-se e fortalecem-se por ela. (...) Por tudo isto, o banto mima a palavra, depositária da sabedoria ancestral, «vida» que corre pelas gerações. O banto vive falando. O silêncio não é banto. Conversar, narrar, ou trocar notícias e impressões constituem um dos seus prazeres mais agradáveis».⁹

A *palabra* é, enfim, a base existencial do homem africano no seu relacionamento com a comunidade

9. Cf. ALTUNA, Raúl R. de A. — «Cultura Banto e Cristianismo», pp. 28 e 29, Edições Âncora, Luanda, 1974.

a que pertence e também com as forças cósmicas de que «depende» e que ela lhe ajuda a criar hierofanicamente. Assim, como espaço e tempo de manifestação do pensamento simbólico e simbolizante do africano, a *palabra* condiciona todo o exercício do dizer, isto é, o *estilo*. E, porque estamos em presença de uma instituição sócio-cultural substancialmente diferente das ocidentais, é importante que nos interroguemos se o *estilo africano* pode ser estudado, segundo concepções teórico-metodológicas moldadas num espírito civilizacional de natureza muito diversa das da civilização negro-africana.

A *Poética*, de Aristóteles, foi, como se sabe, a «bíblia da estética ocidental» até ao Romantismo. Também se sabe que o aristotelismo medieval desencadeou forte combate contra a supremacia, até então incontestada, do «pensamento indirecto» ou simbólico. Na linha directa desse aristotelismo surgiriam Descartes, Kant e Comte. A uni-los um objectivo comum: «assegurar o triunfo do iconoclasmo, o triunfo do «signo» sobre o símbolo»,¹⁰ do prosaico sobre o poético. A Retórica ocidental, das suas origens greco-latinas até às mais recentes inovações que lhe foram introduzidas pelos chamados *neo-retóricos*, ficaria, desde logo, afectada pelo princípio da *imitação*, base da poética aristotélica, isto é, pelo «pensamento directo». As leis por ela engendradas encontravam, obviamente, o seu substrato num pensamento cuja forma de expressão procuraria *imi-*

10. Cf. DURAND, Gilbert — «A Imaginação Simbólica», p. 26, Editora Arcádia, Lisboa, 1979.

tar, isto é, «copiar a natureza». Nesta perspectiva, a Retórica ocidental¹¹ poderá justamente ser considerada como um «iconoclasmo por excesso», como diz Gilbert Durand, já que provoca a «evaporação do sentido». É essa Retórica iconoclásmica que fundamenta, em grande parte, a nossa Estilística e a nossa Estética literárias, tendo codificado o *gosto* tradicional, quer dizer, resultante da tradição cultural e civilizacional que «governa» o nosso mundo. Essa Retórica, por isso, terá certamente os seus óbices no momento em que a crítica literária africana dela pretenda servir-se, pois que, sendo, como é, essencialmente uma retórica da língua, trata a *palavra* como signo e não como símbolo, reduzindo, desse modo, a palavra a uma dimensão semântica dupla (sentido literal / sentido figurado) e menosprezando, portanto, a terceira dimensão (o sentido sugerido), que é a única autenticamente poética,¹² dando-lhe

-
11. Parece-nos curial a restrição introduzida pelo adjectivo «ocidental», já que, sabemo-lo bem, cada civilização organiza o pensamento a seu modo, possuindo, por isso, formas características de o exprimir que nem sempre se deixam etiquetar pela teoria figurativa que subjaz à nossa Retórica.
 12. Para Paul Ricoeur, «todo o símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é ao mesmo tempo «cósmico» (quer dizer, a sua figuração enraíza de modo muito nítido no mundo concreto e visível que nos rodeia), «onírico» (proveniente das recordações, dos gestos que emergem nos sonhos e constituem, como provou Freud, a massa concreta da nossa biografia mais íntima), e, por fim, «poético», ou seja, o símbolo apela também para a linguagem, e para a linguagem mais fulgurante, portanto para a linguagem mais concreta». Cf. a obra já citada de Gilbert Durand, p. 15.

mais importância como elemento de frase do que como entidade linguística e cultural própria.

Ora, a *escrita* africana moderna, sendo caldeada na «floresta dos símbolos», que envolvem o mundo da *palavra* a que o escritor procura regressar em busca da *africanidade*, não nos parece poder ser inteiramente avaliada e plenamente fruída por uma Retórica marcada pelo «pensamento directo», desde sempre marginalizadora de formas de expressão valorizadoras dos símbolos, como se depreenderá do extracto seguinte que retiramos à obra já referida de G. Durand:

«À primeira vista, o conhecimento («co-nascimento») simbólico, triplamente definido como pensamento para sempre indirecto, como presença figurada da transcendência, e como compreensão epifânica, aparece nos antípodas da pedagogia do saber, tal como ela foi instituída há dez séculos no Ocidente. Se tomarmos, como o faz plausivelmente O. Spengler, como começo da nossa civilização a herança de Carlos Magno, apercebemo-nos de que o Ocidente sempre opôs aos três critérios precedentes, elementos pedagógicos violentamente antagónicos: à presença epifânica da transcendência, as igrejas opõem dogmas e clericalismos; ao «pensamento indirecto» os pragmatismos opõem o pensamento directo, o «conceito» — quando não o «preceito» —; e, enfim, con-

tra a imaginação compreensiva «mestra de erro e falsidade», a Ciência tecerá longas cadeias de argumentos de explicação semiológica, assimilando-as aliás às longas cadeias de «factos» da explicação positivista. De certo modo, os três famosos estádios sucessivos da explicação positivista são os três estádios da extinção simbólica». ¹³

O texto citado de G. Durand parece-nos elucidativo do combate destruidor do Ocidente contra o pensamento simbólico. A África, submetida a uma colonização que se impôs pelo pragmatismo, seria fortemente abalada pela iconoclastia do sistema que gerava. «Os dogmas e os clericalismos» procurarão submergir a «epifania da transcendência» aniquilando «casas dos ídolos», fetichizando toda a relação do homem negro com as forças divinas, ao mesmo tempo que declaravam falsas a cosmogonia e a ontogonia do colonizado a quem se tentava fazer crer que a única metafísica verdadeira era aquela que paganizava a Natureza e todos aqueles elementos que a diminuíssem ou desacreditassem como teoria genésica e apocalíptica do homem ou do europeu, o que, na época, era o mesmo. O colonizado é, desde muito cedo, confrontado e assoberbado por uma metafísica da morte totalmente oposta à sua metafísica da vida. A religião, que lhe levam, é servida essencialmente por um discurso em que a morte está

13. Cf. op. cit., p. 24.

constantemente presente como sua condicionante. De facto, o *baptismo*, meio, por vezes apenas estatístico, de «espalhar a fé», surgia aos seus olhos como o antídoto para o «pecado original»; a *confirmação*, a *penitência*, a *eucaristia*, a *extrema-unção* e o *matrimónio* completavam essa luta contra o «pecado mortal». O colonizado, tornado «cristão», começava a temer a *fonte* da morte, entretanto olhada como uma punição e não como um «rito de passagem importante comportando um período de reclusão»,¹⁴ findo o qual surge uma nova «etapa de vida», desta feita, a *ancestralidade*.¹⁵ O sentimento matriarcal, até então mediador da vida, termina no momento em que o matrimónio patriarcaliza a sociedade. Quem a ele não se submete não é dos «eleitos» nem dito «casado», mas «colocado» ou, mais retoricamente ainda, «amigado». Os sacramentos, alicerces da igreja que leva ao colonizado os «dogmas e clericalismos» iconoclásticos, são limitadores do *poder da palavra*, já que o homem via-se privado de chegar até Deus sem passar por eles. Para o negro colonizado, «estar vivo é poder falar», pois que a Vida surge da e pela *fala*. «Poder falar» não só com os vivos, mas também com os mortos que o negro sabe que «já não vivem, mas existem». Os sacramentos, porém, transferem o diálogo dos vivos e dos mortos para Deus, alterando,

14. Cf. THOMAS, L.-V. e LUNEAU, R. — op. cit., p. 26.

15. Essa *ancestralidade* traduzem-na os *Venda*, do Transvaal, num ícone, onde «o círculo horizontal indica que a vida é sem fim, enquanto que a parábola vertical lembra que o avô e o neto constituem o mesmo e o outro na sucessão das gerações». Cf. *ibidem*, p. 30.

deste modo, toda a «rede de forças»¹⁶ que, porque *teofania*, sustentam o mundo visível e o invisível. A pessoa humana, o homem, transforma-se, em virtude desses «dogmas e clericalismos», num *ser accidental* à mercê de um *destino* em que se deseja que ele acredite religiosamente.

O negro colonizado, é evidente, não podia reflectir-se numa metafísica reducionista como esta, que se refugia numa retórica de insondabilidades. Para ele, «os vivos, os existentes, estão no centro do mundo — daí o lugar singular que ocupa a pessoa humana — mas não são os únicos *seres*», já que «todo o universo visível e invisível — desde Deus até ao grão de areia, passando pelos génios, pelos antepassados, pelos animais, pelas plantas, pelos minerais — é composto de «vasos comunicantes», de forças vitais solidárias, que emanam todas de Deus. O homem vivo, porque força dotada de liberdade, é capaz de re-fôrçar a sua força vital ou, por negligência, de a enfraquecer, mas ele não o consegue sem fazer agir as outras forças ou sem se deixar agir por elas».¹⁷ A solidariedade é, assim, o princípio fundamental da cosmogonia negra. A metafísica da vida, onde a solidariedade se exprime, alimenta-o escatologicamente. Por isso, a sua literatura tradicional, repositório da cosmogonia, da cultura, da

16. «Na ontologia africana tradicional, o princípio do real ou o substrato do ser é a força susceptível de se desenvolver ou de se concentrar». Cf. *ibidem*, p. 59.

17. Cf. SENGHOR, L. — Prefácio a «Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba», de Birago Diop, pp. 15-17, *Présence Africaine*, 1958.

civilização, e manifestação de sua actividade pensante e imaginária, prodigaliza-nos muito mais o *culto* da vida do que o da morte, se é que os dois conceitos podem, de facto, considerar-se autónomos.¹⁸ A mundividência do colonizado era, pois, muito diferente da do colonizador, o que, desde logo, nos avisa da existência duma sociedade alicerçada num sistema de valores éticos e estéticos que se afastam dos nossos e que, por isso mesmo, não se deixam avaliar ou apreciar, segundo princípios judicativos ou contemplativos que emanam dum sistema alótopo.¹⁹ A nossa Retórica, subjacente à nossa estilística e à nossa estética literária, não consegue, na realidade, explicar o pensamento simbólico do homem africano, não só por razões de ordem histórico-cultural e metafísica, mas também porque lhe falta a terceira dimensão, a do sentido sugerido, que a *palavra* africana ganha, quando se torna literária. Isto não quer, evidentemente, dizer que toda

18. Senghor, em *Ethiopiennes*, considera a Vida e a Morte realidades indistintas, num verso saboroso: «Comme je mêle la Mort et la Vie — un pont de douceur les relie». Cf. o poema «*Je ne sais...*», p. 88, Editions du Seuil, Paris, 1956.

19. Algumas das alotropias são mencionadas por Kimoni, quando escreve: «A concepção de vida dos Africanos, o seu sistema religioso, a sua organização familiar, eram incompatíveis com o empreendimento colonial. Este era movido pelo desejo do ganho, a produção e a troca comercial, a exploração científica do universo, a dominação tecnológica das riquezas e um progresso económico indefinido, ligado à autonomia da pessoa. A sociedade africana tinha o culto das relações sociais fundadas sobre a solidariedade, o empenhamento pessoal numa visão do mundo sacral regida pela unidade de fé, de conhecimento e de ser». Cf. *op. cit.*, pp. 77-78.

a teoria ocidental da *figura* e dos *tropos* seja para desprezar, mas, sim, que é necessário nunca perdermos de vista que a estruturação e expressão do pensamento africano remetem-nos para uma *mitologia da fala*, tornada *Verbo*, onde a palavra é, digamos, um *mitema*. Ora, é essa dimensão *mitémica* da palavra que a Retórica ocidental não consegue abranger, nem explicar. E não o consegue, porque ela é, como dissemos, uma Retórica mais do discurso, isto é, preocupada com a «arte de bem falar ou de bem escrever», que não confere à palavra *per si*, à palavra característica dos africanos, quer dizer, ao *símbolo*, a importância que ela realmente tem. De resto, é normal que uma Retórica concebida a partir da razão discursiva, que define o pensamento do homem ocidental, possua certas limitações, quando confrontada com textos subsidiários de formas culturais que se exprimem mais pela «intuição e pela experiência» do que em função de raciocínios cartesianos.

Assim, quando L.-V. Thomas, no texto que atrás referimos, confunde a «arte de bem dizer» com o «poder de sugestão», este, de facto, sendo de grande importância entre os africanos, é porque parte do princípio, quanto a nós erróneo, de que a Retórica africana é indistinta da ocidental. Na verdade, a «arte de bem dizer» obedece a regras, de oratória e de retórica, que não podem, de modo algum, ser consideradas universais. Isto é, não é lícito pensar-se que, se a «arte de bem dizer» europeia cumpre determinadas formalidades, entre nós mais ou menos codificadas, essas mesmas regras serão também váli-

das para a «arte de expressão» africana. Do que para trás ficou dito, julgamos ser evidente que os modos específicos de imaginação e de articulação, na Retórica africana, têm um sentido aprioristicamente diferente da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio* da nossa tradição cultural. Evidente é, do mesmo modo, que essa diferença de imaginação e de articulação está relacionada com a atitude do homem africano perante o mundo, ou seja, com a cosmovisão. Sendo esta muito distinta da do homem ocidental, é lógico que ela produza formas de expressão e de criatividade poética que escapam à nossa teoria literária. Somos, portanto, também críticos daqueles teóricos universalistas para quem «uma metáfora é sempre uma metáfora, quer seja concebida a partir de um contexto americano ou africano».²⁰ Admitir tal generalização corresponderia a aceitarmos que o processo da transferência de sentido, a paradigmaticização, é idêntica, seja para o bidimensionalismo da linguagem ocidental, seja para o tridimensionalismo da linguagem africana. Em África, a «verdadeira eloquência ri-se da eloquência», porque a preocupação primeira do artista da palavra não reside nos *ornamentos do som* ou do *sentido*, isto é, na «arte de bem dizer», mas na eficácia, no *poder* que a sua fala deverá possuir para provocar a *ressonância* no destinatário. Essa *ressonância*, fruto do terceiro sentido da palavra, o sugerido, é, por vezes, da ordem do metafísico e, então, desen-

20. Cf. EGUGU, R. N. — «Criticism of Modern African Literature The Question of evaluation», citado por Odun Balogun, p. 5.

cadeia, por *pulsão*, um arrebatamento de alma que pode, em certos casos, atingir mesmo o transe, o *vaudou*. Saber provocar essa *ressonância*, não pelos artifícios do estilo ou pela acrobacia imagética, mas pela exactidão do gesto, pelo rigor da mímica, pelo ritmo do *débit*, pela entoação, pela inserção perfeita da *fala* no contexto, eis a finalidade essencial do poeta ou do narrador africano. Para que a atinja, torna-se-lhe indispensável obter a participação dos destinatários, isto é, metê-los dentro do texto. A arte verbal africana é participada, o que lhe confere um sentido fundamentalmente ritual. A ritualidade, todavia, nada tem a ver com o estereótipo, como L.-V. Thomas pretenderá ao escrever, no texto que temos vindo a seguir, que «toda a narrativa deve comportar, sem dúvida, certos momentos estereotipados — nomeadamente no princípio e no fim (...)». A nossa Retórica, com efeito, não tem outros meios de entender e de explicar as frases ou palavras rituais que o contador de histórias usa, como lhe impõe a tradição, isto é, o sentido comunitário que subjaz à sua actividade. Analisemos ainda, um pouco mais de perto, a questão da insuficiência da nossa Retórica relativamente ao texto literário africano. Passemos, para isso, em revista algumas das «figuras de linguagem» e das «figuras de pensamento», em que se alicerça a Retórica ocidental, e vejamos até que ponto é que elas são encontráveis ou aplicáveis à estilística africana.

Começemos por duas figuras fónicas de grande tradição na nossa Retórica: a *aliteração* e o *homoteleuto*.

A *aliteração*, apreciada «figura de elocução por

consonância», é, sabemo-lo bem, uma técnica combinatoria através da qual se visa a uma harmonia imitativa ou a um harmonismo.²¹ É, por isso mesmo, uma *figura* de que o verso — valéryanamente entendido como uma longa hesitação entre o silêncio e o som — da poesia pura, isto é, daquela poesia onde o som já é sentido, faz profusamente uso. A aliteração surge-nos, assim, como um dos mais desejados *desvios*, no sentido de Jean Cohen,²² que o poeta ocidental procura para a sua *fala*. Terá ela a mesma importância para o poeta africano? É normal que o poeta africano, escrevendo, como escreve, numa linguagem de expressão europeia, use, por esse facto mesmo, uma técnica versificatória aliterativa. Fá-lo, todavia, por razões distintas das do poeta ocidental.

Já sabemos que as *classes* constituem «a base e o génio» das línguas bantas. Sabemos também que a articulação das palavras na frase banta está muito mais condicionada pelos *concordantes* do que por quaisquer partículas de relação ou *deícticos*. Visto que «os *concordantes* formam como que um *coro*, um *eco cantante*, um estribilho, que leva aos diversos elementos constitutivos da oração gramatical (ou aos nomes que se referem ao classificador em questão) a ideia fundamental e mestra do classificador do substantivo»,²³ é fácil de deduzir que a

21. Cf. FONTANIER, Pierre — «Les Figures du Discours», pp. 345-346, Flammarion, Paris, 1977.

22. Veja-se a sua obra «Estrutura da Linguagem Poética», p. 95, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973.

23. Cf. VALENTE, José Francisco — «Gramática Umbundu», pp. 92-93, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1964.

sintaxe banta é essencialmente aliterativa, assumindo-se, evidentemente, a aliteração no sentido lato. Quer isto dizer que a *aliteração* não nos aparece, num texto literário africano, só como um *desvio* ou um *ornamento* de efeito fundamentalmente auditivo, mas como uma *norma* de africanização da *estrutura de superfície* da frase, que nos permite lê-la e *gustá-la* de um modo diferente. Nesta perspectiva, a *aliteração* deixará de ser apenas um procedimento retórico, uma técnica de elocução, para ser também aquilo que ela é, em termos africanos: uma regra da *fala* que, por exemplo, escritores angolanos, como Luandino e Xitu, praticam.²⁴ O mesmo poderia, entretanto, ser dito a respeito do *homoteleuto*. Evitado por norma na prosa ocidental, ele é frequente na *escrita* africana de expressão portuguesa, o que está em perfeito acordo com a musicalidade típica das línguas bantas cuja estrutura subjaz ao *discurso* dessa literatura.²⁵

Olhemos, agora, rapidamente, também para as

-
24. Em Luandino, a sintaxe aliterativa é abundante. Na página 201 de *Velhas Estórias*, deparamos com uma dupla ocorrência desse tipo de organização frástica. A primeira, em kimbundu: «Aiuê! Êmbila, ngêmbila, tuêmbila»; a segunda, num período em que se reconhece facilmente a africanização da *escrita*, graças, nomeadamente, a uma sequência de *concordantes* aliterativos: «O medo que estava vir era branco, cheio de bolhas, *fuafuava* no corpo todo, me agarrava parecia era a *mão* dele quifunando na cabeça, no peito, *punha unha* no coração...» (in «O último quinzar do Makulusu»).
25. Luandino escreve, por exemplo: «E foi Zito, menino forto...» (ib., p. 217); ou ainda: «...tudo só *ecos secos*...» (in *No Antigamente na Vida*, p. 21).

«figuras de pensamento» e seleccionemos apenas a *personificação*, ou *prosopopeia*, como alguns preferem, mas que Fontanier não confunde.

Considerando tudo o que temos vindo a referir sobre a cosmovisão e o pensamento africano, é óbvio que esta figura de retórica não recobre, em termos literários, as mesmas situações a que se aplica num texto ocidental. Atente-se, por exemplo, na justeza com que Luandino Vieira capta essa diferença de extensão do conceito: «— Queremos com pessoa! — adiantou o Xoxombo. — Sempre bicho, sempre bicho!.../— Elá, Xoxo?! Mas o bicho é pessoa, pessoa é bicho, na estória. Como é?» (V. E., p. 212). Deste curto diálogo entre sá Domingas, um dos narradores da estória, «*O último quinzar do Makulusu*», e Xoxombo deduz-se que, em termos de africanidade tradicional, deve falar-se de *comunhão*, de identificação, lá onde os «mais-novos», isto é, os mais afectados pela ocidentalidade, vêem simples *prosopopeias*.

Do breve excursão, que fizemos por alguns dos aspectos característicos da nossa Retórica, poderemos concluir que, por vezes, certas situações linguísticas, discursivas ou textuais, a que nós chamamos *desvios*, são, num contexto africano, *norma*. Isso nos conduz, portanto, à ilação de que as *ferramentas* teórico-literárias ocidentais nem sempre servem para abordar e esclarecer factos literários africanos. Este ponto de vista, de resto, vem ganhando terreno entre os críticos africanos. Eustace Palmer, um dos mais credenciados críticos da narrativa anglófona e francófona, faz-se eco da rejeição dos critérios ocidentais de avaliação da literatura africana, informan-

do-nos que, em círculos literários de África, se defende que «a literatura africana não deverá ser julgada pelos critérios que têm sido, de há muito, usados na avaliação da literatura ocidental». Aquele crítico serraleonês esclarece-nos, ao mesmo tempo, que «as razões para a objecção ao uso de critérios ocidentais nem sempre são literárias ou culturais», mas, muitas vezes, apenas «nacionalistas e ideológicas»,²⁶ refutando ele energicamente estas últimas. Para Palmer, tal como para nós, a *diferença*, que é fundamental relevar, tem que ser estética, em sentido estrito, e não «ideológica, nacionalista ou política».

Uma abordagem à Estética africana constitui questão delicada e problemática. A carga ideológica, que a envolve, é demasiado forte para que se possa entrar nela sem tropeçarmos num conjunto de apriorismos ortodoxos que têm muito mais relação com o posicionamento político-ideológico dos escritores e dos críticos do que, propriamente, com a busca da *africanidade* e sua definição, fim último, julgamos nós, de uma pesquisa estético-literária africana. Corramos, todavia, o risco, para que possamos aquilatar da consistência de tais apriorismos.

Como introdução ao nosso esforço e risco teorizante, vamo-nos servir do trabalho, já citado, do crítico nigeriano, Odun Balogun, onde nos são apresentadas dez das «mais importantes características

26. Cf. PALMER, Eustace — «The Growth of the African Novel», p. 1, Heinemann, Londres, 1979.

da Estética africana com particular referência à literatura». ²⁷ Analisemo-las muito rapidamente.

Confirmando o que há pouco dissemos, Balogun apresenta-nos como primeira, das dez, características da Estética africana um aspecto que nada tem de especificamente africano: «A primeira destas (características) é que a Arte africana é socialmente comprometida, isto é, face ao duplo propósito de entreter e de educar, ela dá prioridade ao último». ²⁸

É evidente que não podemos aceitar como caracteristicamente africano o «compromisso social» ou o «propósito de educar» que têm, de facto, *marcado* as modernas literaturas africanas, com excepções, naturalmente. Esta concepção sartriana da literatura é extensível, todos o sabemos, a qualquer literatura contemporânea e tem as suas raízes na teoria marxista, «alterada» e bastante «endurecida» pelo leninismo e, sobretudo, pelo estalinismo. Não pode, pois, pretender-se que o «compromisso social» seja elemento definidor da Estética africana. Ele é comum, por exemplo, a toda aquela vasta literatura que se reclama do «realismo socialista». Compreende-se, todavia, que alguns críticos e teóricos africanos defendam a orientação social da Arte africana e, especialmente, da literatura. Na verdade, a literatura africana moderna, a da pré-independência e a dos primeiros anos da pós-independência, procurou sempre ser um instrumento de recusa do sistema social que foi imposto por séculos à África, sem realizar,

27. op. cit., p. 8.

28. *ibid.*

contudo, a busca dum sistema que o substituísse e fosse genuinamente africano. Foi, pois, uma literatura da recusa, da negação. O sistema social europeu, que dominou a África, era combatido, na literatura, por um sistema diferente, mas também europeu, daí a perplexidade que os africanos menos assimilados culturalmente sentiram, quando verificam que a africanização, que lhes pregam e querem servir, não é por eles entendida. Quer dizer que o «compromisso social» é somente um *acidente* estético na literatura africana de combate, naquela literatura em que o sistema colonial com todo o seu cortejo de violações é ainda um motivo literário. Não será, porém, uma *essência* daquela literatura africana que visa a afirmação de valores culturais próprios, isto é, daquela literatura que, como dizia Senghor, sabe que a sua «nova nobreza é não a de dominar o nosso povo, mas a de ser o seu coração, não a cabeça do povo, mas, sim, a sua boca e a sua trombeta».²⁹

Apontar o «compromisso social» como um elemento estético africano é, assim, grande ligeireza e bastante perigoso, se nos situarmos no campo da crítica. Sabe-se que, nos meios literários africanos, tal como nos europeus, há quem privilegie as abordagens sociológicas ao texto em detrimento duma crítica mais debruçada sobre a arte verbal propriamente dita. As abordagens lukácsianas, em que se fala mais da sociedade do que de literatura e se adere mais à «política do que ao estudo da socie-

29. Cf. MELONE, Thomas — op. cit., p. 108.

dade»,³⁰ têm bastantes adeptos entre os críticos e estudiosos das modernas literaturas africanas. Eustace Palmer, que não é um deles, chama justamente a atenção para os perigos a que as abordagens estritamente lukácsianas podem conduzir: «A abordagem sociológica nas mãos de críticos inexpertos pode mesmo levar facilmente ao dogma de que as únicas obras africanas dignas de consideração são aquelas que tratam da realidade social ou histórica».³¹ Esses críticos seriam, portanto, tentados a acreditar que o valor de uma obra literária africana dependeria da relevância concedida pelo autor aos aspectos sócio-históricos e aos detalhes sociológicos que nela introduzisse. A ser assim, eles, leitores activos da obra ou, como diria Paul Souday, a sua «consciência», acabariam, como acabam, por nos fornecerem leituras que «degeneram em estéreis comentários sociológicos e históricos, onde não se notam diferenças essenciais relativamente ao criticismo de base antropológica dos primeiros críticos do romance africano».³² É fundamental que se defina a Estética africana tendo em atenção que a Literatura africana não é somente um espaço onde existem principalmente problemas antropológicos, sociológicos ou políticos, mas também, e sobretudo, uma arte cujas formas de expressão verbal e de organização textual guardam a sua especificidade, quando confrontadas

30. Cf. IMBERT, Enrique Anderson — «Métodos de Crítica Literária», p. 122, Livraria Almedina, Coimbra, 1971.

31. Cf. PALMER, Eustace — op. cit., p. 8.

32. *ibid.*, p. 7.

com as das literaturas, por exemplo, coloniais. Sigamos, então, o texto de Balogun e passemos a analisar aquela que ele considera a segunda característica da Estética africana: «A segunda característica da Estética africana contemporânea diz respeito à rejeição do deus cristão e ao subsequente retorno do escritor africano aos deuses do seu próprio povo».³³

Já Sartre, no seu «Orphée Noir», relevara o anti-cristianismo da poesia da Negritude, tendo emitido a sua opinião a propósito de tal característica. Notando que não é possível desligar o cristianismo do colonialismo, Sartre procura justificar o anti-cristianismo da Negritude, escrevendo que «se os seus poemas são, na maioria dos casos, tão violentamente anti-cristãos, é porque a religião dos brancos aparece aos olhos dos negros, mais claramente ainda do que aos do proletariado europeu, como uma mistificação: ela quer fazer-lhe partilhar a responsabilidade dum crime de que ele é a vítima; os raptos, os massacres, as violações e as torturas que ensanguentaram a África, ela quer persuadi-lo a ver nisso um castigo legítimo, provações merecidas».³⁴

Frantz Fanon, dum modo mais contundente, refere-se também à incompatibilidade entre uma literatura que combatia pela libertação do seu povo e a religião cristã que as colónias conheciam: «A Igreja

33. op. cit., p. 9.

34. Cf. SARTRE, J.-P. — «Orphée Noir», p. XXXVII, in «Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache», P.U.F., Paris, 1972.

das colónias é uma Igreja de Brancos, uma Igreja de estrangeiros. Ela não chama o homem colonizado para a via de Deus mas antes para a via do Branco, para a via do senhor, para a via do opressor».³⁵

Na literatura africana de expressão portuguesa, que é a que mais nos importa considerar, não é muito acentuado esse anti-cristianismo. E estamos em crer que ele não deve ser assumido como uma constante da Estética africana que, a nosso ver, se caracteriza muito mais pela presença de uma imagética *animista* do que pela crítica e rejeição explícita de uma imagética cristã. Não será por se afirmar anti-cristão que um texto literário pode ser africano, mas por procurar a sua inspiração no tradicionalismo religioso, no *animismo*, construindo e desenvolvendo uma imagética que *saiba*, de facto, a *africanidade*. Insistimos, portanto, na ideia de que a inspiração animista é um elemento constituinte da Estética africana, mas o anti-cristianismo, não. Estamos, assim, de acordo, nesta matéria, com o grupo da revista nigeriana, *Okike* (Chinweizu, Onwuchekwa Jemie e Ihechukwu Madubuike), quando afirmam: «Uma *poética* africana deve estar baseada numa sensibilidade africana e é incontestável que o reservatório não contaminado dessa sensibilidade é a tradição oral africana. É daí, portanto, que nós devemos extrair os elementos fundadores duma poética africana moderna».³⁶ Posição, de resto, conver-

35. Cf. FANON, Frantz — «Os Condenados da Terra», p. 14, Ulmeiro, Lisboa, s/d.

36. Cf. BALOGUN, F. O. — op. cit., p. 10.

gente desta é a assumida por Pathé Diagne ao escrever que «a estética da oralidade renovou a arte literária».³⁷ Veremos, um pouco mais adiante, que é esta subjacência da oralidade e da *oratura* que transmite à superfície do texto literário africano moderno a sua qualidade africana que aí se mistura com a *literariedade*. Continuemos, para já, com Balogun.

Das restantes oito características da Estética africana, que Balogun sintetizou no seu texto, apenas nos interessam três que são aquelas que, efectivamente, se podem definir como essenciais e, por isso, específicas da literatura africana moderna. A primeira dessas três diz respeito à problemática do *tempo*, fundamental, como se sabe, na equação das questões ligadas à narrativa como género literário.

«A percepção africana do tempo é marcadamente diferente da do homem europeu» — escreve Balogun que cita, entre outros, Wole Soyinka³⁸ como prova de sua asserção. Na verdade, a percepção temporal do homem africano é totalizante. A simultaneidade entre passado, presente e futuro assenta no princípio filosófico africano segundo o qual «a morte e a vida são as duas faces duma mesma realidade: a criança

37. Cf. DIAGNE, Pathé — «Renaissance et Problèmes Culturels en Afrique», in «Introduction à la Culture Africaine», p. 216, col. 10/18, Unesco 1977.

38. Soyinka defende, de facto, a percepção simultânea do tempo, na sua tripla dimensão, pelo homem africano que mantém com o passado (a ancestralidade) e com o futuro (o nascituro) uma relação de completa identidade e de dependência concomitante. Veja-se a propósito o «Appendix» da obra já citada, «Myth, Literature and the African World», pp. 148-149.

vem dos Antepassados e o homem volta para eles».³⁹ Essa visão simultânea não significa, porém, que o homem africano não distinga a tripla dimensão temporal. O que acontece é que ele pouca importância concede a essa distinção. Poderíamos mesmo acrescentar que a intemporalidade é uma marca da expressão do pensamento banto, o que lhe aumenta o seu carácter simbólico, isto é, poético. A sintaxe do verbo, nas línguas bantas, acompanha e explicita bem essa visão globalizante, simultânea, do *tempo*. Escreve a este respeito Senghor:

«O tempo, que existe igualmente nas formas verbais negro-africanas, é de pouca importância. O que importa ao Negro, é o aspecto, a maneira concreta como se exprime a acção. Trata-se, assim, menos de saber quando ela teve lugar do que se ela está terminada ou não, determinada ou indeterminada, momentânea ou prolongada, única ou habitual, fraca ou intensa».⁴⁰

Esta característica mais *aspectual* do que temporal da sintaxe das línguas bantas torna a expressão do pensamento poética, já que autoriza a espacialização da escrita, isto é, permite o homeomorfismo temporal, em virtude da estrutura unidi-

39. Cf. THOMAS, L.-V. e LUNEAU, R. — op. cit., p. 168.

40. Cf. SENHOR, L. — «L'Âme Africaine et la Poésie», in «Annales du Centre Universitaire Méditerranéen», tomo III, (1951), p. 42.

mensional contínua em que o *passado* (possuidor dos germes da vida) e o *futuro* se encontram. Essa espacialização — poderíamos chamar-lhe simbolização, pois que, como diz Tzvetan Todorov, os símbolos são espaciais em contraste com os signos que são temporais — possibilita a ubiquidade da escrita africana, na medida em que coloca a palavra-acção, em simultâneo, numa tripla dimensão, envolvendo o que ela era, o que é e o que pode vir a ser. Assim, a sintaxe ou a *escrita* africana moderna é mais uma questão de sensibilidade e de ritmo do que, propriamente, de inteligibilidade e de discursividade lógica.⁴¹

A unidimensionalidade temporal é, portanto, um dos elementos distintivos da Estética africana. Para compreendê-lo basta que conheçamos as relações do homem africano com o mundo em que vive, questão que já afluamos, quando classificamos a retórica africana como uma retórica da vida, mas que desejamos acentuar, desta feita, através de Wole Soyinka:

«O passado pertence aos antepassados, o presente é dos que vivem e o futuro dos que ainda não nasceram. As divindades mantêm com os vivos a mesma relação que os antepassados com os nascituros,

41. Razão, pois, para Luandino Vieira, quando escreve, em *Macandumba*, p. 74 — «Poeta de musseque sempre não é o matemático — não conhece estatuto das palavras, tudo é a livre anarquia: ritmo é quem que manda, verso obedece só». Exemplificativa da *ubiquidade da escrita* é, vê-lo-emos em capítulo seguinte, a estória, «Lá, em Tctambuatubia, de *No Antigamente na Vida*.

obedecendo às mesmas leis, sofrendo as mesmas agonias e incertezas, empregando a mesma inteligência maçónica de rituais para o perigoso mergulho na quarta área da experiência, no imensurável golfo de transição».⁴²

Este extracto de Soyinka, pelo qual se pretende fazer compreender a ubiquidade do pensamento africano, não será correctamente entendido, se não acrescentarmos que esse «imensurável golfo de transição» não é mais do que a passagem da vida (futuro) para a ancestralidade (passado) e vice-versa, o que permite, desde logo, sobrepor o real e o imaginário que, na Estética africana, nos surgem praticamente indistintos. A narrativa africana enriquece-se, sem dúvida, com a flexibilidade temporal em que é possível situá-la, perdendo o carácter prosaico, que a lógica da sucessividade contém, e ganhando o *sabor* lírico, a qualidade poética, que é típica da narrativa tradicional africana.

Uma outra característica da Estética africana, que Balogun nos apresenta, é aquela que Stanley Macebuh designa por «retórica da reticência». Balogun precisa o que devemos entender por tal expressão:

«Isto quer dizer que a nossa Literatura é não-pornográfica. Este é um facto evidente mesmo naqueles romances africanos acerca de prostitutas, tais como o

42. Cf. SOYINKA, W. — op. cit., p. 148.

Jagua Nana, onde a descrição do acto sexual nunca desce ao nível da pornografia — perversidade que é característica dos movimentos literários naturalista e modernista, para não falarmos da indústria cinematográfica ocidental». ⁴³

Estamos, assim, num dos aspectos da Estética africana que é forçoso tratar com clareza, pois que é enorme a fantasia, que o sistema colonial permitiu alimentar, sobre a actividade sexual do homem negro. Tão entranhados estão alguns mitos a esse propósito, entre nós, que corremos o risco de não sermos tomados a sério, ao afirmarmos, com Kimoni, que «a sexualidade é uma das actividades mais codificadas da cultura africana». ⁴⁴ Tais mitos criaram-se e desenvolveram-se, no que ao pensamento português diz respeito, desde os recuados tempos quinhentistas, conforme no-lo indicia, por exemplo, Gil Vicente, em duas de suas peças por nós já referidas. No século XVIII, todavia, a animalidade sexual, a pornografia, do negro era já um dado seguro para alguns dos nossos escritores. ⁴⁵ A literatura colonial contemporânea ajudou a cimentar tais mitos que ela explorou da forma que mais lhe convinha para realçar o exotismo dos seus textos.

43. Cf. BALOGUN, F. O. — op. cit., p. 13.

44. Cf. KIMONI, I. — op. cit., p. 90.

45. Bocage, com seu poema «Ribeirada», é bem um porta-voz da mentalidade ocidental, que atribua ao negro potências sexuais e um comportamento devasso, pornográfico, nessa matéria.

A pornografia, como muito bem diz Balogun, é, infelizmente, uma das componentes da Estética ocidental contemporânea, o que nos revela que a nossa Arte, a nossa Literatura, estão perigosamente gangrenadas pela sociedade de consumo, a que se deixaram submeter.⁴⁶ A sua ausência da Estética africana moderna ficará a dever-se, naturalmente, a uma concepção diferente do acto sexual. É evidente que não pretendemos sequer sugerir que o homem africano seja uma espécie rara, incapaz de «apreciar» a pornografia. Esta, porém, não faz parte, por princípio, da sua vida sexual. A explicação para tal facto será a de que o acto sexual não constitui, culturalmente falando, um *tabu* para o africano. Não tem, por isso, aquela carga de *interdição*, aquele carácter pecaminoso que a nossa moral lhe atribui. Para a cultura africana, com efeito, o acto sexual nunca é imoral, o que não quer dizer, obviamente, que a licenciosidade seja permitida. O sexo faz parte da sua vida, mas sem aquele carácter de mística suspeição em que a moral europeia o envolve. Assim, a pornografia não será, logicamente, desejada e apreciada, nem tolerada, do mesmo modo e numa extensão idêntica à do europeu.

A literatura africana moderna não tematiza, na verdade, a pornografia como, de resto, as outras

46. Para se compreender a mitificação sexual do negro e, em certa medida, a degenerescência da sexualidade europeia para a pornografia, leia-se o cap. 6, «O preto e a Psicopatologia», da obra de Frantz Fanon — «Pele Negra, Máscaras Brancas», Edição A. Ferreira, Porto, s/d.

artes negras o não fazem. A ritualização, a que a cultura tradicional submetia a *iniciação* masculina e feminina, aliada a uma concepção *carnal* da criação ou a uma sexualidade cósmica ajudar-nos-ão certamente a explicar a «retórica da reticência», na moderna literatura africana.

Na sua «História da Civilização Africana», Léo Frobenius refere um mito africano da criação do mundo e da rotundidade da Terra e do espaço cósmico, de que nos apercebemos, que poderá servir-nos para justificar a concepção carnal da criação. Resumidamente: o mito conta-nos que o deus Sol se encontrava em plena cópula com a deusa Terra, quando surgiu o deus Ar que, num acesso de ciúme, se intrometeu entre os dois apaixonados amantes, tentando separá-los. O Sol e a Terra resistiram à pressão do Ar, abraçando o astro-rei o pescoço de sua amada e esta entrelaçando seus pés nos daquele. O Ar não conseguiu, pois, mais do que afastar fisicamente certas partes dos corpos dos amantes, mas não pôde evitar que o Sol continuasse, e continue, a fecundar a Terra. Como castigo do seu ciúme, o Ar ficou prisioneiro entre os apaixonados.

Este mito cosmogónico permite-nos concluir, com Sartre, que a religião africana é, de facto, «espermática» e que o «panteísmo sexual» é uma das constantes da Estética africana. Sartre, no «Orphée Noir» que, embora com alguns críticos como Spéro Adotevi, continua a ser uma «peça» filosófica fundamental para a abordagem da Arte africana, resume com justeza a relação do homem africano com o mundo:

«(...) a Criação é um parto enorme e perpétuo; o mundo é carne e filho da carne; no mar e no céu, nas dunas, nas pedras, no vento, o Negro reencontra a veludez da pele humana; ele acaricia-se no ventre da areia, nas coxas do céu: ele é «carne da carne do mundo»; ele é «permeável a todos os seus sopros», a todo o seu pólen; ele é, alternadamente, fêmea e macho da Natureza; e, quando ele faz amor com uma mulher da sua raça, o acto sexual parece-lhe a celebração do Mistério do ser».⁴⁷

Esta relação do homem africano com o mundo é, como se vê, ética e estética. A comunhão carnal, ou sexual, que o homem mantém com a Natureza, cosmicamente assumida como Terra-Mãe, é um *motivo* literário muito frequente. A literatura africana de expressão portuguesa incorpora-o, como em Ruy Duarte de Carvalho,⁴⁸ com rara poeticidade e fide-

47. op. cit., p. XXXIII.

48. Ruy Duarte de Carvalho é um dos poetas e escritores angolanos que melhor interpreta, nos seus textos, a «religião» sexual do africano. Exemplifiquemo-lo num breve extracto de *Como se o Mundo não tivesse Leste*, pp. 121-22, Ed. Limiar, Porto, 1977: «E feminina, a natureza do conjunto todo. A clareira, um ventre, ventre de mulher, abaulado e liso, com o seco capim, uniforme e erecto, todo à mesma altura, dando a exacta ideia do grão de uma pele dilatada e lisa como a pele que é jovem. A mata envolvia todo o espaço ali, numa linha oval que se interrompia, de um lado e de outro, para encostar às pedras de granito escuro

dade à tradição cultural. Em Luandino Vieira, a sexualidade é também tratada, mas sempre dentro dos parâmetros estéticos africanos, quando nela estão envolvidas personagens angolanas. É o que acontece, por exemplo, em duas estórias — «*Manana, Mariana, Naninha*»⁴⁹ e «*Estória da Menina Santa*» —,⁵⁰ cuja leitura será incompleta, se as não inserirmos no contexto cultural africano da sexualidade, embora haja aí certas contaminações ocidentais. Poderíamos, do mesmo modo, referir a estória «*Dina*»,⁵¹ do moçambicano Luis Bernardo Honwana, onde o acto sexual de Maria com o capataz deve ser lido não apenas na sua face prostituinte, mas também como um desvio à Ética e à Estética africana dessa matéria. De qualquer modo, a literatura africana de expressão portuguesa cumpre a característica não-pornográfica da Estética africana, característica essa que, como vimos, é emanção da cosmogonia

que se erguiam altas do chão amarelo. Duas massas grandes com uma brecha ao meio, unidade antiga fragmentada em duas. Um sexo evidente, feminino e escuro. Da parte de cima, onde a pedra estreita, saíam ramagens negras contra o céu. A fenda alargava mais perto do chão, de um lado direita, perfeita cisão, do outro adoçada em ampla abertura, diluída em sombra e em rebordo curvo. A entrada da gruta. À frente um derrame de pedra suave dava acesso às trevas que a gruta guardava. Daí emergiu, qual feto ou fantasma, reflexo ou fumaça, a figura magra de Gana Pacassa. Pacassa Kitato, guardião dos mortos, tradutor dos vivos».

É evidente, nesta passagem, a figuralização da Terra-Mãe.

49. in *Velhas estórias*, pp. 47-108.

50. *ibid.*, pp 111-190.

51. in *Nós Matamos o Cão Tinboso...*, pp. 61-83.

banta e da moral tradicional que, apesar dos contactos e contágios europeus, ainda mantém certos princípios destinados a evitarem a devassa sexual. É, neste último sentido, que entendemos, por exemplo, algumas normas da moral fiote (da região de Cabinda, em Angola) que regulam os actos sexuais: «Estes actos nunca podiam ser feitos no solo, por respeito para com a *terra-mãe*, nem ao ar livre, nem em casa que não estivesse fechada».⁵²

Se a alguns espíritos ocidentais pode parecer estranho que se aponte a «retórica da reticência» como uma das características da Estética africana, é porque confundem a fecundidade feminina, que é uma instituição clânica entre os africanos, com a licenciosidade que, como vimos, não faz parte da *africanidade*.

Passemos, enfim, à última característica da Estética africana, que respigamos do texto de Odun Balogun:

«No esforço de fazer a linguagem da literatura africana reflectir a tradição cultural africana, os escritores não se contentaram apenas com forçar a língua inglesa a conter a carga das figuras africanas do discurso, especialmente o provérbio, e, por isso, foram mais longe, incorporando palavras africanas não traduzidas nas suas narrativas».⁵³

52. Cf. VAZ, José Martins — «No Mundo dos Cabindas — I vol.», p. 274, Editorial L.I.A.M., Lisboa, 1970.

53. Cf. BALOGUN, F. O. — op. cit., p. 12.

Ainda que a formulação desta característica seja, como se verifica, baseada na literatura africana de expressão inglesa, ela é, sem dúvida, aplicável às outras literaturas africanas modernas. Diga-se, porém, que Balogun e os autores anglófonos, em que se apoia, não foram muito profundos na equação daquele que, para nós, é o elemento mais distinto, e portanto mais *diferencial*, da Estética literária africana — a expressão verbal, isto é, a *fala* literária.

Por razões de economia, e porque tem muito mais a ver com o nosso trabalho, vamos particularizar esta última questão relativa à Estética africana, tratando-a, sobretudo, na perspectiva da literatura africana de expressão portuguesa. A pergunta a que visamos dar resposta pode enunciar-se assim: que *fala* fala a literatura africana de expressão portuguesa? Quer dizer que nos preocupará essencialmente relevar de que modo a forma de expressão das modernas literaturas africanas das ex-colónias portuguesas representa a construção consciente de uma Estética literária específica, onde a Estilística, no sentido de Retórica, não possua o valor que a tradição literária ocidental lhe confere.⁵⁴

Creemos ter já deixado explícito que usamos aqui o conceito de *fala*, na acepção saussuriana e não no

54. Não se interprete o que afirmámos como a existência, nas literaturas africanas de expressão portuguesa, de qualquer conluio para exterminar a Estilística. Nós respeitamos a Estilística. Não aceitamos é o *estilo*, no sentido retórico, isto é, como *desvio* da *norma*, porque a *norma*, às vezes, é muito mais estilística do que o *desvio*...

seu sentido corrente de discurso oral. Assim, a pertinência da questão que formulámos — «que *fala* fala a literatura africana de expressão portuguesa?» — é aceite tão depressa quanto nos lembrarmos de que essa *fala* é a realização estético-linguística possível de, pelo menos, dois *sistemas*, isto é, duas *línguas* — a banta e a portuguesa. Antes, porém, de respondermos a tão complexa pergunta, vejamos o que, para alguns teóricos e africanistas, é uma constante do chamado *estilo africano* — o *ritmo*.

É em Senghor que podemos encontrar uma vasta teorização sobre a importância do *ritmo*, na arte africana. A ele devemos, pois, enquanto primeiro teorizador da estética negritudinista, a teoria, insistentemente citada, que define o *ritmo negro* como «a arquitectura do ser, o dinamismo interno que lhe dá forma, o sistema de ondas que ele emite em direcção aos outros, a expressão pura da força vital...».⁵⁵ Noutro texto, que temos vindo a seguir, Senghor reforça ainda mais a dimensão «arquitectural» do ritmo negro, escrevendo: «O ritmo fica para além do signo; ele é a realidade essencial dessa coisa que anima e explica o universo e que é a vida. Ele é o fluxo e o refluxo, a noite e o dia, a inspiração e a expiração, a morte e nascimento. O ritmo é essa espiritualidade que é expressa pelos meios mais materiais: volumes, superfícies e linhas em arquitectura e escultura, acentos em poesia e música, movimentos na dança. O ritmo é a ordenação que dirige

55. Citado por Maurice Houis — op. cit., pp. 63-64.

todo este concreto, a que se liga a nossa alma emocionada, para a luz do Espírito: é ele, o ritmo, que, em última análise, dá *forma* e *beleza* ao objecto de arte». ⁵⁶

Compreende-se, sem esforço, que, numa civilização de oralidade em que a cultura tem de ser transmitida de viva voz, o ritmo seja um elemento fundamental na memorização, que se exige, para conservar e retransmitir o património cultural da nação. Assim, em África, haveria um ritmo característico sobre o qual se fundava toda a vida do homem negro, agente e consumidor, ao mesmo tempo, duma civilização e duma cultura que lhe chegava pela via oral e que ele deveria preservar. O ritmo negro representa, pois, o alicerce duma cultura que foi resistindo aos ventos da «civilização da escrita», graças aos processos mnemotécnicos que ele lhe prodigalizou. Tudo, portanto, na cultura e na civilização africanas, dependia dum ritmo característico que, digamos, seria o unificador das várias actividades do homem, sendo, ao mesmo tempo, o redutor dos esforços mentais e físicos que era necessário fazer. O ritmo, em suma, ritualizava toda a actividade humana africana, por força de uma alternância e de um paralelismo assimétrico a que as repetições dão lugar. A *repetição* tem uma função distintiva no ritmo negro, conforme no-lo dá a conhecer Armando Amaral: «A própria repetição, que para o europeu é motivo de cansaço e de enfado, para o

56. SENGHOR, L. S. — «L'Âme Africaine et la Poésie», p. 50.

nativo é um verdadeiro incitamento ao entusiasmo e à vibração, quando canta e dança. Na música, o refrão reina soberano». ⁵⁷

Se nos introduzimos, neste passo, no domínio da música, é porque ela tem, em África, uma significação muito diferente da que possui, na civilização ocidental, podendo, portanto, algumas notas a seu respeito ajudar-nos a caracterizar e a compreender melhor a Estética africana. E, enquanto forma de linguagem inseparável da *fala* africana, a música negra permite-nos acentuar a *diferença*, que subjaz à Estética africana, e encontrar bastantes respostas para a *escrita* de alguns escritores africanos modernos como, por exemplo, José Luandino Vieira. Na verdade, o movimento da escrita luandina, recheada de pausas, de espaços suspensivos, que interrompem abruptamente, em alguns casos, o *flumen orationis* a que a nossa tradição gramatical nos habituou, esse movimento, dizíamos, deriva fundamentalmente do *ritmo* em contraste com o ideal de frase ocidental, onde se privilegia a *harmonia*, a *melodia*, o equilíbrio entre a *prótase* e a *apódose*. É, pois, importante para nós esta passagem pela música, já que o *ritmo* — elemento essencial do estilo africano, segundo a Estética negritudinista — comanda a sintaxe luandina, sendo que, neste ponto, nos interessa apenas, e para já, investigar se a *escrita* africana moderna opera uma simples transposição ou imi-

57. Cf. AMARAL, Armando — «Alguns Apontamentos sobre a Música Religiosa Africana», in «ora et labora», p. 398, Ano XIV, n.º 5, 1967.

tação do *ritmo* característico da *oratura* ou se, ao contrário, lhe impõe alterações, visando uma sintaxe onde o *ritmo* e a *melodia* possam coexistir. Enumeremos, então, alguns dos principais aspectos da música negra, contrapondo-os à música ocidental.

Um dos aspectos mais evidentes da música negra é a sua feição *contemplativa*, por oposição à ocidental que é mais *discursiva*, visando, por isso mesmo, à «procissão sonora que reveste e dissimula a duração temporal». ⁵⁸ De facto, como muito bem diz Boris de Schloezer, «o valor único e a importância da música ocidental resultam do facto de ela ter conseguido subordinar à melodia todos os elementos sonoros — ritmo, timbre, harmonia, chegando, por assim dizer, a intelectualizá-los e a neutralizar a sua acção directa, hipnótica». ⁵⁹

O carácter intelectual da música europeia contrasta vivamente com o aspecto mágico, no sentido positivo, da música negra. Esta magia, que toca o homem total — interior e exteriormente —, advém-lhe do que poderemos designar como uma *melodia do silêncio*. Na verdade, a música negra é não propriamente a *arte dos sons*, no sentido que nós atribuímos a esse sintagma, mas mais a *arte dos silêncios*. Silêncios que congregam de todos os céus as *forças vitais*, o *muntu* africano, para o espaço ao ar livre, onde as vozes se calam para preencherem a Natureza do silêncio gerado pelo ritmo dos *tam-tam*.

58. Cf. DAUMAL, R. — op. cit., p. 97.

59. *ibid.*, p. 109.

A melodia de sucessão sonora da música ocidental opõe, pois, a música negra a sua sucessão de momentos de silêncio, o que pode parecer uma contradição de nossa parte, já que temos vindo a insistir no valor e poder da *fala*, entre os africanos. Não existe, contudo, qualquer contradição. Com efeito, são os silêncios, que acontecem entre cada batimento de tam-tam na marcação do ritmo, são esses silêncios que *tocam* e enebriam a alma africana. Por isso, os Bambara do Mali crêem que a *fala* não é eficaz, se não for «envolvida pela sombra», isto é, se não provocar o silêncio: «levando as coisas até ao paradoxo, poder-se-ia mesmo dizer que, para os Bambara, o Verbo verdadeiro, a *fala* digna de veneração, é o *silêncio*».⁶⁰

Recorramos, de novo, ao trabalho do padre Armando Amaral em que se estabelece uma distinção fundamental e clara entre o sentido rítmico da música negra e o sentido melodioso da europeia:

«Outra particularidade da música africana é o seu carácter *rítmico* altamente acentuado. O canto africano não pode dispensar o ritmo vibrante, que lhe serve de fundo, ao mesmo tempo que de estimulante do estro musical. Esse ritmo que, na música europeia, pode ser expresso pela própria entoação da melodia à medida que ela se vai desenrolando, na música africana é qualquer coisa independente da

60. Cf. THOMAS, L.-V. e LUNEAU, R. — op. cit., p. 67.

melodia em si, devendo o ritmo ser provocado à parte, embora em função do canto». ⁶¹

Esta autonomia do ritmo relativamente aos sons em si mesmos é que transmite à música negra a dimensão hipnótica que, vulgarmente, se lhe atribui. Há, todavia, alguns musicólogos que, muito embora reconheçam ser a sobreposição de ritmos uma das qualidades específicas da música negra, acham ser necessário «rebater a excessiva tendência para se assimilar à música dos povos ditos primitivos, e, em especial, de povos negros, uma ideia de ritmo obstinado». ⁶² Esta observação, que nos parece pertinente, não invalida que se diga que a música negra valoriza, sobretudo, as qualidades sensuais do som — ritmo, timbre, tom —, concedendo ao ritmo particular importância. Pode, por isso, aceitar-se um quase aforismo entre nós: o homem negro é essencialmente rítmico. Mostra-no-lo ainda Armando Amaral:

«Para excitar esse ritmo, o nativo africano serve-se de qualquer coisa: dois pauzinhos a bater numa lata velha ou num caco de cabaça podem ser o bastante. Na falta de instrumentos, serve-se esplendidamente das palmas das mãos. Mas o seu

61. op. cit., p. 398.

62. Cf. BRANCO, João de Freitas — «Influência do Ultramar na Música», in «Estudos de Ciências Políticas e Sociais, n.º 76», p. 48, Junta de Investigação do Ultramar, Lisboa, 1965.

gênio inventou um instrumento adequado, de incrível poder de expressão quando bem executado, a saber: o batuque, que encontramos nas mãos de todos os bantos ao sul do Sará. É ele, com efeito, o grande órgão do africano negro, a alma das grandes *matinés* e *soirées* dançantes no interior do sertão, sob cuja inspiração ele canta e dança, quase se poderia dizer que desde que lhe aparece a primeira dentição até baixar à sepultura».⁶³

O batuque, o tam-tam, é, sem dúvida, o instrumento de eleição entre os africanos. A sua primazia fica a dever-se não apenas ao facto de ele ser, digamos, um *catalizador de ritmos*, mas porque ele é também um *sacrário semiótico*, donde nem todas as mãos são capazes de extrair a comunicação/comunhão com o *muntu*, esse mundo de forças solidárias que governam os vivos que nelas buscam a ancestralidade. Obtida, contudo, a *semiose*, a alma do negro separa-se do corpo, levada pela música, pelo ritmo que dela se apodera. Agostinho Neto terá sido dos poetas que melhor fixou a germinação dessa *semiose* que conduz à explosão rítmica:

«Sons de grilhetas nas estradas
cantos de pássaros
sob a verdura húmida das florestas
frescura na sinfonia adocicada

63. op. cit., p. 398.

dos coqueirais
 fogo
 fogo no capim
 fogo sobre o quente das chapas do Cayatte.
 Caminhos largos
 cheios de gente cheios de gente
 cheios de gente
 em êxodo de toda a parte
 caminhos largos para os horizontes
 fechados
 mas caminhos
 caminhos abertos por cima
 da impossibilidade dos braços.

Fogueiras
 dança
 tam-tam
 ritmo.
 Ritmo na luz
 ritmo na cor
 ritmo no som
 ritmo no movimento
 ritmo nas gretas sangrentas dos pés
 descalços
 ritmo nas unhas descarnadas
 Mas ritmo
 ritmo.

Ó vozes dolorosas de África!»⁶⁴

64. Cf. NETO, Agostinho — «Fogo e Ritmo», in «No Reino de Caliban II», pp. 96-97, Edição Seara Nova, Lisboa, 1976.

É visível, neste poema, a insistência na *repetição* que, como vimos, é uma marca do *ritmo* africano. Ritmo a que o homem negro se entrega, apesar das «gretas sangrentas dos pés descalços» e das «unhas descarnadas», porque, como diz Jacques Derrida, «a vida protege-se pela repetição, pelo *traço*, pela *diferência*». ⁶⁵ O ritmo ganha, portanto, uma dimensão antropológica, já que se transforma num autêntico *traço mnésico* que garante a continuidade da transmissão da cultura por via da oralidade. Foi nesta perspectiva que Marcel Jousse o estudou para chegar às três leis antropológicas a que, segundo ele, obedece a transmissão oral: o *ritmismo*, o *bilateralismo* e o *formulismo*. ⁶⁶ Sem menosprezarmos o alcance estético desta dimensão, que Maurice Houis põe também em relevo ao afirmar que «o ritmo humano (africano) é uma fálha da harmonia cósmica», ⁶⁷ analisemos, contudo, o *ritmo* mais como elemento estilístico, isto é, como componente e determinante dos textos da *oratura*. É esta, de facto, a dimensão do *ritmo* negro que mais nos interessa, para que possamos verificar até que ponto a moderna *escrita* africana é daquela subsidiária.

Senhor, em dois textos que vamos citar, caracteriza o *ritmo* da poesia e da prosa africana.

65. Cf. DERRIDA, J. — «La scène de l'écriture», in «L'écriture et la différence», p. 302, col. «Points», Editions du Seuil, Paris, 1967.

66. Cf. TRIGO, Salvato — «A Poética da «Geração da Mensagem»», p. 57, Brasília Editora, Porto, 1979.

67. op. cit., p. 64.

Após recordar que a técnica do verso africano não repousa nem na quantidade nem no número de sílabas, mas no ritmo, aquele teórico da Estética negritudinista escreve:

«Este (o ritmo) não nasce unicamente duma alternância de sílabas breves e longas. Ele pode repousar igualmente — e era, em parte, o caso do verso greco-latino, nós esquecemo-lo demasiadas vezes — sobre a alternância de sílabas acentuadas e átonas, de tempos fortes e de tempos fracos. Assim é com o ritmo negro-africano. Há verso e poesia quando, no mesmo intervalo de tempo, volta uma sílaba acentuada. Trata-se aqui do acento de intensidade, não de altura. Num poema regular, cada verso tem o mesmo número de acentos. Mas o ritmo essencial, e é o que dá o seu carácter singular ao poema negro-africano, é não o da *fala*, mas dos instrumentos de percussão que acompanham a voz humana, mais exactamente os que marcam o ritmo de base.(...) O ritmo de base é marcado despoticamente pelos grandes tam-tans de som grave e pelos batimentos de mãos do público; por outro lado, visualmente, pelos passos e gritos do atleta-dançador (se for caso disso, evidentemente). Outros tam-tans mais pequenos e outros batimentos de mãos sobre-

põem-se a este ritmo a contra-tempo e sincopadamente». ⁶⁸

São-nos manifestadas, neste extracto, duas características importantes da *oratura*: o seu sentido participativo, comunitário, e a sua teatralidade. ⁶⁹ Este aspecto da teatralização, em que o tam-tam desempenha, como se viu, papel de relevo, além de caracterizar a *oratura* como *fala hieroglífica*, marca decisivamente o *estilo* negro, permitindo-nos ainda compreender, desde já, a razão por que a *escrita* africana de um Luandino Vieira, por exemplo, presta especial atenção à *encenação*, que ele verbaliza até ao pormenor mais inesperado. Essa *escrita* é, como veremos na segunda parte deste trabalho, «condicionada» por uma *sintaxe emotiva*, isto é, mais implícita e intuitiva do que gramatical. Tal sintaxe, que, de acordo com as nossas concepções linguísticas, seríamos, por vezes, forçados a considerar *assintáctica* e, conseqüentemente, *assemântica*, é uma conseqüência lógica da fala hieroglífica, onde a *africanidade* do texto procura as suas origens. Caracterizá-la-emos, após citarmos o segundo texto de Senghor, a que nos referimos, e que aborda o problema do *ritmo* na narrativa africana:

68. Cf. SENGHOR, L. — «L'Âme Africaine et la Poésie», pp. 48-49.

69. A *oratura* será sempre uma *fala hieroglífica*, «na qual os elementos fonéticos se coordenam com elementos visuais, pictóricos, plásticos», para usarmos uma terminologia *derridaniana*. Cf. DER-RIDA, J. — «La clôture de la représentation», in op. cit., p. 353.

«(...) o ritmo domina e anima todas as artes negro-africanas, mesmo a narrativa. Nos tempos antigos, é verdade, a *prosa diferia pouco da poesia*. A narrativa era ritmada, com um ritmo somente um pouco mais livre do que o do poema. Ela era declamada dum modo monótono, numa nota um pouco mais elevada do que a da conversação. Ritmo dos diálogos, assim como ritmo da peça — conto ou fábula — dividida em cenas, que sublinha o retorno periódico dum canto-poema. Mas, enquanto que na Europa, o ritmo, baseado em repetições e paralelismos, «provoca um abrandamento» e um movimento estático, na África negra, ao contrário, repetições e paralelismos provocam uma progressão dramática».⁷⁰

De novo se comprova, por este segundo texto senghoriano, que a *oratura* é, sem dúvida, *fala hieroglífica*: a teatralização é também indissociável da narrativa tradicional africana.

A teatralização, elemento essencial da *oratura*, desempenha, por assim dizer, uma tripla função: *metalinguística, fática e conativa*. Quer dizer que ela permite uma grande economia de meios linguísticos que essas três funções exigiriam, num texto escrito de gramática ocidental. Visto que a *oratura*, na sua

70. Cf. SENGHOR, L. — Préface à «Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba», p. 21, Présence Africaine, Paris, 1958.

faceta não-iniciática, é comum a todo o clã, há uma comunicação ritual, que se estabelece entre destinatador e destinatários, que autoriza, portanto, a eliminar da superfície do texto todos aqueles elementos gramaticais, necessários para a elaboração lógica dum discurso que se desejasse *legível*. O desaparecimento do fenotexto desses elementos relacionais produz, naturalmente, uma espécie de estilo telegráfico, duma estenografia esoterizante e, por isso mesmo, selectiva da *legibilidade*, na medida em que, com os *vácuos relacionais* causados pela ausência das palavras de ligação, o pensamento evolui por saltos numa autêntica *sintaxe canguruística*. Christiane Seydou chama-lhe «sintaxe estilística» e enumera alguns dos seus processos, que ela designa como «paragramaticais», a saber: «paralelismos, repetições, oposições, quiasmos, redundâncias, jogos rítmicos e fónicos, etc».⁷¹

Dos dois textos de Senghor podemos concluir que, em termos de *oratura*, não existe propriamente diferença entre poesia e narrativa, sendo ambas as formas textuais caracterizadas por um *ritmo de base* e por uma teatralização ou economia linguística. Ao poeta ou ao narrador negro, isto é, ao *griot*, o que se lhe exige não é tanto aquilo a que Vincent Thomas chama «arte de bem dizer», na acepção ocidental deste sintagma, mas, antes, a sua capacidade inventiva para, como diz Palmer, «modificar e acrescen-

71. Cf. SEYDOU, Christiane — «La devise dans la culture peule: évocation et invocation de la personne», in «Langage et Cultures Africaines», pp. 187-264, François Maspero, Paris, 1977.

tar ao enquadramento básico da história». ⁷² O que se aprecia, pois, na sua actuação, é a *eloquência*, não da *fala* falada, mas da *fala* contida, isto é, o silêncio, e a eloquência do gesto, da mímica, enfim, de toda a linguagem não verbal que teatraliza e, por isso mesmo, ritualiza o *acto de fala* poético. O *griotismo*, quer dizer a arte de narrar, de salmodiar os textos da *oratura*, anda, assim, ligado à *eloquência* com que o *griot* deve desencadear a *semiose* dos «ritmos de base» e da encenação que a sua *fala postural* vai criando. O *griotismo* será, então, a *estilística do ritmo*, já que, como muito bem assinala Maurice Houis, «a estrutura interna dos textos orais é um ritmo». ⁷³ De novo, e sempre, o *ritmo* a aparecer-nos como fundamental na Estética africana tradicional. O *ritmo*, intrínseco e extrínseco ao texto, como vimos, é o suporte da *oratura* ao mesmo tempo que «memória» do povo negro e de sua civilização. Ele é, de resto, um elemento essencial de toda e qualquer *oratura*, como, justamente, Paul Valéry reconhece:

«(...) a literatura primitiva, aquela que não é escrita, aquela que não se guarda e não se transmite senão por actos do ser vivo, por um sistema de troca entre a voz articulada, o ouvido e a memória, é uma literatura necessariamente ritmada, por vezes rimada, e provida de todos os meios que a *fala* pode oferecer para criar a recor-

72. Cf. PALMER, E. — op. cit., p. 12.

73. Cf. HOUIS, M. — op. cit., p. 63.

dação dela mesma, para se fazer reter, para se imprimir no espírito. Tudo o que parece precioso para conservar é posto em forma de poema, nas épocas que não sabem ainda criar para elas signos materiais. Em forma de poema, quer dizer que aí se acham *ritmo, rimas, número, simetria, antíteses*, meios que são bem os caracteres essenciais da forma». ⁷⁴

Ainda que concebido no horizonte da literatura tradicional europeia, o texto citado de Valéry confirma a importância do *ritmo*, neste caso intrínseco, na oralidade. Quanto ao ritmo intrínseco, portanto, parece que poderemos considerá-lo como comum a toda a literatura oral, europeia, africana ou outra. Destinando-se, como se destina, à memorização, isto é, sendo um *traço mnésico*, o ritmo intrínseco não apresentará grandes diferenças, nessas literaturas, porque a *memória* do homem não é constituída em função da pigmentação epidérmica ou de qualquer factor geográfico. Quer isto dizer que o ritmo intrínseco não é uma especificidade racial e, por isso, não é esse o *ritmo* que individualiza o *estilo negro*. Este só se individualiza pelo ritmo extrínseco, isto é, pelos «ritmos de base» marcados pelo tam-tam capaz de despertar no homem negro a *emoção*, não apenas no sentido psicológico, mas também, e sobretudo, no sentido mágico. A *emoção* negra provocada pelos

74. Cf. VALÉRY, P. — «Victor Hugo — créateur par la forme», in «Oeuvres complètes-I», p. 584, Editions Gallimard, Paris, 1957.

batimentos do tam-tam torna-se, assim, *e-moção*, isto é, *movimento* do homem para as forças cósmicas com que o *ritmo* o faz comungar. Thomas Melone releva exactamente o sentido da emoção negra, como *e-moção*, gerada pelos «ritmos de base», quando escreve:

«Ouvindo um batimento de tam-tam, o Branco pode achá-lo ensurdecador ou pitoresco ou curioso, mas o Negro descobre nele uma linguagem, uma significação, uma ideia e experimenta, por isso, uma sensação real e uma emoção secreta, surreal».⁷⁵

Caracterizado que está o *ritmo* negro, base do estilo negro e, portanto, elemento fundamental da estética da *oratura* negra, resta-nos analisar de que modo terá ele influído na *escrita* africana moderna. Quer dizer: até que ponto a africanização da *forma* na moderna literatura africana foi inspirada pelo *ritmo*, pois que, como vimos, Balogun faz-se eco do facto de os teóricos e críticos africanos considerarem como uma característica essencial da Estética africana a incorporação de elementos típicos da *oratura* na *escrita*, tendo mencionado, nomeadamente, o provérbio como exemplificativo dessa situação de osmose que acontece entre as formas poéticas tradicionais e as formas poéticas modernas.

Chinua Achebe, escritor nigeriano dos mais con-

75. Cf. MELONE, Th. — op. cit., pp. 85-86.

ceituados pela qualidade dos seus trabalhos, põe na boca do narrador de *Things fall apart*, o seu mais célebre romance, o seguinte comentário: «... os provérbios são o azeite-de-palma com que as palavras são saboreadas». A função evocativa do provérbio, incorporado no texto escrito, evocação de um *sabor*, transmite à *escrita* uma dimensão através da qual o poder do Verbo, da palavra criadora, é restituído ao discurso. A função evocativa do provérbio, evocativa para o leitor africano que o descodifica na sua pluridimensionalidade, vem juntar-se, para o leitor ocidental, a função ético-estética pela qual ele se apercebe da *diferença* e da *diferância*, no sentido derridaniano, do sistema de valores culturais e poéticos para que o texto da parémia o reenvia. O provérbio não tem, portanto, uma função meramente decorativa da *escrita* africana moderna, que o sentiria como uma necessidade de se manter num ambiente de vida tradicional, de se mostrar conhecedora e identificada com uma *sagesse*, que chamaria a si a responsabilidade de neutralizar a *sagesse* própria da *língua* ocidental de que o escritor se serve.

Assinale-se, porém, que a incorporação do *provérbio*, como um processo de *escrita*, acontece muito mais nos textos, cujo contexto é tradicional, do que naqueles que se inscrevem em meios urbanos. Essa maior constância dos provérbios nos contextos tradicionais anda, naturalmente, ligada ao facto de o predomínio da cultura negra ser aí evidente. Eles desempenham, pois, também uma função de verosimilhança, já que homogeneizam a expressão com o conteúdo. Nos contextos em que se verifica uma

contaminação cultural acentuada, o *provérbio* não deixa de ser usado, embora seja, a maior parte das vezes, mais indicial do que actancial, como diria Jean Derive.⁷⁶ No que à literatura africana de expressão portuguesa diz respeito — exemplificaremos com Luandino Vieira —, é mais comum esta última situação, não sendo, por isso, através da parémia que a *oratura* se *mete* na *escrita*, mas mais através do conto e da adivinha, o que confirma que o uso desses elementos da oralidade é essencialmente retórico. Precise-se, porém, que eles servem a *dispositio* e não a *elocutio*, na medida em que se destinam mais a nativizar o texto do que o discurso.

Como quer que seja, o provérbio, o conto ou a adivinha, são manifestações usuais da *oratura* na *escrita* africana moderna e visam, nos autores mais experientes e representativos, não a *coloração exótica* do discurso ou do texto, como forma de condescendência aos seus destinatários ocidentais, mas, sim, a *africanidade*, isto é, são processos de africanizar a linguagem e os géneros literários. São, portanto, factores de *logotetização* e de *genotetização*.⁷⁷ São, em suma, uma das vias que permite ao escritor africano moderno, numa atitude prometeica, praticar o *raptó*, como diria Barthes, e assenhorear-se da *língua* e das *estruturas literárias* que lhe impuseram.

76. Cf. DERIVE, Jean — «L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans «les soleils des indépendances» d'Ahmadou Kourouma», in «L'Afrique Littéraire, 54/55», pp. 103-109.

77. Estes conceitos serão devidamente explicitados, em ponto seguinte.

A adesão do escritor à *africanidade* reside, portanto, na sua capacidade de transpor para a *escrita figuras* textuais características da *oratura*, a fim de cerzi-las no corpo do texto escrito, que as assimilará completamente, de modo a que elas contribuam para a sua unidade rítmica, a qual, no estilo negro, reside na diversidade de repetições e oposições a que Senghor atribui a designação de *paralelismos assimétricos*.⁷⁸ O *ritmo* da escrita ficará, assim, submetido às assimetrias paralelas que enformam o texto da *oratura* subsumido pelo e no novo texto escrito. Já vimos que essas assimetrias, esses ritmos da *oratura*, não devem ser procurados apenas na linguagem verbalizada, mas também nas linguagens, não-articuladas mas ritualizadas, cósmicas, isto é, dos mundos animal, vegetal e mineral, em que a ontologia africana se alicerça. A *oratura*, reservatório dos *ritmos* da língua e da Natureza, quando incorporada pela *escrita*, assume-se como seu *genotexto*, na medida em que fornece ao texto um «ritmo semiótico», segundo a terminologia de Julia Kristeva,⁷⁹ ritmo esse que é o responsável pela articulação sintáctica ou, mais rigorosamente, é o *ordenador da escrita*. É esta faceta da *oratura*, como *contexto* e horizonte da *escrita* africana, que Fouda, Julliot e Lagrave põem em destaque quando referem a função do *provérbio* na Estética africana moderna:

78. Cf. SENGHOR, L. — «Les Fondements de l'Africanité», p. 91, Présence Africaine, Paris, s/d.

79. Cf. KRISTEVA, J. — «La révolution du langage poétique», p. 216, Ed. du Seuil, Paris, 1974.

«Não mais linguagem artificial, algebrizada ou impessoal. Mas sempre um estilo concreto, gestual e simbólico que faz reter o ensinamento oral sob uma forma vital ao mesmo tempo rítmico-pedagógica, didáctica e social, que recusa a pura função, subordinando a verdade ao prazer e a educação ao jogo. Literatura de memorização pedagógica, tudo aí é concretismo, pedagogia e ritmo. Concretismo e ritmo, que não aparecem como artifícios poético-estéticos ou falsos colarinhos literários, mas, antes, são a manifestação histórica das grandes leis que jorram espontaneamente e sem choque do próprio âmago da natureza universal do homem, que é capaz de pensar o real sensível e o real visível, de exprimi-lo e de memorizá-lo com todo o seu corpo vivo, com todos os seus gestos e balanços. E a beleza desta literatura — arquivo da *fala* e do gesto — resulta justamente do facto de ela não separar a verdade da vida».⁸⁰

O *ritmo* surge-nos, neste extracto, como a via pela qual o corpo do escritor pode *meter-se* no «corpo» da *escrita*, que será bem uma «escrita em

80. Cf. FOU DA, Basile-Juléat et alii — «Littérature camerounaise», p. 20, Club du Livre Camerounais, Cannes, 1961.

voz alta», na acepção barthesiana,⁸¹ atingindo com esse «coito ritmado» a fruição ôntico-estética do novo texto literário africano que é, em alguns casos, requintadamente sádico para com os códigos e os cânones da poética ocidental. O *ritmo* é, assim, um elemento de ruptura que destrói as estruturas literárias ocidentais subjacentes à língua que o escritor africano usa, a fim de poder construir, pela adjunção de elementos da *oratura* aos fragmentos ocidentais, o texto da *africanidade* que há-de ser, para o ser verdadeiramente, «arquivo da *fala* e do gesto».

Mas o texto da africanidade literária não se constrói apenas com o auxílio das *figuras* textuais características da *oratura* — *provérbio*, *conto*, *adivinha*. Ele realiza-se também ao nível lexical e sintáctico.

Balogun, como vimos, limitou-se a apontar o facto de alguns escritores africanos anglófonos incorporarem «palavras africanas não traduzidas nas suas narrativas». Havemos de convir que a sua apreciação, embora correcta, é bastante simplista. Com efeito, não basta que o texto seja «ornamentado» com algumas «palavras africanas não traduzidas» para ganhar jus ao estatuto da *africanidade*, pois que tais palavras podem não passar de simples «colagens» exóticas que afectarão, no mau sentido do termo, a *escrita*. A lexicalização africana da escrita não pode, portanto, reduzir-se ao uso de palavras bantas disseminadas pelo texto. É necessário que tal

81. Cf. BARTHES, R. — «O Prazer do Texto», p. 115, Col. Signos n.º 5, Edições 70, Lisboa, 1974.

disseminação, a existir, possa ser justificável e seja justificada.

Bongasu Tanla-Kishani considera que o uso de termos africanos, vulgarizado por alguns escritores, se «tornou não somente uma marca de autenticidade, mas também um indicador do estilo africano»,⁸² não devendo, por isso, ser ignorada nem desvalorizada tal situação. É justamente essa «autenticidade», que Kishani afirma, tão categoricamente, existir no simples uso de elementos lexicais bantos num texto de expressão europeia, que importa descobrir. Liminarmente, poderíamos avançar, desde já, que essa «autenticidade» só existirá se a sintaxe da *escrita* «tolerar» a entrada, na cadeia da *fala*, de tais lexemas africanos. Essa tolerância, entretanto, avaliar-se-á pelo grau de receptividade que o *ritmo* da escrita demonstrar. *Ritmo* que, repetimos, deve ser entendido na sua dupla dimensão — intrínseco e extrínseco —, isto é, como responsável, a um tempo, pela con-fusão do «prazer muscular com o prazer poético».⁸³ *Ritmo* que, por isso mesmo, condiciona não apenas a *escrita*, mas também a *leitura*, gerando, portanto, o *texto*, no sentido kristeviano. Saiamos, todavia, do campo teórico, em que temos estado, e vejamos se ao nível do texto concreto, em que se

82. Cf. TANLA-KISHANI, B. — «African Cultural Identity through Western Philosophies and Languages», in «Présence Africaine n.º 98», p. 127, Paris, 1976.

83. Cf. BALMIR, Guy-Claude — «Écrivains et folklores nègres du Nouveau Monde», in «Présence Africaine n.º 110», p. 71, Paris, 1979.

encontram lexemas africanos ou mesmo frases, esse processo visa, de facto, a obtenção de meros efeitos estéticos, ou se tem um objectivo mais funcional.

Luandino Vieira, de quem nos ocuparemos desenvolvidamente na segunda parte do nosso trabalho, manifesta, na sua *escrita*, uma acentuada preocupação em manter-se fiel ao ritmo da *oratura*, como ele próprio o confessa nos «encontros», que manteve com Michel Laban, donde retiramos a bastante elucidativa passagem seguinte:

«Sim, este livro *No Antigamente, na Vida* é a recriação, com muita liberdade pessoal, de certas formas do discurso popular. Quero dizer: no todo, no ritmo, porque eu pretendia que no todo o ritmo e as alterações que aqui estão com certas palavras, com certos elementos da frase, correspondessem a processos que na linguagem popular são inconscientemente utilizados para obter o mesmo efeito».⁸⁴

Como se vê, em Luandino, os elementos da *oratura* incorporados pela *escrita* não têm, aprioristicamente, um objectivo estético-literário, ainda que, em contexto, o venham a ganhar. São, antes, elementos funcionais, indispensáveis à africanidade da *escrita* ou, como diria Kishani, à *autenticidade* do texto, aqui entendida como *correspondência* entre a forma da escrita e o conteúdo do escrito.

84. Cf. LABAN, Michel et alii — «Luandino — José Luandino Vieira e a sua obra», p. 58, Col. Signos n.º 32, Edições 70, Lisboa, 1980.

Acerca da utilização de palavras e frases do Kimbundu nos seus textos, Luandino considera-as como fazendo parte integrante da linguagem e, portanto, não concorda com glossários que ele inseriu, de resto, apenas em duas de suas obras — *No Antigamente na Vida* e *João Vêncio: os seus amores* —, embora com intuitos diferentes: na primeira, pelo facto de ter sido editada «expressamente para os leitores de língua portuguesa»;⁸⁵ na segunda, o glossário desempenha, em parte, funções *ante-textuais*, já que nos permite «acompanhar» parcialmente o percurso da *escrita*. Em nenhuma dessas duas obras, todavia, o recurso ao kimbundu é gratuidade estética, na acepção que a crítica ocidental atribui geralmente a esta expressão. Tomemos, como exemplo, uma longa passagem em Kimbundu inscrita na «Estória d'Água Gorda».⁸⁶ A indispensabilidade de tal *fala* é garantida pela situação de enunciação. De facto, o narrador *necessita* de fazer prova da sua *negridade*, isto é, da sua total identificação com os valores culturais do mundo negro do qual, aparentemente, estaria arredado, devido à cor branca da sua pele. Ora, a melhor prova de pertença a esse mundo cultural e afectivo, de adesão à *negridade*, é, sem dúvida, feita através da linguagem própria desse espaço negro, do Kimbundu. Falando, como falou, a língua da *negridade* e introduzindo elementos contextuais

85. *ibid.*, p. 80.

86. Cf. «No Antigamente na Vida», 1.^a edição, pp. 114-115, Edições 70, Lisboa, 1974.

da *oratura*, tais como o «pau-de-quimbungo»,⁸⁷ cuja função é nitidamente emblemática, o narrador deu ao seu texto *autenticidade*, isto é, nativizou a expressão com que tinha de «vestir» um conteúdo nativo.

Poderíamos citar outros exemplos, que muitos há nas literaturas africanas de expressão portuguesa, mas supomos já ter demonstrado, no primeiro capítulo, que a expressão literária mestiça remonta, na África ex-portuguesa, pelo menos, ao século passado. Quer dizer que aquilo que os críticos literários africanos francófonos e anglófonos consideram, hoje, uma inovação estética já existe, nas literaturas de expressão portuguesa, há mais de um século, ainda que, então, com intuitos de ordem mais estilística do que na actual *escrita* africana. Parece-nos, portanto, que o que interessará relevar é mais a africanização das línguas europeias, de que a literatura africana moderna se serve, do que o *bilinguismo* da forma, em sentido estrito. Essa africanização é muito mais morfossintáctica do que simplesmente lexical. Quer dizer que o uso de palavras ou frases, em línguas negras, não-traduzidas não é essencial à *africanidade* do texto e não é esse, de facto, um procedimento estético vulgarizado nas literaturas africanas de expressão portuguesa. Tal *africanidade* resulta fundamentalmente do facto de o texto africano moderno ser uma *tradução*⁸⁸ operada a vários níveis. Isso

87. Pau tradicionalmente usado para lavar os dentes. A sua função era a da escova-de-dentes.

88. O conceito de *tradução* é aqui assumido no sentido que lhe atribui Jean-René Ladmiraal, quando escreve: «O verdadeiro tradutor

mesmo constatou Ekundayo Simpson em autores nigerianos, como Achebe e Soyinka, mas não atingiu o verdadeiro cerne da questão, como veremos após a citação seguinte:

«Em muitos escritores, portanto, nós contestamos que a problemática dum bilinguismo literário obrigatório se resolve pelo recurso à tradução a vários níveis. Em suma, há, na maior parte deles, dois graus de tradução. Num primeiro caso, o escritor exprime a sua sensibilidade directamente em inglês, sem passar pela sua língua materna. Ele traduz, assim, o texto que todo o artista transporta consigo, sendo a única diferença o facto de que num escritor de língua ibo, Achebe por exemplo, esse texto interior provém duma sensibilidade ibo. Num segundo caso, ele traduz, para inglês, provérbios, imagens ligadas à sua sensibilidade, mas que são enunciadas de proveniência directa da sua língua ibo».⁸⁹

Como se vê, E. Simpson focou apenas um dos processos de tradução de que a *escrita* africana moderna se serve, de facto, muito, mas que não é

é o *intérprete* que restitui à comunicação verbal a dimensão de «oralidade» que lhe é essencial». Cf. «A Tradução e os seus problemas», p. 14, Col. Signos n.º 29, Edições 70, Lisboa, 1980.

89. Cf. SIMPSON, E. — «Bilinguisme et création littéraire en Afrique», in «Présence Africaine n.º 111», p. 53, Paris, 1979.

o que mais interesse tem para a elaboração de uma teoria estética específica. Na verdade, a especificidade africana dum texto não se pode exigir apenas sobre os fenómenos, mais ou menos quantificados, de *tradução interlingual*,⁹⁰ observados por Simpson. Essa especificidade é procurada pelo escritor africano moderno, nomeadamente o das literaturas africanas de expressão portuguesa, mais numa poética deliberada de um processo de *escrita* a que Iouri Lotman chama «tradução retórica».⁹¹

Segundo Lotman, a *tradução retórica* difere da habitual «tradução unisignificante recíproca» (= tradução interlingual), já que pressupõe não somente a passagem duma língua 1 a uma língua 2, mas também a operação inversa, para, acrescentamos nós, ser uma tradução de *sentidos* e, ao mesmo tempo, de *estilo*, ou, mais rigorosamente, de estruturas linguísticas, isto é, do *sentido da expressão*,⁹² para usarmos uma terminologia hjelmsleviana que aqui

90. São bem conhecidas as «três maneiras (jakobsonianas) de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual); em outra língua (tradução interlingual ou tradução propriamente dita); ou em outro sistema de símbolos não-verbais (tradução inter-semiótica)». Cf. JAKOBSON, Roman — «Aspectos linguísticos da tradução», in «Linguística e Comunicação», pp. 64-65, Editora Culturix, São Paulo, 1970.

91. Cf. LOTMAN, Iouri e GASPAROV, Boris — «La Rhétorique du Non-Verbal», in «Rhétoriques, Sémiotiques», pp. 75-95, col. 10/18, U.G.E., Paris, 1979.

92. Cf. HJELMSLEV, Louis — «Prolégomènes à une Théorie du Langage», pp. 74-75, Les Editions de Minuit, Paris, 1971.

cabe perfeitamente. É ainda Lotman quem ensina que uma tradução retórica provoca necessariamente uma «situação retórica», quer dizer, uma «situação de justaposição de dois textos (estruturas) de organização diferente, formando uma qualquer unidade interligada».⁹³ Esta última precisão teórica de Lotman, aliada à, já citada, de Hjelmslev, vai permitir-nos explicar cabalmente uma das facetas mais características do *estilo africano* de que temos estado a falar, qual seja a do *ritmo* na sua perspectiva bidimensional. Com efeito, o texto africano moderno busca, naturalmente, *traduzir* o ritmo típico das manifestações culturais do povo para quem, em última instância, pelo menos, o escritor dirige a sua *escrita*. Esse *ritmo*, subjacente, como vimos, à *oratura* incorporada pelo moderno texto africano, perder-se-ia se o escritor se limitasse a uma tradução interlingual, que traduz somente conteúdos e não as formas de os exprimir, isto é, o seu «sentido de expressão». Para manter o *ritmo*, o escritor necessitará de forçar as estruturas linguísticas da língua em que escreve, de modo a que a sintaxe visível, no segmento ou texto traduzidos, seja a da língua banta, isto é, a da *oratura*. O *ritmo* torna-se, assim, o responsável pela atitude consciente de grande parte dos escritores africanos modernos em forjarem um instrumento linguístico apropriado para, à falta de melhor, servir de suporte a uma literatura cuja função primeira é a intervenção social. Na apa-

93. *ibid.*, p. 78.

rência, poderá parecer que a nossa última afirmação — constatação da função social das literaturas africanas modernas — vai, em parte, contra a defesa que vimos fazendo da *escrita* como *tradução retórica* mais do que como tradução propriamente dita. Não há, porém, qualquer contradição, pois, se é certo que é importante para o escritor africano «comunicar» a sua mensagem, também não é menos certo que ele procura fazê-lo por meios o mais africanos possíveis. A matéria linguística de que dispõe, à partida, isto é, o *código*, não lhe permite, devido à sua pureza de sistema organizado segundo modelos pensantes, afectivos e civilizacionais inteiramente distintos daqueles que enformam o seu mundo, não lhe permite, dizíamos, a expressão cabal do seu pensamento nos textos que se propõe produzir. O escritor sabe, todavia, que essa matéria linguística ocidental deverá, como diria Chinua Achebe, pagar o preço de ter feito a colonização da África. Ele sabe também que uma língua só é uma «instituição social», se for efectivamente propriedade daqueles que a falam, por isso, apropria-se da língua colonial e usa-a na justa medida das suas necessidades, alheio a purismos, a gramáticas de vernaculidade compiladas em climas demasiado frios e em espaços de tão grande ortodoxia moralista e religiosa que eram manifestamente impróprias para comportarem e traduzirem a sua arte, que é sempre uma manifestação de personalidade, de individualidade, duma cultura. Africaniza, portanto, a língua do colonizador com todas as implicações daí decorrentes. Ao praticar tal acto prometeico, de tradições mitológicas bem

conhecidas e funestas do ponto de vista dos nossos mitólogos (ou mitómanos?), o escritor africano não faz muito mais do que nobilitar a *fala*, ratificando, por assim dizer, as alterações e contaminações que o uso duma língua por parte dos que a não têm por materna acarreta, para além das transformações várias pelas quais os princípios do menor esforço e da analogia são responsáveis naqueles que dela possuem a *competência* originária. O *sistema* linguístico sofrerá, portanto, ajustamentos indispensáveis para poder cumprir a sua função de comunicação que é, no fundo, a base de todas as outras funções, nomeadamente, a estética. A *gramática* da língua do colonizador, que o mesmo é dizer do *poder*, como garante da expressão fiel dum pensamento opressor e como emblema da *psiché* cultural e civilizacional de países, onde a escrita silenciava, e silenciava, as pessoas, tornando-as cada vez mais dependentes de objectos materiais escravizantes, como o papel e a caneta, a gramática, escrevíamos, por ser limitativa, por ser cerceadora da liberdade de falar, teria necessariamente de suportar as investidas mais fortes e as adaptações mais amplas. Foi o que aconteceu. É o que, pensamos, continuará a acontecer.

No caso particular das literaturas africanas de expressão portuguesa, de que José Luandino Vieira é protótipo e, por isso, o estudaremos, na segunda parte do nosso trabalho, e em alguns escritores francófonos e anglófonos, houve, na verdade, uma tropicalização das línguas europeias. Essa tropicalização degelou naturalmente algumas das mais rígidas estruturas gramaticais das quais destacamos a sin-

taxe, já que é nela que o génio dum língua se reflecte, o que quer dizer que seria o alvo mais indicado para a afirmação política do acto de escrever. Sim, porque ninguém ignora que escrever com o intuito de dar corpo a uma literatura indentificada com os problemas próprios dos colonizados é um acto político de reivindicação de liberdade, de exigência de autonomia. Autonomia que só o *poder* concederia. Voluntariamente não o faria. Defenderia a sua *sintaxe* até ao limite. A *sintaxe* do poder, isto é, da língua, teria, pois, de ser forçada a exprimir os anseios dos colonizados, mesmo que, para tal, fosse preciso reduzi-la ao mínimo.

Do ponto de vista do escritor africano era, portanto, indispensável que ele se preocupasse com a fraseologia que, como diria Vincent Monteil, é o espelho do ritmo, da «pulsção da língua». Urgia que ele fizesse a sua língua de escrita pulsar a ritmo diferente daquele que era o dela. A opção foi, por isso, no caso das literaturas africanas de expressão portuguesa, sobretudo, submeter a língua de empréstimo às estruturas gramaticais da língua materna, o que significava, desde logo, obrigar uma língua não-aglutinante, de *sintaxe* essencialmente subordinativa, a *funcionar* nos moldes de uma língua aglutinante, de *sintaxe* justapositiva, ou, como diz Senghor,⁹⁴ substituir a «*sintaxe da razão*» das línguas ocidentais pela «*sintaxe da emoção*» das línguas

94. Cf. SENGHOR, L. — «Le Français, Langue de Culture», in «*Esprit* n.º 11» (1962), p. 140.

bantas. A africanização, a *tradução retórica*, não poderia conter-se somente nos limites da sintaxe, em sentido estrito, ainda que fosse aí o campo mais importante para conquistar e nacionalizar a língua. Ela, a africanização ou *tradução retórica*, estendeu-se também ao *léxico*, afectando, desse modo, os níveis fonológico, morfológico e semântico da gramática da língua de colonização.

Quanto à morfologia, um dos processos pelos quais o escritor africano africaniza a sua expressão é o de introduzir no seu léxico um conjunto de lemas de origem banta, mas que são vocabulizados segundo os princípios que regem a morfologia da língua de escrita. Quer isto dizer que o escritor, baseado principalmente no princípio de analogia e obedecendo às normas de formação de palavras, escreve lemas bantos sob formas de expressão europeias. Noutros termos, e concretizando, um signo como, por exemplo, *tujaria*,⁹⁵ usado por Luan-dino Vieira, é, de facto, um *vocábulo*⁹⁶ português, mas um *semantema* kimbundu ao qual se acrescentou um sufixo (-aria) pertencente ao nosso sistema

95. *Tujaria* significa «porcaria», isto é, «grande quantidade de excrementos».

96. *Vocábulo* é aqui usado no sentido de «combinação dos sons da voz». Isto é, quando dizemos que um *vocábulo* é português, isso significa que a combinação sonora está de acordo com o nosso sistema fonológico. O *vocábulo* só se transformará, porém, em *palavra*, no momento em que lhe for adstrito um significado ou um sentido. Cf. MELO, Gladstone Chaves de — «Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa», p. 79, Ed. Poseidon, Albufeira, 1979.

de afixos. No exemplo dado, houve, como se vê, um fenómeno de *tradução retórica*, já que existiu uma sobreposição de objectos semióticos, isto é, uma situação retórica, no sentido lotmanniano, gerada pelo cruzamento da palavra kimbundu (*tuji*) com a palavra portuguesa (*porcaria*). *Tujiaria* situa-se, pois, ao nível da forma de expressão no âmbito da língua portuguesa, sendo, contudo, a expressão portuguesa dum conteúdo que o não é, porque o *semantema* permanece kimbundu. *Tujiaria* traduz um significado kimbundu numa expressão portuguesa, pois que ninguém, que ouça pronunciar tal palavra, terá dúvidas em reconhecer nela um vocábulo português. Não estamos, porém, dentro da língua portuguesa que, nem como neologismo, aceitaria tal lexema, visto não se encontrar numa situação de carência lexical. Um kimbundu sabe perfeitamente que o significado de «*tujiaria*» não é «porcaria», mas «*tujiaria*», embora reconheça que seu signo «*tuji*» foi morfologizado em português. O que ele tem, pois, em tal palavra é a sua «expressão portuguesa» ou, se pretendermos, a sua «versão fonológica» portuguesa, mantendo-se, todavia, reconhecível a sua proveniência banta. Os exemplos poderiam ser multiplicados, mas cremos que o que apresentámos é bastante para confirmar um dos processos de africanização da *escrita* africana moderna feita, curiosamente, através da vocabulização portuguesa. Quer dizer que o mundo simbólico do homem africano não é afectado pelo facto de lhe ser evocado numa palavra híbrida onde lhe interessa mais, obviamente, o *semantema* «*tuji*» (para ele, *lexema*) do que

o sufixo «-aria» ao qual nós prestaremos imediata atenção.

Os processos morfológicos de africanização da *escrita* comportam ainda o aspecto praticamente inverso do que acabámos de ver. Na verdade, é procedimento também frequente na literatura africana de expressão portuguesa a *nativização* de palavras, através da sua adaptação aos princípios que orientam a morfofonologia banta. No caso da literatura angolana, e de novo com Luandino Vieira, poderemos exemplificar esse processo com a palavra «*berrida*».⁹⁷ Um falante de *competência* originariamente portuguesa diria estarmos perante situação semelhante à anterior, isto é, em que o *vocábulo* soa à portuguesa, mas a palavra não lhe seria atestada como sua em nenhum dicionário da língua. A situação é, no entanto, diferente da anterior, pois, no caso presente, o *semantema* é português, ainda que surja aqui *nativizado*. De facto, conforme o dissemos já, no ponto anterior, as línguas bantas não aceitam grupos consonânticos, isto é, o kimbundu não suporta, no seu espectograma básico, um grupo consonântico como o «*br*» existente na palavra portuguesa «*brida*», componente da nossa expressão «*a toda a brida*» e do velho «*bridar*», que o nosso dicionário regista. Daí que o falante africano tivesse sentido a necessidade de desfazer esse grupo conso-

97. Luandino usa muito essa palavra quer na locução verbal «dar berrida», quer como verbo simples «berridar», no sentido de «correr com», «expulsar».

nântico, adaptando, assim, a palavra portuguesa ao seu sistema fonológico, ao seu *ritmo*.

É óbvio que a *nativização* é muito mais ampla e, em alguns casos, mesmo profunda, mas não nos parece ser necessário continuarmos a exemplificá-la, na medida em que os casos apresentados serão suficientes para mostrar em que medida é que a *escrita* africana como tradução é mais uma *tradução retórica* do que propriamente *interlingual*.

Para completarmos a nossa abordagem da *escrita* africana moderna como tradução, resta-nos focar a africanização do texto ao nível semântico, isto é, analisar mudanças de significado em determinadas palavras que, pode dizer-se, sofreram um esvaziamento de conteúdo para poderem receber um novo sentido. Um caso flagrante desta situação, colhido também em Luandino Vieira embora seja comum na linguagem popular, é o da palavra «*pau*». O dicionário de português apresenta-nos para essa palavra os significados seguintes: «qualquer pedaço de madeira», «lenho», «acha», «cajado», «cacete». No português de Angola, todavia, «*pau*» significa «*árvore*» e é nesse sentido que essa palavra é também usada literariamente. O mesmo poderia ser dito relativamente à palavra «*calcinha*» que, no português angolano, teve uma perda semântica total para ganhar o conteúdo pejorativo de «vadio», de «finório da cidade».⁹⁸

98. Veja-se, por exemplo, esta passagem: «— Estes «carcinhas» quando sai no Luanda não fica mais com respeito de autoridade...», in «Mestre Tamoda», p. 35, de Uanhenga Xitu.

Por fim, a *tradução retórica*, na literatura africana moderna, comporta também aquela interpretação signíca a que Jakobson chamou «tradução inter-semiótica», embora no sentido inverso, isto é, não no da interpretação de signos verbais em não-verbais, mas o contrário.

Dissemos já que a teatralização, a *mise-en-scène*, da *fala* tem uma enorme importância, em África. O gesto, a mímica, aliados a uma entoação rigorosa, são linguagens fundamentais na circulação dos textos da *oratura*, assim como uma irresistível tendência do homem africano para o circunlóquio, para o prolongamento da *fala*, para, enfim, a criação de contextos precisos para a total eficácia da *palavra*. Essa tendência irresistível está, obviamente, ligada ao grande prazer que o homem africano sente em falar. Falar é, na verdade, para ele sentir que faz parte do *muntu*, isto é, da rede de forças solidárias que o protegem, enquanto membro do seu clã, de sua tribo. Falar é, pois, viver. A arte de contar histórias ou, mais rigorosamente, o *griotismo*, exige, como vimos, que a *fala* seja hieroglífica, isto é, total. Não pode ser apenas voz, tem que ser também gesto, mímica, movimento, ritmo. É o *ritmo* que estabelece a verdadeira ponte entre os vivos e os ancestrais, convocando os *manes* para a noite griótica. O *ritmo* é, portanto, *istmo* entre o aquém e o além; além, todavia, ali bem à mão, na pele esticada de um *ngoma*, de um tam-tam, que, em golpes secos e, por vezes, tonitoantes, impõe o silêncio negro através do qual os *fluidos* bons hão-de chegar à assembleia reunida para perpetuar a cultura e afirmar a civili-

zação pela *oratura*. Quando Sartre escreve que «o ritmo figura a temporalidade da existência negra»⁹⁹ está, de facto, a assumir o *ritmo* como um *istmo* ontológico. Quando Senghor poetiza — «Je proclame la nuit plus véridique que le jour» —, inverte necessariamente os valores ôntico-ético-estéticos a que estávamos habituados, introduzindo-nos numa espacialidade rítmica inteiramente diferente da nossa: a espacialidade da magia da noite, povoada pelas vozes da Natureza com a qual o homem africano entra em diálogo pelos seus cantos antifónicos, pela sua dança, pela *palavra-Verbo* do *griot*.

Ora, o texto africano moderno busca exactamente integrar essa magia positiva da vida africana, pois que o escritor africano sabe, com Césaire, que «a fraqueza de muitos homens é não saberem transformar-se nem numa pedra, nem numa árvore».¹⁰⁰ É a verbalização dessa magia que constitui outro dos aspectos característicos da Estética africana. O escritor realiza-a como uma «tradução inter-semiótica», procurando transpor para o texto através da *escrita* todo o *ritmo* dos gestos, da mímica, das vozes da Natureza, da entoação. A *escrita* africana moderna releva, assim, em parte, de uma *onomatopéutica* ou de uma *mimologia*,¹⁰¹ na medida em que o *mimema* é, sem dúvida, insistentemente procurado,

99. Cf. SARTRE, J.-P. — op. cit., p. XXXV.

100. Citado por ELIET, Edouard — «Panorama de la Littérature négro-africaine», p. 19, Présence Africaine, Paris, 1965.

101. Cf. TODOROV, T. — «Introduction à la Symbolique», in «Poétique n.º 11» (1972), p. 299.

como Luandino Vieira, uma vez mais, no-lo demonstra:

«No escuro do silêncio, dentro das sombras das folhas dos paus, cantigas dos pequenos bichos dicanzavam, tilintavam, musicadas, vozes mais diferentes, conhecidas: ralo; grilo no grigrilar dos capins dele; correr e chiar de puco em seus pastos; fuafuar de asa de morcego e baque de goiaba em chão de quintal; pipilo de pássaro no ninho nos folhedos não xaxualhantes; muitas vezes choro de cabra admirada no ataque do cabrito esfomeado».¹⁰²

Este, texto cujo discurso Oswaldino Marques classificaria, sem hesitação, de *verbivocovisual*, elucida assazmente a «tradução inter-semiótica» como uma prática da *escrita* africana moderna, ao mesmo tempo que a *onomatopoética* é posta em destaque. Ele servir-nos-á ainda para apontarmos uma outra especificidade da Estética africana moderna, qual é a do uso da *descrição*.

No texto africano moderno, a *descrição* não tem o objectivo que as nossas teorização e tradição literárias lhe atribuem, isto é, uma função mais decorativa, mais estética, através da qual se suspenderia o tempo da narração e se permitiria uma pausa, um intervalo contemplativo ou reflexivo ao narratário, para usarmos a terminologia de Gérard Genette. No

102. Cf. «O último Quinzar de Makulusu», in *Velhas Estórias* p. 202, Edições 70, Lisboa, 1976.

texto africano, a *descrição* não cumpre, de facto, estes objectivos. Ela desempenha essencialmente uma função explicativa e simbólica, sendo, como muito bem observa Kester Echenim, «a ocasião para o escritor revelar o seu conhecimento das riquezas da tradição oral e a sua aptidão para submeter a escrita às exigências da oralidade».¹⁰³ A *descrição*, no texto africano moderno, é o momento oportuno para o narrador *traduzir a fala hieroglífica da oratura*, prolongando a *escrita* para além do visível, do real concreto, para a fazer entrar nos espaços cosmogónicos, onde o real e o irreal se sobrepõem. A *descrição* fornece, portanto, à narrativa o seu *ritmo-de-base*, isto é, torna-a viva e participada, ao mesmo tempo que impulsiona o narratário africano para o universo simbólico em que as palavras são as coisas na sua dimensão percebida e no seu *muntu*, quer dizer, na sua própria essência. A *descrição*, no texto africano moderno, cumpre, enfim, a função africanizante do discurso, já que «na filosofia africana tudo é *fala*, signo ou símbolo, ritmo ou som» e «o *logos* não se concebe fora do discurso»,¹⁰⁴ mostrando, simultaneamente, que, como dizem os Dogon, «a fala, dom divino por excelência, não é apenas instrumento de comunicação»,¹⁰⁵ é também o Verbo que, como *palavra ritmada* e sublimada, emociona

103. Cf. ECHENIM, Kester — «La Structure narrative de «Soleils des Indépendances»», in «Présence Africaine n.º 107» (1978), p. 148.

104. Cf. THOMAS, L.-V. e LUNEAU, R. — op. cit. p. 64.

105. *ibid.*

e provoca a *ressonância anímica* que estabelece o equilíbrio entre o homem e o cosmos. A *descrição* é, portanto, o espaço ideal para a africanização textual, já que é ela que permite a oximorização fundamental da *escrita* africana: a coexistência concomitante do *mito* com o *logos*.

Apresentadas que estão as principais *diferências* e *diferenças* da Estética africana, resta-nos precisar o sentido em que a palavra *estilo* foi por nós usada, neste ponto, e em que sentido nós pensamos que ela deve ser usada numa teorização e numa crítica literárias africanas.

A concepção de *estilo*, que adoptámos, poderemos designá-la como «ontológica». Na verdade, no decorrer deste ponto sobre a Estética africana, abordámos questões relacionadas com a estilística da língua e com a estilística da fala e, neste último aspecto, na dupla perspectiva hjelmsleviana do plano da expressão e do plano do conteúdo. Penetrámos também, em certos casos, nos domínios da etnologia e da antropologia, que nos parecem indispensáveis para qualquer abordagem séria das literaturas africanas modernas. O *estilo*, na acepção ontológica que lhe atribuímos, será mais uma *marca* do pensamento africano na sua actividade total, isto é, da imanência à transcendência, da materialidade à espiritualidade, ou, noutros termos, o *estilo africano* ou *negro*, a que nos referimos durante este capítulo, é o modo distinto que o homem africano tem de se situar no mundo e de viver em consonância com os seus valores cosmogónicos. O *estilo* africano é, pois, uma *diferença* de concepção do mundo, na sua gé-

nese e no seu apocalipse, que se manifesta na expressão literária africana moderna, mais na sua dimensão de *fala* do que de *língua* ou, em termos hjelmslevianos, mais enquanto *processo* do que enquanto *sistema*. É a consciência dessa *diferença* que leva, por exemplo, Cheik Hamidou-Kane a afirmar: «Eu posso, quanto a mim, reivindicar o direito de não ser nem ocidental nem o seu negativo fotográfico, e, contudo, ser autenticamente».¹⁰⁶ A *autenticidade* não se perde, como se vê, pela aculturação mais ou menos profunda, como o sublinha também e com mais ênfase Ezekiel Mphahlele, quando escreve: «No meu próprio caso... eu sou eu, a personificação do paradoxo africano, destribalizado, ocidentalizado, e, no entanto, um africano, apesar dos conflitos (culturais)».¹⁰⁷ A *autenticidade*, porém, não basta afirmá-la, nem deve procurar-se na cor da pele, mas na «qualidade nacional», assumindo-se aqui «nacional» no sentido que lhe deu David Diop: «O «nacional» neste domínio (o da literatura) não se define por marcas exteriores, mas por particularidades psicológicas, por hábitos de pensamentos nascidos de condições de vida determinadas e que, através do génio pessoal do autor, revelam uma cultura comum a homens vivendo numa mesma nação».¹⁰⁸ Em suma,

106. Cf. HAMIDOU-KANE, Cheik — «Comme si nous nous étions donné rendez-vous», in «Esprit» (Oct. 1961), p. 380.

107. Citado por ANOZIE, Sunday O. — «Sociologie du Roman Africain», p. 48, Editions Aubier-Montaigne, Paris, 1970.

108. Cf. DIOP David — «Coups de Pilon», p. 10, Présence Africaine, Paris, 1973.

a *autenticidade* existe na justa medida em que o *modus cogitandi*, o *modus vivendi* e o *modus dicendi* relevarem dum mundo psicossociocultural africano, isto é, subsidiário de uma cultura e de uma civilização de que a *oratura* é a mais legítima expressão. E a *oratura* é, como já vimos, essencialmente uma *fala hieroglífica*, um *ritmo*, isto é, uma *hierofania* da sua maneira de ser e de raciocinar, porque o homem africano raciocina, ainda que o faça por vias não cartesianas, mas, nem por isso, inferiores. O *estilo* africano é, pois, a expressão dessa autenticidade, do *ritmo* noético e poético. Por isso, Senghor afirma que «o que faz a negritude dum poema, é menos o tema que o *estilo*».¹⁰⁹ Extrapolando esta afirmação senghoriana para a *escrita* africana, diríamos que o que africaniza um texto é mais o seu modo de *falar* do que aquilo que diz. O modo de *falar* é, evidentemente, um *modus* complexo, já que pressupõe a situação filosófica do escritor africano, que o impele, o *emociona*, para a posse duma língua estranha à *oratura*, tornando-a *atópica*, no sentido barthesiano, para que ela possa *traduzir* o *ritmo* da *africanidade*, isto é, da *diferença* que garante a autonomia e a identidade da literatura africana relativamente à colonial e à metropolitana. Essa *diferença*, que legitima o *estilo* africano, não é tanto *tópica*, na acepção que Jahn, seguindo Curtius, emprega o *topos*, como *teleótipa*, pelo menos, na literatura africana de expressão portuguesa.

109. Citado por JAHN, J. — op. cit., p. 238.

Este aspecto *teleotípico* da *escrita* africana de expressão portuguesa será, todavia, tratado em ulterior capítulo.

Terminemos, entretanto, este capítulo dedicado à caracterização da Estética africana com a afirmação resumptiva de que ela resulta dum diálogo entre a *oratura* e a *escrita*, diálogo esse que o texto resolve pelo recurso à *tradução*: retórica, interlingual e inter-semiótica. O texto africano moderno é, portanto, literariamente mestiço, como, de resto, advém do próprio conceito de *africanidade*, termo que define a especificidade dum mundo cultural que tem por base o *mundo negro* que outros mundos, cristãos e islâmicos, vieram contaminar. A sensibilidade e o ritmo da *escrita* transmitem-lhe a estrutura negra que irá servir de *genotexto* para a matéria linguística e retórica ocidental que enformam o seu *fenotexto*. Isso mesmo o confirma Luandino Vieira, ao considerar que, ao «nível da estrutura da frase», a *africanidade* reside «mais no ritmo do que nas próprias palavras»,¹¹⁰ isto é, importa-lhe muito mais a sintaxe do que o léxico.

110. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 67.

II PARTE

1. DE A CIDADE E A INFÂNCIA A LUUANDA. O TRAJECTO DUMA ESCRITA

«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 — *Encontros com Michel Laban*)¹

A obra literária de José Luandino Vieira é um espaço privilegiado para a verificação da problemática teórica que esboçámos, no capítulo anterior. De facto, a *escrita* luandina inflecte, e reflecte, muitas das questões linguístico-literárias que aí abordámos. O trajecto dessa *escrita* insere-se, portanto, nas preocupações teóricas que atrás expusemos. Vamos, por isso, acompanhá-lo e tentar «fixá-lo», dividindo-o para tanto em duas etapas: a primeira incluindo os textos de *A Cidade e a Infância*, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* e *Vidas Novas*; a segunda com-

1. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 71.

portando *Luuanda, Velhas Estórias, Nós, os do Makulusu, No Antigamente, na Vida, Macandumba e João Vêncio: os seus Amores*. A fronteira essencial a marcar a separação ou, mais rigorosamente, a descontinuidade do *trajecto* poderá ser enunciada deste modo: na primeira etapa, Luandino escreve com a finalidade de *narrar*; na segunda, *narrar* é um pretexto para *escrever*. Assim, o *texto* luandino da primeira etapa é sobretudo *representação*, enquanto o da segunda etapa é, especialmente, *produção*. Do texto como *representação* ao texto como *produção* acontece a *escrita* de José Luandina Vieira, um caso *diferente* no panorama das literaturas africanas modernas, ainda que não único, como renovador de estruturas linguísticas e literárias, como veremos no ponto seguinte. E, nesse *trajecto*, *Luuanda* aparece-nos, de facto, como o momento de transição da *representatividade* para a *produtividade*, isto é, o momento em que a *escrita* se apodera do texto, submetendo ao seu *movimento* a função narrativa que deixa de ser primordial, quer dizer, condicionante da actualização do sentido. Noutros termos, a partir de *Luuanda* percebe-se que Luandino concebe a Literatura no sentido em que Valéry a considerava — «extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem», ou, como diria Aragon,² *Luuanda* é o indício de que Luandino passará a pensar a partir do que escreve e não a escrever a partir do que pensa, o que acontecia na sua primeira fase literária. Na verdade, a pri-

2. Cf. PRÉVOST, Claude — «Literatura, Política, Ideologia», p. 54, Moraes Editores, Lisboa, 1976.

meira fase literária de José Luandino Vieira foi toda ela planificada, isto é, pensada, no sentido aragoniano. É o próprio escritor que o confirma:

«*Vidas Novas* é um livro que planifiquei; foi escrito dia a dia. Uma história por dia, creio, mais ou menos. Mas muito antes de escrever estava tudo apontado: uma será sobre isso, outra sobre isto...».³

Esse tipo de preocupação planificadora é comum às outras obras da primeira etapa, o que denota o seu apego à tradicionalidade literária. Todavia, o escritor libertar-se-ia das amarras canónicas e das estruturas herdadas, deixando de ser um *imitador* do mundo servindo-se das palavras que a língua portuguesa lhe fornecia. Abandona, portanto, a planificação, recusa-se a ser mais um desses «técnicos que trabalham com base em planos e que ajustam elementos pré-fabricados».⁴ Decide-se por entregar a iniciativa à *escrita*, que usará a linguagem não para mediadora dum mundo real que espera ser texto, mas, principalmente, como um espaço *graáfico* onde se empreende uma *demand*a de si própria, que visa restituir-lhe a pureza pré-babélica, isto é, a liberdade de movimentos e de compromissos significantes pré-determinados, de modo a poder ser *possuída* sem constrangimentos que evitariam a sua *colaboração* na *poética*, quer dizer, no «texto do fazer do texto». A *escrita* é, pois, uma cópula, um coito, entre o escri-

3. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 34.

4. Cf. PRÉVOST, Claude — *ibid.*

tor e a língua, já que transforma a língua em *corpus* simultaneamente oblativo e captativo, deixando-se *atravessar* e *atravessando* o escritor-poeta, seu «porta-voz» no texto, no tecido, que ambos vão «manchando» com a frase. A *escrita*, assim concebida, é um *encontro* em que «o autor escolhe menos a frase do que é escolhido por ela».⁵

A segunda fase da obra luandina é, portanto, dominada pela *escrita* cujos *traços* mais característicos se divisam já em *Luuanda*, muito embora não tendo ainda a *força*, a *ressonância*, o *ritmo*, que fazem de *Nós, os do Makulusu* um texto de grande densidade criativa. Com efeito, esta novela anuncia a aposta luandina na *modernidade* em que o texto é escrito, enquanto ele próprio também se escreve, inscrevendo outros textos escritos ou a escrever, no espaço da *arquitextualidade* que o sustenta, como no-lo informa o seu autor:

«... é uma obra que não foi nada planificada antes de a começar a escrever. Foi um livro que se foi acumulando dentro de mim, as recordações e a transmutação dos aspectos biográficos e autobiográficos (...) foi se operando dentro de mim. (...) Quero dizer que há lá coisas de que nunca me lembrei antes, e que quando estava a escrever me apareciam. (...) Agora, quando o leio, vejo que realmente quando o narrador diz que certas coisas

5. *ibid.*, p. 52.

se vão passar, ele ainda não podia saber que se iam passar».⁶

Pelo testemunho *poiético* de Luandino, verifica-se que a sua concepção de *texto*, isto é, o seu entendimento da modernidade literária, pressupõe a noção de *escrita* como princípio estruturante, quer dizer, como tradutora do *geno-texto* no *feno-texto*. De facto, a *produção de significação* que se opera ao nível do genotexto nem sempre coincide com a *comunicação* que se encontra no fenotexto, como se deduz das palavras supracitadas de Luandino. Este desfazamento acontece, porque, como diz Julia Kristeva,⁷ o genotexto não é estruturado, nem estruturante; não conhece o sujeito por ser exterior a ele e, embora não seja o seu «negativo niilista», ele é o seu outro que opera aquém e além dele. A *escrita* é, pois, cometida a afloração do genotexto no fenotexto ou, se quisermos, a estruturação textual, já que, como sublinha Henri Meschonnic, é ela que permite ao texto literário ser, «ao mesmo tempo, um dizer, um viver, e uma prática da linguagem».⁸

Não entremos, porém, já na análise da segunda etapa literária de Luandino Vieira. Analisemos, por agora, a primeira etapa do seu percurso até chegar à *escrita* e a *Luuanda*. Fiquemos, então, com *A Cidade e a Infância* que poderíamos, desde logo, assu-

6. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., pp. 31-32.

7. Cf. KRISTEVA, Julia — «Recherches pour une Sémanalyse», p. 284, Ed. du Seuil, Paris, 1969.

8. Cf. CABANÈS, Jean-Louis — «Crítica Literária e Ciências Humanas», p. 116, Via Editora, Lisboa, 1979.

mir como o antetexto de praticamente toda a *escrita* luandina, conforme o próprio escritor o pretende, quando afirma que nessas suas «primeiras estórias já está tudo», isto é, já estarão todos os outros textos que iria produzir. Luandino perfilharia, assim, uma concepção de Jorge-Luis Borges para quem «a obra dum autor é uma sequência (sucessão) de rascunhos para chegar a algumas páginas definitivas».⁹ Debrucemo-nos, portanto, sobre *A Cidade e a Infância* (C. I.), fonte de «rascunhos» para textos a vir ou grau (quase) zero da *escrita* futura?

Um *leit-motiv* subjaz aos dez *contos* de C. I.: o *evocacionismo* da infância. A *saudade* da infância é uma constante nesses dez textos. Saudade que não deve, neste caso, ser entendida como o desejo de *regresso ao passado* despreocupado e edénico de uma meninice sem preconceitos, mas, antes, como ânsia de que o presente e o futuro pudessem ser vividos com o mesmo *espírito* livre da infância, sem factores de perturbação psicossocial. A saudade, em C. I., não é, portanto, *passadista*, mas *futurista*, já que ela incentiva a busca de um *paraíso perdido*, empreendida no presente para se construir um futuro de que não fizessem parte os factores de desequilíbrio que, entretanto, despontavam. Desses factores perniciosos a *cor da pele* é o mais enfatizado nos textos da C. I.. Compreende-se que assim seja. De facto, o sujeito da enunciação, assumindo a denúncia do racismo campeante, *necessita* de se justi-

9. Cf. BORGES, J.-L. — «Ce qui reste d'un homme c'est son image», in «Magazine Littéraire n.º 163» (Juillet-Août 1980), p. 54.

ficar como angolano de pele branca, aderindo ideologicamente à luta contra a discriminação epidérmica pela qual passava, como passou, a luta contra o sistema colonial. A adesão ideológica do sujeito de enunciação ao combate pela liberdade política dos colonizados torna-se, em alguns textos, tão obsessiva que, à força de se querer vincar bem o anti-racismo, são cometidas certas *acirologias*, isto é, certas impropriedades discursivas, que referiremos oportunamente.

A *cor* é, como dissemos, um *motivo* literário em C. I.. Designá-la-emos mesmo como *motivo associado*, para usarmos a terminologia de Boris Tomachevski¹⁰ que Barthes¹¹ reformularia na sua teoria das funções. O discurso de C. I. está-lhe inteiramente subordinado, pois que o objectivo último dos seus dez textos é *representar* as rupturas causadas por ela no tecido social angolano, a partir dos anos '40.¹² Rupturas que o narrador do primeiro conto — «*Encontro de acaso*» — deixa transparecer quando metaforiza a existência dos colonizados no enunciado: «cada

10. Cf. TOMACHEVSKI, B. — «Temática», in «Teoria da Literatura - II», pp. 155-201, Col. Signos n.º 16, Edições 70, Lisboa, 1978.

11. Cf. BARTHES, R. — «Introdução à Análise Estrutural da Narrativa», in «Análise Estrutural da Narrativa», pp. 19-60, Editora Vozes, Petrópolis, 1973.

12. Um quadro sinóptico da sociedade angolana, do princípio deste século até aos anos '40, pode ler-se em ERVEDOSA, Carlos — «Roteiro da Literatura Angolana», pp. 59-61, Edições 70, Lisboa, 1979. Aí se refere a *ataraxia* social de que Luandino parte para o *evocacionismo* presente em *A Cidade e a Infância*.

um com a sua cela nesta imensa prisão».¹³ Instalemo-nos, pois, nos textos deste livro marcado pela *cor* que *dirigirá* o discurso luandino por trilhos nem sempre os mais correctos do ponto de vista da *literariedade* que não da *idealidade* que, aqui, não desejamos discutir, em pormenor.

Começemos pelo *título* do livro — *A Cidade e a Infância* — coincidente, de resto, com o título de um dos contos. Este *título* é *contextual*, já que «faz corpo com a obra, está no mesmo plano semiótico e possui globalmente uma função sinonímica de interpretante».¹⁴ A obra é, portanto, uma expansão do título, como vamos ver.

No conjunto dos dez contos constituintes da obra, «*A Cidade e a Infância*» ocupa a posição medial, isto é, é o quinto. Essa posição central não nos parece, de modo algum, apenas motivada pela ordenação cronológica em que os textos se encontram. Com efeito, a centralidade de «*A Cidade e a Infância*» é, para nós, significativa de que toda a obra literária luandina girará em torno desse *centro*. Quer dizer que o *con-texto* do *texto* de José Luandino Vieira é, na verdade, a cidade e a infância. Esse é, de facto, o binómio em que se centrará o seu discurso. O *centro* corresponde, por isso, na presente obra ao número 5. Independentemente das conjecturas cabalísticas que poderiam ser feitas à volta do valor aritmo-

13. Cf. VIEIRA, José Luandino — «*A Cidade e a Infância*», p. 62, Edições 70, Lisboa, 1977.

14. Cf. REY-DEBOVE, Josette — «*Lexique-Sémiotique*», p. 148, P.U.F., Paris, 1979.

sófico desse número, não deixa de ser também interessante notar que o conto, que ocupa esse número de ordem, se desenvolve em cinco *lexias* devidamente assinaladas pelo autor. Não importa, todavia, entrar em especulações, mais ou menos argumentáveis, já que nos parece que a *centralidade* da cidade e da infância na obra luandina fica, desde logo, garantida pelo facto de o escritor ter escolhido, significativamente, para título da sua primeira obra, onde «já está tudo», o título do conto em que esse binómio pode ser convenientemente entendido. Vejamos como.

A Cidade e a Infância é, na língua luandina, uma expressão oximórica. Quer dizer que os termos, que a compõem, anulam-se mutuamente, visto serem opostos. Perceber-se-á a nossa asserção, se dissermos que «infância» é aqui uma metonímia de «musseque». Assim, «infância» e «cidade» são dois conceitos sociolinguísticos que se excluem mutuamente: ao aparecimento e desenvolvimento da cidade corresponde o sepultar dos tempos de infância descuidada em que a miudagem — «negros, mulatos e brancos, calções rotos e sujos»¹⁵ — corria à pedrada a «mulata maluca» Talamanca e o Velho Congo, ou se precipitava para «admirar» o *Chevrolet*, «aquele velho carro a que eles chamavam o zizica». O *musseque* é, portanto, o espaço para onde a *cidade* empurra os meninos sem preconceitos que assistirão impotentes à substituição das «casas de pau-a-pique e zinco», que eram as deles, por «prédios de ferro e cimento»,

15. Cf. «A Cidade e a Infância», p. 102.

que não lhes pertencerão, ao mesmo tempo que a «areia vermelha» do seu bairro de infância era coberta pelo asfalto negro e a rua, onde brincavam, «deixou de ser a Rua do Lima». A cidade anula, pois, a infância e faz nascer o *musseque*, espaço marginalizado e emblema da divisão étnico-social por ela provocada. A fronteira entre a cidade e o *musseque* é a da *cor* que Luandino traduz num segmento metonímico — título também de um conto de *A Cidade e a Infância* — «a fronteira do asfalto». O *oxímoro* aparece-nos, assim, como uma das figuras retóricas mais comuns no discurso luandino, logo a partir da sua primeira obra, se bem que só venha a ganhar uma densidade estética importante na segunda etapa literária do escritor.

A Cidade e a Infância, como título para o conjunto dos dez contos, justifica-se plenamente, na medida em que todos os textos são atravessados pela problemática dialéctica resultante dos efeitos do sentido social desses dois termos antagónicos. Esse antagonismo, que produz o *oxímoro*, marca-o bem Luandino através do narrador do conto que transporta esse título:

«A infância aparecia diluída numa cidade de casas de pau-a-pique, zincos e luandos, à sombra de frescas mulembas onde negras lavavam a roupa e à noite se entregavam» (p. 116).

Esta cidade da infância, que tinha a «Grande Floresta» do Kinaxixe, que tinha o Makulusu, que tinha o Braga, é inimiga daquela que lhe sucedeu a roncós

de tractores que rasgaram a «pele vermelha da terra», onde as «casas novas, altas» rebentavam qual furunculose epidémica, não permitindo mais que os meninos brincassem «livres ao sol, nus da cintura para cima e dos joelhos para baixo, correndo aquele mundo deles que hoje tractores vão alisando e alícerces vão desventrando, para onde desce o bairro do Café, sucessor moderno daquele Braga da infância de todos eles» (p. 115).

Os dez contos deste livro manifestam, portanto, o conflito entre a cidade do passado e a cidade do presente, que o mesmo será dizer entre a cidade sem *musseque*, isto é, sem espaços de marginalidade social, e a cidade com *musseque*, isto é, com *fronteiras* económicas e raciais que fermentaram o racismo e levaram ao inevitável choque que a história regista já e que será, um dia, estudado com a serenidade e a profundidade que a frieza do tempo ajudará a encontrar. O sintagma *A Cidade e a Infância* pode, por isso, ser assumido como um título não só contextual, mas também *denominativo*, visto que representa a condensação da textualização que sustenta a obra, isto é, é um segmento metatextual cuja *diaforia* é, ao mesmo tempo, resumptiva *anafórica* (a Infância) e resumptiva *catafórica* (a Cidade).

Deixemos, todavia, o título geral e passemos a analisar as relações que cada um dos títulos mantém com o texto a que serve de *designatum*, já que quase todos eles são intratextuais, isto é, desempenham no corpo do texto determinada função.

Assim, o primeiro título — «*Encontro de acaso*» — não pode constituir, como diria Milton José Pinto,

um «resumo metalinguístico do texto que se segue».¹⁶ De facto, ele não faz parte da *fábula*, mas, sim, da *trama* do texto, isto é, não participa de nenhuma das sequências a que Roland Barthes chamou de *lexias*. Ele não passa, com efeito, de um enunciado iterativo com três ocorrências cuja função é exclusivamente *fática*. Em termos textuais, é uma expressão vazia destinada tão só a manter o canal de comunicação sem *ruidos*, enquanto o narrador introduz três *analepses heterodieéticas*,¹⁷ antes de chegar ao presente da história.

O título do segundo conto — «*O despertar*» — já tem relação de significância com o texto, isto é, já não se trata de uma palavra vazia ou de uma mera etiqueta identificadora do texto. Há, na verdade, uma relação metonímica do título com o texto, ficando, no entanto, garantida, fora do contexto, a polissemia desse sintagma nominal. Todavia, por sobre-determinação contextual a palavra *despertar* ascende à categoria de símbolo, funcionando, no caso presente, como simbolizante de um amanhã diferente. O narrador, de resto, aproveita a face simbolizante desse lexema:

«Agora era livre. LIVRE. Soava bem esta palavra. *Despertava ecos interiores* até ali adormecidos» (p. 71).

16. Cf. PINTO, Milton José — «Análise Semântica das Línguas Naturais — Caminhos e obstáculos», p. 94, Ed. Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1977.

17. Cf. GENETTE, G. — «Figures III», p. 91, Éd. du Seuil, Paris, 1972.

Sublinhámos adrede a expressão que, num uso retórico derivacional, acrescenta ao sintagma do título a plurivocidade característica dum símbolo.

O terceiro título — «*O nascer do sol*» —, ainda que seja explicitamente integrado no discurso —

«Mas o Sol nasceu várias vezes e as goiabas amadureceram nos quintais» (p. 82) e

«No outro dia o Sol nasceu. E havia nos olhos dos garotos a caminho das escolas, misturado com a antiga expressão ingénua, um brilho malicioso de sexualidade» (p. 87)

—, não desempenha qualquer função pertinente. Em termos de *motivação*, poderíamos falar aqui de um *motivo livre* ou, barthesianamente, de simples *catálise*. Nas duas passagens citadas, verifica-se, com efeito, que a expressão «*O nascer do sol*» não possui qualquer uma das muitas conotações, que literariamente lhe são tradicionais, nem tem qualquer papel simbólico. Na primeira citação, essa expressão sustenta apenas uma perífrase que cai facilmente no domínio do estereótipo; na segunda, estamos perante um *truísmo* e, portanto, sob a alçada do *cliché*.

A debilidade, que representa este título, não é, como veremos, a única que a primeira obra literária luandina possui, a confirmar, de resto, que uma estreia é sempre uma estreia.

«*A fronteira de asfalto*» é, quanto a nós, o título

mais feliz de todo o conjunto. De facto, se analisarmos semicamente o sintagma em cada um dos seus tagmemas, a riqueza da metáfora acentua-se consideravelmente. O tagmema *fronteira* implica, desde logo, o sema «separação» entre dois espaços ou territórios. Esse sema adjuntaria os adjectivos «político» e «histórico», que são os mais comuns na definição de uma *fronteira*. A *fronteira*, denotativamente entendida, exige *marcas* físicas que são outro dos seus semas definidores. O tagmema *asfalto* será essa *marca*, funcionando, portanto, como complemento de nome, sem se deixar, todavia, adjectivar e perder, por isso, a sua autonomia significativa. O *asfalto* é, pois, neste sintagma, assumido no nível primeiro do sentido, o princípio e o fim da separação do espaço ou território: a *fronteira* é onde começa ou onde acaba o *asfalto*, consoante se entre ou se saia dele. Se passarmos, porém, ao nível segundo do sentido, à *conotação*, e colocarmos, como é óbvio, o sintagma no contexto, verifica-se que dois semas do semema *asfalto* nos são necessários para a transferência da *literalidade* para a *figuralidade* dessa expressão. Isto é: para a consecução da metáfora o semema *asfalto* deve resolver-se, pelo menos, nos seus semas — «cor preta» e «progresso». Assim, o *asfalto* é semanticamente uma contradição, sendo, retoricamente, um oxímoro. De facto, *asfalto* é a metonímia africanamente mais correcta para a «opressão», na medida em que o seu advento às *picadas* africanas significava a implantação sólida do sistema colonial e ainda o trabalho forçado para o homem negro que, como muito bem canta o poeta António Jacinto,

«encontrou sipaio
tinha imposto, o patrão
esqueceu assinar o cartão
vai na estrada
cabelo cortado

«*cabeça rapada*
galinha assada
ó Zé»

picareta que pesa
chicote que canta».¹⁸

Sem forçarmos demasiado a expansão semântica desse termo, podemos, portanto, concluir que ele suporta a transformação em símbolo de *colono*, por isso, de *branco*. E aí está a coincidência de opostos, o oxímoro: a cor preta do asfalto, colocado pelo homem negro sobre as ruas e estradas de terra vermelha, simboliza a extensão territorial do branco e o seu domínio efectivo sobre aqueles que constroem as fronteiras de asfalto e que delas serão as vítimas imediatas.

«*A fronteira de asfalto*» é, pois, uma expressão que, no corpo do texto, é *emblemática*, desempenhando, todavia, também uma função poética, já que, como diz Jakobson, nela se «projecta o princípio de equivalência do eixo de selecção (enquanto metáfora de «racismo») sobre o eixo de combinação

18. Cf. JACINTO, António — «Poema da alienação», in «Antologia Temática de Poesia Africana I», p. 176, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1975.

(enquanto metonímia de «opressão»)¹⁹. É neste duplo valor que o narrador do conto, que a tem por título, a recupera para o seu discurso:

«E lembrava-se do tempo em que não havia perguntas, respostas, explicações. Quando ainda não havia a *fronteira de asfalto*» (p. 93).

O valor emblemático da expressão está bem marcado neste segmento de discurso em que Ricardo, o «filho da lavadeira» da menina Marina, evoca o tempo em que a *cor* não dividia as pessoas. Como *emblema*, a *fronteira* pressupunha respeito, não admitindo, portanto, qualquer infracção ao código de relações que estipulava. Por isso, quando o narrador nos informa que Ricardo, certa noite, «deu por si a atravessar a *fronteira*» (p. 96), nós ficamos, desde logo, cientes de que essa sua atitude lhe traria consequências graves, já que penetrou no território do *outro* e desrespeitou o *sagrado* que o *emblema* figuraliza. De facto, Ricardo não só não conseguiu o seu objectivo — falar com Marina — como não voltaria a violar o *sagrado* do *outro*, pois que a perseguição, que um polícia de *fronteira* lhe moveu, fê-lo estatelar a cabeça na aresta do passeio, ficando, assim, «estendido do lado de cá da *fronteira*, sobre as flores violeta das árvores do passeio» (p. 97).

A fronteira de asfalto será, em suma, uma *metá-*

19. Cf. JAKOBSON, Roman — «Linguística e Poética», in «Linguística e Comunicação», p. 130, Editora Cultrix, São Paulo, 1970.

bole para o título genérico de *A Cidade e a Infância*, como é também o espaço privilegiado de elaboração textual luandina. A *escrita* de *Luandino Vieira* encontra, pois, na *fronteira de asfalto* o seu reino dos *traços*, como diria Jacques Derrida.

Os outros cinco títulos não serão motivo de qualquer análise, na medida em que são constituídos pelos nomes dos protagonistas dos respectivos contos e, portanto, a relação que estabelecem com o texto é evidente. Diremos apenas que este tipo de títulos simples não é o mais comum em Luandino Vieira que tem nítida propensão para os títulos compostos, como se pode provar com «*A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*» e com sete dos oito títulos de «*Vidas Novas*», para só falarmos nas obras da sua primeira etapa literária.

Estudados os títulos de *A Cidade e a Infância*, marco zero do percurso da *escrita* luandina, passemos aos textos propriamente ditos acerca dos quais falaremos mais da elaboração, isto é, da *trama* do que das *fábulas*. Dado estarmos em presença de textos essencialmente *representativos*, prestaremos particular atenção à coerência textual, isto é, à adequação das formas de expressão aos conteúdos a transmitir. Ressalvamos, porém, desde já, que não é nossa intenção aprofundar muito essas questões, em virtude de, para o objectivo enunciado neste capítulo, não ser necessário procedermos a análises muito profundas e exaustivas. O nosso escopo é, como dissemos, *traçar* um dos percursos da *escrita* luandina, não sendo para tal indispensável o tratamento integral das questões ligadas à *narratologia*. Assim,

não curaremos de sectorizar as observações, que vamos fazer acerca dos contos de *A Cidade e a Infância*, embora queiramos realçar, principalmente, os seus aspectos sintáctico e verbal em detrimento propriamente do seu aspecto semântico.²⁰

O primeiro conto — «*Encontro de acaso*» — merece-nos algumas considerações, quanto ao seu aspecto sintáctico, que poderemos generalizar e assumir como características da *escrita* luandina. Na verdade, a articulação das *lexias* é fundamentalmente *paratáxica* ou encadeada, o que acontece na maior parte dos textos de Luandino Vieira. A *parataxe* é o processo de sintaxe textual que melhor convém, de facto, a uma narrativa que se pretenda, em certo sentido, enquadrada na *oratura* africana. Porque a *parataxe* possibilita uma escrita imediatista, impressionista, espontânea, de transição directa de um momento narrativo para outro sem a interferência de relações discursivas complicadas que diminuiriam, obviamente, o prazer de *narrar* e, ao mesmo tempo, de *escutar* (ler). A *parataxe* visa, de certa maneira, a desempenhar, na escrita, a função do *expeditivo* sintáctico tipicamente africano, que é, no fundo, a ausência de *modo*, marcada na estrutura de superfície textual pela supressão das *mots-outils*. O uso do *expeditivo* origina certas lacunas relacionais facilmente supridas pelo narratário que conhece perfeitamente o contexto de circulação da história e ainda

20. A terminologia usada aponta, como é óbvio, para a referência todoroviana em que nos moveremos na apreciação dos textos de *A Cidade e a Infância*.

a função sugestiva ou mágica de certas sequências frásticas utilizadas pelo narrador. O *expeditivo* está, portanto, relacionado com a progressão intuitiva do pensamento do narratário, sustentando, assim, aquilo a que chamámos uma *sintaxe canguruística*. Nesta perspectiva, ele porá naturalmente em destaque a marcação rítmica do discurso e desempenhará também uma forte função conativa, provocada pelas elipses, paralipses, palilogias, hipálages e metonímias, que caracterizam retoricamente o estilo poético africano. Luandino Vieira, ao eleger, desde a sua estreia literária, a *parataxe* como figura sintáctico-textual predominante, demonstra cedo o seu tributo à *oratura* africana que ele haveria de assumir sem constrangimentos em toda a segunda etapa do seu processo de *escrita*.

A sintaxe textual de *A Cidade e a Infância* alicerça-se, portanto, na *parataxe*. E, se descermos do *aspecto sintáctico* dos seus textos para o *aspecto verbal*, verificamos que, também aqui, é a *parataxe* que comanda. De facto, a elipse do verbo, predicativo ou copulativo, é muito frequente nestes contos, especialmente naqueles em que o lírico ameaça submergir o narrativo. Assim, os *complexos significantes*, como diria Julia Kristeva, ou as *construções ergativas*, na terminologia de Martinet, substituem, quase sempre com vantagem, a frase organizada, já que assubjectivam e atemporalizam o discurso, tornando-o, por isso, simultaneamente real e imaginário, numa concomitância também característica do *griotismo* em cujo horizonte Luandino Vieira situou sempre a sua *escrita*.

Regressemos, porém, ao primeiro conto e analisemo-lo, ainda que ligeiramente, no seu triplo aspecto: semântico, sintáctico e verbal.

O aspecto semântico deste primeiro conto é bastante tradicional: o narrador (branco) encontra fortuitamente um dos seus amigos negros da infância, concretamente aquele que tinha sido o «chefe» do «grupo de «cóbois»» dos «miúdos de oito anos» que tinham a sede do seu clube na Grande Floresta do Kinaxixi; o encontro acontece numa taberna, onde o narrador entrou atraído pelos «ecos esborrachados dum baião tocado em harmónica de boca» (p. 64); aí depara com o seu admirado «chefe» da infância dançando impulsionado pelo álcool que lhe notou, facilmente, em excesso; o «chefe» reconhece o seu antigo «subordinado» e companheiro, que a vida tinha separado, acabando por beber juntos e recordar os bons velhos tempos em que «meninos brancos e negros comiam quicuérria e peixe frito (...) e em manhãs de chuva (...) iam à conquista do reduto dos bandidos do Kinaxixi» (p. 66).

Estamos, pois, em presença de uma *fábula* tipicamente evocacionista e de conteúdo clássico. Vejamos, agora, o que poderemos constatar quanto ao *assunto*, passando, portanto, para o aspecto sintáctico.

O processo narrativo desenvolve-se numa temporalidade com três momentos distintos: uma *prolepse* no princípio («— Olá, pá, não pagas nada!?»), seguida por uma longa *analepse* [até «E ontem eu vi outra vez» (p. 64)] a anteceder o *presente* da história. A excepção do segmento de abertura («— Olá, pá,

não pagas nada!?)», que será retomado no fecho da história — há uma circularidade no discurso que sustenta esta *forma textual aberta*, segundo a classificação de Chklóvski —, o modo desta narrativa é, segundo Todorov, a *narração*,²¹ o que está perfeitamente de acordo com o tom de *crónica* que subjaz ao texto.

«*Encontro de acaso*», como praticamente todos os outros textos de *A Cidade e a Infância*, privilegia a narração propriamente dita em detrimento da *descrição* que é sempre muito fugaz e, em alguns casos, mesmo inexpressiva. Quer isto dizer que a preocupação de Luandino Vieira é, nesta sua obra, *narrar*, como já dissemos, mais do que *escrever*. Assim, este texto, como quase todos os outros, só muito esforçadamente pode classificar-se de *conto*. Na verdade, esta espécie literária exige o doseamento do narrativo com o lírico e, portanto, o *discurso* não deve deixar-se suplantado pela *história*, em termos benvenistanos. Ora, neste texto, o discurso é quase sempre eclipsado pela história, de tal modo que, diríamos, o leitor fica com a sensação de estar mais em presença de um esqueleto do que de um corpo cujas formas sejam perfeitamente delineadas. Essa sensação de que falta a *carne* ao texto gera a insatisfação da curiosidade e, sobretudo, marginaliza todos aqueles leitores que desconheçam os espaços geográficos concretos onde a narrativa se situa. Noutros

21. Cf. TODOROV, T. — «As Categorias da Narrativa Literária», in «Análise Estrutural da Narrativa», 2.ª edição, p. 240, Editora Vozes, Petrópolis, 1973.

termos, este texto luandino, como alguns outros de que falaremos mais adiante, não se deixa ler plenamente a não ser por quem conheceu o espaço e o tempo que ele pretende representar. Quer isto dizer que a sua significação é temporal (crónica), quando deveria ser *acrónica*, para cumprir verdadeiramente a *literariedade* exigível pela *escrita*.

Vejamos alguns casos concretos de insuficiência de *discurso*. Depois de informar que o «chefe» se impunha pela sua imaginação aos restantes meninos que brincavam com ele na «Grande Floresta», o narrador adianta:

«Inventava as aventuras na água suja que se acumulava na floresta. Foi o inventor das jangadas que nos levariam à conquista do reduto dos Bandidos do Kinaxixi.

Ah! O Kinaxixi dos bailes ao domingo. Ele nos mandou despir a todos e meter na água, nadar em direcção ao clube e matar os bandidos.» (pp. 61-62).

Nesta passagem, o narrador dá-nos conta de uma das acções da personagem principal que a impuseram ao respeito dos outros miúdos: «inventar jangadas». É-nos dito que essas jangadas se destinavam «à conquista do reduto dos Bandidos do Kinaxixi». A introdução deste motivo — *as jangadas* — leva-nos a ficar na expectativa do seu uso, para confirmarmos a sua validade como caracterizador indirecto da personagem, pois que ele nos é comunicado como um *motivo associado*. O certo é que a nossa

expectativa é gorada, na medida em que o narrador não mais faz uso desse motivo, explicitando mesmo que o assalto ao «reduto dos bandidos» era feito a nado e não nas jangadas, como seria lógico após ter sido referida a sua invenção pelo «chefe». A *verdade literária* do segundo período da passagem citada é, pois, neutralizada inexplicavelmente, ficando-nos a sensação de que o narrador não distingue correctamente o que é acessório do que é essencial. A neutralização dessa «verdade literária» é precedida por uma apóstrofe — «Ah! O Kinaxixi dos bailes ao domingo» — *complicativa*. Com efeito, ao narratário desconhecedor do contexto não se explica o que é o Kinaxixi. As únicas informações que o narrador lhe presta a respeito desse espaço são, fenotextualmente, contraditórias: o Kinaxixi é um «refúgio de bandidos» onde se faziam bailes ao domingo que são evocados com visível saudade. Há, pois, uma sobreposição de motivos — jangadas com bailes — inconciliáveis para quem não souber o que era o Kinaxixi com sua famosa lagoa. O texto transforma-se, assim, num «bilhete postal» para os amigos de infância e numa *crónica* só plenamente legível para os habitantes da Luanda das primeiras décadas deste século. Deste modo, não há verdadeira «informação literária», porque a legibilidade, ou, antes, a *lisibilidade*²²

22. A *lisibilidade* aparece como factor de preenchimento das «cadeias causais» e, portanto, como multiplicador das «solidariedades» entre os motivos e os acontecimentos relatados. É, por isso, uma «espécie de «cola» lógica» de que se serve o discurso da narrativa. Cf. BARTHES, R. — «S/Z», pp. 161 e 187, Col. Points, Ed. du Seuil, Paris, 1970.

é extremamente reduzida, por vezes mesmo, quase nula.

• A mesma insuficiência do *lisível*, que se encontra na passagem mencionada, está contida nestoutra frase espaço-temporal: «Por detrás da Agricultura existia a Grande Floresta» (p. 61). De facto, o nome próprio, Agricultura, carece de uma explicação, para que a frase seja *lisível*, isto é, para que a associação entre esse nome e o sintagma «Grande Floresta» seja *compatível* e ganhe o estatuto de necessária.

Ainda ao nível da insuficiência do *lisível*, o narrador circunstancializa, de novo, a sua narrativa, quando nos «informa» de uma das peripécias da vida de seu antigo «chefe», contando:

«Mais tarde soube que tinha tentado ir clandestinamente para a América, dentro de um barril, mas que fora descoberto perto de Matadi.» (pp. 62-63).

Uma vez mais, verificamos que o narrador parte da pressuposição do conhecimento do contexto pelos narratários. O nome próprio, Matadi, ganha no contexto a categoria de topónimo, só que o narratário fica sem saber se a viagem clandestina da personagem teve muita ou pouca duração, não podendo, por isso, aderir emotivamente, isto é, esteticamente, à mensagem, manifestando o seu *sentimento* pelo infortúnio do «chefe». Na verdade, o narratário não-angolano não tem a mínima ideia de onde possa ficar Matadi, isto é, não saberá a duração que teve essa viagem frustrada, nem a razão para a contigui-

dade entre a América, um barril e esse topónimo. Quer dizer que a *metonímia* perder-se-á, o que não aconteceria se o narratário dispusesse da informação de que Matadi é um porto fluvial de grande importância na margem direita do rio Zaire. A associação por contiguidade ou por metonímia entre *barril* e *América* tornar-se-ia, assim, justificada literariamente, pois que esse seria o porto por onde transitaria algum do petróleo saído de Angola para esse país. Esta informação acrescenta, naturalmente, à passagem citada um sentido segundo, escondido sob o continente usado pelo «chefe» para a sua fuga não-conseguida.

Uma outra insuficiência informativa, que mais acentua o aspecto de crónica que «*Encontro de acaso*» possui, encontra-se ainda no seguinte segmento textual analéptico:

«Ah! Aquelas rifas... Como eu tenho saudades delas. Nos degraus da casa grande, à entrada para a mercearia, com a «Guerra Ilustrada», «Neptuno» e outras revistas de guerra que o consulado nos dava, armávamos as grandes rifas anuais». (pp. 63-64).

Qual «casa grande»? Qual «mercearia»? Qual «consulado»? Estas são questões que o narratário pode muito justamente formular ao texto, que não tem resposta para elas. Com efeito, tais nomes aparecem-nos no texto como «descrições definidas», sem que, todavia, exista «um objecto que satisfaça a

descrição»,²³ isto é, tais nomes não possuem *referentes* para o narratário, ainda que tenham sentido. Portanto, o uso dessas *descrições definidas* é anormal.

Passemos, seguidamente, ao *aspecto verbal* do texto, onde algumas observações são também necessárias.

Começemos pelo nível lexical:

«O seu espírito de aventura *compatibilizou-se* com a rufiagem» (p. 63).

Sublinhamos adrede o lexema que se nos revela como uma autêntica *acirologia*, emprestando à frase uma afectação estilística considerável. Na verdade, a *frequência* dessa palavra é demasiado baixa para poder ser aceite como pertinente ao vulgarismo «rufiagem», esta, sim, plenamente de acordo com o *status* da personagem. Se chamamos a atenção para esta selecção imprópria, é porque ela se torna notada exactamente por ser única e por nos parecer inteiramente descabida num texto em que se constata justamente um desejo de coerência, isto é, de adaptação da forma de expressão à forma do conteúdo.

Mas, como que para obliterar a *acirologia* referida, o texto também nos fornece lexicalizações em que se divisa já o escritor experimentalista que se afirmará na segunda etapa da sua obra. Reparemos na frase seguinte:

23. Cf. DUCROT, O. e TODOROV, T. — «Dicionário das Ciências da Linguagem», p. 300, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973.

«Cá fora chegavam até mim os ecos *esborrachados* dum baião tocado em harmónica de boca» (p. 64).

Desta feita, a selecção do atributivo é não só criteriosa mas também muito expressiva. Trata-se, com efeito, de uma palavra de que se infere, com segurança, uma *metáfora sinestésica*, pois que nos sugere, a um tempo, auditiva e visualmente. Por um lado e baseados na «falsa» parassintetização do adjectivo a partir do plebeísmo «borracho» (= bêbedo), somos sugestionados auditivamente para uma melodia arrastada e, eventualmente, desencontrada. Este arrastar da melodia saída da harmónica de boca é-nos também sugerido pelo significante ele-mesmo. Na verdade, a sua *extensão espacial*, isto é, o seu comprimento, a sua configuração, sugere-nos, desde logo, o sentido, ou seja, *ecos esborrachados* são, obviamente, «ecos» prolongados como se deduz de tão grande atributivo. Quer dizer que o simples comprimento do adjectivo, que nos impressiona visualmente, é por si só significante do sentido de «arrastamento» característico da voz de um «borracho». «*Esborrachados*» ganha ainda grande expressividade pela sua *extensão temporal*, isto é, a sua duração. De facto, se atentarmos nos seus fonemas constituintes, verificamos que as *fronteiras* desse vocábulo são marcadas por dois fones constritivos-fricativo-palatais /S/. Assim, tendo como *fronteiras* inicial e terminal sons de natureza frouxa e de tipo contínuo, esse vocábulo ganha naturalmente uma duração prolongada. Se isso não bastasse, acrescen-

taríamos que, no exterior do vocábulo, existem ainda mais três fones constrictivos: um sonoro-labial (u) e dois palatais-surdos (R, S). Quer dizer que a maioria dos sons do vocábulo é constrictiva ou contínua, portanto de pronúncia *arrastada*, com o pormenor curioso de podermos ainda considerar que, foneticamente, estamos em presença de uma massa sonora de funcionamento *ecóico* em /S/. Deste modo, conclui-se que a *extensão temporal* do vocábulo «*esborrachados*» é homóloga da *extensão espacial*, as quais, conjuntamente, sugerem o sentido conotativo que a palavra obtém, no contexto. Explicada, pois, a *metáfora sinestésica*, bem poderíamos dizer que o sintagma «*ecos esborrachados*» constitui o que os retóricos chamam um *epitetismo*,²⁴ ao mesmo tempo que, com Greimas,²⁵ designaríamos o lexema «*esborrachados*» como uma autêntica «constelação estilística», em virtude de nele podermos «ver» ainda uma metonímia por catacrese que nos presentifica a distensão dos lábios negros na harmónica tocando o baião. A função poética jakobsonniana está, como se vê, presente no adjectivo em questão, já que o significante é nele gerador de outros significantes, ao mesmo tempo que os dois pólos da língua (metafórico e metonímico) se entrecruzam.

Resta-nos dizer algo sobre o *aspecto sintáctico* deste primeiro texto de *A Cidade e a Infância*.

24. Cf. FONTANIER, P. — «Les Figures du Discours», p. 354, Ed. Flammarion, Paris, 1977.

25. Cf. GREIMAS, A. J. — «Sémantique Structurale», p. 43, Ed. Larousse, Paris, 1966.

Quanto à articulação das *lexias* entre si, o discurso enferma de certas debilidades que manifestam uma insuficiente maturidade da técnica combinatória dos *motivos*, o que prejudica, obviamente, o tecido estético que é o texto. Vejamos:

«De pé, um negro batia com o pé descalço no chão e marcava o compasso duma música que a sua boca tirava da harmónica» (p. 65).

Vimos, anteriormente, que o narrador informou-nos que era «um baião» que, no interior da taberna, estava a ser tocado «em harmónica de boca». Não é, por isso, normal que, na *lexia* acima transcrita, se tenha passado de uma situação definida (um baião) para uma situação indefinida (uma música); o contrário, isto é, partir do indefinido para o definido, já seria correcto. Solecismo similar é cometido na *lexia* que a seguir transcreveremos e que tem relação directa com a pré-citada:

«Um negro de pé. Só se viam os olhos brilhar e os pés a bater o ritmo duma canção de instrumento barato» (p. 65).

Uma vez mais se incorreu na anormalidade sintáctica e agora duplamente. Na verdade, não só se manteve a indefinição da música (aqui ainda mais indeterminada pelo lexema «canção») como se tornou indefinido o instrumento que a tocava. É evidente que o *apagamento* semântico que o narrador terá desejado fazer pela indefinição do discurso não era possível, na medida em que estas duas *lexias*

mantêm uma relação de *anaforicidade* com aquela em que se denominavam a música e o instrumento. O que seria tecnicamente correcto era o narrador partir duma *lexia* em que os dois *motivos* — música e instrumento — fossem apresentados como indefinidos. De facto, a distância do narrador relativamente ao narrado justificava esse percurso: o narrador está fora da taberna e prepara-se para entrar nela, por isso, a lógica sequencial aconselharia a que ele não identificasse, como o fez, nem a música nem o instrumento executante, o que traduziria correctamente a sua distância em relação ao espaço e ao tocador. Já dentro da taberna, passar-se-ia, então, para a definição da música e do instrumento, através de sintagmas denominativos. Realmente, o narrador errou, cometeu solecismo na sintaxe das *lexias*, no momento em que quis apagar o que previamente havia mostrado.

Para encerrarmos a leitura do texto a que nos estamos a reportar, focaremos ainda um outro caso em que o discurso não fez correctamente a sutura das *lexias*:

«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. Por isso eu sorria, com um sorriso que o tocou». (pp. 65-66).

A questão desta *lexia* reside fundamentalmente na *acirologia* que reveste na frase o advérbio «inconscientemente». De facto, tal como ele nos surge

não é possível saber-se, sem ambiguidades, se estamos em presença de um *advérbio verbal*, se de um *advérbio de frase*. 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 que foi uma inconsciência, isto é, um acto irresponsável, o sorriso do narrador, atendendo a que o destinatário desse sorriso não estaria com humor receptivo, como, de resto, tinha dado a perceber, quando «sacudiu a pontapé» o par de bêbados que dormia a um canto da taberna, antes de se dirigir para o narrador. 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, isto é, sabe por que sorriu, donde o *ilogismo* em que se situa ao enunciar o advérbio «inconscientemente». A *lexia* não está, portanto, bem suturada, na medida em que ela integra um paradoxo provocado pelo advérbio que só poderia ser, ainda que com esforço, justificado, se aparecesse explicitamente marcado como incidindo na frase e não no verbo, como aparece.

Passemos, então, para o segundo texto — «*O despertar*» —, a fim de verificarmos se certas deficiências técnicas, que apontámos no primeiro, persistem ou desaparecem.

Começemos pelo *aspecto semântico*. A *fábula* apresenta-se-nos um pouco mais densa do que a anterior, o que não quer dizer que não mantenha características de narrativa tradicionalizante: a vida de um «ele» que, desafiado por amigos, deixa o seu pacato quarto de bairro popular para fazer umas «noitadas» nos bares nocturnos da cidade, onde acaba por conhecer uma «mulher que o desejou» (p. 74), mas de quem se afasta logo que ela lhe confessa estar grávida doutro homem. «Ele», que gastava mais do que ganhava, posto à margem pelos amigos que «fugiam dele com medo dos empréstimos», roubou e foi condenado à prisão. O tempo que passou na prisão fez-lhe bem, porque lhe permitiu regenerar-se e reencontrar-se. Libertado arranjou um «emprego manual». O narrador surpreende-o no quarto simples de bairro popular e apresenta-no-lo evocando a vida desde criança. Quarto donde ele foi levado pelos amigos para a Cidade que o perdeu; quarto onde regressou para uma nova vida, após cumprimento da pena de prisão que lhe foi aplicada. A narrativa é, portanto, circular. Assim, entramos já no domínio da *trama*, o que nos leva a passar para o *aspecto sintáctico* desta narrativa.

O *modo* desta narrativa é, como na anterior, a *narração*, o *aspecto* é omnisciente, isto é, o discurso é de 3.^a pessoa, o *estilo* é «panorâmico».²⁶ Analisaremos, mais à frente, sobretudo o aspecto deste texto

26. Cf. TODOROV, T. — «As Categorias da Narrativa Literária», in «Análise Estrutural da Narrativa», 2.^a edição, p. 244, Editora Vozes, Petrópolis, 1973.

narrativo. De momento, falemos um pouco dos seus *motivos*.

A narrativa inicia-se com um *motivo* que, seguindo Tomachévski, designaremos por *composicional*:

«Abre a janela do quarto perdido na confusão do bairro e olha. Fora o sol está a nascer» (p. 69).

Como queria Tchekhov, o motivo «abrir a janela e olhar» encerra também a narrativa. Há, portanto, neste aspecto, plena obediência às regras composicionais por parte do narrador, pois que a associação que faz entre «abrir a janela, olhar e nascer do sol» serve de «fecho» à narrativa que, já o referimos, é circular. A personagem é-nos, assim, mostrada na moldura da janela aberta do seu quarto, olhando para o exterior donde lhe chegavam os sons e as cores dum novo dia, ao mesmo tempo que

«Boceja. E o bocejo faz eco no quarto vazio onde a única nota colorida é dada pelas lombadas dos livros, azuis, vermelhas, amarelas...» (p. 69).

Depois de nos ter informado sobre a cor das lombadas dos livros e de repetir, ainda uma vez, que «fora realmente o sol está a nascer», o narrador comete a primeira incongruência sintáctica ao dizer, em tom adversativo, portanto contrastante: «Mas no quarto ainda está tudo na semiobscuridade» (p. 69). De facto, mesmo sendo *omnisciente* o *aspecto* desta narrativa, não é fácil harmonizar a «semiobscuridade» do quarto com a distintividade com que

nos tinham sido comunicadas as cores das lombadas dos livros. Essa «semiobscuridade», de resto, é totalmente «desmentida» pelo narrador, quando, antes de colocar a personagem na primeira situação de *analepse*, insiste:

«Mas ele ali está. A janela aberta, loucamente aberta para os raios de sol e para o cantar dos pardais nos muxixeiros» (p. 70).

Parece, pois, que, se a «semiobscuridade» é focalizada depois de terem sido enunciadas as cores distintas das lombadas dos livros, existe aqui um *pro-cronismo* injustificado e perturbador da *motivação realista* em que a narrativa se alicerça, desde o princípio. A temporalidade, a lógica da sucessão, não foi, de facto, observada pelo narrador que levou longe demais a sua omnisciência. Aliás, vê-lo-emos adiante, reincidirá na sua ultra-visão.

Da janela aberta do quarto, a personagem observava o movimento exterior:

«Passam negras de quindas²⁷ à cabeça e panos coloridos. Fica no ar um cheiro a peixe fresco. Do Sul vem o apetite do combóio. O combóio das seis que vem buscar os operários» (p. 69).

A janela, enquanto o novo dia se afadiga, a personagem fará a sua primeira *anaplese*, como já refe-

27. *Quinda* = espécie de cesta.

rimos. Não discutimos a validade literária das suas reflexões, por vezes demasiado elípticas, mas não podemos deixar de notar o que constitui o *solecismo* menos perdoável no *aspecto sintáctico* desta narrativa, cometido pelo narrador logo após terminada a evocação analéptica da personagem e de nos ser anunciado, prolepticamente, um segmento da sua vida passado na prisão e acerca do qual nos é dito que a personagem gostava de o recordar:

«E tomava-o um grande prazer, um prazer que quase o levava às lágrimas, quando recordava.

«Quando recordava como agora, deitado de costas, na cama aberta e desfeita, com um raio de sol a brincar-lhe nos cabelos revoltos.

«Quando cá fora, no chão vermelho, as quitandeiras deixavam marcados os pés disformes de percorrerem sempre o mesmo caminho» (p. 71).

A simultaneidade com que o narrador nos apresenta a personagem a «recordar» e as quitandeiras a «passarem», simultaneidade marcada explicitamente pelos *deícticos* — advérbio de tempo (quando) e tempo verbal (imperfeito) —, só seria aceitável desde que a personagem se encontrasse ainda, como deveria estar, à janela. De facto, houve uma mudança de cenário (a personagem estava à janela aberta a olhar para o exterior e agora aparece-nos «deitada de costas, na cama aberta e desfeita») sem ser explicitada ou sequer sugerida. Mas, se a mudança de

cenário poderia ser justificada como uma elipse ou, antes, como uma *paralipse*, no sentido genettiano,²⁸ ela deixa de ter qualquer justificação e passa, portanto, a constituir uma incoerência sintáctica, no momento em que o narrador a torna concomitante à passagem das quitandeiras que já tinha sido narrada, como vimos, no tempo presente, tornando-a presenciada da janela pela personagem. A simultaneidade deixa, pois, de ser possível, havendo, assim, um *anacronismo*. Não fora a mudança, inexplicável, de cenário e essa micro-sequência teria ganhado muito com as *anadiploses* que a introduziam.

Ainda no *aspecto sintáctico*, registe-se, uma vez mais, a onisciência inverosímil do narrador. Querendo descrever o *bar-nocturno* em que a personagem conheceu uma mulher, o narrador conta:

«A luz era baça para dar ambiente. E elas eram pintadas, muito pintadas. Algumas escondiam olhos azuis no fundo de olheiras negras» (p. 73).

A *visão por-detrás*, embora permita ao narrador penetrar em todos os espaços que desnuda facilmente, não deverá, todavia, ser aso para certas incongruências semânticas. Na verdade, se o narrador onisciente não precisa de nos explicar como obtém, ou obteve, as suas informações, isso não significa que ele não deva ser coerente na sua visão: distinguir uns «olhos azuis» à «luz baça» dum *bar-nocturno* e ainda por cima emoldurados em «olheiras

28. Cf. GENETTE, G. — op. cit., pp. 93 e 211.

negras», tem um sabor barroco²⁹ e muito retoricista, enfatizado pelo facto de a cor dos olhos não ser aqui funcional, mas simplesmente *catalítica* ou decorativa.

Entremos, por fim, no *aspecto verbal* deste segundo texto de *A Cidade e a Infância*, o qual é, contrariamente aos outros, muito mais marcado pela cidade do que pela infância.

Genericamente, diremos que há uma certa pobreza lexical ou, mais rigorosamente e para seguirmos a terminologia de Robert Lafont, uma *praxémica*³⁰ muito restrita e, em alguns casos, estereotipada, («... um raio de sol a brincar-lhe nos cabelos revoltos») neste texto em que a *inventio* também se nos apresenta pouco original. Há, todavia, uma ocorrência lexical, aparentemente *afectada* pelo seu vernaculismo, mas que nos parece, pelo contrário, altamente significativa pela singularidade, pela estranheiridade contextual que a envolve:

«Nas mesas homens de idade avançada
desfaziam-se em sorrisos e ficavam por

-
29. A afectação barroca é, de resto, um sintoma da juventude da *escrita*, como no-lo confirma Jorge-Luís Borges, quando confidencia a Claude Couffon: «Eu comecei por ser «barroco», como todos os jovens. Renunciei a isso, porque era uma concepção demasiado ambiciosa, um estilo demasiado sobrecarregado». Cf. «J.-L. Borges: ce qui reste d'un homme c'est son image», in «Magazine Littéraire n.º 163», Juillet-Août 1980, p. 55.
30. Cf. LAFONT, Robert e GARDES-MADRAY, Françoise — «Introduction à l'analyse textuelle», pp. 98-102, Ed. Larousse, Paris, 1976.

momentos mergulhados na ilusão do rejuvenescimento. Porque elas eram pródigas em carinhos. Eles tinham dinheiro. E quando alguém descobria a verdade ou se lembrava da verdade, havia nos seus sorrisos *rictos* de tristeza que abafavam mergulhando-os nos copos espumantes» (p. 73).

O cenário desta micro-sequência é, como se depreende, o *bar-nocturno*. A anacronia, neste caso o *procronismo*, das três primeiras *lexias* desta passagem, aqui coincidentes com os três primeiros períodos gramaticais, salienta bem a relação de *encaixe* ou *hipotáxica* que existe entre elas. Aqui poder-se-á falar, pois, com Pierre Klossowski, da «positividade do solecismo»,³¹ na medida em que, embora a causa nos apareça depois dos efeitos, ela ganha mais sentido com a inversão. O sentido da micro-sequência é, no entanto, enfraquecido, em seguida, pela *paralipse* criada pelo narrador em torno do *praxema*, «verdade», que exigiria um *objecto*, um referente, para poder ser considerado um motivo funcional, portanto significativo. E o hermetismo causado pela falta desse referente, que coloca o discurso quase na fronteira da assemantividade, é ainda agravado pela ambiguidade gerada pela frase, «havia nos seus sorrisos *rictos* de tristeza». De facto, o *eixo diafórico* dessa frase não se constitui univocamente, em vir-

31. Cf. DECOTTIGNIES, Jean — «L'écriture de la fiction», p. 174, P.U.F., Paris, 1979.

tude de um dos seus elementos, que é *anafórico* (seus), não ter um referido preciso, podendo, antes, ser assumido como um «substituto diafórico segmental», segundo a terminologia de Michel Maillard,³² de dois referidos diferentes — «os homens de idade avançada» e «elas» (as mulheres do *bar-nocturno* que «eram pródigas em carinhos»). O possuidor dos «sorrisos» é, realmente, mal determinado. Essa indeterminação, resultante, desde logo, da falta de clareza no «laço referencial» de que o pronome possessivo (seus) faz parte, é ainda mais acentuada pelo sujeito indefinido (alguém) do enunciado subordinante daquele que contém o sintagma «seus sorrisos».

As considerações anteriormente expendidas têm a ver com o vernaculismo «*ric*tos» que nos aparece na cadeia enunciativa, aparentemente sem contexto linguístico que o suporte e daí poder parecer, em termos comuns, uma *afecção* estilística. Contudo, dissemo-lo atrás, a *propriedade* estilística desse lexe-ma merece ser registada.

Ao nível fonológico, que não semântico, *ric*tos define-se em oposição a *ricos* (= a *ric*tos menos *t*) e a *ritos* (= a *ric*tos menos *c*). Mantendo-nos, portanto, ao nível do *significante*, *ric*tos suporta duas leituras metonímicas distintas, justificativas, em certa medida, da ambiguidade causada pelo pronome possessivo adjunto que atribui os «sorrisos» quer aos

32. Cf. MAILLARD, Michel — «Essai de Typologie des Substituts Diaphoriques», in «Langue Française n.º 21» (février 1974), pp. 55-71.

«homens de idade avançada» quer às «elas» («pródigas em carinhos»). Na verdade, assumindo-se *rictos* como uma *mot-valise* formada pela aglutinação de *ricos* com *ritos*, esse lexema compósito ganharia uma dimensão poética importante, pois que consegue sugerir-nos simultaneamente que os «sorrisos» tanto poderiam pertencer aos «homens de idade avançada» que, como o narrador informa, «tinham dinheiro» (= *ricos*) como às «elas», «pródigas em carinhos» que «distribuíam» ritualmente, como, ritualmente, se quedavam «tristes» para que os «solícitos clientes» abafassem essa tristeza com «copos espumantes». Aqui surgiria o sentido de «ritos» contido no vocábulo *rictos*. Assim, a «tristeza» *delas* era um *rito* que, semioticamente, valia «copos espumantes»; a «tristeza» dos *ricos* de «idade avançada» era também um *rito* que, semioticamente, valia «carinhos delas». Quer dizer que o lexema *rictos* ganha, no contexto situacional em que é aplicado, o estatuto de *palavra metasemiótica* com triplo valor: um denotativo e dois conotativos. É, portanto, uma *palavra poética* que beneficia do *jogo* metonímico e também do seu contexto linguístico que lhe enfatiza a sugestividade de que ela, autonomizada na frase, já está investida. Com efeito, a *tensão*, que é um dos semas constituintes do semena *rictos*, é perfeitamente sugerida pelo narrador ao provocar o encontro de consoantes constrictivas sonoras — «*havia nos seus sorrisos rictos...*» — cuja contaminação sinaléfica as torna muito tensas.

Em suma, os *germes* da *escrita* luandina aparecem também no segundo texto de *A Cidade e a Infân-*

cia. Veremos que, na sua segunda etapa literária, Luandino é fundamentalmente um *codificador*, por isso, um «fabricante» de *mots-valise*. Então se verá que Luandino Vieira tem mais o desejo da *escrita* e do *código*, do que a da literatura, no sentido tradicional, isto é, na acepção de *Belles-Lettres*, em que a obediência às regras gramaticais da língua e da frase era requisito indispensável.

Continuemos, entretanto, o nosso percurso pelos textos de *A Cidade e a Infância*, registando, embora elastericamente, o *percurso da escrita* luandina, afinal a meta da nossa viagem através deste primeiro livro de José Luandino Vieira.

«*O nascer do sol*», título do terceiro conto de *A Cidade e a Infância*, é, vamos ver, como que um *símbolo* anunciador dum discurso mais conseguido, onde começam a despontar os primeiros sintomas de africanização da forma de expressão linguística, plataforma donde Luandino partirá para a africanização da forma de expressão literária.

O primeiro comentário que este texto nos suscita concerne à sua *temporalidade*. De facto, a análise que faremos da *temporalidade* deste texto narrativo vai demonstrar que ele constitui um avanço técnico muito considerável no percurso da *escrita* luandina.

A *temporalidade* dum narrativa pode ser mais ou menos complexa, conforme a *ordem* temporal, no sentido genettiano, fuja ou não à linearidade, isto é, seja muito ou pouco «perturbada» pelas *anacronias*. Num caso ou no outro, a representação temporal na narrativa exige um apuro de técnica por parte do narrador, já que é através da *temporalidade* que

ele pode afirmar a sua qualidade, enquanto sujeito da enunciação, e a qualidade, obviamente, do seu texto, onde ele está, visível ou invisivelmente, como orquestrador dos enunciados.

No texto luandino que ora nos ocupa — «*O nascer do sol*» —, o narrador concede um cuidado especial à *temporalidade*, eliminando ao nível do *discurso* quaisquer desfasamentos de tempo relativamente à *história*. A relação temporal entre o *discurso* e a *história* está bem marcada: o tempo do discurso é extremamente condensado relativamente à *duração* da história, como se pode verificar através de alguns *motivos composicionais* e *estéticos* a que prestaremos a devida atenção.

O *tempo da história* é-nos «indicado» logo no início da narrativa:

«Naquele tempo já os meninos iam para a escola, lavados, na manhã lavada, de meias altas de escocês e sacola de juta» (p. 79).

Se não nos são fornecidos ainda dados muito precisos quanto ao *tempo* em que a história aconteceu, este segmento textual possui, todavia, certas *marcas* temporais que nos permitem concretizar parcialmente a sua *temporalidade*: sabemos que aquele «*naquele tempo*» era tempo de escola, o que nos autoriza a eliminar as «férias»; sabemos também que era *tempo* dum «tempo fresco» sugerido pela adjectivação referencial do sintagma «manhã lavada» e pelo uso de «meias altas de escocês», numa cidade como Luanda. Assim, toda a *motivação* desta

primeira *lexia* é *estática*, mas não é *livre*. Todos os *motivos* são *associados*, pois que são fundamentais para o preenchimento do tempo e sua concretização: «na manhã lavada» e «de meias altas de escocês» são verdadeiramente *motivos* que, por *metonímia*, nos situam na estação do ano seca e fria que, em Angola, se designa por *cacimbo*.³³ A *metonímia*, no então, será neutralizada pela *lexia* seguinte onde, explicitamente, somos informados de que esse «na-*quele tempo*»

«Era o tempo dos catetes no capim e das fogueiras no *cacimbo*» (p. 79).

A primeira *lexia* deixa, pois, de ser *metonímica* e passa a ser *metatextual*, com uma função mais descritiva do que sugestiva, ganhando o sintagma «manhã lavada» um sentido parafrásico em que o adjetivo prescinde do agente da passiva: na verdade, a frase descritiva completa seria «manhã lavada (pelo orvalho)».

Não é apenas o *tempo da história*, que o narrador pretende representar, mas também o *tempo histórico*:

«Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas» (p. 79).

A pressuposição, que subjaz a esta frase, implica uma mudança não só histórica, mas também social,

33. O *cacimbo* estende-se normalmente de Maio a Outubro. Entre Outubro e Maio decorre a estação quente ou das chuvas.

face ao tempo da escrita. O enunciado aparece-nos, assim, envolto por uma evocação de saudade do tempo em que a paz e o silêncio reinavam.

Temos, portanto, no início da narrativa duas temporalidades marcadas, ainda que não precisas, isto é, inequivocamente delimitadas: a da *história* e a *histórica* que o *discurso* faz coincidir.

Retomaremos a problemática da temporalidade, neste texto, sobretudo para falarmos da *duração* e da *frequência*. De momento, porém, vamos regressar à análise dos *motivos* que informam as três frases temporais citadas.

Dissemos atrás que os *motivos* da abertura do texto, embora sejam *estáticos*, não são *livres*, em virtude da sua indispensabilidade para o preenchimento do *tempo do discurso*. Alguns há, todavia, que possuem o estatuto de *associados* por marcarem a *distância* entre o tempo da escrita e o tempo da história, embora sem a cronologizarem. É o que acontece com as expressões, «sacolas de juta» e «casas de pau-a-pique», que nos representam mais uma *distância* histórico-social do que cronológica do *focalizador* relativamente ao *focalizado*, na acepção que Mieke Bal³⁴ concede a estes dois instrumentos de análise do discurso narrativo. Na verdade, a escolha pelo *focalizador*, aqui confundido com o *narrador*, desses segmentos informativos, tem como objectivo integrar o *focalizatário-narratário* no tempo-social («sacolas de juta») e no tempo histórico («casas de

34. Cf. BAL, Mieke — «Narratologie — les instances du récit», pp. 37-39, Editions Klincksieck, Paris, 1977.

pau-a-pique»). Se quiséssemos englobar esses dois *motivos* num só conceito temporal, poderíamos usar a expressão — *tempo de ataraxia*, já que estamos em presença duma sociedade que continha em si germes de contradição. Esses dois segmentos, entretanto, têm também uma função *tópica*, na medida em que permitem situar alguns dos acontecimentos da *história* num espaço geossocial luandense determinado, embora tal função se nos revele bem mais patente na terceira *lexia* por nós citada e, muito especialmente, no sintagma «*entre cubatas*».

Consideremos agora a segunda *lexia* temporal transcrita. Ela tem um interesse muito especial, em virtude de se enquadrar naquilo que Tomachévski chamou de *motivação estética* e que nós designaremos, portanto, de *motivação estética africana*. Com efeito, a *africanidade* da frase — «Era o tempo dos catetes no capim e das fogueiras no cacimbo» — é bem conseguida em termos estéticos. Primeiro, porque o *narrador-focalizador*, intradiegético neste caso, transforma uma frase descritiva, metatextual, numa frase conotativa, grandemente sugestiva, portanto poética, graças a uma figura de sintaxe — a *hipálage* — aqui usada com mestria, aliada a um *hipérbato* com certas motivações *quiásmicas*. Segundo, porque, ao transferir tal frase do nível sígnico para o nível simbólico, o *narrador-focalizador* alegorizou o tempo abstracto contido no conceito de «cacimbo» e tornou-o, por isso mesmo, concreto, isto é, o seu *ponto de vista* africaniza-se, pois que o *tempo* para o negro há-de ser sempre percebido através dos acontecimentos que o preenchem. Não porque ele

tenha falta de capacidade de abstracção para conceber o tempo ontológico, existencialmente vazio, mas porque a sua relação com a cosmogonia, em que se situa, lhe exige que não seja o *Chronos* a divindade que lhe retire o prazer de saborear a vida.³⁵ De facto, para o negro o *tempo* não é inimigo do prazer, como alguém disse referindo-se a *Chronos*, esse antipático mito grego que Reia enganou dando-lhe pedra por Zeus.

Expliquemos, porém, onde reside a *africanidade* poética e filosófica dessa frase.

Em termos puramente referenciais ou informativos, a frase deveria possuir a seguinte estrutura de superfície:

«Era no cacimbo — tempo dos catetes e das fogueiras no capim».

Tal estrutura, que seria a mais próxima do *grau zero*, se não o é mesmo, seria meramente descritiva e, por isso, redundante para quem seja conhecedor do *código*. Quer dizer que a análise do termo «cacimbo» se torna dispensável, por desnecessária, para um narratário conhecedor da climatologia angolana. Ela não é, todavia, uma estrutura meramente metalinguística, já que não explica o significado de «cacimbo». Estaríamos, antes, em presença duma expressão a que Christine Brooke-Rose chamaria uma

35. A concepção do *tempo* na Filosofia banta merecia ser longamente analisada, porque ela revela um *ser* e um *estar no mundo* muito diferentes dos da Filosofia ocidental. A questão ultrapassa, contudo, o nosso estudo.

«metáfora da frase»,³⁶ visto que os sintagmas — «tempo dos catetes» e «fogueiras no capim» (= queimadas) — constituem *idiotismos* do português angolano.

Poeticamente falando, a *africanidade* fica «explicada» a partir do momento em que somos informados de que há uma metáfora frástica subjacente a essa estrutura. A *africanidade* é, contudo, também filosófica, já que, para o narratário africano, tais *idiotismos* são uma condição essencial para a existência do «cacimbo» e, ao mesmo tempo, explicam o seu relacionamento com a terra que «exige» ser queimada, dessecada, «torturada» pela ardência das chamas de fogueiras que a tornam sequiosa das chuvas que virão dessedentá-la, matar-lhe o cio. A queimada seria, pois, um ritual preparatório para o *acto fálico*, que as chuvas realizarão, fecundando o útero da terra que receberá mais água, mais alimento, ganhando, portanto, novas forças para produzir prodigamente. Esses sintagmas serão, assim, a um tempo, *mitemas* e *filosofemas* na cultura banta angolana.³⁷

36. Cf. PAGNINI, Marcello — «Estructura Literaria y Metodo Critico», p. 81, Ed. Cátedra, 2.^a edição, Madrid, s/d.

37. Ruy Duarte de Carvalho, em seus poemas narrativos de «Como se o Mundo não tivesse Leste», apercebe-se exactamente da dimensão erótica das queimadas, ao escrever: «Por perto o seu cheiro, ao longe a brancura. O cheiro do fumo. A linha verde e as folhas, raízes fundas, a própria terra a arder, vermelha ou escura, uma fogueira aqui, outra acolá.

«O cheiro é cheiro, carece de palavras para dar-lhe descrição. Mas cheiros há, porém, que são da cor das brisas das manhãs,

Luandino, todavia, explora bem a poeticidade, que esses *idiotismos* possuem por si só, introduzindo na sintaxe da frase dois expedientes retóricos que a valorizam esteticamente: a *hipálage* e o *quiasmo*. A *hipálage* resulta do *hipérbato* a que o sujeito da enunciação sujeitou o enunciado normativo. Na verdade, o sintagma hipalágico «fogueiras no cacimbo» é provocado pela transposição hiperbática do complemento circunstancial de tempo. O *hipérbato* e a *hipálage*, por seu turno, dão à frase uma estrutura quiásmica:

«catetes no capim
fogueiras no cacimbo».

Esta estrutura quiásmica enriquece a expressão, na medida em que evita o estereótipo contido no sintagma normativo «fogueiras no capim».

Torna-se, pois, manifesto que o discurso luandino começa não só a africanizar-se, mas também a dar mostras de uma *literariedade* que os dois textos por nós já comentados estavam longe de possuir.

Após este excursão pela *motivação* da segunda *lexia* temporal de «*O nascer do sol*», debruçemo-nos sobre dois aspectos ligados à temporalidade deste texto: a *duração* e a *frequência*.

macios como a carne após lavada, gritantes como rasgos de ofensiva. A cor, o tacto, o génio. A terra é fêmea? Embora! O cheiro aqui é macho. Tem cheiro, o esperma, se é macho o esforço quando se propõe despir o chão para desvendar-lhe a carne e expô-la fresca à desmedida força da semente? Então destas fogueiras se liberta o aroma da masculina brasa do suor escorrente». (pp. 99-100).

Começamos pela *duração* que Mieke Bal define como «a quantidade de tempo que um acontecimento supostamente ocupa».³⁸

Para Gérard Genette, que estudou minuciosamente o problema da temporalidade na obra proustiana, «*À la recherche du temps perdu*», «uma narrativa pode passar sem anacronias, mas já não consegue sustentar-se sem *anisocronias*, ou, se se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo*».³⁹ As *anisocronias*, ou seja as faltas de simetria entre a duração diegética e a duração da narrativa, determinam, de facto, o *ritmo*, já que este resulta exactamente de relação espaço-temporal entre essas duas durações. Vejamos, pois, como a *duração* nos é revelada neste terceiro texto de *A Cidade e a Infância*.

Vimos que o marco zero da *história* de «*O nascer do sol*» é explicitamente indicado pelo lexema «cachimbo» de um ano qualquer em que ainda havia «paz e silêncio entre as cubatas». Enquanto o *narrador* nos situa, portanto, nessa estação do ano, seca e fria, o *focalizador* chama a nossa atenção para certos *motifemas* ou unidades mínimas dos *motivos*, para usarmos a terminologia de Lubomír Doležel.⁴⁰ Desses *motifemas* relevámos os subjacentes aos sintagmas «sacolas de juta» e «casas de pau-a-pique». O *focalizador*, todavia, enquadra-nos, simultaneamente, num espaço-tempo que quase nos faz abstrair

38. Cf. BAL, Mieke — op. cit., p. 4.

39. Cf. GENETTE, G. — op. cit., p. 123.

40. Cf. DOLEŽEL, Lubomir — «From Motifemes to Motifs», in «Poetics 4» (1972).

dos *motifemas* sociais e histórico-políticos que nos havia previamente «mostrado», quando focaliza o ambiente:

«As buganvílias floriam e havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar» (p. 79).

Este segmento descritivo será, por assim dizer, um ponto de referência para marcar o *curso* do tempo, isto é, a *duração*. De facto, o primeiro segmento da história — aquele tempo em que os meninos iam à escola e se divertiam jogando à bilha e «pensavam apenas em físgas e caçadas a sardões e explorações pelas barrocas da Companhia Indígena» (p. 82) — vive-se no espaço-tempo marcado nesse enunciado descritivo da paisagem, o qual estabelece uma homologia entre a *dimensão cosmológica* da diegese e a *dimensão noológica* da narrativa. Quer dizer que na fragrância serena da paisagem natural verbaliza-se, de certo modo, a despreocupação e a paz interior da paisagem humana, das personagens que vivem a história. Essas despreocupação e paz interiores seriam, contudo, afectadas pela chegada ao mundo dos meninos-de-escola da «menina da bicicleta» (p. 81), facto que marca o início do segundo momento da história. A *duração* do primeiro momento da narrativa é-nos comunicada do seguinte modo:

«Mas o Sol nasceu várias vezes e as goiabas amadureceram nos quintais. As

buganvílias re floriram. Buços mal desenhados apareceram sobre os lábios dos mais velhos. E veio a menina da bicicleta» (p. 82).

A relação entre esta sequência diegética, que anuncia o segundo momento da história e aquela que é o seu marco zero, é estabelecida pela frase — «As buganvílias re floriram». A relação é, como se vê, anafórica, pois que, seguindo Genette, o enunciado que a narra é *singulativo*,⁴¹ diferindo do seu *referido* apenas pelo *aspecto* da forma verbal que diríamos *poliptótica*. O *aspecto* verbal desse enunciado permite-nos concluir que, entre o início da história e o seu segundo momento, transcorreu o tempo de um ciclo da natureza, isto é, a sua *duração* é a que corresponde ao intervalo temporal de uma florescência das buganvílias. Esse enunciado é, com efeito, o único, na sequência diegética acima transcrita, que precisa a temporalidade. Os outros enunciados, ainda que todos temporalizantes, constituem meras *alusões*, isto é, têm mais a ver com a *frequência*, no sentido genettiano, do que com a *duração*. O primeiro — «Mas o Sol nasceu várias vezes e as goiabas amadureceram nos quintais» — é um enunciado misto: *repetitivo* e *singulativo*, a um tempo. O terceiro — «Buços mal desenhados apareceram sobre os lábios dos mais velhos» — é um enunciado *singulativo*.

Antes de passarmos à análise do terceiro momento da história, não queríamos deixar de realçar

41. Cf. GENETTE, G. — op. cit., p. 146.

uma certa segurança discursiva que a sequência diegética anterior patenteia. Com efeito, o sujeito da enunciação manifesta aí uma nítida preocupação com a *escrita*, ao neutralizar a perífrase perfeitamente estereotipada — «o Sol nasceu várias vezes» — com a sinédoque africana contida em — «as goiabas amadureceram nos quintais». Luandino recuperou, desse modo, um *cliché*, o que, vê-lo-emos, será um *traço*, na acepção derridaniana, da sua *escrita pós-Luuanda*.

O terceiro momento da história, ou, se se quiser, o segundo segmento *durativo*, define-se também por *anaforicidade*. Para que a relação anafórica seja imediatamente apreendida, é necessário que se atente na *mudança* operada pela «menina da bicicleta» nos hábitos dos «meninos-de-escola»:

«A vida absolutamente livre até ali, parava agora às quatro horas e eles sentavam-se na areia amarela que camionetas tinham trazido para a obra em construção e brincavam» (p. 82).

A «menina da bicicleta», que preenche todo o segundo momento da história, entrou, como se vê, no quotidiano dos «meninos-de-escola», na época em que se estava construindo um edifício no bairro — a Quinta dos Amores. Assim, o preenchimento do tempo do segundo momento da história será reportado a esse novo *motivo*, que passará a ser verdadeiramente o *focalizado*. A *duração* da história, em que a «menina da bicicleta» é personagem, bem como o

curso do tempo, passam a ser «medidos» por referência à construção do edifício, processo, evidentemente, diacrónico:

«As folhas das goiabeiras caíram. As gajajeiras ficaram nuas. Já pelas ruas andavam quitandeiras vendendo laranjas e limões. O prédio, há meses ainda em alicerces, onde se brincava às escondidas, levantava agora, contra a Quinta dos Amores de casas antigas e goiabeiras nos quintais, o orgulho do seu primeiro andar» (p. 84).

Há meses, portanto, que a «menina da bicicleta» fazia parte do mundo dos meninos da Quinta dos Amores, influenciando no seu comportamento e nas suas relações com os pais. Os meninos, por causa da «menina da bicicleta», ficaram «surdos aos gritos e aos perigos». Todavia, a *duração* total da história, em que a «menina da bicicleta» foi *motivo dinâmico*, é-nos indicada em termos mais indeterminados, se bem que ainda com referência à construção do prédio:

«Foi já depois de a casa ter telhado, mas não estava ainda forrada, que sucedeu ao Zito o que os outros ainda hoje aproveitam para o irritar. Depois de ter sido dos primeiros a convencer-se que a menina da bicicleta gostava dele, de começar a andar calçado por entre a galhoba dos companheiros, ficava à noite sentado no muro de blocos nus a olhar o portão dela» (p. 85).

O prédio havia atingido a sua máxima altura, o que indicia que a história da «menina da bicicleta» terá também atingido o seu fim. O *texto*, contudo, não poderá considerar-se «acabado»: Já tem «telhado», mas ainda não tem «forro». A metáfora é bem sugestiva. Na verdade, à verticalidade em que se vai desenvolvendo a construção do prédio corresponde a horizontalidade em que a diegese se vai processando. Esses dois planos entrecruzam-se no *texto*, graças ao *discurso* que os vai cerzindo e, assim, dando corpo ao tecido significativo em que eles se transformam. O texto narrativo só existe em função de dois eixos distintos: o do tempo (plano da horizontalidade) e o do espaço (plano da verticalidade). Quer dizer que Luandino Vieira, servindo-se do *motivo* da construção do prédio para marcar a *duração* da história da «menina da bicicleta», consegue não só realizar com êxito a *anisocronia* necessária à narrativa, na medida em que a *verticalidade* do *motivo* permite mais facilmente a *elipse* e, portanto, a condensação diegética, mas consegue também metaforizar a construção do *texto* através da construção do edifício: os alicerces, as camionetas de areia, os andaimes, os andares, o telhado, o forro, são elementos que poderiam ser transferidos como *alegoria* para o campo da construção textual, não sendo difícil encontrar analogias, nomeadamente, entre o alicerce sobre que o prédio se levantará e a *língua* em que assentará o *texto*, e entre o telhado, que «cobre» efectivamente a casa, que é, por isso, o seu *significante*, e o plano de manifestação textual, isto é, o *fenotexto*.

Voltaremos a falar da construção textual, pois

que este texto é pródigo em dados que nos autorizam a levar a leitura até a um nível um pouco mais profundo, des-cobrimdo, possivelmente, grande parte do seu *genotexto*. Terminemos, entretanto, a análise da temporalidade em que estamos empenhados.

Dissemos que o facto de o prédio ter atingido o telhado indiciava, no sentido barthesiano, que a história da «menina da bicicleta» chegava ao «fim». Com efeito, assim aconteceu: a *focalização* acompanha a mudança de *focalizado*, o qual será, agora, a filha mais velha — «dezoito anos de olhos azuis prenhes de amor» (p. 85) — de uma família numerosa que veio morar para o primeiro andar do prédio em que habita também a «menina da bicicleta», entretanto, obliterada. A *focalização* deixará de ser *externa*, como o foi até ao início deste terceiro segmento *durativo*, e passará a ser *interna*, funcionando Zito como *focalizador*:

«Mas quando, para o primeiro andar da casa em que ela morava, veio instalar-se uma família numerosa, cuja filha mais velha — dezoito anos de olhos azuis prenhes de amor — andava no colégio das madres, Zito passou a olhar as janelas do primeiro andar, sob a noite luarenta e o chiar dos morcegos nas goiabeiras.

«Aos domingos de manhã, quando o Toneca e o irmão iam para a missa, o Toninho para o Bungo para a casa da prima, ele, o mais velho a seguir, sorra-

teiramente dirigia-se para a casa em construção e subia para o forro do telhado» (p. 85).

No início deste terceiro segmento *durativo*, que abre o quarto momento da história, constata-se que a temporalidade nele manifestada concerne mais à *frequência* do que à *duração*, pois que a narrativa é aqui nitidamente *iterativa*. Não deixa de ser importante, em termos de diegese, esta mudança do aspecto preferentemente *durativo*, que o texto manteve até ao aparecimento da jovem colegial, para um aspecto essencialmente *frequentativo*, a partir de então. Tal mudança revela um apuramento de técnica discursiva da parte do sujeito da enunciação que, passando da *duração* à *frequência*, traduz na diegese a alteração verificada na história. De facto, a «menina da bicicleta», associada ao aspecto *durativo* da diegese, foi algo de passageiro, de fugidio, de efémero, na vida dos meninos da Quinta dos Amores, enquanto a jovem colegial irá constituir uma obsessão para um deles, Zito. Daí que a narrativa seja *iterativa*, marcada, portanto, pela *frequência* das acções cometidas quer por Zito quer pela jovem, em vez de pela sua *duração*.

A linearidade narrativa não deixa, contudo, de ser observada. Por isso, o texto informa-nos de que o quarto momento da história, preenchido pela jovem colegial, tem uma relação de sucessividade, no tempo da narrativa, e da contiguidade, no espaço-tempo diegético, com o terceiro momento da história:

«Num domingo, quando o sol convidava para a praia e os meninos iam para a missa, assobiando a sua alegria para dentro dos quintais, Zito foi para a casa, para o refúgio da sombra do telhado, espreitar a menina dos olhos azuis» (pp. 85-86).

Nesta sequência narrativa surgem perfeitamente explicitadas a *frequência* e a *duração*. Quanto à *frequência*, estamos em presença duma sequência narrativa *singulativa*, que mantém com a anteriormente citada uma relação de *anaforicidade*. Quanto à *duração*, somos informados de que havia chegado, entretanto, a estação das chuvas ou o tempo quente, através do segmento diegético «o sol convidava para a praia». Entre o marco zero da história — no «cacimbo» — e o seu quarto momento — iniciado com as «chuvas» — poderíamos calcular que havia transcorrido aproximadamente um ano e meio. De facto, vimos atrás que entre o início da história e o aparecimento da «menina da bicicleta» mediou um ano — de «cacimbo» a «cacimbo» — marcado pela repetição poliptótica do segmento narrativo «as buganvílias re floriram». A *focalização externa* permanecerá na «menina da bicicleta» exactamente até à chegada da jovem colegial que vemos agora, em *focalização interna*, a ser observada por Zito num domingo de praia, o que equivale, no contexto angolano, a um domingo da estação das chuvas,⁴² que

42. Ver nota 33.

sucede ao «cacimbo». Está, pois, explicada a *duração* da história até ao início do seu quarto momento.

Comparada a duração narrativa com a diegética, forçoso se torna concluir que existe entre elas uma grande *anisocronia* perceptível, desde logo, na reduzida extensão do conto — apenas nove páginas. O *ritmo* da diegese é, portanto, muito mais rápido do que o *ritmo* da história, o que significa que o sujeito da enunciação utilizou essencialmente a *elipse* e a *cena* na diegese, e não a *pausa* que, como se sabe, diminui sempre as *anisocronias*, criando mais facilmente a «ilusão temporal». O *elipsismo* e a *dramatização* (teatralização) são, como deixámos dito no capítulo sobre a Estética africana, características de que se serve o estilo africano, profundamente sustentado pelo *ritmo* que, como também já sabemos, é condicionado pelo modo *expeditivo* que origina a *sintaxe canguruística* que é essencialmente elíptica. Eis, pois, uma das razões por que afirmámos que, neste texto, despontam os germes da africanização da *escrita* luandina.

Analisada a problemática do *tempo*, consideremos agora, ainda que sucintamente, um outro constituinte do aspecto verbal dum texto narrativo — o *modo*.

Neste texto, contrariamente aos que o precedem e de que já falámos, temos dois *modos* que, desde a poética clássica, se designam por *mimesis* e *diegesis*, embora impropriamente, pois que, sobretudo no que respeita à *mimesis*, não existe a possibilidade de as palavras imitarem as coisas, salvo no caso marginal, como diz Todorov, da *onomatopeia* de har-

monia imitativa. Assumamos, contudo, tal dicotomia cuja distinção tradicional consiste em falar de *mimesis*, quando nos queremos referir à «narração de palavras ou de falas», e de *diegesis*, quando a narração for de «não-falas», isto é, quando ela for a «designação de factos não-verbais através das falas».⁴³

A forma por que a *mimesis* se realiza plenamente é, como se sabe, o *discurso directo* a que Genette também chama de «discurso reportado». Este tipo de discurso implica a citação da fala das personagens, normalmente em diálogos tradicionalmente marcados no texto por sinais *diacríticos*, como o *hifen*, que constitui o indicador de *fronteira* de uma frase exclusivamente mimética. Esse sinal diacrítico na *fronteira* inicial da frase opera a transferência da fala do narrador para uma personagem, criando, desde logo, uma relação de *intertextualidade* entre o «texto do narrador» e o «texto do actor». Como muito bem diz Mieke Bal, narrador e actor são dois locutores que se diferenciam pelo facto de o primeiro não funcionar no significado do texto, contrariamente ao segundo «que funciona (age) no significado do texto».⁴⁴ Este texto, porém, realiza a *mimesis* não só através do *discurso directo* dos diálogos das personagens, mas também pela citação de falas de textos que não têm uma função nuclear na *diegese*. Tais citações possuem apenas um valor evocativo, isto é, de deslocamento do discurso absor-

43. Cf. TODOROV, T. — «Poética», p. 44, Edição Teorema, Lisboa, s/d.

44. Cf. BAL, Mieke — op. cit., p. 11.

vente para uma determinada época sócio-histórica. Elas fazem parte duma temporalidade outra que não a discursiva, a da linearidade. Ao tempo, que essas citações evocam, poderíamos designá-lo por *tempo da memória*. Esta designação é-nos sugerida por dois factores distintos. Primeiro, pela dedicatória do texto: «À *memória do Carlitos*». Segundo, pela relação entre essa dedicatória e as três citações evocativas, relação que é evidenciada tipograficamente pelo itálico, que aqui indicia a leitura metonímica que deve fazer-se deste texto. Essa leitura metonímica permitirá compreender melhor a *distância* entre o sujeito da *enunciação* e o tempo do *enunciado*.

Um pormenor curioso, e importante no que diz respeito à instauração do texto, é o de a dedicatória, além de impressa em caracteres itálicos, aparecer entre aspas. Sabendo-se que as aspas são um sinal diacrítico utilizado essencialmente para marcar a *citação* ou para operar uma *metalepse narrativa*, situações que, neste caso, não se verificam, pelo menos, aparentemente, estranha-se o procedimento do autor. A *estranheza*, ou, como diriam os formalistas russos, a *estrangeiridade*, mesmo que ao nível *textológico*, é sempre significativa.

A dedicatória é um elemento *extratextual*, ou, mais rigorosamente, *transtextual* que Luandino utiliza raras vezes, sobretudo no início de texto.⁴⁵ Este

45. Diz Harry Shaw que a dedicatória é uma «inscrição no início dum livro significativa do respeito ou da afeição do autor à pessoa (ou pessoas) nela designada». Cf. SHAW, H. — «Dicionário

tipo de dedicatória, no início de texto, aparece apenas no texto de que nos estamos presentemente a ocupar e no conto «*Marcelina*», nesta primeira obra luandina. Assinale-se, contudo, que, em «*Marcelina*», a dedicatória é feita ao «Sambizanga, o mais cantado dos musseques», o que confere ainda maior ênfase à dedicatória do texto que estamos a analisar. Esse ênfase, aliás, torna-se notório, se considerarmos que o autor havia já feito, no início do livro, uma dedicatória englobante: «Para ti LUANDA / Para vocês COMPANHEIROS DE INFÂNCIA». Assim, a individualização de um desses companheiros de infância, o Carlitos, ganha naturalmente relevo. Relevo que o autor quer ainda aumentar através de processos gráficos habitualmente redundantes. De facto, o *itálico* substitui as *aspas* e vice-versa. Aqui surgem-nos, todavia, os dois processos, o que pode significar ênfase, mas também pode ser uma indicação de que *narrador* e *focalizador* estão, neste texto, dissociados: o Carlitos seria, por assim dizer, o responsável pelo *hipodiscurso*, no sentido de Bal, ou pela *metadiegesis* como prefere Genette, ao servir como *focalizador* do «texto da infância». O *tempo da memória* focalizado por Carlitos anulará, portanto, as distâncias temporais e ligará, em termos ideológicos, o futuro ao passado. Por isso é que as *aspas* (que também servem para figuralizar o sentido) da dedicatória podem querer significar que não se trata de um epitáfio, mas, antes, duma invocação, dum desejo

de Termos Literários», p. 136, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1978.

de que o futuro da infância angolana fosse semelhante ao passado, simbolizado em Carlitos.

Ainda no âmbito do *modo* desta narrativa, passemos à análise da *diegese* ou da narração das «não-falas», a fim de verificarmos o entrosamento entre a *história* propriamente dita e o *discurso*, ou, em termos formalistas, entre a *fábula* e a *trama*, ao mesmo tempo que procuraremos des-cortinar alguns elementos genotextuais que o fenotexto dissimula. Assim, vai interessar-nos muito mais a *narração* do que a *ficção*, orientando-nos, portanto, pelo método de estabelecimento das *isotopias*, indispensável se quisermos dar conta da *figuralidade* do texto em causa. É evidente que a leitura isotópica que vamos fazer nada tem a ver com a *frequência* como aspecto de temporalidade, que já analisámos. Quer isto dizer que as *iterações* linguísticas, que referiremos, concernem somente à «isotopia do discurso», no sentido greimasiano.

O despertar para a sexualidade é, no fundo, o *motivo* que unifica a *temática* de «*O nascer do sol*». Poderíamos, pois, dizer que a sexualidade é a *isotopia* centralizadora do discurso. Ainda que existam vários elementos lexicais e frásticos que possibilitam a constituição *semémica* ou *horizontal* dessa isotopia, torna-se mais importante, quanto a nós, que ela seja olhada mais como uma *isotopia vertical* ou *metafórica*,⁴⁶ na medida em que a maior parte

46. Para elucidação acerca da diferença dos planos isótopos, veja-se GREIMAS, A. J. et alii — «Essais de Sématique Poétique», pp. 84-97, Ed. Larousse, Paris, 1972.

dos sememas, que a sustentam, pertencem a dois campos semânticos distintos.

A inventariação dos sememas que formam a *isotopia horizontal* é tarefa fácil. Pela ordem em que nos surgem no texto registamos: *menina* — *saia vermelha* — *olhos negros* — *buços* — *marido* — *mulheres* — *fazer filhos* — *cavalo negro* — *égua branca* — *nus* — *olhos azuis* — *prenhes* — *amor* — *deitado de barriga* — *espreitar a menina* — *calor estranho* — *formigar* — *cabelos despenteados* — *sufocar* — *a cabeça andava às voltas* — *espreitar a filha da lavadeira a vestir-se* — *vermelho e atrapalhado* — *corpo moreno* — *pele bronzeada* — *seios túmidos* — *penuagem fina* — *possuiu-a solitário* — *brilho malicioso*.

A *isotopia vertical* ou *metafórica* constrói-se, fundamentalmente, a partir de sememas e segmentos frásticos tais como: *bicicleta*, *laranjas*, *limões*, *goiabas*, *a construção do prédio*, *o ciclo temporal*. Na verdade, parece-nos existir na escolha destes elementos pelo sujeito da enunciação uma *motivação poética* pela *conotação* erótica que todos eles, no contexto em que se encontram, possuem. A uni-los um *sema* comum que os integra na *isotopia* da sexualidade: o *virtuema fálico* que todos escondem. Expliquemo-nos.

A «menina da bicicleta» foi, como no-lo conta o narrador, quem primeiro suscitou manifestações, embora ténues, de sexualidade entre os meninos da Quinta dos Amores, pois que «trouxe atrás de si o alvoroço (...) na saia vermelha e na bicicleta, nos olhos negros». A sua postura sobre a bicicleta é bem realçada pelo narrador — «direita no selim, os

cabelos negros ao vento» —, o que pode sugerir que a menina em cima da bicicleta é uma metáfora visual de grande *densidade*, portanto, poética, para o *falo* em que os garotos sentiriam mais o alvoroço de que fala o narrador. Compreende-se, pois, que nomes de frutos, como *laranjas*, *limões* e *goiabas*, que possuem o *sema* da «esfericidade», possam também situar-se, *virtuemicamente*, no campo da simbolização ou da sugestão *fálica*.

A construção do prédio é, quanto a nós, outra metáfora visual que visa à representação *fálica*. Com efeito, o narrador faz-nos acompanhar a erecção do edifício, durante o tempo que nós classificámos de segundo momento da história, que foi preenchido essencialmente pela «menina da bicicleta». O segmento diegético, em que tal erecção é referida, é servido por um discurso facilmente legível como erótico:

«O prédio, há meses ainda em alicerces, onde se brincava às escondidas, levantava agora (...) o orgulho do seu primeiro andar» (p. 84).

A carga erotizante, que é possível extrair do último enunciado⁴⁷ do excerto citado — «... levantava

47. Julgamos pertinente chamar aqui a atenção para a distinção estabelecida por Todorov entre *frases* e *enunciados*. As *frases* são, segundo ele, o produto final da *língua*, enquanto os *enunciados* o são do *discurso*. Assim, é no discurso que as *isotopias metafóricas ou verticais* funcionam, mas, não, na *língua*, ou, no nosso caso, na *história*. Cf. TODOROV, T. — «Simbolismo e Interpretação», p. 11, col. Signos n.º 31, Edições 70, Lisboa, 1980.

agora o orgulho do seu primeiro andar» —, é, de resto, sugerida pelo próprio narrador — focalizador que surpreende as reacções psicofisiológicas de Zito, provocadas pela visão difusa da colegial a banhar-se:

«Firmemente agarrado ao barroto do telhado, os olhos postos na janela, sentia o calor que trazia dentro de si tornar-se mais forte, invadi-lo, sufocá-lo. A cabeça andava às voltas.

(...)

«O corpo doía da posição. Tudo se começou a turvar no cérebro. A cabeça girava e ele sentia o sangue latejar com força contra as paredes das veias. A mão nervosa soltou-se do barroto. O equilíbrio piorou. Possuiu-a solitário» (pp. 86-87).

A diegese, aqui servida por uma focalização cinematográfica, joga tanto com o *segundo sentido* que o genotexto erógeno aparece, quanto a nós, claramente *insinuado*.

A *duração* da narrativa, que, como vimos, se desenvolve em três segmentos durativos, pertence também à *isotopia* da metaforização erótica. De facto, a história acontece no espaço-tempo de dois *cacimbo*s com a *estação das chuvas* de permeio. O recurso ao *código* climatológico permite-nos facilmente inferir que o *cacimbo* possui o sema da «horizontalidade» e as *chuvas* o sema da «verticalidade». De novo, pois, se prefigura o símbolo *fálico* que uma sintaxe de tipo *calligramática* deixaria rapidamente transparecer, já que autorizaria a dispor horizon-

talmente a diegese correspondente aos *cacimbo*s e verticalmente a pertencente às *chuvas*, o que, diagramaticamente, poderia ser assim traduzido:

(cacimbo) $\left| \begin{array}{c} \text{chuva} \\ \text{a} \end{array} \right|$ (cacimbo).⁴⁸

Após o excursão, mesmo superficial, pelas «isotopias do discurso», resta-nos ainda tecer algumas considerações sobre uma alusão feita pelo narrador à focalização *cinematográfica*: «... e o jogo das escondidas era um grande filme onde todos tinham um papel de perigo» (pp. 84-85).

O cinema e as suas técnicas situam-se, sem dúvida, no *hipotexto*⁴⁹ luandino. Aliás, é o próprio escritor quem confessa o seu recurso aos processos textuais da sétima arte,⁵⁰ muito mais visíveis, é certo, na sua segunda etapa literária do que na que agora nos ocupa. Em «*O nascer do Sol*», todavia, sente-se já essa *hipotextualidade cinémica*, embora ainda não afectada pela técnica do *cut-up* cuja realização lite-

48. Diz Chklóvski que «os assuntos dos contos eróticos são muitas vezes metáforas desenvolvidas», exemplificando com Boccaccio que «compara os órgãos sexuais do homem e da mulher a um portão e um almofariz». Ainda que «*O nascer do Sol*» não seja propriamente um «conto erótico», a opinião daquele formalista russo adapta-se-lhe inteiramente. Cf. CHKLÓVSKI, V. — «A Construção da Novela e do Romance», in «Teoria da Literatura II», p. 47, Col. Signos n.º 16, Edições 70, Lisboa, 1978.

49. Empregamos este termo na acepção que lhe atribui Genette, quando o opõe a *hipertexto*, isto é, quando considera que o *hipotexto* é o texto «subtenso e mudo» que acompanha a *poiética* ou o «texto do fazer do texto», quer dizer, a *escrita*.

50. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 68.

rária mais perfeita se encontra em *Nós, os do Makulusu*. Na verdade, a sobreposição de planos, a *tabularidade*, será uma constante na criação literária luandina pós-Luanda. Neste texto, as sequências narrativas são justapostas e não sobrepostas, o que significa que a focalização acompanha normalmente a narração. A *diegese* respeita, portanto e pelo menos, a lógica da espacialidade, o que não acontece, por norma, nos textos luandinos em que a *escrita* suplanta nitidamente a língua comunicativa.

«*O nascer do sol*», enfim, apesar de reunir sintomas de africanização linguístico-literária, não consegue libertar-se das marcas ocidentais da *motivação*, ou da invenção dos motivos, como diz Genette, que aqui surgem muito realçadas no tocante, sobretudo, às personagens femininas.

Luandino, em regra, não concede grande atenção à *caracterização* das suas personagens, o que, à partida, é um indício de modernidade, já que retira muita da importância, que essa «categoria descritiva» possuía na narrativa tradicional, e, muito especialmente, na oitocentista, ao não submeter a narrativa aos seus desígnios centralizadores. Não há, por isso, em Luandino Vieira grandes descrições de cunho psicológico e moral que visem à constituição do *retrato* da personagem. Analisemos, então, seguidamente o tratamento concedido pelo escritor às personagens femininas de *A Cidade e a Infância*, partindo de «*O nascer do sol*», texto em que elas nos começam a aparecer como *motivos dinâmicos* ou com *funções cardinais*, no sentido barthesiano.

Se observarmos as duas personagens femininas

de «*O nascer do sol*» — a «menina da bicicleta» e a «jovem colegial de 18 anos» —, verificamos que à sua *caracterização* não foi prestada qualquer importância, já que se lhes recusa, como diz Tomachévski, «o elemento mais simples da característica», isto é, um nome próprio. Esta ausência de denominação mais nos instiga à leitura erotizante do texto onde as duas personagens femininas não são *actantes*, na acepção estritamente greimasiana, mas, antes, «peças» essenciais para a *composição* das metáforas visuais em que se enquadram. Vejamos como o narrador no-las descreve sem a mínima *característica*, isto é, sem quaisquer *marcas* que nos possam levar ao seu reconhecimento.

Da «menina da bicicleta» apenas nos é dito que tem olhos e cabelos negros. Da «jovem colegial», além da idade, faz-se uma descrição anatômica com especial relevo para os seus lugares erógenos. Assim, a «jovem colegial» é-nos apresentada com olhos azuis, de corpo moreno pelo bronzeado da pele, com seios «túmidos como cajus» e de «penugem fina».

Verifica-se, sem esforço, que da figura neutral, perfeitamente vulgar de uma menina de olhos e cabelos negros (que consegue alvoroçar o mundo dos meninos da Quinta dos Amores somente pelo ineditismo, pois que eles eram «habitantes dum reino até ali sem raparigas»), passa-se para um perfil feminino cuja invulgaridade teria sido mais enfatizada se o narrador lhe tem emprestado cor aos cabelos. Mesmo assim, reconhece-se ser um perfil com linhas físicas bem evidenciadas e envolto por um certo onirismo de pendor nitidamente român-

tico. Com efeito, a moldura envolvente da «jovem colegial» é um pouco garrettiana, embora os *traços* do seu perfil saibam bastante a Eça de Queirós. Qualquer que seja o *hipotexto* da «jovem colegial», ela é um *cliché* que revela a alienação e, em certa medida, a desinserção cultural de Zito, aspirante a um modelo feminino perfeitamente estereotipado pelo romance europeu de oitocentos. O narrador, tendo, embora, observado a *mesura* africana no discurso, não conseguiu libertar-se do peso da tradição literária portuguesa, introduzindo, neste texto, como *motivo* erótico uma figura retirada, certamente, da galeria camiliana, dinisina ou queirosiana. Por isso, o verosímil africano deste texto acaba por sofrer desnecessária *afectação*.

De idêntico ocidentalismo se ressentem o texto que se lhe segue — «*A fronteira de asfalto*» —, se bem que com objectivos distintos dos anteriores. Quer dizer que, aqui, o perfil romântico-europeu da personagem feminina surge menos *afectado*, menos exótico, visto o seu escopo ser de natureza moral e social; já não, portanto, erótico. Há, por isso mesmo, também uma mudança no tratamento estético da personagem feminina de «*A fronteira de asfalto*» que, ao invés das anteriores, é denominada, portanto mais *caracterizada*.

Na verdade, o nome da personagem feminina deste texto desempenha só por si uma função caracterizadora importante, já que ele constitui o que se designa vulgarmente por *máscara* ou *persona*. O nome Marina tem, de facto, uma função de caracterização indirecta. Marina é, portanto, uma perso-

nagem-máscara que, dum ponto de vista africano, carrega consigo um *índice* de «morte». Africanamente falando, Marina é um nome que sugere tragédia. Já veremos por quê. Antes, porém, enumeremos os *traços* que a descrevem. Ela é «a menina de tranças loiras e laços vermelhos», de olhos azuis, de pele nívea, que habita uma casa com quintal, dentro da «zona do asfalto», dorme num quarto de paredes cor-de-rosa e obedece cegamente à mãe que considerava que «um preto é um preto», ao mesmo tempo que fazia sentir à filha o seu incongruente e insensato arianismo.

Se o objectivo deste texto não fosse, como é, social, seríamos, de novo, impelidos a considerar a sua personagem feminina como uma figura estereotipada, filha de leituras romântico-romanescas do autor. Marina não é, todavia, uma figura estereotipada como a «jovem colegial» do conto anterior. Com efeito, a composição da personagem feminina de «*A fronteira de asfalto*» é motivada ao nível da estrutura profunda deste texto. Dissemos que, africanamente falando, Marina *virtuemiza* morte, já que é um nome próprio que transporta em si um semeio de conotações trágicas para a cultura e a população africanas: trata-se do radical *Mar*, donde por derivação se forma esse nome próprio. É sabido que o Mar (o *Kalunga* dos angolanos) tem para os africanos, além de outros, dois traços sémicos trágicos, a saber, «escravidão» e «morte». Traços sémicos que a História impôs ao conceito africano dessa designação geográfica: foi pelo mar que vieram os dominadores; foi pelo mar que partiram os escravos

negros para uma das maiores diásporas da humanidade. O mar é, portanto, sinónimo de morte. A denominação Marina é, por isso, a *máscara* da morte que arrastaria Ricardo, o jovem negro, consigo. Tal *máscara*, contudo, é continuada nos sintagmas descritivos com que o narrador compõe a personagem: «tranças loiras», «laços vermelhos», «olhos azuis», «pele branca». Todos esses segmentos descritivos podem fazer parte da *isotopia metafórica* de mar, pois que em «tranças loiras» se encontra a alegoria de areias amarelas da praia, em «laços vermelhos» a de um pôr-de-sol (= morte) marítimo, em «olhos azuis» a sinédoque de águas marinhas, em «pele branca» a metáfora para a espuma da ondulação.

Marina é, pois, na perspectiva cultural africana, um nome-símbolo de morte que o narrador soube compor como uma *máscara* trágica que não poupou Ricardo. As várias expressões descritivas, que a prolongam, são bem, em termos retóricos, uma *metábole* africana.

A leitura, que acabámos de fazer, pensamos ser a única que evita que se conclua pela alienação do narrador, que se projecta em Ricardo, quanto ao tipo feminino por si considerado ideal: mulher loira de olhos azuis, o que, convenhamos, é *cliché* que a literatura romanesca contemporânea não suporta mais. Marina, para nós, não é o espelho da alienação de Ricardo, mas a evocação (in)consciente, da parte do narrador, da *aporia* histórica a que a situação colonial tinha chegado: Marina é «filha» do mar,

por isso, transmissora da morte, através de «polícias caquis» (p. 96).

Este africanismo de considerar-se a morte branca em contraste com o ocidentalismo de «a morte é negra» é explicitamente afirmado, no texto seguinte ao que acabámos de referenciar e cujo título foi escolhido para o livro. Na verdade, no texto «*A Cidade e a Infância*», no seu quinto quadro, o narrador, ao evocar as brincadeiras da infância nas «barrocas da Companhia Indígena», «conduz-nos» até ao Vale da Morte e conta:

«No fundo do vale o pequeno caixão branco junto do esqueleto do cão enforcado no muxixeiro. Eles todos lá em cima, espreitando, miúdos olhando a imagem branca da Morte» (p. 113).

É evidente que o *motivo composicional* do «caixão branco» tem, ao nível do genotexto, uma intenção não só cultural, mas também política, ao mesmo tempo que opera uma inversão retórica na gasta metáfora do negrume da morte, africanizando-a.

O texto «*A Cidade e a Infância*» merece, porém, a nossa atenção mais ampla no plano do *discurso*, na acepção benvenistiana. É que estamos em presença dum texto cujo *discurso* anuncia *estórias* futuras, confirmando a afirmação do próprio Luandino Vieira, e que transcrevemos na epígrafe ao presente capítulo, segundo a qual «nas primeiras estórias (de *A Cidade e a Infância*) já está tudo», como que insinuando que a segunda etapa da sua criação lite-

rária não terá sido, quanto à *motivação*, mais do que uma *reescrita* da primeira.

De facto, se neste texto não «está tudo», está, pelo menos, parte. Ele é, como vamos ver, precursor da *escrita* de textos como «*Tetembuatubia*»⁵¹ e como «*O último quinzar do Makulusu*»⁵² ou ainda da novela, *Nós, os do Makulusu*. Quer isto dizer que, ao nível dos *motivos*, o texto «*A Cidade e a Infância*» possui com aqueles relações de intertextualidade ora citacional ora reminiscente. Antes de analisarmos tais relações, consideremos a montagem do texto.

Este texto apresenta-nos uma montagem que, segundo Laurent Jenny, poderemos classificar de «*montagem não-isótropa*»,⁵³ já que os cinco fragmentos textuais, que o compõem, não possuem, em rigor, relações semânticas entre si. A ausência dessas relações, de resto, foi explicitamente assumida pelo sujeito da enunciação ao numerar cada um dos microtextos que detêm visível autonomia semântica. Nota-se, contudo, que o facto de a montagem do texto ser *não-isótropa* não significa que não possa haver *isotopia* a nível do discurso: como observa Laurent Jenny, «a não-isotopia da montagem não arrasta a não-isotopia do discurso».⁵⁴ Quer dizer que, apesar da autonomia semântica dos fragmentos, o

51. Primeira *estória* de «No Antigamente na Vida», Edições 70, Lisboa.

52. Última *estória* de «Velhas Estórias», Edições 70, Lisboa.

53. Cf. JENNY, Laurent — «A estratégia da forma», in «Intertextualidades», p. 37, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

54. *ibid.*

texto tem garantida a sua unidade pela consciência discursiva unificante do narrador onisciente, que passa de um segmento para outro por atração do *significante* com sua carga evocativa mais do que por motivação do *significado*. Verifica-se, assim, que a diegese é *metadieética*, em virtude das mudanças de *focalização* e, conseqüentemente, de *focalizado*, considerando-se que o tempo e o espaço necessários para a transferência de nível do discurso, que o mesmo será dizer de *focalizador*, tempo e espaço esses significados pela paginação e pela numeração, se poderiam constituir hiatos espaciais ou temporais, portanto sintacticamente perniciosos, aqui tal não acontece, pois que, como diria Christian Metz, eles são «hiatos de câmara, não hiatos diegéticos». ⁵⁵

Abordemos, então, o texto quanto à sua sintaxe, isto é, quanto ao processo pelo qual o *discurso* cerziu os cinco fragmentos entre si e conseguiu estabelecer a relação entre o primeiro segmento textual e os restantes cinco fragmentos. É que antes de o sujeito de enunciação começar a numeração arábica dos cinco fragmentos, ele constrói um segmento textual destinado, essencialmente, a situar o *discurso* que por deslocamentos metonímicos produzirá os microtextos que se *encadeiam* e se *encaixam*, formando o texto. Teremos, assim, que a combinatória textual dos fragmentos é *paratáctica* e *hipotáctica*, dando, por isso, lugar a uma sintaxe textual mista

55. Cf. METZ, Christian — «A Grande Sintagmática do Filme Narrativo», in «Análise Estrutural da Narrativa», p. 202, 2.ª edição, Editora Vozes, Petrópolis, 1973.

que unifica numa espécie de painel cinco cenas vividas⁵⁶ em tempos distintos, transformando, deste modo, a *diacronia* em *sincronia*, isto é, procurando que o *discurso* ultrapasse a sua desvantagem relativamente à pluridimensionalidade da *história*. Tal sintaxe acentuará, pois, não apenas, o facto, canónico e clássico, de o *discurso* suplantar a *história*, o que acontece sempre que o narrador é onisciente, mas também, e principalmente, a *autotextualidade* de «*A Cidade e a Infância*», que nos importa referir antes de falarmos da sua *intertextualidade restrita*.⁵⁷

O segmento textual, que precede o primeiro fragmento e que, por isso mesmo, designaremos por fragmento zero, contém um enunciado *mimético* que se termina por uma *suspensão*. É a fala que o narrador atribui à irmã de Zito, *focalizador* dos cinco fragmentos, portanto, o elemento cerzidor do texto:

«— Vai morrer. Sou eu a culpada... fui eu...» (p. 101).

56. O adjectivo verbal tem aqui, relativamente ao sujeito da enunciação, um sentido autobiográfico. Note-se, porém, o conceito que Luandino Vieira tem de autobiografia: «... não é aquilo que me sucedeu na vida (...); é aquilo que, enquanto outras coisas me sucediam, eu gostava que me estivesse a suceder». Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 11.

57. A propósito da *autotextualidade* e da *intertextualidade* veja-se o estudo de DÄLLENBACH, Lucien — «Intertexto e autotexto», in «Intertextualidades», pp. 51-76, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

É óbvio que, se houvesse verdadeira intenção narrativa no sujeito de enunciação, este enunciado de natureza resumptiva anafórica seria explicado, isto é, contextualizado. Mas, porque o não é, podemos perguntarmo-nos por que razão essa fala nos é *reportada* e, ainda por cima, enquadrada numa situação de enunciação que, em termos de normalidade narrativa, introduziria uma *analepse*. Atente-se, com efeito, nos sintagmas que traduzem a situação de enunciação desse segmento *mimético*: «A irmã, choramingando *remorsos*, repetia como uma louca:» (p. 101). Sublinhamos, acintemente, o lexema que não passa de mero vocábulo, isto é, de significante vazio, enquanto não se lhe determinar a causa que é, no fundo, o seu referente. Sendo a narrativa, como se sabe, «um texto referencial com temporalidade representada», teremos de concluir que Luandino Vieira não quis, de facto, contar-nos a história da doença que prostrou Zito e de que a irmã se considerava culpada, mas tão somente servir-se de Zito como um «comutador de tempo», na acepção de Dällenbach, isto é, como o *écran* da memória do narrador, indispensável à «*mise en abyme*»⁵⁸ em que o texto se articula. E por quê «*mise en abyme*»? Fundamentalmente, porque os cinco fragmentos que compõem este texto possuem um carácter, ao mesmo tempo, *diegético* e *metadieético*. Quer dizer que a diegese é, ela própria, o tema da narrativa. É este,

58. Para a compreensão da aplicação prática deste conceito gideano, cf. BAL, Mieke — op. cit., pp. 106-108.

pois, um dos aspectos que contribuem para a unidade do texto cuja estrutura externa se nos apresenta, aparentemente, fragmentada, em termos semânticos. Esse fragmentarismo textual, que seria semanticamente lacunar, desaparece, porém, tão cedo quanto nos damos conta de que os cinco fragmentos são, no fundo, expansões narrativas do fragmento zero que é a *fábula*, digamos, subjacente ao texto globalmente considerado. Assim, é legítimo concluir que cada um desses fragmentos constitui um *enunciado* narrativo pelo seu valor autónomo e reflexivo enquanto intervém como «elemento duma meta-significação». O funcionamento dos fragmentos em dois níveis textuais distintos — narrativo e reflexivo — mais acentua, como defende Dällenbach,⁵⁹ o seu carácter de «*mise en abyme*» e, portanto, a sua montagem não-isótopa. Concretizemos.

O primeiro fragmento abre com um enunciado que mantém formalmente relações *anadiplósicas* com aquele que, em *palilogia*, termina o fragmento zero. Desde logo, por isso, verificamos que esse primeiro fragmento terá uma relação de meta-significação com o fragmento zero, já que um dos seus objectivos será o de dar existência, conteúdo semântico, ao *motivo* introduzido no parágrafo final deste último:

«De fora apitou um automóvel. Um apito rouco. Com esse ruído que chegou

59. Cf. DÄLLENBACH, Lucien — op. cit., p. 54.

diluído veio a recordação do Zizica... o Zizica...» (p. 101).

Enquanto meta-significação deste parágrafo, o primeiro fragmento é visto ao nível *reflexivo*, cumprindo, assim, uma das exigências da «*mise en abyme*». Ele é, no entanto, também um fragmento com autonomia narrativa própria e o Zizica é apenas o pretexto para o desencadear duma narração evocativa e para operar a mudança de *focalizador* e de *focalizado*. Quer dizer: a introdução do Zizica permitirá o distanciamento do sujeito de enunciação relativamente ao enunciado, na medida em que atribui à personagem a tarefa da *focalização* temporal e espacial, de um mundo em que Zizica não tem a importância diegética que o parágrafo, acima transcrito, fazia prever. Por isso mesmo é que o consideramos como mero pretexto para o narrador entregar a «câmera» à personagem e provocar uma *metalepse narrativa*. Tal *metalepse* permite-nos conhecer algo a respeito da personagem, antes de estar doente, e do bairro em que ela habitava ao tempo em que o Zizica aparece. Daí resulta a sua autonomia narrativa.

Com efeito, este primeiro fragmento informa-nos sobre o ambiente familiar e social da personagem Zito: filho de sapateiro; morava «numa casa de blocos nus com telhado de zinco», no «musseque» Makulusu, onde a loja do Silva Camato e a padaria do Lima eram os pontos de reunião social. Aí habitavam também algumas personagens típicas, tais como a «mulata maluca», Talamanca, o «negro ve-

lhinho», Velho Congo, o «velho marinheiro», senhor Albano, e a branca Albertina «que dava farras todas as noites». À noite, contavam-se histórias de batuques e de «rixas entre os condenados da fortaleza de S. Miguel» nas quais João Alemão e Adão Faquista preponderavam.

Zito, agora doente, ardendo em febre, evoca esse Makulusu, seu musseque da infância até que o pai comprou a «casa de zinco com grande quintal» no musseque Braga, onde ele consciencializará melhor a desfiguração do *facies* africano da cidade de Luanda e a sua europeização infrene. O Makulusu, de resto, será o espaço geossocial onde Luandino situará preferentemente a sua *escrita* que retoma muitos dos *motivos* que, neste texto, nos são apresentados. Na verdade, este primeiro fragmento será, na generalidade, absorvido pela estória de «O último quinзар do Makulusu» que é, por assim dizer, a versão africana daquele fragmento no que concerne quer à forma de expressão ou de fenotextualização, quer à forma de conteúdo com um genotexto de complexidade e de densidade bem angolanas e luandenses.

O istmo da intertextualidade, assim gerada, é estabelecido essencialmente por três das personagens deste primeiro fragmento: o Velho Congo, o marinheiro, senhor Abano, e Zito.⁶⁰ Na verdade, estas personagens, sobretudo o senhor Abano e Zito, são

60. Zito é, aliás, uma personagem de que Luandino se serve bastante ora como simples focalizador, a maior parte das vezes, ora como *figurante* a quem é relevada a esperteza. Como exemplo do pri-

actantes da estória de «*O último quinzar do Makulusu*». Quanto ao Velho Congo, não é difícil encontrá-lo projectado no velho Kizusa dessa mesma estória, especialmente pelo facto de os miúdos do Makulusu o apedrejarem. Afinal o quinzar «sucumbiu» à pedrada que Zito «lhe arreou mesmo na alma dele».

Releve-se ainda, neste primeiro fragmento, para além da sua evidente relação semântica com o texto referido de *Velhas Estórias* (obra, lembre-se, da segunda fase literária de Luandino), a tentativa do sujeito de enunciação africanizar certas falas, ainda que não as assumindo, de momento, como seu processo literário normal. Realmente, a citação do grito dos miúdos ao puxarem pelas saias à mulata maluca, Talamanca, reproduz não apenas o *ritmo* mas também o *intonema* característico do africano: «*Talamanca talamancaéééééééééééé*». Dissemos, no capítulo anterior, que a *fala ecóica* é uma característica da estética negra. Acrescentaremos aqui que o *eco* em *é* traduz estupefação, tristeza, dor, gáudio e fina ironia, de acordo com os *prosodemas* que o afectarem, demonstrando-se por eles a grande versatili-
dade semântica da interjeição banta *aiué!* —⁶¹ responsável por aquele fenómeno *ecóico*. É também

meiro caso, temos o fragmento de que nos ocupamos e «*A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*»; como exemplo do segundo, temos «*O último quinzar do Makulusu*».

61. Embora não cabendo no objecto deste trabalho, e por isso lhe fazemos apenas esta referênciã, não deixamos de lançar aqui uma suspeição que julgamos perfeitamente verosímil e que seria inte-

numa perspectiva de africanização das formas de expressão linguística que deve assumir-se o grito dos miúdos fugitivos, após apedrejarem o Velho Congo: «*Velo Congo uárico0000ongooo*». Aqui, além do *ritmo* e do *intonema*, Luandino evidencia, por um lado, o registo, diríamos magnético, da fala popular angolana que manifesta, entre outras, a tendência para substituir o dígrafo *-lh-* pelo *-l-* áspero, e, por outro lado, recorre a um processo de *escrita*, profusamente usado na sua segunda fase literária mas empregado pela primeira e única vez nesta sua obra de estreia, qual é o da justaposição e concomitância num mesmo segmento frástico da *tradução interlingual*. De facto, o termo quimbundo, *uáricongo*, traduz o sintagma português, *Velho Congo*. É evidente que essas justaposição e concomitância não podem ser olhadas com provocadoras de *redundância quantitativa* ou excesso de informação, mas, sim, como *redundância qualitativa* com fins estéticos, pois que o termo quimbundo permanece essencialmente como significante, isto é, como simples cadeia fónica *impressiva* e suscitadora de uma função *conativa*, mesmo relativamente àqueles que possuem o código que lhes fornece a chave semântica para a leitura de tal segmento. Veremos, no capítulo seguinte, que o recurso à tradução interlingual é

ressante explorar, já que poderia elucidar-nos, ou, pelo menos, ajudar-nos a conhecer mais alguma coisa acerca da penetração civilizacional romana, em África. Tal suspeição refere-se ao verosímil parentesco entre a interjeição banta «*aiué!*» e a latina «*aué!*».

uma das marcas estéticas da *escrita* africana de Luandino Vieira, para quem o bilinguismo não é um *drama*, mas um dos meios mais eficazes para apagar ou, pelo menos, obscurecer os signos da língua portuguesa que perdem a sua importância literária devido ao *brilho*, sobretudo *tonemático*, dos seus tradutores quimbundos. Esse processo de fazer coexistir num mesmo sintagma e, por vezes, até num mesmo tagmema, o português e o kimbundu representa uma opção política do escritor que coloca em pé de igualdade duas línguas que o sistema colonial considerava mutuamente exclusivas, além de, como referimos, representar também uma *marca* estética africana.

Repita-se, todavia, que, no fragmento de que nos estamos ocupando, tais *marcas* de africanidade linguística e estética não são ainda plenamente assumidas pelo sujeito da enunciação, dado que ele não deixa de se distanciar do uso africano da língua portuguesa com o qual, aparentemente, não quer identificar-se. É o que, parece-nos, pode inferir-se da precisão do narrador, no quinto fragmento, ao contar sobre a caça que os miúdos faziam aos sardões, alguns dos quais eram «grandes de cabeça encarnada — *di bico incarnado*, como dizia o criado do Margaret» (p. 114). Ao transferir para o criado do Margaret a fala, que nós sublinhámos, afectada pelo sistema fonológico banto que gera tendencialmente iotizações como aquela que se quis registar, o narrador dessolidariza-se aparentemente do africanismo que, na segunda fase literária de Luandino, será constantemente procurado.

Regressando, contudo, à «*mise en abyme*», que constitui o fragmento a que nos estamos a reportar, pode afirmar-se que ela é enriquecida por essas ocorrências linguísticas africanas e africanizantes que lhe permitem afirmar-se como *reflexiva*, no sentido de chamar sobre si e sobre a sua *língua* a nossa atenção leitoral, em vez de a dirigirmos para a descoberta de relações metonímicas ou metafónicas que ela possa estabelecer com o texto que a contém. Isto não quer dizer, naturalmente, que a «*mise en abyme*», como processo de montagem aparentemente não-isótopa, não deva possuir tais relações. Elas são, como se sabe, indispensáveis para que se ultrapasse o inevitável aspecto fragmentário de que o texto enfermaria, se não as possuísse. Aliás, sem essas relações, a anacronia, que sempre representa uma «*mise en abyme*», deixaria de ser um processo estético-narrativo para se transformar em intolerável solecismo.

Das três espécies de «*mise en abyme*», Luandino preferiu, no caso presente, a retroprospectiva, já que esta lhe autoriza uma sobreposição de dois tempos distintos — o *já* (o passado) e o *ainda não* (o futuro) — que a sua *escrita* sempre engloba. Neste primeiro fragmento, o narrador e o focalizador levam-nos para um *já* do musseque Makulusu, ao mesmo tempo que o primeiro nos convida também para o *ainda não* do musseque Braga, «onde hoje fica o luminoso e limpo Bairro do Café» (p. 104).

Passemos para o segundo fragmento. Aqui a «*mise en abyme*» *retrospectiva* é ainda mais explícita. O narrador, servindo-se da *focalização* de Zito

ardendo em febre, situa-nos, uma vez mais, no passado e no futuro desse passado, contando-nos a história das lutas de papagaios de papel organizadas, no Makulusu, pelo Brás e pelo Martinho, e a história da prisão, no Forte Roçadas, do primeiro destes seus dois amigos de infância, acontecida evidentemente muito depois, como, de resto, nos é informado:

«Apanhado pela Polícia, julgado, está a cumprir a pena no Forte Roçadas. Mas tudo isto sucedeu muito mais tarde, muito depois de terem deixado de fazer papagaios de papel, de deixarem de ter sonhos de papel de seda» (p. 105).

A *retrospicção* é ainda mais transparente, quando o narrador, na sequência da *lexia* anteriormente citada, acrescenta:

«Sonhos de papel de seda, levantados contra o céu azul, com a criançada boquiaberta cá em baixo, *hoje*,⁶² quando ele não é mais que um papagaio de papel que se embaraçou, que se rasgou nos grandes ramos da árvore da vida» (p. 106).

Este segundo fragmento está cerzido ao primeiro, não propriamente por razões topológicas, isto é,

62. O sublinhado é nosso.

pelo facto de se textualizar também no Makulusu, mas, sim, por uma palavra — *guerra* — que tal, como aconteceu com o objecto verbalizado, *Zizica*, servirá de *comutadora* de tempo e é, neste caso, o germe dum texto em que esse semema será transformado em praxema e suportará, portanto, uma leitura-escrita infantil. Quer dizer que o segundo fragmento pretende esvaziar semanticamente a palavra «guerra», que foi a primeira palavra que Zito aprendeu a ler com seu pai no jornal «*a província de Angola*», para a preencher com o conteúdo inofensivo que a miudagem lhe atribui. Em suma, este segundo fragmento será, por assim dizer, o *referente* infantil verbalizado desse signo *adulto*. Com efeito, *guerra* para as crianças do Makulusu e para Zito, nesse tempo, tinha como referente a luta dos papagaios de papel do Brás contra os dos outros meninos. O narrador, no entanto, parece querer fazer funcionar o texto a um nível duplo, como é, aliás, típico da «*mise en abyme*», conforme referimos. Isto é, este segundo fragmento, tal como o primeiro, funciona como narrativa autónoma, enquanto a história, ou as histórias do Brás se podem, de facto, autonomizar, mas funciona também como meta-significação da última *lexia* do fragmento, que o precede, em que a palavra «guerra» aparece como *código* ou *cifra*. Verifiquemos, pois, esse duplo funcionamento:

«Lembra-se do dia em que o pai o ensinou a ler a primeira palavra. Na «Província de Angola» escrita a letras grandes: GUERRA» (p. 104).

Esta última *lexia* do primeiro fragmento, além de chamar a nossa atenção pelo facto de a informação que transmite fugir à lógica da aprendizagem da língua que, como se sabe, começa por articulações mais simples, surpreende-nos também, porque nada a fazia prever, nem nada a justifica na narrativa que a comporta. Se não estivéssemos em presença de uma «*mise en abyme*», tal *lexia* seria muito justamente considerada como um *anti-corpo* discursivo, como um *ruído*, já que surgiria como inteiramente descontextualizada. A «*mise en abyme*», todavia, confere-lhe legitimidade, porque a deixa ler oximoricamente, isto é, como retrospectiva: foi no *passado* que Zito aprendeu a ler a palavra «guerra», é no *presente* que ele a evoca e a vê no *futuro* «escrita a letras grandes na «Província de Angola». A *lexia* torna-se, assim, premonitória. Tal premonição é legítimo inferi-la do facto de o narrador ter ocultado, ou, antes, ter tornado ambíguo, o referente do sintagma metido entre comas, servindo-se para isso do apagamento do artigo definido que faz parte integrante do título do jornal que, possivelmente, esse sintagma representa. Mas o sintagma também pode ser assumido como denominativo de um espaço geossócio-histórico, onde com letras bem grandes se «escreveu» a palavra «guerra». Esta segunda leitura é que dá ao segundo fragmento a possibilidade de funcionar ao nível da meta-significação, fazendo dele quase uma alegoria.

Da intratextualidade, de que temos estado a falar, transitemos para a intertextualidade. Nesta perspectiva, o segundo fragmento de «*A Cidade e a Infância*»

será recuperado por Luandino Vieira em «*Lá, em Tetembuatubia*», primeira estória de *No Antigamente, na Vida*, onde a cena da luta dos papagaios de papel deixa de ser *narrativa* e passa a ser, fundamentalmente, *escrita*.

O terceiro fragmento é o primeiro dos cinco que utiliza directamente uma das categorias da narrativa apresentadas no fragmento zero. A sua integração no texto fica, assim, assegurada pelo uso que este fragmento dá à personagem designada no fragmento zero como «irmã». Quanto à relação entre o terceiro fragmento e o segundo, ela é metonímica, na medida em que existe uma contiguidade no tempo, pelo menos, entre a brincadeira dos papagaios de papel e as «*rodas do giroflé ou do lobo*» que este fragmento evoca.

A irmã, porém, desempenhará a mesma função intertextual que o Zizica e que a palavra «guerra»: ela serve, pois, a Zito, que é o *focalizador*, para *comutador* do tempo:

«A imagem da irmã confundindo-se, vindo para ele, misturada com o primeiro amor...» (p. 106).

Esse primeiro amor, di-no-lo o narrador, foi uma «menina morena, de tranças castanhas» que a morte levaria precocemente. Zito, ao ver na sua irmã a projecção da imagem do seu primeiro amor, «menina morena, de tranças castanhas», introduz um tipo de personagem feminina mais consentânea com o contexto, isto é, mais verosímil dum ponto de vista

africano, ao mesmo tempo que foge ao modelo estereotipado do romantismo, como atrás observámos. Quer dizer que a brancura nívea, o louro dos cabelos e o azul dos olhos, acidentes que Luandino atribuiu às personagens femininas de suas primeiras histórias, vão ser substituídos por outros que não sejam, como aqueles, africanamente atópicos. Isto demonstra que Luandino caminha para a africanização de suas personagens femininas, afastando-se, portanto, de modelos estéticos ocidentais que as literaturas africanas só poderão incorporar como elementos de circunstancial exotismo.

O quarto fragmento relaciona-se com o fragmento zero, porque *distribui* narrativamente duas categorias narrativas deste: o pai e o irmão, os quais se assumem como personagens no funcionamento narrativo desta «*mise en abyme*» e que perdem tal estatuto no seu funcionamento meta-significativo para ganharem o de *comutadores* temporais e espaciais, permitindo a *retrospicção* que o narrador sintetiza deste modo:

«São feridas que lhe doem, feridas de celulóide, que não cicatrizam mais» (p. 112).

O pai e o irmão, no funcionamento da «*mise en abyme*» como texto de reflexão, de meta-significação, são reduzidos à categoria discursiva de «feridas de celulóide», metáfora que, embora inventiva, não se nos afigura a mais própria em termos de africanidade de expressão. Já não diremos que existe falta

de africanidade de processos na sutura do quarto fragmento com o terceiro.

O terceiro fragmento «fecha» com o enunciado — «...enquanto as meninas brincavam nos quintais ao giroflé flé flá» — e o quarto «abre» com a fala: «— Pai, queria ir à matinée. Dê-me quinze angolares...» (p. 109).

A motivação para «abrir» o quarto fragmento com esta fala parece ser de natureza fónica. Com efeito, não nos parece estranho ao aparecimento de tal fala o facto de «matinée» rimar com «giroflé». Queremos dizer que o *incipit*⁶³ do quarto fragmento é *ecoicamente* motivado. Por isso, considerámos que tal *incipit* se enquadra num processo de africanização da expressão, já que a *sintaxe aliterativa* é uma das características estéticas africanas que encontra plena justificação no facto de as línguas bantas, a cujas estruturas o escritor africano procura adaptar a língua ocidental em que escreve, serem *classemáticas*, como vimos.

O quinto e último fragmento tem uma relação metonímica com o quarto e com o fragmento zero.

A relação de metonímia com o quarto fragmento é estabelecida pela fala do médico que aparece no «fecho» desse fragmento. O médico é também a personagem que articula o fragmento zero com a última *lexia* do fragmento número quatro e que permite a abertura da «*mise en abyme*» do quinto fra-

63. O *Incipit* é, como diria Aragon, quem vai decidir a *escrita*, o texto, o romance. Cf. PRÉVOST, Claude — op. cit., pp. 51-63.

gmento. Com efeito, essa personagem restabelece o tempo da ficção suspenso a partir da última *lexia* do fragmento zero, quando o narrador nos dá conta de que

«De fora apitou um automóvel. Um apito rouco» (p. 101).

O apito rouco do automóvel introduziu a *pausa*, a suspensão do tempo ficcional, linear, dando aso às «*mise en abyme*» a que já nos reportámos, pois que fez surgir as *metalepses narrativas* que sustentam todos os fragmentos. Esse apito *evocou* o Zizica que, por seu turno, *evocou* o Makulusu e toda a infância despreocupada de Zito. O *encadeamento*, a *parataxe*, é, pois, requerida pelo apito rouco de um automóvel que Zito reteve, embora ardendo em febre, já que todos os que o velavam no seu leito de doente esperavam esse automóvel. Tal meio de transporte, invulgar no espaço geossocial da história, é índice de prestígio social e de pertença a uma classe socialmente bem colocada. Fica-se, contudo, sem saber, dada a suspensão do tempo ficcional, a quem pertence tal objecto «prestigiante». Só no final do quarto fragmento é possível atribuir ao automóvel o valor sinedóquico que ele possui, quando se interrompe a *pausa*:

«O médico entrando. Cumprimentos. A mãe chorando, chorando...» (p. 112).

A forma gerundiva do primeiro enunciado é, por si só, a confirmação do restabelecimento da *duração*

ou, se se preferir, do regresso ao *continuum* da narrativa que tinha sido quebrado pelo *discontinuum* da diegese essencialmente em «*mise en abyme*» que visava à anulação da temporalidade da história cujos núcleos de desenvolvimento se encontram no fragmento zero e que, verdadeiramente, não foram desenvolvidos. Na verdade, podemos concluir que a doença de Zito é um mero pretexto para a *escrita*, ao mesmo tempo que justifica as acronias e anacronias introduzidas no corpo do texto pelos seus fragmentos constituintes.

O *discontinuum* da diegese condensou e contraiu de tal modo a *duração* que foi possível ao narrador, no curto espaço de tempo que transcorreu entre o apito do automóvel e a entrada do médico no quarto do *focalizador*, contar-nos quatro histórias, o que, está bem de ver, neutraliza um dos aspectos característicos do género narrativo como é o da representação da temporalidade. De facto, só num plano de quase total acronia é que é possível aceitar o enorme desequilíbrio existente em «*A Cidade e a Infância*» entre o tempo do discurso e o tempo da história.

Mas, a chegada do médico se, por um lado, termina a suspensão do tempo narrado e liga metonimicamente o quarto fragmento ao quinto e estes dois ao fragmento zero, é, por outro lado, o *comutador* de tempo necessário para a «*mise en abyme*» do último fragmento deste texto. Na verdade, a fala do médico desencadeia a mudança de *focalizado*:

«— Sol, muito Sol — dizia o médico.
— Levem-no para a varanda para o sol.

Não o deixem estar fechado aqui. É preciso que ele viva intensamente estes momentos. Talvez assim...» (pp. 112/113).

O *focalizador* não precisou de escutar o resto da fala do médico. Accionou o «mecanismo» de inversão temporal e deslocou a *focalização* para o já deixando-nos o narrador suspensos do *ainda não*. Esse «mecanismo» está contido na «receita» do médico: Sol.

«Sol desnudando as barrocas da companhia Indígena...» (p. 113).

Está feita a inversão, a «*mise en abyme*» pode começar. «*Mise en abyme*» que, como é óbvio, provocará *anisocronias*, sendo que, desta vez, há uma expansão do tempo narrado («três semanas passadas o médico já não vem») e uma contracção do tempo que narra. O narrador, todavia, explica esta *anisocronia* ao informar-nos que o *focalizador* viveu essas três semanas sob «delírio febril», o que imprimiria, naturalmente, uma maior velocidade ao discurso e uma lentidão à história que, finalmente, não chega e ser-nos contada.

Concluimos, pois, a leitura de «*A Cidade e a Infância*», dizendo que estamos em presença dum texto onde, ao mesmo tempo, se registam dois tipos de *alterações*, no sentido que Genette confere a este termo. Essas duas *alterações*, normalmente exclusivas, coexistem aqui com intuitos nitidamente estéticos. Este texto, apostando na «*mise en abyme*» para fazer realçar a sua *montagem não-isótopa*, que

o mesmo é dizer a sua construção em *cut-up*, que, conforme já afirmámos, Luandino usará como processo normativo da sua segunda fase literária, este texto, dizíamos, é, a um tempo, *paralíptico* e *paraléptico*,⁶⁴ movendo-se, por isso, entre o excesso e o defeito de informação, o que se coaduna com o confessado pensamento dialéctico⁶⁵ do sujeito de enunciação e, em certos aspectos, com a técnica narrativa *griótica* da *oratura* africana. Em suma, o texto de «*A Cidade e a Infância*» possui os primeiros sintomas de que Luandino Vieira se começava a debater com uma questão fundamental: escrever como pretexto para narrar ou narrar como pretexto para escrever. A sua segunda fase literária, que, como vimos, retomará alguns dos fragmentos que acabámos de analisar, mostrar-nos-á que o escritor optou pela *escrita*, isto é, pelo conselho valéryano, fazendo da Literatura o espaço privilegiado para a «extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem» ou por aqueloutro do nosso Fernando Pessoa para quem «o romance é o conto de fadas de quem não tem imaginação».⁶⁶ A narrativa será, então, posta ao serviço da *escrita*.

Nos dois textos que se seguem a «*A Cidade e a Infância*» acentua-se a africanização dos *motivos* e a forma de expressão linguística esforça-se por acompanhar tal africanização, embora se note ainda

64. Cf. GENETTE, G. — op. cit., pp. 211-212.

65. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 81.

66. Cf. PESSOA, Fernando — «Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias», p. 269, Edições Ática, 2.^a edição, Lisboa, 1973.

uma certo receio de criar rupturas definitivas, o que prejudica, obviamente, a verosimilhança dos textos na medida em que existe um desfazamento entre as pessoas e suas *máscaras* motivado pela falta de adaptação do discurso à realidade que se pretende representar. A essa falta de adaptação do discurso não é alheio, por um lado, o facto de Luandino ter optado, nos dois textos, pela narração na 1.^a pessoa, conseqüentemente subjectiva, e, por outro lado, a circunstância de a temática versada inculpar, de algum modo, o sujeito da enunciação europeu que, escolhendo um terreno de imoralidade da qual se sentia epidermicamente, pelo menos, responsável, deseja distanciar-se ao máximo da substância do conteúdo assumindo, para tal, atitudes que manifestem o quanto lamenta e repudia essa imoralidade que comete o europeu ao prostituir a mulher negra. O sujeito de enunciação acaba, portanto, por se trair na sua intenção de identificar-se plenamente com o espaço histórico-sócio-cultural que elege para *comprometer* o seu discurso, pois que não consegue ocultar, na ânsia de ser verdadeiro, o seu ocidentalismo.

Em «*Bebiana*» e em «*Marcelina*» a temática é construída por alguns dos *motivos* mais característicos do *mulatismo* biológico e social, ainda que este fenómeno sociopolítico seja diferentemente tratado por cada um dos textos. Em «*Bebiana*», o *mulatismo* é visto por um prisma positivo, autenticamente *freyriano*. Bebiana e Joana, filhas mulatas de Don' Ana, nasceram de uma ligação, que diríamos espontânea, entre o comerciante branco e a graciosa qui-

tandeira negra. Mãe e filhas não serão repudiadas pelo comerciante, o que é sublinhado por Don'Ana, relevando-se, assim, a face positiva de tal ligação. Don'Ana, todavia, também servirá ao sujeito de enunciação para verberar a imoralidade daqueles brancos que prostituíam as negras, aliciando-as para suas lavadeiras, cozinheiras, etc., e para fazer de certo modo, a sua profissão de fé na angolidade cultural e política, aderindo à causa dos que denunciavam e combatiam tais imoralidades. A velha Negra é ainda assumida pelo narrador como o protótipo da assimilada pragmática e não alienada como o são, normalmente, todas as assimiladas: Don'Ana quer que suas filhas casem com brancos, porque elas «precisam adiantar vida» e «um branco ganha mais que um mulato ou negro» e «os filhos dele já são cabritos» e «cabrito é mesmo branco...» (p. 123). O pragmatismo da velha Negra é-lhe ditado não pela sua alienação cultural, mas pela dura experiência da vida vivida numa sociedade socialmente estratificada pela cor da pele. Don'Ana assume, portanto, o *mulatismo* como factor de promoção social e, por isso, como processo positivo e normal da sociedade angolana, no tempo em que «as mulheres brancas não vinham em Angola» que, então, «era mesmo terra de condenados» como o *seu* comerciante que, moribundo, lhe recomendava: «Ana, vou morrer, te deixo esta cubata e algum dinheiro, manda as minhas filhas estudar sempre» (p. 123).

O narrador, tendo cedido a *focalização* a Don'Ana que, em *analepse heterodiegética*, nos permite reflectir sobre um fenómeno histórico e sociológico

africano de grande acuidade, como é o *mulatismo*, debate-se com as contradições e preconceitos que o sistema colonial lhe fez exteriorizar e que a velha Negra resumiu assim:

«— O menino é branco, gosta das minhas filhas porque são mulatas. Eu sei... mulato é mulato. A gente pode desrespeitar mesmo» (p. 120).

O narrador tenta ultrapassar tais contradições e preconceitos, procurando em si razões que pudessem justificar a sua união com Bebiana. Confronta-se, por isso, com os argumentos estereotipados pelo sistema e pelo exotismo da literatura colonial e lusotropicalista,⁶⁷ tais como:

«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*, amanhecendo para o futuro?» (p. 123).

O sintagma sublinhado traduz bem o exotismo lusotropicalista e senghoriano de que o narrador se encontra, apesar de tudo, possuído e que se torna

67. Representante desse exotismo a que submeteu praticamente toda a sua poesia é Tomaz Vieira da Cruz, sem dúvida, o nosso maior poeta colonial, onde pode ser facilmente encontrado o *hipotexto* de «Bebiana». Cf. «Quissange» (Poesia), Edição Lello (Angola), Luanda, 1971.

mais notório, quando ele busca recuperar, a fim de os neutralizar, os preconceitos sociais e epidérmicos com que se debate, em seguida:

«Gostaria Bebiana mesmo de mim ou seria eu só mais um degrau na sociedade? Os nossos filhos, mesmo com sangue negro, já seriam mais aceites, já não haveria a lembrança de Don'Ana, velha quitandeira que se deu a um branco, que me contava histórias. E se houvesse seria um episódio romântico na família. Uma avó, uma bisavó negra, quitandeira!» (p. 124).

As interrogações que o narrador coloca a si mesmo e os argumentos frágeis com que pretende sossegar-se traem, de facto, o sujeito da enunciação que, afinal, precisava de se encharcar em álcool para se esquecer dos preconceitos e poder dizer o «sim» a Bebiana. A sua decisão de casar com a filha mulata de Don'Ana não é, portanto, plenamente consciente, não podendo, por isso, aceitar-se que o narrador a interprete como «uma lição à sociedade» (p. 124). Aliás, não pode singularizar-se uma atitude que, por ser vulgar na sociedade angolana o casamento de um branco com um euroafricano, ronda o inverosímil literário.

Deixemos, porém, de lado mais considerações sobre a trama do texto para nos referirmos seguidamente à sua forma de expressão.

«*Bebiana*» é o primeiro texto de *A Cidade e a Infância* onde o processo de africanização da lingua-

gem chegou mais longe, já que o sujeito da enunciação ultrapassou aqui o nível meramente lexical, em que, como vimos nos textos anteriores, a africanização se situava, para chegar ao nível sintáctico que é, de resto, aquele em que Luandino mais trabalhará a sua *escrita* por ser exactamente o nível de identidade da língua portuguesa que o escritor quer africanizar o mais possível, a fim de reduzir a distância entre o *querer dizer* e o *dizer*, no sentido dado por Sartre, no *Orphée Noir*, a estes dois conceitos. Vejamos, então, rapidamente quais as marcas de africanização sintáctica que este texto patenteia.

A primeira *marca* que nos aparece é o emprego de *mesmo* como advérbio de intensidade:

«Ela é que me contou aquela história do Joãozinho, filho da sua afilhada que foi em Lisboa estudar e nunca mais voltou, ninguém sabe *mesmo* dele» (p. 119).

De facto, a *modalidade assertiva* recebe no português angolano o reforço do advérbio *mesmo*, quer na sua forma afirmativa quer negativa. Tal construção é também usual na *modalidade interrogativa*. A explicação que pode aduzir-se para essa construção sintáctica será da mesma natureza daquela que é possível encontrar para o uso, com a mesma função sintáctica, do advérbio *só*, usado em situações como a seguinte:

«— Don'Ana conta *só!* Don'Ana eu sei que a senhora tem uma história bonita, conta *só* para eu saber!» (p. 120).

Aparentemente, parece-nos que a explicação mais comum, que seria dada para o caso de *mesmo* e de *só*, nos enunciados em que se encontram, é a de que eles têm uma função enfática, podendo, por isso, ser consideradas partículas expletivas ou de realce. Tal explicação, aceitável dum ponto de vista do uso português, não serve, todavia, para a uso angolano desses dois vocábulos nesta ou noutras situações. De facto, dum ponto de vista africano, esses vocábulos são *modificadores de modalidade* e, ao mesmo tempo, são *intimemas*,⁶⁸ dando-se a este neologismo o sentido de «transmissores de afectividade». Quer dizer que uma frase cujo verbo seja afectado por tais vocábulos terá a sua modalidade «modificada» e ganhará um sabor de intimidade, de redução da distância entre o emissor e o receptor.

Assim, esses dois vocábulos, enquanto *intimemas*, afectarão o elemento frástico a que Charles Bally chama de *modus*, e, enquanto modificadores de modalidade, condicionarão o elemento de frase designado por *dictum*.⁶⁹ Eles investem a frase dum sabor africano cuja referência linguística poderá ser procurada na existência de uma «interjeição de perpetuidade» que as línguas bantas possuem para mar-

68. Cremos que a analogia nos autoriza a forjar tal neologismo que, em rigor, significará a «unidade mínima de intimidade, de afectividade, de afeição». A nosso ver, e considerando que a neologia nos é aceite, *intimema* é o termo que melhor traduz a função e o uso africano dos dois vocábulos em questão.

69. *Modus*, diz Bally, é a operação psíquica que tem por objecto o *dictum* e este é o conteúdo representado, ou seja, a proposição primitiva expressa pela relação sujeito-predicado.

car o «reforço de insistência», ao mesmo tempo que é possível considerá-los como «*bordões prosódicos*», isto é, como simples apoios para que o ritmo frásico africano, forçosamente diferente do português, possa instalar-se.

Outras *marcas* de africanização da forma de expressão, que este texto manifesta, respeitam à colocação dos pronomes pessoais, à abertura de frase por um pronome pessoal oblíquo e ainda à indistinção entre a segunda pessoa normativa e a reverencial que o falante africano do português usa concomitantemente. Acrescente-se, porém, que Luandino nem sempre assume essas *marcas*, o que torna bastante incoerente a expressão e dá ideia de uma certa arbitrariedade de processos, isto é, de que essas *marcas* não são uma *constante*, mas antes, fruto do *acaso*. Essa falta de coerência ou de constância de processos revela-se nos exemplos seguintes:

«Ela *me* contou também a história da Zefa...» (p. 120)

— aqui o pronome aparece anteposto, obedecendo-se, portanto, à tendência africana de antepor os complementos directo e indirecto. O processo, todavia, é alterado —

«... ela chamou-*me* de lado e fez-*me* entrar no seu quarto.» (p. 121) —

e o pronome surge, agora, posposto. Nada fazia prever tal alteração, nem nada a justifica, pois que não houve sequer, dum exemplo para o outro, mu-

dança de sujeito da narração: ambos os enunciados pertencem ao narrador.

Incoerência maior, porém, é aquela que constatamos na fala de Don'Ana, personagem de quem, dada a sua origem africana, seria de esperar que submetesse, ou, pelo menos, deixasse contaminar, a sua expressão portuguesa pelas estruturas linguísticas do Kimbundu, sua língua materna, e, portanto, não aceitasse flutuações na colocação pronominal. Isto, contudo, não aconteceu, como se verifica nos exemplos seguintes:

«... fui sua lavadeira, cozinheira e depois deitava-*me* com ele»

(...)

«Daí vivi com ele. *Me* ensinou muitas coisas» (p. 122).

(...)

«... e quando estava para morrer — a biliosa mesmo! — disse: «Ana, vou morrer, *te* deixo esta cubata e algum dinheiro, manda as minhas filhas estudar sempre»» (pp. 122-123).

Como se vê, a fala de Don'Ana não respeita a coerência na colocação pronominal. De facto, de uma colocação perfeitamente normativa (deitava-*me* com *ele*), passou para uma colocação africana (*me* ensinou muitas coisas), demonstrando, assim, que o sujeito da enunciação não persegue sistematicamente a africanização da forma de expressão do seu texto, o que se torna mais visível no fragmento de discurso reportado com que Don'Ana evoca a «última von-

tade» de seu homem branco. Com efeito, na fala atribuída ao homem europeu a sintaxe do pronome é africana, quando a verosimilhança aconselharia, aqui que não antes, uma sintaxe europeia.

Esta falta de maturidade sintáctica, que, aqui, quisemos exemplificar rapidamente, será corrigida no decurso do processo literário luandino, diluindo-se à medida que a africanização deixa de ser episódica para se transformar numa constante da *escrita*.

Ainda no campo da africanização sintáctica poderíamos referir a regência com *em* dos verbos de movimento: «... que foi *em* Lisboa estudar», «assim eu não venho mais *nos* bailes», etc. Embora esta construção encontre uma explicação plausível no facto de ela ser característica nas línguas bantas, sendo, portanto, uma *marca* estrutural do pensamento africano, não a assumiremos como factor de africanização do discurso em virtude de ela ser vulgar na fase arcaica do português. De influência banta é, no entanto, a construção transitiva do verbo *rir* — «Ela apertava-me na dança, ria-me os seus dentes alvos...» (p. 121) — bem assim como a regência não preposicional do verbo *gostar* — «Vai fazer a vontade da velha Don'Ana que te gosta como filho» (p. 123), exemplificando este último caso a tendência para o apagamento de elementos relacionais dispensáveis semanticamente, o que, como já vimos, é característico do «*modo*» *expeditivo* africano ou daquilo a que chamámos *sintaxe canguruística* que, na segunda fase literária, Luandino privilegiará.

Note-se, por fim, uma outra *marca* de africaniza-

ção, em «*Bebiana*», desta feita ao nível semântico: «Ele pôs um filho na minha barriga» (p. 122). A *perífrase* é, sem qualquer dúvida, africana e elucida-nos bem acerca da vocação negra para o circunlóquio, o que é, de resto, uma demonstração do prazer que o homem africano encontra na fala, atestado, conforme já ficou dito, pelo autêntico culto da *palavra*.

«*Bebiana*» é, em suma, um texto onde o processo de angolanização literária avança mais, em *A Cidade e a Infância*, embora se ressinta ainda da indefinição psicossociocultural do sujeito de enunciação habitado por uma dualidade ideológica, moral e civilizacional em que existe um desequilíbrio componencial, isto é, em que o elemento europeu se sobrepõe, apesar de tudo, ao africano. O narrador de «*Bebiana*», aliás, dá-nos conta dessa dualidade — «Batiam os tamborins e choravam as violas» (p. 124) —, permitindo-se distinguir duas expressões anímicas, isto é, musicais, que remetem para dois sistemas psicoculturais diferentes e que, no fundo, insinuam que o texto luandino, nesta fase, ainda não possui um *ritmo* exclusivamente africano: ainda se reparte entre o tamborim (o *tam-tam*) e a viola.

A segunda fase literária luandina proclamará o *ritmo* essencialmente africano. Luandino Vieira manifesta essa passagem de um *ritmo* dual para o *ritmo* apenas africano, quando escreve:

«A guitarra
é som antepassado.

Partiram-se as cordas
esticadas pela vida.

Chorei fado.

Que importa hoje
se o recuso:

o *ngoma*⁷⁰ é o som adivinhado!»⁷¹

A opção é, como se vê, africana. O *ritmo* será marcado pelo *ngoma* e não mais pela guitarra. *Luuanda* será o *texto* para a mudança de *ritmo*, para a viragem da *escrita*, como veremos no próximo capítulo. De momento, terminemos a nossa leitura de *A Cidade e a Infância*.

Dissemos atrás que a temática de «*Bebiana*» e de «*Marcelina*» se aproximam, já que ambos os textos desenvolvem *motivos* que se prendem com um fenómeno sociopolítico e histórico bem conhecido, nas ex-colónias portuguesas, e designado por *mulatismo*. Vimos também que o tratamento, que lhe foi dado em «*Bebiana*», poderia ser facilmente enquadrado na visualização luso-tropical do fenómeno, dado que, nesse texto, se releva a sua face positiva.

«*Marcelina*», porém, oferece-nos a outra face do *mulatismo*, isto é, a face negativa, em que o homem europeu não assume a relação sexual com a mulher negra numa plataforma moral. *Marcelina*, a perso-

70. *Ngoma* = «tambor comprido, de um metro e meio aproximadamente, feito de cepo desmiolado de mafumeira, adelgado numa extremidade, que fica aberta, e vedado com pele tensa de veado ou corça, o outro extremo», segundo Óscar Ribas no seu «*Elucidário*», in «*Uanga*», p. 282, Luanda, 1969.

71. Poema «*Sons*», de José Luandino Vieira, in «*No Reino de Caliban II*», p. 238, Edição «*Seara Nova*», Lisboa, 1976.

nagem principal do texto, marginalizada socialmente e prostituída, lamenta-se e acusa:

«— Não tenho culpa. Não fui eu que quis isto. O meu pai é branco, podia ter-me ajudado. Podia ter evitado» (p. 135).

A fala de Marcelina poderia ser a fala dum povo verberando um sistema que nem sempre soube evitar, porque não quis, a alienação dos espíritos e dos corpos, único meio, a maioria das vezes, para a promoção social e, não menos vezes, até para a sobrevivência. Marcelina é também o tipo de jovem mulata de musseque, que atrai sobre si as atenções de muitos «farristas» brancos, que, aos sábados à noite, procuravam «presas» fáceis de comprar, e de quem ela própria nos pinta o retrato moral, quando o narrador lhe pergunta se a «criança loira e de caracóis», que dormia numa cama velha, era filha dela, respondendo:

«— É! Filha dum branco... Aparece às vezes. Bonita, não é? Sai à mãe. É como eu! Vamos dançar!» (p. 131).

A naturalidade da resposta, e ausência de emoção em Marcelina, deixam-nos ver uma mulher crestada pela vida de prostituta que levava para ganhar o pão que o pai, «um grande lá da baixa» (p. 134), obrigava a amassar diariamente numa cama «suja e pobre», onde também dormia uma criança anémica por «deficiências alimentares». «*Marcelina*» é

um texto sem grande interesse do ponto de vista literário, mas com importante valor sociológico. De facto, nada há a realçar no que concerne à *literariedade*, aqui perfeitamente canónica, feita dum discurso em que as *marcas* de africanidade são muito reduzidas e sem grande qualidade, com excepção para a fala inimputável — « — Xé sungadibengo! Vai apalpar a tua irmã!» (p. 130) —, onde o bilinguismo se justifica e se insere plenamente. «*Marcelina*» é, por assim dizer, um *postal ilustrado* dum musseque luandense, em fim de semana, onde não é difícil encontrar uma espécie de «*modelo reduzido*»,⁷² à Lévi-Strauss, para a terceira *estória* do penúltimo livro publicado de Luandino — «*Como assim, nos Musseques*» — acerca da qual o escritor confessa:

«E no *Macandumba*, a *estória* de que mais gosto é a última: «*Como assim, nos musseques*». É um itinerário social, o roteiro da miséria, das pragas do musseque, e é também o roteiro individual de grande parte dos que depois ficaram nacionalistas».⁷³

72. Sobre o conceito de «*modelo reduzido*», em que «o conhecimento do todo precede o das partes», veja-se LEVI-STRAUSS, Claude — «*La Pensée Sauvage*», pp. 33-44, Librairie Plon, Paris, 1962. «*Marcelina*», dadas as suas relações homotéticas com «*Como assim, nos Musseques*», poderá, na verdade, considerar-se como a «*ficção noutra escala*» desta *estória* de *Macandumba*, penúltimo livro publicado por Luandino Vieira.

73. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 69.

Trata-se, portanto, de um texto cujo discurso, fundamentalmente *representativo* e esquemático, se serve de alguns *motivos*, como o do refúgio no álcool para esquecer a miséria e a opressão, que poetas *mensageiros*, como Agostinho Neto e António Jacinto, entre outros, cantaram realisticamente em «*Kinaxixi*»

— «Veria os passos fatigados
dos servos dos pais também servos
buscando aqui amor ali glória
além de uma embriaguês em cada álcool»

e em «*Monangamba*»

— «Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras
Deixem-me beber maruvo, maruvo
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras».

Em «*Faustino*», texto que se segue a «*Marcelina*», o processo de africanização literária também não avança. É um texto em que predomina a *história*, no sentido benvenisteano. O seu interesse é, de novo, meramente sociológico, já que ele vale pelo conteúdo classista acentuado pelas falas de tom superiorizante e de teor opressivo das quais ressalta a do encarregado de Faustino, moço de elevador que, cansado de tantos insultos, resolve despir a farda e abandonar o trabalho em que, diariamente, o espezinhavam:

«— Ah negro, se t'apanho! Mas não me escapas. O patrão há-de ir ao Posto e lá depois tratam-te da saúde!» (p. 144).

Da fala do encarregado registre-se, sobretudo, a figura nova, no discurso literário luandino, nesta primeira fase da sua obra, constituída pela expressão «ir ao Posto». É esta uma *metonímia* tipicamente colonial cuja referência é a autoridade exercida por meios violentos e que Luandino Vieira desenvolverá em algumas das estórias de *Vidas Novas* e, sobremaneira, em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. Esta última obra poderia mesmo considerar-se como a projecção literária dessa metonímia.

Mas, se em «*Faustino*» predomina a *história*, no texto que se lhe segue, «*Quinzinho*», predomina o *discurso*, sendo, portanto, do nosso ponto de vista e para o objectivo que perseguimos, mais importante. Vamos, por isso, demorarmo-nos um pouco em «*Quinzinho*», já que aí se encontram alguns elementos caracterizadores do processo evolutivo da literatura de Luandino.

A classificação mais correcta para «*Quinzinho*» será a de *monódia*. De facto, o texto apresenta-se-nos como um longo poema em que o autor lamenta a morte de um amigo, operário negro trucidado pela máquina com que trabalhava. A evocação de «*Quinzinho*», desde o tempo em que o narrador atravessava com ele a «nossa baía de Luanda» até ao momento do acidente de trabalho fatal, é feita num discurso, de inegável cunho ideológico, é certo, mas, ao mesmo tempo, de um lirismo sadio, inovador. Na verdade, os episódios, que o narrador seleccionou para nos retratar Quinzinho, ainda que possuam todos uma carga ideológica de direcção bem nítida, servindo, desse modo, para o sujeito de enunciação vincar a

sua solidariedade, a sua adesão à causa do operariado, a sua militância na luta de classes e de abolição do sistema colonial opressor, são textualizados através dum discurso, na sua maior parte alegórico, que utiliza processos retóricos, como a *repetição*, a *antítese*, a *metáfora inventiva*, a *construção ergativa*, que lhe conferem o *tom* epicéutico e o *ritmo* sincopado do *tambi* (= óbito) quimbundo, sugerido pelo sintagma iterativo — «Aiué, Quinzinho, aiué». Este sintagma, tradutor dum sentimento de profunda dor, é, de resto, o responsável mais directo pela áurea de africanidade que envolve o texto que, sem ele, a perderia grandemente.

«*Quinzinho*» é, portanto, uma *monódia*, mas também pode considerar-se um *apólogo*, na medida em que não é propriamente da morte do operário que o texto quer falar senão do mundo em que a personagem viveu e do qual o narrador espera ver os outros operários libertados:

«Mas não vou triste. Não. Porque uma morte como a tua constrói liberdades futuras. E haverá outros a quem as máquinas não despedirão, pois as máquinas serão escravas deles, que as hão-de idealizar, construir» (p. 150).

Por isso é que poderíamos concluir que, em «*Quinzinho*», existe, como diria Jacques Dubois,⁷⁴ uma concorrência entre o *dizer* e o *querer-dizer*,

74. Cf. DUBOIS, Jacques — «Code, Texte, Métatexte», in «Littérature n.º 12», pp. 8-11, Larousse, Paris, 1973.

isto é, entre o *texto* e o *metatexto*. Este, o *meta-texto*, consegue mesmo, por vezes obliterar o texto da morte de Quinzinho, afinal, simples ponto de partida para um outro texto de chegada, onde se perde a *representação*, a *mimesis* tradicional, e se ganha a *produção* de sentido que é uma outra forma de *mimesis*, à Hölderlin, diríamos nós, para quem imitar não é copiar, mas descer ao plano de articulação das possibilidades subjacentes às coisas.⁷⁵ É isto, no fundo, o que Luandino faz ao descrever a máquina, que matou Quinzinho, como uma «amante de ferro» (p. 153). O *apólogo*, no sentido etimológico, que ele desenvolve a partir desta *metáfora de invenção*, é essencialmente um *querer-dizer*, um *metatexto*, que, por sua vez, será um *dizer*, um *texto*, dum outro *querer-dizer*, entrando-se, assim, no *plural* do texto considerado, seguindo Barthes, não já como uma «estrutura de significados», mas como «uma galáxia de significantes».⁷⁶ Daí que o próprio autor diga deste seu texto tratar-se da sua «primeira homenagem a um poeta do trabalho, que não chegou a florir» (p. 153).

A serenidade do discurso de «*Quinzinho*», mesmo quando apoiado em *motivos* raiando o surrealismo —

«Mas os teus olhos demasiado abertos
e o sangue vermelho cobrindo-te a cara

75. Cf. PORTELLA, Eduardo — «Teoria da Comunicação Literária», p. 25, Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1973.

76. Cf. BARTHES, Roland — «S/Z», p. 12, col. «Points», Ed. du Seuil, Paris, 1970.

perdoavam à tua amante de ferro. Claro que ela não se deteve com a tua morte. Fria e implacável, teve apenas uma pausa quando bateste com a cabeça cheia de poemas para ela. Imobilizou-se para te retirarem mas depois seguiu sempre, continuou a cantar a sua canção de trabalho» (p. 153) —,

contrasta, entretanto, com o discurso de *Nós os do Makulusu*, onde aquele texto se encontra em reminiscência paragramática, na acepção kristeviana deste conceito. Realmente, em *Nós, os do Makulusu*, o discurso do texto da morte e do funeral de Maninho acentua mais o *ideograma* do signo que aí se revela mais violento, porque apostado na ruptura, conforme veremos no ponto seguinte.

A evidente predominância do *discurso*, em «*Quinzinho*», aliada à já aludida concorrência metatextual, poderá explicar, mas não desculpar, a «mentira literária» em que o narrador se enleia, quando nos dá conta, indirectamente, do aspecto do cadáver e do esquife do operário seu amigo:

«Agora vais quieto, *mais branco*, no teu caixão pobre» (p. 149).

A expressão, que sublinhámos, constitui, na verdade, o que designámos por «mentira literária», porque o operário era negro, não sendo, por isso, textualmente possível a metonímia *cliché* usada, por inverosímil e, sobretudo, por neutralizar todo o

texto, se a assumíssemos como correcta. Trata-se, pois, de um lapso que afectou o texto, enquanto *representação*, e que só a boa vontade teórica de Michael Riffaterre, por exemplo, aceitaria, explicando-o, possivelmente, pelo princípio por ele expandido e segundo o qual «a sequência verbal é uma série *estocástica*».77 Nos textos da segunda fase literária luandina, mas não neste, o carácter *estocástico* da sequência verbal é constatável, já que, aí, a *escrita* submete, quase sempre, o *texto*, entendido como espaço de comunicação ou de meta-comunicação.

Resta-nos, em *A Cidade e a Infância*, o seu último texto — «*Companheiros*».

A temática do *mulatismo* é aqui retomada na sua face negativa, isto é, geradora de marginalidade social. Mulato Armindo, atirado para a vida vadia e delituosa «pelo pai — branco que recebera branca no navio e correrá a negra» —, embevece negro João, «no capim gerado, no capim parido», e Calumango, «rato do mato», com as suas histórias de «brigão dos musseques de Luanda», cidade donde tinha vindo para Nova Lisboa, não se sabe por quê. Mecânico de ofício, mulato Armindo é aqui engraxador, profissão que ensinou a Calumango a quem revela também os segredos de «arranjar mais poma-da com menos dinheiro» e de «como fazer mais brilho com menos graxa». Negro João é ardina. O mulato é o chefe desta micro-sociedade de lumpen-proletariado que o sistema colonial criava à medida em

77. Cf. RIFFATERRE, Michael — «La Production du Texte», p. 11, Ed. du Seuil, Paris, 1979.

que o urbanismo, que instaurava e instituía, atraía para as cidades jovens do *mato*⁷⁸ tentados pelas «bugigangas e panos coloridos» das lojas como a de sô Pinto com quem a irmã de Calumango dormia, também ela incapaz de resistir ao apelo cidadão.

Como *história*, isto é, quanto ao conteúdo representado, o texto «*Companheiros*» não inova nem vai além da peripécia, do episódio, mais ou menos elucidativos dos males causados ao tecido social angolano pelo sistema colonial. Aí aparece a violência desse sistema quer na fala dos seus servidores — « — Mais brilho, negro, isso é graxa!» (p. 157) — quer nas acções, e aqui a figura do polícia, nunca visto por Luandino como um agente de autoridade, mas como um opressor, volta de novo a ser usada para relevar a opressão:

«A chave-francesa caiu no passeio e o ruído fez aparecer o polícia. Pancadas de cassetete. A mão de ferro não o largava. (...) As pancadas amoleceram-no» (p. 162).

Como *discurso*, «*Companheiros*» é um texto com algumas debilidades na *inventio* e na *dispositio*. Quanto a debilidades na *inventio*, citaremos somente a metáfora visual estereotipada com que o narrador

78. Este termo, derivado do Kimbundu *matumbu* (= longes terras), designa no português angolano, e em contextos como o presente, tudo o que se afasta do convencionalmente aceite como «civilizado». Assim, a expressão «jovens do *mato*» significará que esses jovens vinham de zonas ainda não «civilizadas».

pretende descrever a imagem que Calumango tinha do mar: «É assim como nos dias de vento o capim a dançar na anhara» (p. 160). Na verdade, não passa despercebida a relexificação duma metáfora bem nossa conhecida, qual é a da analogia entre o mar e a seara verdejante, o que, todavia, não chega para evitar o *cliché* ao qual Luandino fugirá sistematicamente na sua fase de maturação e de consequente africanização literária. Quanto às fraquezas na *dispositio*, elas prendem-se essencialmente com *solecismos* no tempo do discurso, que afectam a qualidade literária, naturalmente. O primeiro *solecismo* acontece quando o narrador «entrega» a focalização a Calumango para «desenhar» a *máscara* do mulato Armindo. No momento em que o narrador pretende recuperar para si a focalização, o focalizador, Calumango, antes de permitir a *metalepse narrativa*, faz o sujeito da enunciação contar:

«Agora calou-se, calou-se e chora. É difícil vê-lo chorar. Ele canta sempre, está sempre alegre» (p. 160).

Se não houvesse a obrigação, imposta pela sequência narrativa anterior, de manter a focalização no mesmo *tempo* verbal, isto é, o *presente*,⁷⁹ bastaria

79. Estivemos tentados a usar o neologismo *morfotaxe*, devido a Herculano de Carvalho, em vez da designação tradicional de «tempo verbal», pois que aquela nos parece mais rigorosa e mais capaz de traduzir o que, neste caso, queríamos dizer, isto é, que o «tempo verbal» não deve confundir-se com o tempo cronológico. O problema aqui é literário, não cronológico.

o *deíctico* que inicia esta *lexia* (agora) para impedir que o solecismo acontecesse.

O segundo *solecismo* tem mais a ver com o procedimento diegético que nos permite antecipar uma acção futura:

«Mas naquela noite as mãos não trabalhavam bem. A música da gaita estava nos ouvidos, no cérebro, e as mãos tremiam ligeiramente. (...) A chave-francesa caiu no passeio e o ruído fez aparecer o polícia» (p. 162).

Não carece de qualquer demonstração a afirmação de que a anacronia pretendida, isto é, a *prolepse*, não está correctamente introduzida. Com efeito, o sintagma temporal «naquela noite» exigiria outro tempo verbal que não o imperfeito, sobretudo se se atender ao facto de que o narrador quer significar uma excepção no trabalho, habitualmente bem desenvolvido, de mãos do mulato Armindo. É visível que o imperfeito não é o tempo verbal exacto para se operar a passagem de uma situação *frequentativa* («sabia bem como se fazia») para uma situação *singulativa*, em que não há o afastamento, entre o discurso e a história, que o *deíctico* demonstrativo indicia. A sintaxe textual sofre, pois, aqui uma descontinuidade injustificável, já que não se respeitou a lógica das acções, colocando-se a causa num tempo posterior ao do efeito, o que num texto, como o que ora nos ocupa, em que a preocupação narrativa é relevante, não pode deixar-se sem o apropriado comentário.

Tudo o que acabámos de dizer acerca dos textos da primeira obra literária de José Luandino Vieira prende-se, como julgamos ter deixado transparecer, com o *estilo*, entendido não só como *visão*, conforme pretendia Proust, mas também como *técnica*, na acepção lata dada a este conceito por Mark Schorer.⁸⁰ Não parece, contudo, difícil chegarmos à conclusão de que o *estilo*⁸¹ de *A Cidade e a Infância* não possui nem os elementos nem as qualidades necessárias para podermos considerá-lo africano. Quer isto dizer que *A Cidade e a Infância* não é mais do que o ponto de partida de Luandino para a africanidade literária que *Luuanda* inicia. Se quiséssemos ser esquemáticos, diríamos, então, que *A Cidade e a Infância* representa, dum ponto de vista evolutivo, diacrónico, a *pré-africanidade*, assim como *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier e Vidas*

80. Cf. o conceito de *técnica* em Mark Schorer citado por BOOTH, Wayne — «A Retórica da Ficção», p. 92, nota 10, Editora Arcádia, Lisboa, 1980: «Portanto, quando falamos de técnica, estamos a falar de quase tudo. A técnica é o meio pelo qual a experiência do autor, que é o seu tema, o obriga a prestar-lhe atenção; a técnica é o único meio que ele tem de descobrir, explorar, desenvolver o seu tema, de transmitir o seu significado e, finalmente de o avaliar... A técnica na ficção é, evidentemente, composta de todas as formas óbvias que, normalmente, se pensa serem o seu todo, juntamente com muitas outras».

81. Assumimos aqui *estilo* no sentido que Marjorie Winters lhe atribui: «Produto da selecção e combinação da linguagem dentro das fronteiras do contexto». Cf. WINTERS, Marjorie — «An Objective Approach to the African Novel...», p. 5, texto polycopiado de comunicação apresentada ao Congresso anual da A.L.A., 1980.

Novas, que analisaremos seguidamente, representam a *proto-africanidade* literária luandina.

Vejamos, então, alguns dos aspectos caracterizadores da *proto-africanidade*, em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, a primeira novela, ou talvez *seminovela* (no sentido concedido a este termo por Gilberto Freyre e glosado por Guimarães Rosa),⁸² de Luandino Vieira.

Mário Pinto de Andrade, no prefácio que escreveu para apresentar a edição francesa deste livro de Luandino, afirma a dado passo:

«Esta narrativa é uma abordagem sociológica da resistência que os Angolanos de Luanda opõem à dominação portuguesa, na véspera do deflagrar da luta armada».⁸³

Aquele conhecido ensaísta e sociólogo africano, desejando assinalar bem o que, do seu ponto de vista, constitui um dos pontos de maior interesse desta novela luandina, reforçará, um pouco mais adiante, a sua leitura sociológica do texto, acentuando:

«Pintura sociológica da resistência — é preciso repeti-lo — a narrativa da vida de Domingos Xavier não somente permite

82. Cf. GUIMARÃES ROSA, João — «Tutaméia», pp. 159-160, Livraria José Olímpio Editora, 4.ª edição, Rio de Janeiro, 1976.

83. Cf. ANDRADE, Mário de — *Préface* à «la vraie vie de Domingos Xavier», p. 9, Ed. Présence Africaine, Paris, 1971.

aprender o grau de mobilização e de integração das camadas sociais no combate nacionalista, mas ela esclarece também, através de muitos diálogos, a sua natureza e o seu conteúdo». ⁸⁴

Ainda que não seja esta a nossa perspectiva de leitura da novela em questão, neste trabalho, não poderíamos deixar de aludir ao *tom* sociológico que a obra possui e, para isso, nada melhor que o testemunho de Mário de Andrade. Gostaríamos, entretanto, de situar a nossa análise, do texto em causa, no horizonte das considerações judiciosas de Danielle Racelle-Latin:

«(...) Não é o conteúdo ideológico explícito da comunicação que determina a aceitabilidade ou não-aceitabilidade do discurso literário, mas a sua «forma ideológica», isto é, a sua conformidade ou a sua não-conformidade com os códigos de legibilidade literária». ⁸⁵

Quer isto dizer que os comentários, que aqui faremos, à novela de Luandino respeitarão mais à sua forma de exprimir os problemas em si. E isso porque, em Literatura, como muito bem observava Tolstói, se o escritor descreve o mundo tal qual é,

84. *ibid.*, p. 11.

85. Cf. RACELLE-LATIN, Danielle — «Lisibilité et idéologie», in «Littérature n.º 12», p. 87, Larousse, Paris, 1973.

só haverá, em suas palavras, muitas mentiras e nenhuma verdade. Ora, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* tem verdade, conforme o próprio título indica, mas essa verdade é literária, não é histórica. O que mais nos importa, pois, neste texto luandino, é analisar a «verdade literária», não a verosimilhança sócio-histórica. O próprio autor não deseja ver seu texto inteiramente confundido com a História e, por isso, esclarece:

«(...) *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* passa-se em Cambambe e, em grande parte, o que se lá conta passou-se, e, salvo os nomes, que estão alterados, as pessoas existiram».⁸⁶

Que tenham ou não ocorrido os factos que compõem a temática da obra em questão, nada acrescenta ou retira à sua *literariedade*, que é o que orienta a nossa leitura e o nosso propósito de acompanharmos a evolução literária luandina. Para nós, o histórico, o sociológico desta obra residem essencialmente na sua forma de expressão, já que seguimos Pierre V. Zima, quando afirma que «o texto ficcional, operando um enfraquecimento do laço convencional entre o significante, o significado e o referente, adquire uma autonomia relativa face à estrutura sócio-ideológica que o engendrou».⁸⁷ É essa

86. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 16.

87. Cf. ZIMA, Pierre V. — «Pour une sociologie du texte littéraire», p. 40, col. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978.

autonomia que poderá garantir, em boa parte, a qualidade do texto, porque permite ao discurso, que o *manifesta*, subordinar o aspecto conceptual dos signos verbais ao aspecto significante, destruindo, desse modo, a convenção tradicional para reconstruir, no plano da conotação, uma «convenção» outra. É, ainda, essa autonomia que há-de garantir a existência da polissemia textual, refutando-se, por isso mesmo, o mal-entendido *hegeliano* que pretende fazer-nos crer que a significação social dum texto pressupõe necessariamente a sua monossemia. Finalmente, é essa autonomia que há-de conferir ao texto o carisma de *proto-africanidade*, que ele possui, não nos autorizando a fazer uma leitura que, condicionada por razões históricas e/ou sociológicas, teria de ser antípoda daquela que textos coloniais, cantando a epopeia lusa em terras africanas,⁸⁸ nos convidam a assumir. Noutros termos: ao situarmos a nossa leitura no nível da autonomia do texto literário, face à estrutura histórica, ideológica e sociológica que o engendrou, queremos simplesmente fazer notar que a *verdade* dos discursos *engajados*, como diria Sartre, depende sempre da perspectiva da *escrita*, entendida como um fenómeno duplo — de produção-recepção.

Não é, todavia, este o momento asado para debater mais longamente o problema do valor social ou ideológico dum texto e, especialmente, do texto luan-dino. Fá-lo-emos no capítulo seguinte, onde a ques-

88. Referimo-nos, por exemplo, às obras de um Reis Ventura, de António Pires e de um Ferreira da Costa, entre outros.

tão admirável com maior acuidade. Neste passo, fiquemos-nos pela análise da evolução literária registada por Luandino com *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* no sentido da sua plena inserção e representatividade adentro da Literatura Angolana de expressão portuguesa.

Saídos de *A Cidade e a Infância* habituados a uma linguagem mais ou menos obediente às normas estabelecidas, ainda que, como vimos, com um ou outro *rasgo* prenunciador de africanidade, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* atrai-nos, desde logo, pela *língua* que «fala». Começamos, por isso, os nossos comentários sobre esta obra, como elo de cadeia evolutiva luandina, formulando a questão seguinte:

— Que *língua* «fala» este texto?

Compreender-se-á, facilmente, que o uso do termo «língua» é aqui *catacrético*, pois que o que desejamos verdadeiramente perguntar é — que *fala* fala este texto? O rigor linguístico exige-nos, evidentemente, esta segunda formulação a que quisemos «escapar» por razões de ordem meramente retórica, conscientes de que ninguém iria pensar que estivesse nos nossos propósitos afirmar que o texto, de que nos estamos ocupando, não «fala» português. Não. O que pretendemos mostrar seguidamente não é que a *língua* deste texto, no sentido saussuriano, não é o português, mas que a sua *fala* possui numerosos *sintomas*, na acepção semiótica do termo, de querer deixar de ser portuguesa para se autonomizar, para reivindicar a sua *angolanidade*. Por isso mesmo é que vamos debruçar-nos, em primeiro lugar, sobre a *sintaxe* que sustenta o discurso deste texto.

Como se sabe, é na *sintaxe* que reside a identidade duma língua. Assim, só seria possível destruir uma língua, destruindo-se o seu sistema relacional. Se a destruição total não é, portanto, possível, porque isso teria de ser feito noutra língua que não aquela que se pretende «atacar», o que não teria sentido nem utilidade, já a dissolução parcial da *sintaxe* duma língua é o objectivo que preside à *escrita* de grande parte dos modernos escritores africanos que se exprimem literariamente na *língua* (saussuriana) dos antigos colonizadores. Esta atitude, para além de outros motivos que veremos a seu tempo, tem, obviamente, um sentido político: ferir a *sintaxe* da língua do colonizador é afrontar o sistema que ela veicula. O escritor africano torna-se, por esse meio, numa espécie de *guerrilheiro* que trava o combate pela independência política no campo do separatismo linguístico. O sistema colonial, contudo, teme-o tanto como se as «balas» por ele usadas não fossem simuladas, já que reconhece no separatismo linguístico, que o escritor evidencia na combinatória do seu discurso, a subversão que o vai minando. O sistema colonial, por isso, reprime o desrespeito à *sintaxe* da sua língua, como o fez aquando da atribuição do prémio da *novelística* pela Sociedade Portuguesa de Escritores a *Luuanda*, realçando, assim, o carácter político da *sintaxe*. Essa repressão é, de resto, típica dos sistemas autoritários, coloniais ou não, o que vem conferir a uma *escrita*, sintacticamente inovadora, o carácter de facto político e social, como muito justamente o observa Pierre Zima:

«O carácter político da sintaxe aparece todas as vezes que pensadores autoritários como Ch. Maurras ou (mais recentemente) os ideólogos do realismo socialista denunciavam tentativas (românticas ou surrealistas) para a dissolver. Tendo em consideração este contexto, importaria conceber a escrita (a «forma», segundo Adorno) de uma obra como um «facto social», em vez de partir à descoberta da *ideia* que ela «exprime» e que, no melhor dos casos, não corresponde senão a uma das suas isotopias».⁸⁹

Veremos, no próximo capítulo, que Luandino nos aparece, na sua segunda fase literária, mais empenhado na autonomização e caracterização africana da sua expressão literária do que preocupado com o conteúdo ideológico que preside, grandemente, a esta sua primeira fase da *pré-africanidade* e da *proto-africanidade*. Aí, nessa segunda fase, a questão da *sintaxe*, que é, no fundo, a responsável pela *fala* literária, será mais longamente observada. Podemos, contudo, começar, desde já, com *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, a fixar algumas das *invariantes* da sintaxe luandina.

Ao debruçarmo-nos sobre as questões que, no aspecto sintáctico, este texto de Luandino nos coloca, queremos notar que elas serão por nós equacionadas quer na perspectiva da gramática da *língua* quer na

89. Cf. ZIMA, Pierre V. — op. cit., p. 48.

da gramática do *texto*, embora dêmos prioridade à primeira.

Assim, um elemento novo, relativamente aos textos luandinos anteriormente analisados, que nos surge nesta primeira obra da *proto-africanidade* de Luandino Vieira é o *desvio* com que, neste texto, é tratada a categoria verbal — *modo*. De facto, não encontrámos, nos textos até aqui comentados, a oscilação demonstrada neste, quanto ao emprego dos *modos* indicativo e conjuntivo. Nos textos anteriormente analisados, porque numa fase incipiente de africanidade, há normalmente uma obediência às regras da sintaxe verbal da língua portuguesa, então ainda não sujeita às *violências* que, a partir de agora, irá suportar. Sabendo nós que a confusão, a inabilidade, no emprego dos *modos* é uma *marca* de estrangeiridade no *uso*, no sentido hjelmsleviano, numa língua, não se estranha que Luandino Vieira, querendo angolanizar a *forma*, na acepção adorniana, dos seus textos, procure a contaminação da sua *competência* (chomskyana) originária da língua portuguesa com a *competência* das suas personagens, doravante pertencentes a espaços etnolinguísticos africanos. Quer isto dizer que a sintaxe verbal da sua *fala* literária passa a ser regida pela *competência original* das suas personagens em detrimento da *competência originária*⁹⁰ que ele possui. Deste modo,

90. A distinção que introduzimos, aqui, entre *competência original* e *competência originária* deve entender-se no sentido de que a *competência original* caracteriza, para nós, o fenómeno do bilinguismo; isto é, pressupõe a *competência originária* numa outra língua que não aquela que se vê coagido a usar.

existe a tendência das personagens para a utilização da língua portuguesa dentro dos moldes estruturais da língua em que elas possuem *competência originária*, acompanhando Luandino tal tendência, a fim de tornar verosimilhante a sua *fala* literária, isto é, a fim de reduzir ao mínimo a distância entre a forma e o conteúdo.⁹¹

Ora, esta interferência constante entre os dois tipos de *competência* referidos será, em grande parte, responsável pelo trabalho de elaboração, de criação formal que Luandino empreende, a partir do momento em que se consciencializa de que a Literatura Angolana tinha de o ser na forma e no conteúdo. Esse trabalho de elaboração ainda não é muito acentuado no texto que nos ocupa, embora nele existam já *índices* do que iria acontecer na fase pós-Luuanda.

Se nos confinarmos, para já, à questão que atrás levantámos a propósito do *modo*, veremos que *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* nos revela bastantes flutuações, isto é, o *conjuntivo*, que é o que nos interessa tratar aqui, ora aparece, tornando

91. Dado o tradicionalismo que estes dois termos — forma e conteúdo — normalmente evocam e escondem, no âmbito dos estudos literários, precisamos que os usamos aqui na acepção que lhes atribui J. Mukarovsky: «O formalismo estético e literário da escola russa tinha razão ao afirmar que todos os elementos da obra de arte pertencem, sem excepção, à forma. É preciso, contudo, acrescentar que todos os elementos da obra de arte são também, sem excepção, detentores de significações e de valores não-estéticos, e que, portanto, eles fazem parte do conteúdo». Citado por ZIMA, Pierre V. — op. cit., p. 236.

a frase canónica, ora não aparece, apresentando-a como um *desvio*, o que demonstra que a diálise entre o falante de *competência originária*, que Luandino é, e o escritor de *competência original*, que Luandino começa a ser, nesta obra, ainda não aconteceu plenamente. Concretizemos. Quando o herói, Domingos Xavier, confia a Sousinha as suas impressões sobre o engenheiro Silvestre, usa por duas vezes frases condicionais:

«... Se você um dia não cumprimenta de tirar o chapéu, dizem logo és um ingrato, todos os negros são assim, acabam te mandando no Posto. Este não, amigo Sousa!»

«... Se você lhe visse hoje de manhã, quando lhe falaram os casos de Timóteo! Ená! Ficou mesmo branco, branco parecia era a parede» (p. 26).

É visível, nos dois exemplos citados, a duplicidade de critérios por parte da personagem que fala. No primeiro exemplo, diríamos que a sua *competência* é original; no segundo, e no que concerne estritamente ao *modo*, essa *competência* é originária, o que, obviamente, surpreende. Não é, todavia, apenas nas falas das personagens africanas que o texto manifesta essa duplicidade de critérios, também o próprio narrador a revela, como se constata pelos exemplos seguintes:

«Miúdo Zito olhou irritado o vaidoso contínuo e, esquecendo as paredes de vi-

dro, as janelas de vidro, sentiu vontade mesmo de fazer lhe uma partida. Ai, mano, se fosse no musseque!» (p. 15).

Este exemplo demonstra que o narrador, omnisciente, estaria disposto a obedecer às regras do emprego dos modos verbais, construindo a condicional com o respectivo modo conjuntivo no tempo imperfeito. A nossa dedução, porém, viria a mostrar-se inconsistente quando o mesmo narrador, omnisciente, seis dezenas de páginas após o segmento descritivo acima transcrito, nos conta:

«Se não eram as conversas de sá Tété, sua mais-velha, de respeito, madrinha, Maria nessa tarde ia ficar com miúdo Bastião na esteira passando só sua vida, sem procurar Domingos Xavier na esquadra da Polícia» (p. 76).⁹²

Como se vê, o narrador manifesta também o mesmo tipo de oscilação *competencial* existente nos exemplos anteriores que se reportavam à fala da personagem africana, Domingos Xavier. Serão estes, contudo, os únicos casos em que ocorre a flutuação modal, o que os torna, por isso mesmo, mais notórios e criticáveis. Com efeito, Luandino generalizará, a partir desta sua novela, o uso do modo indicativo,

92. A primeira edição de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Edições 70, Lisboa, 1974, sofreu, neste passo, um salto na composição tipográfica, o que prejudica e torna mesmo ilógico a *lexia* de que faz parte.

onde a gramática da língua portuguesa exigiria o modo conjuntivo. Fá-lo-á por razões de verosimilhança, por necessidade de se aproximar do *registo* linguístico normal nos espaços geossociais que seus textos recriam, e ainda pela consciência de que a gramática da língua portuguesa, forjada em espaços psicossociais diferentes, não permitiria a expressão global dum pensamento e dum psiquismo, moldados noutros cadinhos culturais e civilizacionais. Apercebendo-se, portanto, de que todos os povos, pela lei do menor esforço e pelo princípio da analogia, adaptam as línguas que falam, ou que se vêem coagidos a falar, à sua própria estrutura mental, cultural e psíquica, Luandino, estribado, aliás, na sua experiência directa do contacto, que a infância lhe proporcionou, com a *competência original* do falante africano do português, procura africanizar a sua *fala* literária, modelando a sua *frase* de acordo com muitos dos princípios estruturais da língua *kimbundu* em que as suas personagens possuem a *competência originária* e, por isso mesmo, lhes serve de referência e de orientação para se exprimirem em português.

No que concerne à problemática do *modo*, Luandino seguiu, neste texto e nos outros que lhe vão suceder, a gramática da língua *kimbundu*, onde essa categoria verbal não tem a importância que possui na gramática da língua portuguesa. De facto, como vimos anteriormente, as línguas bantas alicerçam a frase mais no *aspecto* do que no *modo* que, embora exista, recobre fundamentalmente uma interpretação peculiar do tempo e não uma valoração da frase.

Por isso é que alguns modos como o *infinito*, o *condicional*, o *gerúndio*, o *particípio*, não existem nas línguas bantas, e o *conjuntivo* só admite o *tempo presente*, assim como o *indicativo* funciona nos três tempos — *presente*, *pretérito* e *futuro* —, não havendo, todavia, propriamente diferenças entre o *presente* e o *futuro*. Afectando, portanto, o *modo* nas línguas bundas, a *enunciação*, e não o *enunciado* propriamente dito, é natural que Luandino Vieira, africanizando a sua *fala* literária, tenha tomado em consideração esse facto. *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* manifesta já, na verdade, o recurso mais ao *aspecto* e menos ao *modo*, tornando-se, por isso, uma marca de africanização da expressão o facto de a *fala* literária luandina obliterar o *conjuntivo* e usar o *indicativo* onde a gramática da língua portuguesa o não permite, como no conjunto de exemplos colhidos nessa novela:

«Talvez Domingos tinha sido levado lá» (p. 41).

«Mas o importante era dar encontro em Miguel, talvez ele sabia quem era» (p. 49).

«Pode ser vocês chamam largo da Mutamba, mas, desculpa só, Mutamba fica no outro sítio» (p. 79).

«Vem logo que sabe qualquer coisa, Miguel» (p. 89).

«Sai bom conjunto, talvez é mesmo o Ngola, desfalcado, mas vem» (p. 90).

«O rapaz insistia com as suas conver-

...sas de emprego, até era bom se ia ser mesmo verdade, trabalhar em Luanda» (p. 92).

«Se você desiste e não procura no teu homem, é o que a polícia quer, que ninguém lhe xateia. Agora assim, se você vai lá sempre com o mona, tem de dar uma resposta...» (p. 110).

«É preciso que eles sabem que não lhes esquecemos, esta é a nossa homenagem à firmeza dos nossos queridos irmãos» (p. 120).

É evidente que o *desvio* às regras gramaticais do sistema verbal português não pode, só por si, africanizar a expressão literária de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. Outras *marcas* de africanização, mais incisivas ainda que não tão destruidoras da sintaxe portuguesa, existem neste texto. Algumas delas, de resto, estão presentes nas citações que fizemos.

Porque começamos as observações acerca da expressão luandina, nesta novela, falando do sistema verbal, fiquemo-nos ainda um pouco mais nesse campo, a fim de analisarmos dois *traços* típicos da organização frástica deste texto. O primeiro desses *traços* diz respeito ao uso particular de alguns verbos com alteração da sua significação. O segundo concerne a formas verbais compostas insancionáveis pela nossa gramática da língua.

Logo no princípio da novela, miúdo Zito, um dos focalizadores, fala deste modo:

«— Vavô! Vem depressa. Tem preso!»
(p. 9).

A última frase desta sequência—«Tem preso!»—, que é, aliás o *incipit* da novela, altera, como se vê, a significação e a flexão normal do verbo *ter*, tornando-o defectivo impessoal. É característica da *fala* africana do português este tratamento do verbo *ter* que Luandino Vieira explora, por vezes, com inegável valor estético:

«— Bom dia, mano. Estou procurar só Xico, tem o padrinho dele para falar».

Este exemplo vai ainda permitir-nos abordar o segundo *traço* típico da fala africana do português, que referimos atrás, isto é, o das formas verbais compostas. Com efeito, da forma perifrástica — «estou procurar» — foi apagada a preposição *a* que a gramática portuguesa exige. Esse apagamento é, de facto, um *traço* constante na *fala* literária luandina, mesmo em situações de discurso, onde ele não parece muito verosímil. De resto, o apagamento na superfície da frase de certos elementos relacionais não se limita às formas infinitivas, ele estende-se a outras articulações frásticas em que a lógica exigiria o *elo* sintáctico, mas a intenção dispensa-o. Este texto luandino confirma à saciedade esse apagamento, como se pode constatar na sequência seguinte:

«— Não sei. Doze anos que saí em Luanda. É primeira vez estou voltar»
(p. 75).

É esta uma das sequências frásticas característica do uso do *expeditivo*, que Senghor designa como o «modo da economia» que visa à supressão dos laços lógicos da frase, tornando-a, como diria Frobenius, sóbria, tectónica. Senghor defende mesmo que o essencial do estilo poético africano reside nessa supressão, no uso do *expeditivo*, retoricamente traduzido por elipses, hipálages e metonímias. O exemplo citado ilustra bem aquilo a que nós chamámos a *sintaxe canguruística*, ao mesmo tempo que, graças à versatilidade da nossa língua, permite anular praticamente o desencontro, tão vulgar nas outras literaturas africanas de expressão alienígena e a que Sartre aludiu no seu *Orphée Noir*, entre o *dizer* e o *querer dizer*. Aqui o *dizer* e o *querer dizer* confundem-se, isto é, a forma de expressão é motivada, mimetiza a forma do conteúdo.

Se reescrevermos aquela sequência frástica, obedecendo à gramática da língua, obtemos a seguinte estrutura de superfície:

«— Não sei. (Há) doze anos que saí de Luanda. É (a) primeira vez (que) (cá) volto, (desde então)».

Os apagamentos operados são, de facto, dispensáveis para a compreensão da resposta que Maria, mulher de Domingos Xavier, deu ao secretário do Posto administrativo que lhe perguntara se ela sabia onde ficava a esquadra da Polícia, onde era possível que seu homem se encontrasse preso. Note-se, porém, que, além do apagamento dos elementos relacionais, Luandino, seguindo a sintaxe quimbunda,

emprega o locativo em vez do lugar donde (*em Luanda* em vez de *de Luanda*) e usa a forma verbal composta (*estou voltar*) em vez da simples (*volto*). Neste último caso, é visível a preocupação luandina de privilegiar o *aspecto* do verbo e não o *tempo* ou o *modo*, o que é uma exigência de africanidade expressiva. Quanto à preferência pelo locativo, ela compreende-se, a partir do momento em que se saiba que a preposição *em* funciona aqui como uma espécie de partícula inseparável do verbo *sair*. Na verdade, a fala angolana do português consagrou a locução verbal *sair em* no sentido de proveniência, origem, ponto de partida. Acrescente-se ainda que é praticamente normativa a regência de todos os complementos circunstanciais de lugar pela preposição *em*, na *performance* angolana da língua portuguesa, o que poderá explicar-se pelo facto de em *kimbundu* existir apenas uma partícula para traduzir essa diversidade de complementos de lugar. Este texto comporta um significativo exemplo dessa regência única:

«— Ouve ainda! Teu homem foi hoje de manhã, em Luanda. Na carrinha azul mesmo. Sô aspirante foi lhe levar na Polícia» (p. 39).

Voltaremos ainda à problemática da *recção*,⁹³

93. A propósito dos fenómenos de *recção* próprios da sintaxe linguística, veja-se DUCROT, O. e TODOROV, T. — «Dicionário das Ciências da Linguagem», p. 71, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973.

mais adiante. De momento, vamos completar o que nos propusemos analisar no âmbito do sistema verbal, continuando a falar dos dois *traços* típicos da organização frástica deste texto, que atrás delimitámos.

A falta duma fronteira rígida, nas línguas bantas, em geral, entre verbos transitivos e intransitivos, bem assim como a inexistência de verbos de significação indefinida, explica, desde logo, que a *fala* literária luandina não assuma tais distinções, usando mesmo, com fins estéticos, a indiferenciação referida. Neste texto, tal acontece especialmente com o verbo *falar* que deixa de ser intransitivo e de significação definida para passar a transitivo e de significação indefinida, como nos exemplos seguintes:

«— Nada, menino! Esta semana está com a gente, mesmo: Miguel lhe aleijaram na mão. Ele fala foi na pesca, mas makutu' é! Esse Miguel, não acredito! Parece é foi na loja de sô Fernando, andou jogar a porrada com aquele cabrito, filho do velho das traineiras» (p. 52).

Neste exemplo, é evidente a transitivação do verbo *falar*, assim como, no seguinte, se manifesta a sua passagem a um verbo de significação indefinida:

«— Ala possa! Você pensa casar é assim como você quer? Já me perguntaste? Já me falaste? Pensa eu sou uma qualquer que você apanha no baile, dorme com ela, não é? Até logo!» (p. 54).

O primeiro extracto serve-nos ainda para documentarmos um *modismo* do português angolano que a *fala* literária luandina integra, a partir deste texto. Trata-se da expressão verbal «parece é» («Parece é foi na loja de sô Fernando...»), obviamente insancionável pela nossa gramática. Outro tanto podemos concluir a propósito do uso luandino de locuções verbais, tais como *adiantar apanhar* [«Por isso Maria, naquela hora da tarde, desceu com o menino até perto daquelas acácias, na estrada de alcatrão, para adiantar apanhar maxibombo» (p. 77)], *perguntar saber* [«O alfaiate puxou uma cadeira para junto dele e, batendo-lhe nas costas, com seu sorriso de sempre, perguntou saber: — Então, mano, o que passa?» (p. 88)], *dar encontro* [«E ficou a se lamentar, agora que dava encontro com mano Xico, tanto lhe procurara» (p. 127)], *dar berrida em* [«Os ximbas chamavam é mesmo «sô aspirante», na hora que ele mandou dar berrida na gente estava espreitar» (p. 19)].

A explicação mais cómoda para o aparecimento destas locuções verbais, e doutras similares, na *fala* literária luandina, é a de que o escritor se limita a utilizar, para fins estéticos, alguns dos *modismos* característicos do *falar* português de Angola. Ainda que os *modismos* resultem, quase sempre, da actividade do inconsciente duma comunidade linguística, julgamos que os que acabámos de referenciar se devem, em parte, à predisposição estrutural do falante banto do português para realçar o *aspecto* do verbo, bem assim como ao *ritmo* africano que envolve os seus actos de fala.

Analisada a sintaxe do verbo, embora não exaustivamente, passemos a observar a sintaxe dos seus complementos, nomeadamente o objecto directo e o indirecto. A subversão das regras da sintaxe normativa da língua portuguesa é já bastante acentuada, neste primeiro texto da *proto-africanidade*. Por um lado, é a sintaxe da colocação que se vê sistematicamente violada, sobretudo quando esses complementos são pronomes. Luandino obedece, neste seu texto e quanto a esta questão, à sintaxe quimbunda, conforme explicitamente o afirma

«No quimbundo, os objectos directos e indirectos antecedem a forma verbal, a parte verbal que carrega a desinência ou a característica do verbo»⁹⁴

— justificando, assim, a sua preocupação em seguir, sempre que possível, as estruturas frásticas da língua em que as suas personagens possuem a *competência originária* e que, obviamente, contamina a sua expressão portuguesa. Deve, porém, notar-se que, por vezes, a colocação dos pronomes oblíquos não segue a regra do preposicionamento que Luandino se propunha cumprir. Citaremos um exemplo do texto, que temos vindo a analisar, que demonstra mais um desejo de «fazer diferente»⁹⁵ do que de quimbundizar a sintaxe de colocação:

94. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 57.

95. As aspas ficam a dever-se ao facto de ser essa a atitude proclamada por uma das personagens *logotéticas* de *No Antigamente na Vida*. Referimo-nos a Turito, da estória «*La, em Tetembuatubia*».

«Quando o menino apareceu Tété ainda ralhou-lhe um bocado mas depois mandou:

— Nzuá, vai ainda com a dona Maria e lhe mostra no Posto, 'viu?» (p. 70).

A regra quimbunda da anteposição aconselharia, de facto, que o narrador tivesse preposto o pronome *lhe* da frase introdutória do discurso directo. Todavia, e tal como noutras passagens que nos dispensamos de citar, o narrador, verificando talvez que a aplicação da regra quimbunda tornaria a estrutura frástica perfeitamente paralela da portuguesa, decide-se pela posposição, o que demonstra não ser o princípio gramatical da sintaxe de colocação do *kim-bundu* que está sempre subjacente à fraseologia luandina. Na verdade, o *ritmo*, que já é da ordem do literário e não do linguístico, parece-nos ser o grande orquestrador da frase africana luandina, como veremos, mais adiante.

A propósito ainda dos complementos do verbo a que nos estamos a referir convém notar que, doravante, Luandino não se preocupará com a distinção entre objecto directo e indirecto, o que constitui uma *marca* de africanização da sua *fala* literária. O mesmo poderemos dizer quanto à regência do objecto directo que, aqui, nos começa a aparecer regido pela preposição *em*:

«A porta se abriu e Mussunda abraçou no amigo que não via já há algum tempo» (p. 88).

O objecto indirecto ocorre aqui também com o mesmo tipo de construção anómala à luz da gramática portuguesa:

«Mussunda avançou, disse nos rapazes» (p. 88).

Para terminarmos as considerações que este texto nos suscita acerca da gramática da língua e da evolução que, a esse nível, ele constitui relativamente aos textos de *A Cidade e a Infância*, resta-nos um comentário sobre o seu aspecto lexical.

Dum ponto de vista lexicográfico este texto possui já um grau considerável de hibridização, embora estejamos ainda muito longe do que a segunda fase literária luandina nos vai proporcionar. *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* integra já um razoável número de lexemas quimbundos aportuguesados com a particularidade de pertencerem quase todos ao que poderíamos designar como «português fundamental» de Angola, já que são termos cuja frequência lhes garante a inserção, com grande naturalidade, no falar angolano do português. Contudo, quando essa frequência é assaz reduzida, o narrador recorre à tradução, servindo-se ora da metalinguagem, ora do próprio contexto, e, ainda, em alguns casos, da tradução intersemiótica, como a que nos é fornecida, no passo seguinte:

«Velho Petelo estendeu o dedo médio da mão direita num gesto de asneira e gritou, tão alto quanto lhe permitia a voz:
— Mai'enu, mai'enu!» (p. 112).

A expressão quimbunda é, como se vê, interpretada através dum código de signos não-verbais, qual é o que atribui determinado sentido ao gesto feito com o dedo médio da mão direita estendido. A legibilidade é assim garantida pelo recurso à *transmutação*, termo que Jakobson também usa para designar a tradução intersemiótica. Existe, portanto, da parte de Luandino Vieira o desejo de que seu texto seja legível, de modo a que a mensagem possa ser inteiramente descodificada pelo narratário. A sua preocupação com a legibilidade, nesta fase da sua evolução literária que não na seguinte, como veremos, leva-o a usar bastante o processo da tradução interlingual, a fim de que também os narratários não familiarizados com a expressão mestiça do *falar* angolano possam disfrutar plenamente o texto e não julguem que a disseminação nele de palavras ou expressões de proveniência quimbunda se destine a torná-lo esotérico à força do exotismo verbal. Tal preocupação de legibilidade é, pois, evidente neste texto, bastando para confirmá-la que se inventariem as pouco mais de três dezenas de ocorrências lexicais quimbundas integradas já no sistema fonológico da língua portuguesa e a meia dezena doutras que se apresentam no sistema fonológico não alterado. Com efeito, tal inventariação comprovar-nos-ia que são extremamente reduzidas as ocorrências cujo sentido não é manifestado seja pelo contexto que no-lo permite induzir, seja porque o narrador nos fornece a tradução no corpo do próprio texto com, não raras vezes, curiosos efeitos estéticos. Das cinco ocorrências quimbundas, propriamente ditas, apenas uma

poderá ser considerada ilegível pelo narratário desconhecedor do espaço sociolinguístico que o texto recobre:

«Uma vez até, chegando de sair devagarinho na cubata de sá Zefa, mãe de Souzinha, ouvira o companheiro dizer baixinho para o mona:

— Aiuê, mon' a mbundu! Você vai ser mesmo engenheiro, sabe? Engenheiro de máquinas, para fazer os tractores!» (p. 35).

Não é, de facto, fácil para o narratário ocidental descortinar o sentido da expressão quimbunda,⁹⁶ embora o contexto, em que ela se insere, o possa levar a pressupor tratar-se duma manifestação de carinho do pai para com o filho, não se perdendo, por isso, inteiramente a legibilidade.

As outras ocorrências em *kimbundu* — *takudimoxi*, *ngulu* e *makutu'* ⁹⁷ — são, cada uma a seu modo, esclarecidas no corpo do texto, onde elas se encontram perfeitamente inseridas, conferindo-lhe não só uma tonalidade africana, mas também beneficiando o *ritmo* característico do *falar* que o narrador procura recriar. *Takudimoxi* (= o que só tem uma nádega) era a alcunha por que vavô Petelo era conhecido no musseque e que a miudagem usava para fazer troça dele. Este procedimento luandino

96. Essa expressão significa literalmente «Ai! filho de negro!».

97. *Takudimoxi* significa «que só tem uma nádega»; *ngulu* quer dizer «porco»; *makutu'* é equivale a «é mentira».

de caracterização duma personagem através da alcunha quimbunda é bastante comum nos seus textos. Tal procedimento envolve o texto, em que tais personagens são visadas, dum halo de tipicismo e de fina ironia africana, que Luandino regista, quase sempre, com proveito estético para o seu discurso literário, como no caso vertente. *Takudimoxi*, palavra gritada pelos miúdos do musseque à passagem de velho Petelo, fornece ao narrador a oportunidade para uma primeira *analepse interna* que nos informa simultaneamente das causas por que Petelo perdeu a nádega esquerda e da estrutura sanitária em que o sistema colonial assentava ainda no dealbar da década de '30 deste século:

«Bem que tinha refilado e lutado, mas nosso primeiro-tenente era assim mesmo: marinheiro com malária, injeção de quinino para cima!» (p. 11).

A intenção social da caracterização de Petelo através da alcunha quimbunda é bem visível, aproveitando o narrador a ocasião para transformar num motivo literário um procedimento antropológico característico dos africanos, qual é o de definirem uma pessoa por uma palavra ou expressão comum que traduza determinado defeito, tique ou qualidade, o que atesta, sobretudo, o grande poder de observação e de minuciosa paciência do homem negro, como muito justamente faz notar o missionário José Francisco Valente:

«O dom de observação, esse, então é desenvolvidíssimo, parecendo que nada escapa ao povo africano.

Por uma alcunha definem uma pessoa; esta alcunha é proveniente de um pequeno tique que caracteriza, e de que o próprio nem sequer suspeita. Daí, conversas diante da própria pessoa e a seu respeito, de que ela não dá conta, ainda que conheça a língua a fundo».⁹⁸

Quanto a *ngulu* o seu significado é-nos dado no eixo metonímico ou sintagmático da frase em que se encontra: «... muitas vezes mesmo grunhir do pequeno *ngulu* no quintal» (p. 51).

Este tipo de tradição, como aquele que Luandino usa para nos fornecer o sentido da expressão *makutu' é* — «Ele fala foi na pesca, mas *makutu' é!* Esse Miguel, não acredito!» (p. 52) —, é dos mais utilizados para africanizar a *escrita* luandina, mormente aquela que iremos encontrar na sua segunda fase literária. Num caso e noutro, como se vê, não existe rigorosamente uma tradução propriamente dita, em termos linguísticos, já que a metalinguagem, de facto, não existe em nenhuma das duas frases. Na primeira frase, chega-se ao significado da palavra *quimbunda ngulu* por intermédio do termo português «grunhir»; na segunda, o significado de *makutu' é* é sugerido pela adversativa «mas» e pela frase se-

98. Cf. VALENTE, José Francisco — «Gramática Umbundu», p. 371, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1964.

guinte em que mamã Sessá diz não acreditar em Miguel. Em nenhum dos casos, portanto, existe verdadeiramente tradução directa, já que nem *ngulu* significa «grunhir» nem *makutu'* é quer dizer «não acredito». Contudo, ninguém duvidará de que as duas ocorrências quimbundas se tornam inteligíveis pela tradução indirecta que o texto nos fornece. Dado tratar-se dum processo de *escrita* que Luan-dino utiliza para a africanização da sua *fala*, abundantemente, convém precisá-lo melhor, nomeadamente no sentido de se encontrar uma classificação estrita para este tipo de tradução, visto que ela não cabe propriamente na conhecida taxinomia de Jakobson.

Creemos poder chamar a este tipo de tradução — *contextual*, já que o sentido é-nos sugerido pelo contexto onde as palavras ou expressões aparecem, entendendo-se, portanto, por *tradução contextual* uma operação translinguística em que não existe a troca do significante da *língua de partida* pelo da *língua de chegada*, mas em que se constrói nesta o sentido dum termo ou duma frase daquela. Diríamos, então, que a *tradução contextual* tem essencialmente a ver com o que Charles R. Taber⁹⁹ chama de «tradução do sentido» e de «tradução do estilo».

Este texto, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, proporciona-nos também alguns exemplos da «tradução do estilo». Vamo-nos limitar a mencionar dois deles. Luandino começa a usar aqui certas

99. Cf. TABER, Charles R. — «Tarduzir o sentido, Traduzir o Estilo», pp. 88-101, col. Signos n.º 29, Edições 70, Lisboa, 1980.

expressões, que encontraremos profusamente nos textos da sua segunda fase literária, as quais, na aparência, se manifestam como locuções adverbiais, e nessa qualidade pertenceriam à componente sintáctica do texto, mas que, na realidade, são elementos pertencentes à componente semântica, pois que afectam não só o sentido, mas também o *ritmo*, o estilo do texto. Atente-se no exemplo seguinte:

«Com devagar, fazendo espuma, o chefe de brigada dividiu pelos dois copos o conteúdo da garrafa de cerveja» (p. 66).

A expressão, que sublinhámos, afigura-se-nos como uma locução adverbial que a gramática portuguesa não sanciona em virtude do carácter relacional, que ambos os elementos possuem, ser incompatível. Ficar-nos-ia, pois, a impressão de que o narrador apenas desejou «fazer diferente», isto é, violar o advérbio de modo consagrado na nossa língua obrigando-a a carregar consigo um adereço totalmente inútil, do ponto de vista do narratário português. Não é, contudo, isto que está subjacente ao emprego da expressão «com devagar», onde a preposição não é, como poderia pensar-se, adereço inútil. Ela é, ao contrário, duma grande utilidade, não dum ponto de vista linguístico, mas dum ponto de vista literário. Com efeito, a preposição «com» anteposta ao advérbio «devagar» funciona, por assim dizer, como um *indicador de estilo*, na medida em que ela nos permite detectar na subjacência da expressão «com devagar» a expressão quimbunda «ni

lusolo» de que Luandino derivará «com depressa».¹⁰⁰ Quer isto dizer que a expressão «com devagar» pretende essencialmente africanizar o estilo da frase em que surge inserida. Ela é, assim, a versão possível dum *idiomatismo* da fala quimbunda e não uma mera construção arbitrária. Daí o considerarmos-la uma remanescência da «tradução do estilo» a que Luandino prestará grande atenção nos textos da sua fase literária iniciada com *Luuanda*.

O outro exemplo susceptível duma explicação semelhante à precedente é o que encontramos na sequência narrativa seguinte:

«Seguiram na estrada da Conduta, caminharam algum tempo, Maria reparando *como assim* o musseque estava cheio, casa com casa, muita gente vivendo na mesma cubata, meninos nus de grandes umbigos chupando ranho, brincando na areia ou, sentados, fixando seus olhos grandes» (p. 71).

Dum ponto de vista da gramática da língua portuguesa a expressão sublinhada é inaceitável. O advérbio «*assim*» parece-nos inteiramente despropositado e até violador da gramaticalidade com leves interferências também na semânticidade do texto. Desse ponto de vista ele seria, portanto, um elemento a apagar da estrutura de superfície. Porém, se o fizéssemos, deixaríamos de ter no fenotexto

100. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 60.

uma marca do estilo africano com que Maria observou o musseque, já que «como assim», sendo a expressão portuguesa mais próxima da quimbunda «*kala kiki*»,¹⁰¹ é, no genotexto, um elemento deveras importante para africanizar o sentido do nosso verbo «reparar». «Reparar como assim» traduz um estilo outro de reparar, de observar as coisas.

Julgamos ter já referido o suficiente acerca dos *desvios* da gramática da língua que este texto manifesta e que nos permitem concluir que ele representa um considerável avanço, no que concerne à forma de expressão linguística, no sentido da africanidade. Cremos, assim, ser já descortinável a razão por que considerámos que *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* inaugura a *proto-africanidade* na obra de Luandino Vieira. Passemos, por isso, à gramática do *texto*.

A aceitarmos a teoria de Tzvetan Todorov, segundo a qual «uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar»,¹⁰² poderíamos afirmar que *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* corresponde a tal descrição teórica. Ressalve-se, todavia, um aspecto de todos conhecido: o começo da narrativa deve entender-se como o começo da *história* e não como o começo do texto escrito em que ela nos é contada. Quer dizer que a observação todoroviana não signi-

101. *ibid.*, p. 57.

102. Cf. TODOROV, T. — «A Gramática da Narrativa», in «Linguística e Literatura», p. 195, col. Signos n.º 9, Edições 70, Lisboa, 1976.

fica que essa «situação estável» deva corresponder ao começo da leitura que pode não ser propriamente o começo da *história*, como vamos ver.

De facto, em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, a história propriamente dita começa no segundo capítulo, sendo o primeiro, portanto, uma *prolepse temporal*, na medida em que ele nos apresenta já toda a acção desencadeada pela prisão de Domingos Xavier, acabado de chegar a Luanda na «carrinha azul» do Posto Administrativo, sem que nós tivéssemos sido informados dos motivos da prisão e do local onde ela tinha sido efectuada. Quanto aos motivos da prisão, só os conheceremos indutivamente, no segundo capítulo, ainda que, no terceiro capítulo, nos seja fornecida a versão «oficial» do sistema colonial para tal acontecimento, através da resposta que o Secretário da Administração deu a Maria, mulher de Domingos Xavier:

«— O teu homem é um bandido. Queria matar os brancos todos. O melhor é esqueceres...» (p. 38).

Do ponto de vista da história, esta fala do agente do sistema funciona essencialmente como um *índice*, pois que deixa transparecer o destino do prisioneiro no «conselho» que o Secretário dá a Maria — «O melhor é esqueceres...». Quer dizer, a viuvez seria o seu próximo estado civil.

Quanto ao local, donde tinha saído o preso para Luanda, onde o encontramos no início do texto, ele nunca é explicitamente referido, o que, como veremos, prejudica a lógica das acções da narrativa.

A leitura atenta do texto mostra-nos que as únicas referências situacionais da história são-nos dadas, ao nível do discurso, pela evocação que o narrador faz do rio Kuanza, bem assim como pela indicação vaga fornecida por Maria de que Domingos Xavier, seu homem, trabalhava para lá do Dondo e ainda pela viagem que Miguel, uma das personagens, realizou de Luanda até ao Ndongdo, a fim de saber pormenores acerca do preso desembarcado na capital e que ninguém, no musseque, conhecia. É certo que numa das evocações do Kuanza, em que o narrador cede a focalização à personagem principal, alude-se à construção duma barragem, o que facilita a descoberta da proveniência do preso, mas não a torna evidente para o narratário retoricamente pouco protegido:

«Lá em baixo o Kuanza rugia, zangado, adivinhando a boca de betão que esperava para lhe engolir, obrigando-lhe a furar o morro num caminho de poucas centenas de metros, substituindo o leito milenário que tinha cavado, por suas águas, na rocha dura ou nas areias quentes» (p. 96).

Mas o que, quanto a nós, mais prejudica a lógica das acções, a que o *incipit* pronunciado por miúdo Zito — « — Vavô! Vem depressa. Tem preso!» — dá origem, é exactamente o facto de os *adjuvantes*, para usarmos uma terminologia consagrada de Greimas, luandenses terem tomado um conjunto de atitudes, visando a identificação do preso, cuja cadeia

de desenvolvimento exigia que eles conhecessem a proveniência da carrinha azul que, numa manhã de sol, tinha desaguado no musseque para descarregar um homem «alto e magro», cambaleando «debaixo das pancadas de dois cipaios» (p. 10). De facto, a chegada do preso é um elemento da *história* que vai permitir ao discurso, à *diegese*, informar-nos sobre a organização das células clandestinas de apoio ao movimento nacionalista e independentista. Em Luanda, a clandestinidade tinha Mussunda¹⁰³ como chefe. No texto, a organização dos seus colaboradores, que com ele constituem os *adjuvantes* luandenses do *actante*, Domingos Xavier, é-nos fornecida em hierarquização ascendente: o primeiro elo da cadeia de solidariedade clandestina é miúdo Zito, segue-se-lhe vavô Petelo, depois Xico Kafundanga, Miguel e, finalmente, o alfaiate, sô Mussunda. A chegada dum preso, sinónimo, no texto, dum nacionalista, faz accionar os mecanismos dessa cadeia: Zito comunica a sua observação a velho Petelo; os dois partem para a Baixa (= cidade comercial) à procura do próximo elo, Xico Kafundanga, que, por seu turno, contactará com Miguel, último elemento da cadeia antes de se chegar a Mussunda. Literaria-

103. A primeira homenagem poética ao alfaiate Mussunda foi prestada pelo chefe do movimento nacionalista, o poeta Agostinho Neto, que o imortalizou num belo poema intitulado «*Mussunda, amigo*». Esse poema, de resto, faz parte do *hipotexto* desta novela luandina, como o próprio autor o sugere, ao citá-lo parcialmente e em jeito de dedicatória-evocação, antes do início do texto.

mente falando, as ligações de miúdo Zito até Miguel estão perfeitamente motivadas, no texto, e, por isso, existe uma lógica no encadeamento das situações que conduzem dum elo ao outro da cadeia. Contudo, não se pode dizer o mesmo da ligação entre a conversa que Miguel manteve com Mussunda e a partida daquele com destino ao Ndondo. De facto, a diegese não nos fornece qualquer apoio lógico para a partida de Miguel para o Ndondo, sob pedido de Mussunda, vértice da pirâmide da clandestinidade luanense. A conversa de Miguel com Mussunda sobre o preso é-nos apresentada em *analepse* no capítulo, o sétimo, em que nos é também relatada a chegada daquele emissário do alfaiate nacionalista ao Ndondo. Dela citaremos apenas um extracto em que o narrador relata o que se passou:

«No silêncio da sala, sozinhos, Miguel transmitiu ao alfaiate as informações trazidas por Xico, se esforçando por falar tal e qual os pormenores que o amigo contara. O preso era homem alto e magro, muito magro mesmo, novo ainda e tinha chegado de manhã numa carrinha azul guiada por um aspirante. A carrinha estava cheia de poeira» (p. 88).

Após o relatório fornecido por Miguel a Mussunda, este pede àquele que parta para o Ndondo e, baseado na sua intuição, confessa-lhe:

«— É isso, Miguel. Tenho a certeza, o irmão saiu lá na obra. Mas magro e alto...

não sei, se fosse magro e baixinho dizia era o Sousinha. Assim você vai, fala na pessoa, volta com a resposta» (p. 90).

A intuição é, na verdade, a única justificação que podemos encontrar para explicar a decisão de Musunda. Com efeito, nenhum dos elementos da cadeia clandestina sabia donde tinha vindo o preso. Que ele era de fora de Luanda, era evidente, já que havia chegado numa carrinha azul com cipaio e, este é o pormenor mais importante, «cheia de poeira», sinal de que tinha passado por estradas do *mato*. Os dados, todavia, eram demasiado vagos e reduzidos para que alguém pudesse concluir categoricamente, como Musunda o fez, da proveniência do preso. Faltam, efectivamente, elementos textuais ao leitor para que ele possa deduzir com segurança. Nesta sequência textual, o narrador apostou mais na intuição do que na lógica dedutiva que rege, como se sabe, a lógica das acções na narrativa. Tê-lo-á feito, possivelmente, por duas razões fundamentais: a primeira prende-se com a verosimilhança africana que o texto consegue, ao privilegiar a intuição, que o mesmo é dizer, o *expeditivo*, a *sintaxe canguruística*; a segunda tem a ver com o carácter esotérico que essa sequência possui, estabelecendo o narrador, portanto, uma homologia entre a forma de expressão, o discurso, e a forma do conteúdo, a história. Quer dizer que a *rede de conexões*, que sustenta o texto, é homóloga da rede de clandestinidade, em que Musunda era a chave.

Se a lógica das acções fica, de facto, prejudicada

por quebra da linearidade e ainda pela mutação dum discurso dedutivo para um discurso indutivo, o modo da narrativa foi beneficiado com a *paralipse* usada pelo narrador e o texto ganha um certo esoterismo africano.

Antes de abordarmos mais profundamente a «gramática»¹⁰⁴ deste texto, referiremos, de passagem, um pormenor negativo que ele nos revela. Negativo, na medida em que torna um pouco inconsequente a penúltima sequência textual relativa à cadeia de solidariedade clandestina que o preso veio transparentalizar. Aquela sequência em que Xico vai procurar Miguel, à Samba, para lhe dar conhecimento do que havia acontecido no musseque onde habitavam Zito e vavô Petelo. Com efeito, logo no início do texto deparamos com a seguinte sequência narrativa:

«— Menino disse tem preso? Viste com os teus olhos?

Arrastando a perna esquerda e seguido por miúdo Zito, atravessou na sala e saiu para o areal vermelho. Rodearam na cubata do sô Miguel, e, em frente, onde já se aglomeravam algumas mulheres do povo com seus monas escondidos nos panos, viram o homem que fazia esforços para descer de uma carrinha, debaixo das pancadas de dois cipaios» (pp. 9-10).

104. O sintagma «gramática do texto» tem, para nós, um sentido muito próximo daquele que Christian Metz atribui à expressão «gramática cinematográfica». Cf. METZ, Christian — op. cit., p. 207.

Tal sequência contém, como se vê, a alusão a uma personagem denominada Miguel. Ainda que esse nome próprio venha afectado pelo designativo etário «sô», affectação que o narrador não usará com o nome da personagem que funciona como o antecume da pirâmide da clandestinidade, o certo é que a um leitor atento e participante a dúvida pode colocar-se: havendo duas personagens com o mesmo nome — Miguel —, o designativo etário servirá por si só para as distinguir, sobretudo se desconhecemos os pormenores relativos à idade de cada um? Por outro lado, se o segundo Miguel, que nos aparece no capítulo quarto da narrativa, é o mesmo que o do primeiro, por que razão não saberia ele já acerca do preso, quando este foi descarregado perto da sua porta, conforme nos conta o extracto atrás citado?

É claro que as duas personagens com o mesmo nome têm a distingui-las o facto de não morarem no mesmo musseque, mas isso não invalida a objecção que collocámos pela existência duma mesma denominação — Miguel — para personagens que o narrador terá pretendido diferenciadas. A referência à «cubata do sô Miguel» perde, por isso, qualquer interesse literário, na medida em que esse nome próprio, que poderia funcionar como um elemento descritivo verosimilhante, é, em grande parte, neutralizado por nome próprio igual cuja caracterização é de tipo funcional, actancial, e não estático. Aquele sintagma descritivo aparece-nos, pois, como meramente arbitrário e com marcas de negatividade, em virtude de poder vir a ser confundido com outros sintagmas em que surge o mesmo nome próprio

que, literariamente falando, nos exigiria uma relação de *anaforicidade* com a sua ocorrência textual anterior.

Passemos, agora, a um outro aspecto, este relacionado com a gramática do texto, no sentido em que ela é aqui por nós assumida. Falemos, por isso, em primeiro lugar, da *montagem*¹⁰⁵ do texto de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*.

Tomemos como base para a análise dessa montagem a segmentação em capítulos feita pelo próprio autor do texto. Os dez segmentos ou capítulos surgem-nos numa ordem que poderíamos chamar de diegética, mas não narrativa propriamente dita. Quer dizer que a ordem dos capítulos é a do *discurso*; não é a da *história*. A ordem dos capítulos, segundo a *história*, seria esquematicamente a seguinte: primeiro, o capítulo dois do texto, seguindo-se-lhe o um, o quatro, o três, o cinco, o seis, o oito, o nove, o sete, o dez.

Esta ordenação repõe, portanto, a linearidade do desenvolvimento lógico da história que tem Domingos Xavier como protagonista. Ela facilita-nos ainda a análise da *ordem* do discurso, já que, como se vê, a história é-nos transmitida numa sintagmatização

105. Não é por acaso que escolhemos este termo de fortes conotações cinematográficas. Na verdade, o texto de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* parece ter sido escrito no horizonte e com a perspectiva fílmica. Não surpreende, portanto, que esta obra tenha servido de base para o sucesso cinematográfico que constituiu o filme «*Sambizanga*», realizado por Sarah Maldoror. Sobre a caracterização diegética de tal termo, veja-se o estudo de Christian Metz referido na nota anterior.

diegética plena de *anacronias*. Assim, os primeiros quatro capítulos mantêm entre si uma relação temporal de *prolepse* — 2-1, 4-3 —, interrompida nos capítulos cinco e seis, mas retomada a partir do capítulo oito — 8-9-7-10 —, embora suspensa aqui também do capítulo oito para o nove. O capítulo sete, todavia, mantém uma relação anafórica, portanto, constrói-se em *analepse*, com os capítulos um e quatro. Por seu turno, os capítulos dois, três, cinco e oito, constituem o que Genette chama de *metalepses narrativas*.

A «gramática» deste texto, no qual o narrador possui uma visão, a um tempo, omnisciente e cinematográfica, tem muito a ver com o confessado gosto do seu autor pelo cinema, pois que as suas grandes unidades, ou, como diria Metz, os seus «segmentos autónomos», podem ser analisadas no quadro da *tipologia sintagmática*¹⁰⁶ estabelecida para

106. Há que registar aqui a evolução teórica verificada em Metz a propósito da linguagem fílmica, que ele definiu curiosamente como «uma linguagem sem língua». Numa primeira fase, Christian Metz considera que «a linguagem fílmica é de tipo sintagmático, tem essencialmente a forma da «parole»; «só sabe falar por neologismos e cada imagem sua é um «hapax» », evoluindo, num segundo momento, para uma concepção mais rigorosa: «Não se concebe, efectivamente, o que poderia ser uma sintagmática a que não correspondesse uma paradigmática *do mesmo nível* (...), nem uma paradigmática a que não correspondesse uma sintagmática do mesmo nível: a paradigmática e a sintagmática são por definição o estrito correlato uma da outra». Veja-se sobre esta mutação teórica a obra, donde retiramos as citações de Metz, de GARRONI, Emilio — «Projecto de Semiótica», pp. 65-80, Edições 70, Lisboa, 1980.

o filme narrativo por aquele teórico e crítico. De facto, este texto possui fundamentalmente dois tipos de *montagem*: a *montagem* alternada, em que se visa a simultaneidade diegética, e a *montagem paralela*, em que se privilegia a *simbólica*.¹⁰⁷

Vejamos, então, quais as sequências do texto que exemplificam cada um dos dois tipos de *montagem*.

No final do capítulo dois, destacado, aliás, graficamente do restante texto, situa-se a primeira indicação de *montagem* alternada, que o narrador traduz com oportunidade:

«Deslizando como as águas do rio, estas imagens carregam os pensamentos do cérebro cansado, dorido de botas de cipaio, quando o luar estendeu em cima do corpo caído na cela o seu lençol macio. (...) Pensamentos corriam como as águas do Kuanza amado: Maria sentada na porta, seis e meia, miúdo Bastião ao colo, pondo quifunes; Maria saindo com as outras mulheres para o rio, lá em baixo, onde os rápidos começavam, lavar a roupa; e o rio, o largo Kuanza que lhe viu nascer, lá em cima, no planalto, ainda fio de água, ainda criança ruidosa, e que ele conheceu depois, largo e calmo, poderoso, na direcção do mar» (pp. 30-31).

107. Para a definição completa desta variedade de *montagens*, veja-se o já citado estudo de Christian Metz, p. 203.

O narrador, com efeito, apresenta-nos em simultaneidade diegética acontecimentos que não são, efectivamente, simultâneos, ao mesmo tempo que introduz Maria na «tela», indiciando, desse modo, que a sua «câmera» se deslocará, na sequência seguinte, para o espaço em que a mulher de Domingos Xavier virá para «primeiro plano». É isso, na verdade, que vai acontecer no capítulo três em que há nitidamente uma mudança de *planos*: no final do capítulo dois, Domingos Xavier estava em «primeiro plano» e evocava a sua terra, a sua mulher e o seu filho, que preenchiam o «segundo plano»; agora, no capítulo três há uma inversão, já que Domingos de *evocador* passará a *evocado*, indo, portanto, ocupar o «segundo plano», e Maria passará de *evocada* a *evocadora*, ascendendo ao «primeiro plano». Quer isto dizer que existe uma relação retórica, entre os dois capítulos, que poderemos designar como *quiasmática*. O *quiasmo*, aliás, é uma figura cujo culto Luandino Vieira praticará com certa intensidade na segunda fase da sua obra, como veremos oportunamente.

Insista-se, portanto, em que a *montagem alternada*, que acabámos de exemplificar, diz respeito à diegese e não à história, em si.

Citemos, agora, um caso de *montagem paralela* que este texto também nos fornece.

O capítulo seis, cuja *intertextualidade* com a primeira *estória* — «Vavô Xixi e seu Zeca Santos» — de *Luuanda* é evidente, proporciona-nos um exemplo perfeito de *montagem paralela*, no sentido em que tal tipo de sintagmatização é propícia ao surgimento

do *simbolismo*. Poderíamos, contudo, considerar também esse capítulo seis como um «plano autónomo» de que, como diz Metz, fazem parte não só o «*plano sequência*», mas ainda os *insertos*¹⁰⁸ e outros casos intermediários. Concretizemos, então, a razão da escolha de tal capítulo para exemplificarmos quer a *montagem paralela*, por um lado, quer o *plano autónomo* com «plano sequência» e «insertos», por outro lado.

A chuva constitui o *leit-motiv* desse capítulo. A diegese aparece, por isso, condicionada por ela, sobretudo no concernente à *focalização* dos elementos pertencentes ao *campo semântico*, entendido no sentido que lhe confere Prieto — «conjunto de todos os sinais pertencentes a um código determinado» —,¹⁰⁹ desse fenómeno climatérico. No início do capítulo, todavia, somos confrontados por uma contradição:

«O céu azul não tinha nuvens e desde manhãzinha a cidade estava debaixo de um calor asfixiante. A brisa marítima não soprou e, meio-dia quase, nuvens muito brancas e grossas começaram a subir do Sul empurradas por ligeiro vento que se levantou ao princípio da tarde. E foi depois a grande chuvada que deixou um rasto funesto no musseque de casas de

108. Metz considera que os *insertos* se definem «pelo seu estatuto *interpolado*». Acerca da sua classificação, consulte-se o seu estudo anteriormente referido, p. 205.

109. Cf. REY-DEBOVE, Josette — «Lexique Sémiotique», p. 128, P.U.F., Paris, 1979.

zincos, pau-a-pique, madeira, latas velhas, papelão até» (p. 69).

Ao nível do *fenotexto* a contradição é transparente: a *focalização* não está de acordo com a sequência narrativa contida no último período gramatical do extracto citado. De facto, nenhum dos elementos focalizados fazem parte do *campo semântico* de «chuva»: *céu azul sem nuvens, não havia brisa marítima*, só ao princípio da tarde começou a soprar um *ligeiro vento* que empurrava *nuvens muito brancas e grossas*. Por simples empirismo, qualquer observador diria que, com tais condições atmosféricas, não choveria. No entanto choveu e foi uma «grande chuvada que deixou um rasto funesto no musseque».

De momento, fiquemo-nos com a contradição, que é meteorológica, não é literária, e vamos em busca de mais elementos pertencentes ao *campo semântico* referido, a fim de que possamos, mais tarde, construir o *eixo semântico* que define a categoria sémica que o *leit-motiv* apontado constitui.

Uma sequência descritiva posterior às citadas anteriormente volta a pôr o acento na ausência de condições atmosféricas para que pudesse chover:

«No imbondeiro, de folhas novas, pírulas cantavam chuva e Maria, ouvindo-lhes olhou novamente o céu, hábito de gente do mato. Azul, azul como ela nunca tinha visto. Só que sem nuvens, sem vento. Sol só e um calor sufocante desprendendo rios de suor por baixo dos panos» (p. 72).

A contradição desenvolve-se ainda nesta sequência, desta feita, com o aparecimento do canto do píru-las, pássaro anunciador de chuva, numa atmosfera esvaziada dos elementos indispensáveis para a precipitação pluvial. A mulher de Domingos Xavier, com a sua atitude espontânea de olhar o céu, serve de apoio ao narrador para incrustar no texto literário o texto etnográfico que, no caso presente, nos mostra a profunda ligação do homem africano à natureza, confirmando-se, portanto, a teoria avançada por Maurice Houis, segundo a qual «a relação mútua homem-natureza só se esclarece desde que a situemos na perspectiva duma reflexão semiológica», pois que essa mesma natureza é para o africano «um reservatório de significantes e o lugar onde se manifestam signos, fornecendo-lhe, ritual ou fortuitamente, suportes físicos que veiculam informações».¹¹⁰ O canto do píru-las ganha, assim, uma dimensão semiótica precisa e culturalmente enquadrada.

Um pouco mais adiante, após a focalização intermitente de Maria recordando o dia e as circunstâncias da prisão do seu homem e do diálogo por ela travado com o Secretário da Administração, em Luanda, onde ela tinha ido à procura de Domingos Xavier, uma vez mais sem resultado, o *eixo semântico* da chuva é retomado:

Não, tinha de lhe procurar, mas a confiança tinha fugido. Tinha fugido como fugiam as grossas nuvens brancas cor-

110. Cf. HOUIS, Maurice — op. cit., p. 80.

rendo na frente do vento sul, se amontoando nos lados de Belas, avançando depois em cima da cidade, prenhes de chuva. Os pírulas continuavam gritar nos braços do imbondeiro do Posto dos musseques» (pp. 75-76).

A contradição é, aqui, mais evidente, já que o narrador, contrariando todo o saber empírico, assume como *senal* de prenhez de chuva a acumulação de «grossas nuvens brancas» sobre a cidade. Do ponto de vista literário, temos aqui um *oxímoro* — *figura* em que a *escrita* luandina é, como veremos, muito pródiga; do ponto de vista meteorológico, é o contrasenso. A nós, obviamente, interessa-nos o *oxímoro*, não o paradoxo meteorológico, sendo, por isso, importante que se não perca de vista o *sintagma iterativo* «grossas nuvens brancas» dotado, vamos vê-lo mais à frente, de curiosa simbologia.

Complementemos, entretanto, o *eixo semântico* que perseguimos:

«E também aquele vento sufocante que começou a soprar no princípio da tarde, levando papéis e folhas pelo musseque acima, com o sol se escondendo nos grossos novelos de nuvens brancas correndo para nordeste e enegrecendo na viagem, tudo ajudava» (p. 76).

É visível o desejo do narrador de, no passo em que esta sequência descritiva está enquadrada, esta-

belecer uma homologia entre as duas dimensões que podem caracterizar uma personagem — a *noológica* e a *cosmológica*. A hesitação, o desalento, a desesperança, que habitavam Maria (dimensão noológica), têm uma correspondência na indefinição do tempo atmosférico (dimensão cosmológica), havendo, portanto, uma influência das condições climáticas no comportamento da personagem.

Este processo de *caracterização*, bastante usual em Luandino, é, sem dúvida, o que melhor se adapta à indelével união do homem negro e da natureza, base essencial da cosmogonia africana e, conseqüentemente, factor de inspiração estética.

A indefinição climática, condicionadora do estado de espírito da personagem, é marcada na sequência descritiva acima citada pela transformação do aspecto das nuvens: «... grossos novelos de nuvens brancas correndo para nordeste e enegrecendo na viagem...». Como se vê, a contradição que vinha alimentando o *eixo semântico*, que estamos construindo, começa a diluir-se: agora já temos um *sinal* positivo, ou, mais rigorosamente, um *índice* pertinente, de chuva vindoura — o enegrecimento das «grossas nuvens brancas». Tal diluição acentua-se tanto que, quando Maria empreende a sua última tentativa para localizar a prisão onde encerraram seu homem, a contradição, o paradoxo meteorológico, desaparece, com prejuízo momentâneo do *oxímoro*:

«O vento tinha parado novamente, e o calor já não era tão pesado. O sol desaparecera tapado na camada das nuvens

que agora voavam em cima de toda a cidade, negras e ameaçadoras.

O povo via, inquieto, a formação daquelas nuvens, cheias de raios, falando os trovões muito depois, ainda surdamente, nos lados do Kakuaku.

Maria pensava a chuva, estava cheirar a chuva que vinha, e os grandes campos do planalto apareciam nos seus olhos, em baixo duma cortina de água alagando tudo, mas depois verdejava o capim, o milho, o massango, a massambala. (...) Na sua imaginação, ali, em Luanda, a chuvas só ia cair no mar ou nas ruas dos musseques, não podia mesmo cair no sítio ocupado por essas casas bonitas dos brancos, com seus grandes jardins» (pp. 77-78).

Esta passagem neutraliza, como se verifica, o paradoxo meteorológico, ao mesmo tempo que a diegese se resolve em *montagem paralela* e se envolve num *plano sequência* com *insertos*. De facto, uma leitura activa deste segmento textual não deixará de constatar que a diegese se resolve em dois níveis semânticos distintos: o denotativo e o conotativo. Estes dois níveis são sustentados por dois *eixos semânticos*: um em que se aceita a sintagmatização entre «grossas nuvens brancas» e «prenhes de chuva» — este o da *conotação*; outro em que tal sintagmática é condenável, sendo substituída pela de «camada de nuvens negras e ameaçadoras» com a «chuva que Maria estava cheirar» — este o da *denotação*. O de-

envolvimento e a *montagem* desses dois eixos é perfeitamente paralela, dando aso à construção de duas *isotopias* em que o núcleo sémico seria a «chuva»: na *isotopia denotativa*, ou do significado, teríamos a chuva resultante das nuvens negras, portanto a verdadeira pluviosidade cujos efeitos o narrador nos faz conhecer; na *isotopia conotativa*, ou do significante, a «chuva» é uma categoria simbólica, visto que de «grossas nuvens brancas» jamais poderá extrair-se a água pluvial. No *fenotexto*, que temos vindo a ler, a primeira das isotopias apontadas está de tal modo entretecida com a segunda que só a leitura activa nos permite dar conta da relação de *intratextualidade* que elas mantêm. E *intratextualidade*, porque dentro do texto da chuva, que o narrador se esforça por nos descrever numa perspectiva africana e daí o *plano sequência* dos «grandes campos do planalto» com os *insertos* da «chuva na cidade», se dissemina um texto *outro* duma chuva *outra*, através duma prática de *escrita* que poderemos designar, a um tempo, *paragramática*, no que tem de poético, e, por analogia, *paraléxica*,¹¹¹ no que tem de narrativo.

111. Formamos o neologismo «paraléxica», a partir do consagrado conceito barthesiano de *lexia* e por similitude com «paragramática», noção kristeviana que pretende significar o «movimento dos *gramas*» no «modelo tabular», isto é, não linear, da *escrita*. Assim, baseados em Barthes e em Kristeva, pretendemos com «paraléxica» significar o «movimento das *lexias*» em sentido não-linear. Para aprofundamento desta questão, veja-se: KRISTEVA, Julia — «Recherches pour uns sémanalyse», p. 184, Ed. du Seuil, Paris, 1969.

Essa *intratextualidade*, assim caracterizada, encontra-se indiciada no segundo parágrafo do excerto atrás transcrito:

«O povo via, inquieto, a formação daquelas nuvens, cheias de raios, falando os trovões muito depois, ainda surdamente, nos lados do Kakuaku» (p. 78).

O carácter *anafórico* deste segmento descritivo obriga-nos a procurar a *lexia* de que ele é complemento. O *deíctico* demonstrativo «aquelas» leva-nos a crer que o seu *referido* esteja espacial e temporalmente mais afastado do que o segmento descritivo que é imediatamente anterior ao que acabámos de citar. Aliás, se o segmento citado fizesse ainda parte do que o precede, o parágrafo, que o narrador destacou, seria inconsequente. Aceitando, todavia, o parágrafo como autonomizador da ideia que nele se contém, o sintagma «aquelas nuvens» reenvia-nos justamente para as «grossas nuvens brancas», estas sim, «cheias de raios, falando trovões muito depois». Ora, se nos recordarmos que o narrador tinha caracterizado essas «grossas nuvens brancas» como «prenhes de chuva», poderemos concluir facilmente que ele não fez mais do que «preencher» literária e diegeticamente um *quiasmo*, que a passagem há pouco transcrita, e onde se insere o segmento descritivo acima destacado, veio completar, como o esquema seguinte demonstrará:

«grossas nuvens brancas» — «prenhes de chuva»
(p. 76)

«nuvens negras e ameaçadoras» — «cheias de raios e de trovões» (p. 78).

O que nos conduziu a tal leitura *quiasmática*?

Pois bem, foi a persistência com que o narrador trata a *isotopia conotativa* e a *paralexia*, isto é, a disseminação, no corpo do texto da chuva verdadeira, de segmentos leiturais que, agrupados, constituirão a unidade de leitura, a *lexia*, da chuva *outra*, e a sua preocupação em focalizar a «inquietação do povo», ao mesmo tempo que, pelo *inserto* diegético em que Maria se imagina «ainda menina», nos revela o contentamento do homem negro pela chuva:

«Maria se deixava invadir pela chegada da chuva, pensava morar na casa de telha não prestava, quando tem chuva a gente não sente aquele começar devagarinho, parece é música, os pingos no zinco, depois a crescer lentamente e no fim a chuva a bater forte nas chapas do telhado com sua música de fazer dormir. Uma vez, lá no estaleiro, quando fez serviço em casa de um sô engenheiro, tinha chovido muito e Maria não deu conta. Só na hora da saída é que viu tudo estava molhado. Sentiu uma pena muito grande, gostava mesmo vir na porta, abrir a boca e deixar encher de chuva, como se fosse ainda menina» (pp. 78-79).

Parece óbvio que a interpolação deste *inserto* tenha um efeito neutralizador no que respeita à «in-

quietação», ao «medo» do povo provocado pela chuva: verifica-se, aliás, que o relacionamento dos africanos com a chuva situa-se a um nível que, em vez de medo e inquietação, lhe proporciona prazer pelo deleite musical com que ele a recebe. A inquietação, o medo do povo eram causados não pelas «nuvens negras», mas pelas «nuvens brancas» que provocam raios e trovões.¹¹² O narrador, de resto, prosseguindo num discurso *paraléxico*, vai fornecer-nos mais elementos explicativos da inquietação e do medo do povo:

«Os trovões e relâmpagos eram de mais e alguns já estalavam mesmo em cima da cidade. Os musseques deviam estar já debaixo da trovoada» (p. 80).

Com efeito, a *matriz genotextual* desta sequência descritiva adivinha-se como *sememicamente* militar. A última das frases citadas, sobretudo, deixa ver no seu *fenotexto* uma elaboração, um *genotexto*, assente em modelos discursivos bélicos. Não parece, de facto, difícil de constatar que essa frase é a *estrutura de superfície*, obtida por intersecção metafórica e metonímica, de «os musseques deviam estar já debaixo do fogo (das armas da tropa)». Esta *hipotextualidade* bélica, militar, é, aliás, sugerida pelo

112. O narrador terá jogado aqui com a *tabularidade*, isto é, com a sobreposição do *natural* com o *literário*. Na verdade, o espectáculo inolvidável, mas terrificante, duma trovoada africana acontece, normalmente, com a atmosfera seca, portanto, a haver nuvens, elas serão esses «grossos novelos brancos».

narrador, ao retomar a descrição interrompida pela narração do diálogo entre Maria e um dos polícias da esquadra onde ela estava, agora, à procura de Domingos Xavier:

«Na rua chovia já. Pingos grossos e quentes caíam devagar, sentinelas avançadas das grandes águas que passeavam em cima da cidade» (p. 80).

É sintomático, por isso semioticamente importante, o uso do lexema «sentinelas», já que ele possui, simultaneamente, uma dupla motivação: ou *metonímica*, na *isotopia denotativa* que o «reclama» pelo facto da *lexia* anterior se situar no espaço da sentinela da esquadra de polícia; ou *metafórica*, na *isotopia conotativa*, isto é, aquela em que a «chuva» ligada às «grossas nuvens brancas cheias de raios e de trovões» é uma *alegoria* dos tiroteios que a tropa portuguesa¹¹³ (= «nuvens brancas») fazia sobre os musseques. A prova da leitura, que acabámos de fazer, está, de resto, contida na primeira *estória* de *Luuanda* que, como já dissemos, se relaciona intertextualmente com este capítulo seis através de *paralexias* e *paragramas* quer citacionais quer reminiscentes.

Temos, assim, que este capítulo de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* constitui, de facto, um

113. Não podemos esquecer-nos que a data — «10 de Novembro, 1961» —, que aparece como último enunciado (p. 128), é efectivamente um elemento textual, portanto influente na produção e na recepção do texto.

exemplo bem conseguido de *montagem paralela* com *planos-sequência* e *insertos* diegéticos e não diegéticos à mistura, sugerindo-nos que a «gramática» deste texto luandino terá sido inspirada por uma «gramática cinematográfica» de transição do filme clássico para o moderno. Na verdade, o capítulo, que nos serviu de exemplificação para a *montagem paralela*, proporciona-nos, analogamente, a conclusão de que, em termos de teoria literária, estamos em presença dum texto com germes de *genotetismo*, isto é, de destruição das regras tradicionais do género narrativo para que novos géneros literários se reconstruam, já que ele nos transporta para o limiar da coexistência do discurso *monológico* com um discurso que destrói esse monologismo, discurso este a que Bakhtine chama *dialogismo*.¹¹⁴ A consciência de que, neste capítulo, se encontram os dados literários para, desenvolvendo-os, romper com a *literatura* como *representação* e enveredar pela *literatura* como *produção* terá motivado Luandino a retomá-lo na estória «*Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos*», texto a partir do qual se afirmará o *logotetismo*, isto é, em que ele se assumirá como *logoteta*, quer dizer, como «fundador de línguas», na acepção de Roland Barthes.¹¹⁵ Esta questão tratá-la-emos, contudo, no ponto seguinte.

Para finalizarmos as nossas observações acerca da «gramática» do texto, em *A Vida Verdadeira de*

114. Cf. KRISTEVA, Julia — op. cit., pp. 181-183.

115. Cf. BARTHES, R. — «Sade, Fourier, Loyola» (Prefácio), p. 9, col. Signos n.º 23, Edições 70, Lisboa, 1979.

Domingos Xavier, falemos seguidamente um pouco sobre alguns aspectos que contribuem para a sua africanização. Aspectos que, como vamos ver, existem esta novela à possível catalogação de «romance de personagem», que lhe adviria do facto de possuir uma *intriga* canónica e tradicionalmente designada como *intriga de prova*,¹¹⁶ para fazerem dela um autêntico *sociodrama* forjado numa estética de características *unanimistas*, onde o *animismo* existencial do homem negro se hibridiza com o *unanimismo* à Jules Romains, isto é, onde as preocupações espirituais se confundem, por vezes, com as materiais.

Se Luandino pretendesse apenas dar-nos a conhecer um episódio, de entre tantos e tão diversos, que descrevesse o sistema colonial, na sua fase moribunda, servindo-se para tal da prisão, tortura e morte de Domingos Xavier, o último capítulo do seu livro não teria qualquer razão de existir, pois que o desenvolvimento lógico das acções desencadeadas por esse acontecimento termina, de facto, no capítulo nove. Após a morte, pela tortura, de Domingos Xavier, Maria liberta toda a tensão, que trazia em si, através dum choro ruidoso e sentido. Se se tratasse, efectivamente, dum «romance de personagem», a obra poderia, pois, ser «fechada» com a cena de desespero de Maria, envolvida pela solidiedade de moças e de mães, como ela, já habitua-

116. A propósito da classificação das *intrigas*, consulte-se o «Dicionário das Ciências da Linguagem», de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, Publicações Dom Quixote, pp. 355-356.

das a presenciar tais manifestações de dor. O texto, porém, continua, porque o narrador está empenhado em encontrar um «fecho» para este *filme* da resistência nacional angolana. Com efeito, com a morte de Domingos Xavier findou a *narrativa*, mas não o *filme*. Este precisava ainda dum *grande plano* em que o povo pudesse testemunhar que não tinha medo, que não se deixaria intimidar, apesar da «chuva» das «nuvens brancas» e dos Domingos Xavier que continuariam a ser torturados. Esse *grande plano* é o capítulo dez, onde se faz a apologia da função cultural e sociopolítica das famosas *farras* dos musseques luandenses, «expressão da vitalidade do povo, da sua alegria de viver, impossível de sufocar mesmo prendendo filhos, irmãos, os amigos» (p. 120). Neste *grande plano*, Domingos Xavier transforma-se num herói colectivo e o seu drama passa a ser o drama de todos os angolanos. Por isso, Musunda, suspendendo momentaneamente a *farrá* para anunciar a morte do tractorista, afirma com pesar, mas também com determinação:

«Não vamos chorar mais a sua morte porque, Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano...» (p. 128).

A descrição da *farrá* e dos seus antecedentes e preparativos, além de ser *motivo* para consagrar a sociodramatização da *história* de Domingos Xavier, é também o texto necessário para que Luandino possa relevar a visão *unanimista* que orientou o seu discurso. Essa descrição, na verdade, permite-lhe

transferir para o domínio do *literário* factos relacionados com a cultura do povo angolano, a que Domingos Xavier pertencia e cuja grandeza de ânimo perante as adversidades ele simboliza, e com a sua organização social. O texto literário ganha, pois, *africanidade* no seu estilo, na sua estética, como vamos ver.

A africanização estética passa, neste texto da *farra*, pelo aproveitamento literário duma das instituições sociais mais caracterizadoras da essencialidade africana — a *palabra*. Luandino aproveita, de facto, a oportunidade para aludir à *palabra*, isto é, a esses diálogos, a essas discussões intermináveis que fazem parte da vivência comunal e solidária de todos os povos africanos:

«Mas esse baile custara a lhe arranjar. Tinha saído discussão. Toda uma noite tinha sido passada nas conversas por causa da farra» (p. 120).

A *lisibilidade* do texto dispensava perfeitamente este pormenor que o narrador nos fornece. A sua inclusão destina-se, como já o dissemos, a abrir um espaço de *intertextualidade* com o texto cultural negro, permitindo ainda a Luandino africanizar a sua *fala* literária pelo recurso a elementos linguísticos e extralinguísticos característicos da área geosocial em que o texto se inscreve e escreve. Dos primeiros, temos um vasto conjunto de termos *chulos* e de raiz quimbunda e ainda uma profusão de interjeições e expressões interjectivas típicas do falar português angolano, que africanizam o *ritmo* do dis-

curso e do texto. Dos elementos extralinguísticos, importa relevar a africanidade do contexto, onde tem papel especial o conjunto «Ngola Ritmos», de Carlos Aniceto Vieira Dias (mano Liceu) — símbolo da resistência da música de raízes negras contra os ritmos estrangeiros, nomeadamente os portugueses [«conjunto, mas conjunto do povo, como o Ngola nessa noite» (p. 119)]. Não só a música; tudo era africano [«Aquilo sim: música angolana, comida angolana, era tudo!» (p. 118)]: *cola*, *gengibre*, *muzongué*, *quitoto*, a *quitaba*, a *quicuinga*.

Também não faltam as referências à hibridização cultural consentida, ao apagamento de velhas tradições da *angolanidade* que as jovens gerações não conhecem já:

«E mamãs gordas ou secas dos anos arrumavam as comidas, sopravam fogareiro ou ensaiavam mesmo, no terreiro, passos de antiga *massemba*, lamentando esses meninos de agora não saibam essas danças do antigamente: só querem o *xaxado*, só querem o *merengue*» (p. 119).¹¹⁷

O último capítulo de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* é, em suma, o elogio da *angolanidade*, do nacionalismo, que urgia fomentar e alimentar para que a morte dos Domingos Xavier não fosse

117. *Massemba* = «bailado angolano caracterizado por sembas ou umbigadas»; *xaxado* = «dança brasileira»; *merengue* = «dança de ritmo alegre e bem sincopado que animava as famosas *rebitas* angolanas».

em vão. Do ponto de vista da «gramática» do texto ele constitui, por assim dizer, um apêndice em que Luandino procura fazer uma sinopse de certos preceitos estéticos africanos a que a sua segunda fase literária genericamente «obedecerá». Fase de ruptura, como dissemos, que este texto nos anuncia desde já:

«Você, então, estava pensar era só luta de gapses e bassulas¹¹⁸ que eu fazia? Deixa só, mano. Agora... agora quando agarro na caneta ninguém que me apanha, ninguém, mano» (p. 117).

Na verdade, este texto não é, como o são os de *A Cidade e a Infância*, conforme vimos, «luta de gapses e bassulas» com a língua portuguesa e com as tradições literárias e estéticas que Luandino herdou. Ele já deixa *marcas* profundas, já faz incisões no *corpus* da língua e da retórica portuguesas impossíveis de ignorar. Ele vai já bastante além do português linguístico e literário e abre definitivamente a via por onde Luandino há-de chegar «nos delás, onde nem bem que sabia certo»,¹¹⁹ «nos delás» da língua e do texto, isto é, à *escrita* pelo *genotetismo* e pelo *logotetismo* que irão começar a emergir em *Luuanda*. Por isso, o narrador, passando de *extradieético* a *intradieético*, anuncia pela metonímia da caneta uma *escrita* que não se deixará «agarrar»

118. *Gapses* = ganchos ao pescoço, na luta corporal; *bassulas* = rasteiras.

119. Cf. *No Antigamente na Vida*, p. 13, Edições 70, Lisboa, 1974.

ou «apanhar» pelas *normas* linguísticas e literárias ocidentais, portuguesas.

Da leitura analítica de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, que acabámos de fazer, poderíamos passar à outra obra luandina — *Vidas Novas* — que, com esta, participa da fase de *proto-africanidade* literária. Dispensamo-nos, todavia, de *ler* essa obra, pois que não se registam aí grandes inovações nem propriamente avanços no percurso luandino para a *escrita*. Não obstante, avançaremos alguns comentários breves concernentes à técnica narrativa que Luandino põe em prática nas oito *estórias* que compõem *Vidas Novas*.

«*Vidas Novas* é um livro que planifiquei; foi escrito dia a dia. Uma história por dia, creio, mais ou menos. Mas muito antes de escrever estava tudo apontado: uma será sobre isso, outra sobre isto...».¹²⁰

São do próprio Luandino as palavras acima citadas. Elas justificam sozinhas o carácter de *didacticismo* que se desprende dos textos desta obra. Nota-se, com efeito, uma grande preocupação do narrador ou narradores das várias *estórias* em transparentalizarem o discurso, de modo a que a mensagem ideológica e ética a transmitir seja imediatista. Daí resulta uma acentuada unidade de estilo entre todos os textos que visam globalmente ao panegírico do nacionalismo, da consciencialização da

120. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 34.

angolanidade. Sente-se, do mesmo modo e no que concerne à efabulação, que as *estórias* de *Vidas Novas* manifestam uma certa «contaminação» com a história de Domingos Xavier que, pode dizer-se, funciona como uma espécie de *hipotexto* relativamente a algumas delas. A confirmá-lo, temos uma referência explícita ao texto de Domingos Xavier feita por uma das personagens de «*O Feitiço no Bufo Tuneto*» — « — Toneto é mesmo um bufo! Não vale a pena discutir mais! Se não foi ele que te fez queixa para você passar lá cinco meses e tal, levando porrada todos os dias, não vão querer ainda esquecer o Domingos...» (pp. 65-66) —, e ainda uma identidade de processos factivos e fictivos com aquela novela luanquina no que diz respeito às *estórias* «*O Fato completo de Lucas Matesso*» (pp. 113-135) e «*O Exemplo de Job Hamukujaja*» (pp. 141-154).

Existe, portanto, uma relação acentuada de *intertextualidade* entre *Vidas Novas* e *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, *intertextualidade*, essa, que se afirma profundamente *paraléxica* em «*O Fato completo de Lucas Matesso*», texto onde se pode comprovar a tese todoroviana, segundo a qual «existem figuras da narrativa que são projecções das figuras retóricas».¹²¹ De facto, «*O Fato completo de Lucas Matesso*» constitui, do ponto de vista diegético, o desenvolvimento duma figura de retórica — a *silepse*, pois que grande parte do discurso assenta essencialmente na diferença de sentido, na polissemia, que

121. Cf. TODOROV, Tzvetan — «As Estruturas da Narrativa», p. 56, Editora Perspectiva, 2.^a edição, São Paulo, 1970.

recobre a expressão «fato completo». Ao desenvolvimento diegético de tal figura retórica está subjacente o desejo de afirmação duma *diferença linguística*, aqui exemplificada pela diferença de referentes para uma mesma expressão: conjunto de vestuário para os falantes portugueses; receita culinária típica para os falantes angolanos do português. A história de Lucas Matesso apresenta-se-nos, portanto, como um desafio ao sistema colonial não só pelo silêncio solidário que o seu herói soube manter, apesar das torturas que sobre ele foram exercidas, mas também, e sobretudo, pela reivindicação da *autonomia semântica*.

Notaremos, seguidamente, que, com *Vidas Novas*, Luandino regressa à *estória* breve, desta feita com maior densidade e com melhor apuro estético-literário, dum ponto de vista da africanidade de processos e de expressão, relativamente aos textos do seu primeiro livro, isto é, de *A Cidade e a Infância*.

Com efeito, *Vidas Novas* é o primeiro conjunto de *estórias* breves em que Luandino Vieira funde a sua personalidade com a do narrador ou dos narradores, como se pode verificar, sobretudo, em «*Cardoso Kamukolo, Sapateiro*» (pp. 93-109), de que falaremos um pouco mais à frente.

Essa fusão de personalidades, essa transformação no *outro*, implica necessariamente que se lhe incarne a sensibilidade, a óptica particular pela qual ele analisa os factos em que participa, enfim, que se adira inteiramente à sua cultura e à sua cosmovisão. Isto exige, obviamente, também um nivela-

mento linguístico-literário que há-de manifestar-se no discurso luandino quer através dum registo de língua muito próximo do «oral», quer por uma *inventio* que reflita uma retórica africana. Só assim se consegue a verosimilhança que é essencial à narrativa.

Luandino Vieira, a partir de *Vidas Novas*, transporta-se, pois, para o interior dos seus textos narrativos, valendo-se da sua vivência e convivência nos *musseques* luandenses — autênticos *terroirs* de defesa de certas tradições culturais negras e, ao mesmo tempo, *cadinhos* de miscigenação civilizacional —, onde se tornou adolescente. E, ainda que, nos textos de *Vidas Novas*, o *ele* do narrador seja, ao nível narrativo, *extradieético* (à excepção da já mencionada história de Cardoso Kamukolo, como vamos ver), e, ao nível da história, *heterodieético*, isso não evita que Luandino, tornado *autor implícito*, entre na *estória* através duma *hipóstase*, não forçosamente denominada. Ao fazê-lo, porém, tem de apagar, de obliterar o máximo da sua personalidade nos domínios afectivo, cultural, civilizacional e linguístico, a fim de que a *hipóstase* possa funcionar e ele assuma o estatuto de *griot* africano moderno. Este esforço de *outrar* e a atenção que ele exige no acto de criação literária, Luandino assume-o, na maior parte dos seus textos, com consequência. Todavia, em alguns deles, o homem de formação cultural basicamente ocidental sobrepõe-se ao escritor africanizado, daí resultando uma *narrativa bifronte*, estilisticamente debilitada, mas interessante do ponto de vista duma estética africana de inspiração mestiça,

como vimos, e da própria *escrita*, como veremos no capítulo seguinte.

É para exemplificarmos, parcialmente, essa *bi-frontalidade* diegética que abrimos aqui espaço para o texto esteticamente mais africano de *Vidas Novas* — a *estória* «*Cardoso Kamukolo, Sapateiro*».

Trata-se dum texto iniciado sob a forma duma *prolepse*, em que o narrador é *extra* — e *heterodiegético*, antes de se operar a *metalepse narrativa*, que permitirá a passagem para um discurso *analéptico*, em que o narrador se transforma em *intra* — e *heterodiegético*. Em «*Cardoso Kamukolo, Sapateiro*» teremos ainda, no que concerne à «gramática» do texto, um primeiro afloramento de uma *narrativa de encaixe* ou da «narrativa de uma narrativa»,¹²² processo que Luandino utilizará, sobretudo, na sua segunda fase literária.

É exactamente na parte do texto, em que se prepara a *narrativa encaixante* para receber a *narrativa encaixada*, que nos aparece o primeiro caso de *bi-frontalidade*:

«Então, nessas noites calmas dos tempos novos em que as pessoas ouvem mesmo o dormir de gato dos motores eléctricos das fábricas a chegar no vento, enchendo os jardins de suas casas com música nova, ou vêem a lua grande e bonita acender o candeeiro dela por cima das lavras de milho grande, mais que um

122. Cf. TODOROV, T. — op. cit., p. 126.

homem, a mandioca a crescer verde como nunca foi, o algodão de flores branquinhas e *aquele vermelho cereja do café* pondo talvez lembranças do antigamente, mas com a mata a guardar para sempre o cheiro bom, o cheiro maluco dessas florzinhas brancas, que já foram vermelhas de sangue ou negras, queimadas nas bombas ou torcidas no fogo, eles vão contar» (pp. 93-94).

Sublinhámos adrede a expressão em que a impropriedade retórica é mais evidente e em que a *bifrontalidade* mais se faz sentir. E, se não estivéssemos em presença dum segmento textual prospectivo, sublinharíamos também a metáfora *futurista* — «...o dormir de gato dos motores eléctricos das fábricas». Parece-nos, porém, que a falta descritiva sublinhada no excerto citado representa melhor o fenómeno discursivo da *bifrontalidade* aqui caracterizado pela introdução no contexto africano, em que a descrição se processa, de um elemento que lhe é estranho — o «vermelho cereja» —, pertencente a um mundo referencial não-africano. A *bifrontalidade* teria sido evitada, se o narrador tivesse preferido a imagem africana e bem mais expressiva do «vermelho tacula do café». Poderemos, não obstante, compreender este «descaímento» discursivo, se lermos esse sintagma como uma reminiscência intertextual do conhecido poema «*Monangamba*», de António Jacinto, onde essa comparação imprópria, numa perspectiva de africanidade, aparece. Aliás, tal *inter-*

textualidade torna-se mais relevante pelo facto de o extracto, que citámos, ser, por assim dizer, uma *alegoria* dos tempos da opressão colonial e do trabalho *contratado*, bem assim como da guerra. A *alegoria*, traduzida pela mutação cromática das flores do algodoeiro e do cafezeiro — «... vermelhas de sangue ou negras, queimadas nas bombas ou torcidas no fogo...» (atente-se na *sinédoque* e na *metonímia* «queimadas nas bombas» e «torcidas no fogo») —, mais aconselharia a selecção dum lexema pictural africano, como o que propusemos — *tacula*, que o próprio Luandino usa, de resto, na *estória* «*Zito Makoa*, da 4.^a classe» (pp. 157-166), ao descrever o aspecto fisionómico encarnado com que a professora ficou, após ler um bilhete escrito por Zeca: «encarnada parecia era pau de *tacula*» (p. 163).

O segundo caso de *bifrontalidade*, que o texto da história de Cardoso Kamukolo nos proporciona, resulta de um erro de observação ou, talvez, de uma interferência cultural europeia num contexto que tem de manter-se africano:

«(...) ouvirão a voz madura do velho ou do homem começar a se encher na alegria e tristeza, talvez mesmo uma dor há-de lhe apertar no coração, mas vai fugir depois no *brilho dos olhos dos monandengues*, limpos parece é água nas *baragens dos nossos rios...*» (p. 96).

A impropriedade e a inexpressividade da comparação sublinhada no excerto citado advêm da circunstância bem conhecida dos africanos de que as

águas dos seus rios, represadas ou não em barragens, são normalmente turvas. Aliás, esta sintaxe comparativa aqui usada, que do ponto de vista africano é assemântica, é desmentida por Luandino Vieira, logo no começo do capítulo sete de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, quando Miguel compara o Kuanza, visto de longe, com um «rio de chuva feito nas águas dos musseques», isto é, com um rio de águas barrentas, turvas, como são os rios de Angola. A *bifrontalidade* da comparação entre o brilho dos olhos e a «água nas barragens dos nossos rios» é, pois, evidente, já que a *verdade literária* de tal sintagma depende duma referência contextual europeia e não africana.

Finalmente e ainda no âmbito das debilidades estilística deste texto, refira-se o *ilogismo* cometido já na *narrativa encaixada*, isto é, naquela em que o narrador de *extradieético* passa a *intradieético*, por isso com mais responsabilidades no concernente à *con-fusão* com o *autor implícito* de que o avô, que conta a história do sapateiro, Cardoso Kamukolo, pode ser a *hipóstase*:

«O miúdo corria, na zuna, e atrás dele vinha um homem aos pontapés, insultando-lhe:

— Cabrão! Se t'apanho...» (p. 106).

O absurdo desta sequência é bem evidente: se o homem vinha aos pontapés no miúdo, não se entende que não pudesse agarrá-lo!

Exceptuando, todavia, as debilidades estilísticas, que apontámos e que não chegam para perturbar a

literariedade e a *africanidade*, nomeadamente retórica, deste texto, a *estória* «Cardoso Kamukolo, Sapateiro» pode considerar-se como um passo muito positivo no sentido da africanização textual.

Concluiremos este capítulo, anotando ainda um aspecto importante, nesta fase luandina da *proto-africanidade*: a emergência dum discurso raiado por uma retórica de características *telúricas* conferindo aos textos uma dimensão literária e poética completamente *sui generis*, no âmbito das literaturas de expressão portuguesa. O *telurismo*, elemento essencial da *cosmogonia* negra, é, pois, um facto de considerável valia na estética africana e, especificamente, na estética angolana que Luandino Vieira enriquecerá grandemente na sua fase verdadeiramente *genotética* e *logotética* iniciada, como já sabemos, com *Luunda* e que iremos, em seguida, analisar.

2. DE LUUANDA A MACUNDUMBA: — A ESCRITA

«*Luuanda* foi uma ruptura. Foi deliberadamente uma guinada noutro sentido. Cheguei a estar a ponto de regressar a *A Cidade e a Infância* porque, realmente, o desafio era perigoso. Mas depois vi que já não era capaz de regressar...»

(Luandino Vieira — Encontros com Michel Laban)¹

Luuanda constitui, efectivamente, uma *ruptura*. Ruptura ideológica e linguística. Ideológica, porque o seu *texto* inicia verdadeiramente a *escrita* luanquina, tornando-se *intervencionista*, no sentido barthesiano deste termo: «A intervenção social dum texto (que não se cumpre forçosamente no tempo em que esse texto aparece) não se mede nem na popularidade da sua audiência nem na fidelidade do reflexo económico-social que nele se inscreve ou que

1. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 69.

ele projecta para alguns sociólogos ávidos de nele o recolherem, mas, antes, na violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia instituem para se estar de acordo com elas, num belo movimento de inteligível histórico. Esse excesso tem nome: *escrita*».² Linguística, porque o seu *texto* lança as bases para uma profunda africanização da linguagem literária de raiz portuguesa, não só pela violação da *norma*, mas também, e principalmente, pela paixão neológica e analógica.

Luuanda, di-lo Luandino, foi uma «guinada deliberada noutra sentido», diferentemente daquilo que o escritor havia feito nas suas fases *pré-* e *proto-africana*. Diríamos que foi uma «guinada» no sentido da *obra* como *criação* e não como *expressão*; como *forma* e não como *reflexo*;³ em suma, uma «guinada» no sentido da *escrita*.

Luuanda era um «desafio perigoso», uma aventura em que Luandino embarcou, primeiro timidamente, depois apaixonadamente. O *perigo*, que, aqui, apenas espreita, residia na angústia da subversão, na irresistível tentação de *minar a obra*, proclamando, em simultâneo, a supremacia do *texto*:

«Ou tudo que passa na vida não pode-se-lhe agarrar no princípio, quando chega

2. Cf. BARTHES, Roland — Préface à «Sade, Fourier, Loyola», p. 16, Ed. du Seuil, Paris, 1971.

3. Para precisão destes conceitos, consulte-se DERRIDA, Jacques — «L'écriture et la différence», p. 15, coll. *Points*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.

nesse princípio vê afinal esse mesmo princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para a frente, vê que não pode se partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre se emenda noutra sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, pára, esconde, aparece...» (*Luuanda*, p. 76).⁴

Texto cuja *poiética* Luandino sugere neste extracto. *Texto* caracterizado, como queria Hjelmslev, pela sua *extensibilidade* ou, seguindo Julia Kristeva, pela sua *produtividade*. *Texto* que, como escreve Luandino, é feito de movimentos «para trás ou para a frente», emendendo, desviando, parando, escondendo, fazendo aparecer o «infinito da linguagem», como diz Barthes.⁵ Esse movimento, esse *dis-cursus*, originará o tecido, que é o *texto*, já que capta e entretece, no seu trajecto de vaivém, todos os *fios* das relações entre as coisas, as quais, parafraseando Jakobson, não temos que criar, porque já existem, exigindo-se-nos apenas que dêmos conta das suas relações, pois que «são os fios dessas relações que formam os versos e as orquestras».º *Orquestra* é uma boa alegoria para conotarmos o *texto* luandino

4. Todas as citações de *Luuanda* são tiradas da 4.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1974.

5. Cf. BARTHES, Roland — «Roland Barthes por Roland Barthes», p. 144, col. Signos n.º 10, Edições 70, Lisboa, 1976.

6. Citado por KRISTEVA, Julia — «História da Linguagem», p. 405, col. Signos n.º 6, Edições 70, Lisboa, 1974.

pós-Luuanda, já que, vê-lo-emos, existe uma grande solidariedade no seu *intertexto*, entendido este não como o *hipotexto* genettiano, mas no sentido barthesiano: «O *intertexto* não é forçosamente um campo de influências; será antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras; é o significante como *sereia*».⁷ Tal solidariedade é estabelecida pela *escrita*, assumida aqui em oposição à *obra*, na medida em que esta é *produto* e aquela é *produção*, isto é, na medida em que a *escrita* quer sempre *continuar*, enquanto a *obra* deseja *acabar, terminar*.

Luuanda surge, então, como um sintoma (semiótico) de que Luandino, como já para trás o afirmámos, optou pela *escrita*, ainda que lhe faltasse encontrar o caminho para o *dis-cursus* como, de resto, ele próprio confessa: «Portanto, a meditar, passei esse tempo todo a meditar sozinho, a tentar sozinho encontrar o caminho, se devia ou não sair da escrita do *Luuanda*, porque *Luuanda* era um beco».⁸

Veremos, no decorrer deste capítulo, que a saída da aporia, em que Luandino se colocou com *Luuanda*, ser-lhe-ia mostrada pelo escritor brasileiro João Guimarães Rosa com *Sagarana*. Luandino declara que *Sagarana* lhe forneceu o caminho para o *dis-cursus* que sentia ser o que melhor serviria a caracterização do fenómeno literário angolano. Essa obra rosiana permitir-lhe-á, de facto, redefinir o conceito tradicional de *literatura* que passará a ser assumida,

7. Cf. BARTHES, R. — op. cit., p. 175.

8. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., pp. 51-52.

desde *Luuanda* e já aí, em certa extensão, como uma «prática de escrita», na acepção barthesiana: «Para mim, a literatura (...) — (...) preferia chamar-lhe *escrita* — é sempre uma perversão, quer dizer: uma prática que visa abalar o sujeito, dissolvê-lo, dispersá-lo na própria página que ele escreve».⁹

A *perversão*, apenas indiciada em *Luuanda*, começa a desenvolver-se a partir do momento em que a *escrita* luandina rompe com a tradicional linearidade textual para substituí-la pela *tabularidade*, pela sobreposição de significantes que ela esvazia dos significados subtensos, predispondo-os para receberem a *pluralidade* sémica que o texto (produtividade) lhes garante. O *acto de escrita* é, neste sentido, um acto que, simultaneamente, *purifica* — e este verbo usamo-lo aqui a pensar em Mallarmé e no seu consabido verso: «*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*» — e *fecunda*. É, assim, um *acto seminal*¹⁰ em que o sujeito se dissemina para se *meter* no objecto e *con-fundir-se* com ele. O sujeito e o objecto estabelecem, portanto, entre si uma relação erótica, desejando-se, primeiro, mutuamente, mas acabando, depois, o objecto por *apagar* quase

9. Cf. BARTHES, Roland — in «Escrever... Para Quê? Para Quem?», p. 16, col. Signos n.º 8, Edições 70, Lisboa, 1975.

10. Ainda que não seja nosso intuito entrar em considerações de carácter psicanalítico, poderíamos deixar surgir aqui Freud, sobretudo quando ele atribui à escrita a simbolização do coito, porque ela «consiste em fazer correr duma pena um líquido sobre uma folha de papel branco». Citado por DERRIDA, J. — op. cit., p. 338.

inteiramente o sujeito. O *apagamento* do sujeito é um sinal da *escrita*, como Barthes no-lo confirma com perspicácia: «O texto que escreve tem de me dar a prova *de que me deseja*. Essa prova existe: é a escrita. A escrita é isto: a ciência das fruições da linguagem, o seu kamasutra (desta ciência, existe um só tratado: a própria escrita)».¹¹

Esta concepção barthesiana da *escrita*, como *sorvedora* do sujeito, Luandino parece assumi-la por inteiro, quando afirma: «O tipo de literatura que foi aquele que aprendi, que desenvolvi ou que não sei se criei, implica um envolvimento total, mas total num sentido absoluto: só quando o que estou a escrever é mais importante do que eu, quando sinto isso e portanto deixo de pensar em mim, é que escrevo».¹²

O *apagamento* do sujeito, confessa-se, é total, a fim de que o processo de maturação e de germinação do texto, o *geno-texto*, se desenrole sem interferências e o *fenotexto* seja, efectivamente, o resultado duma *escrita-leitura* que anula, de certo modo, o *estilo* e cede a iniciativa às palavras. O texto abre-se, assim, ao *logotetismo* e ao *genotetismo*. Concretizemo-lo com uma passagem da segunda estória de Luuanda, assaz longa mas muito elucidativa, que não podemos deixar de citar, já que ela constitui uma penetrante alegoria sobre o *texto* como uma

11. Cf. BARTHES, Roland — «O Prazer do Texto», p. 39, col. Signos n.º 5, Edições 70, Lisboa, 1974.

12. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 55.

«prática de escrita», sendo, por isso mesmo, importante na «guinada noutro sentido», no sentido da *literatura* como a «linguagem de várias e diferentes linguagens»:

«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, os 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 tractor

ou arranjam 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 dele. 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 toda de não lhe encontrarem o princípio, vocês vêm e cortam, rasgam, derrubam, 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 de 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 da 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 fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas. Assim disse Xico Futa».¹³

Que tão longa citação nos seja perdoada, mas ela era indispensável para não desmembrarmos a *digressão*¹⁴ que aí se contém.

13. Cf. LUANDINO VIEIRA, José — «Estória do ladrão e do papagaio», in *Luuanda*, pp. 77-79, 4.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1974.

14. Para precisão conceptual deste termo, veja-se, por exemplo, CHARLES, Michel — «Digression, régression», in «Poétique n.º 40», pp. 395-407, Ed. du Seuil, Nov. 79.

Antes de comentarmos, do ponto de vista da Poética, a passagem em questão, convirá acentuar a marca de africanidade que ela impõe ao texto de que faz parte. Temos vindo a insistir no facto de que uma das características da estética africana reside precisamente na relação semiótica que o homem de África mantém com a Natureza. Tal relação semiótica advém da própria cosmogonia negra que concede à Natureza o estatuto de verdadeira *epifania*, isto é, de espaço de *revelação* do acto criador e, ao mesmo tempo, de reservatório semiológico, em que o homem se movimenta e é capaz de captar todos os *sinais* que ele transformará em *símbolos*, portanto, em significação. É nessa transformação dos *sinais* em *símbolos* que assenta fundamentalmente o relacionamento do homem africano com a Natureza e seus elementos que, para ele, não possuem qualquer insondabilidade, sendo, pelo contrário, todos eles interpretados, servindo-lhe, por isso mesmo, de *significantes económicos* da língua de comunicação, já que grande parte deles pertence à memória colectiva, e de *filosofemas* que articularão o discurso artístico à cultura nele recriada ou sugerida. A Natureza aparece, assim, como o *corpus* da simbólica africana ou da semiótica.¹⁵

É inegável o valor simbólico ou, em termos tex-

15. Subscrevemos, aqui, a opinião todoroviana, segundo a qual a aceitabilidade da «semiótica» depende da possibilidade de a considerarmos sinónimo de «simbólica». Cf. TODOROV, Tzvetan — «Simbolismo e Interpretação», p. 18, col. Signos n.º 31, Edições 70, Lisboa, 1980.

tuais, parabólico da passagem atrás citada. Do mesmo modo, é inquestionável a sua africanidade que analisaremos seguidamente, assumindo-a quer numa perspectiva textual autonómica quer em relação com o texto que a contém.

Enquanto texto autónomo, funcionando sem qualquer laço diafórico com o texto continente, esta passagem revela suficientes *marcas de textualidade*¹⁶ africana que lhe garantem poder ser lido em si mesmo como uma construção estético-simbólica que visa à significação não apenas cultural, mas também ideológica. Quanto aos aspectos da sua linguagem, é evidente a africanização, desde o nível lexical propriamente dito ao nível sintáctico e ao nível semântico. Se considerarmos, agora, a outra face da *textualidade*, isto é, a sua fundamentação sociocultural, vamos encontrar aí também situações de africanidade genuína. De facto, Luandino Vieira, sibilinamente, transmite a essa longa reflexão dum narrador de circunstância, Xico Futa, o carácter de africanidade que ela não teria só por ser feita com lemas que reenviam para um espaço estranho ao narratário ocidental. A africanização da reflexão em causa tem mais a ver com a sua recepção do que com a produção. Com efeito, tal africanização acontece essencialmente no passo seguinte:

16. *Textualidade*, di-no-lo Schmidt, «é a designação duma estrutura bilateral que pode ser considerada tanto do ponto de vista dos aspectos da linguagem como dum ponto de vista social». Cf. SCHMIDT, Siegfried J. — «Teoria del Texto», p. 147, Ediciones Cátedra, 2.ª edição, Madrid, 1978.

«Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quintanda, cheia do peso do vinho, ou encham o peito de sal do mar que vem no vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro» (p. 78).

O narrador, plenamente identificado com a circulação da *palavra* e da *palabra*, em África, sabe que há um tempo e um lugar para que apólogos e parábolas, como a sua, possam ser narrados e pensados. Daí o apelo aos narratários para que, à noite — tempo africano em que a *palabra* é rainha —, num ambiente de *jango* («perto do fogo da fogueira»), pensem na parábola do cajueiro.

Enquanto texto integrante do texto continente, poderíamos considerar que, dum ponto de vista da «gramática» textual, a africanidade também existe. Na verdade, a *digressão* é uma *figura* textual típica na estética africana. E a *digressão* parabólica que implica a *regressão* ao texto na qual ela pretende funcionar a um nível simbólico, semiótico, ainda é mais frequente, sabendo-se, como se sabe, que tais *digressionismos* são, muitas vezes, destinados a auxiliar a transmissão cultural pela sua função mnemotécnica. Releve-se ainda o aspecto *conversacionista* que a *digressão* imprime ao texto, o que se ajusta perfeitamente à estética da *oratura* africana que, já o sabemos, as literaturas africanas modernas pretendem recriar.

Regressemos, porém, ao nosso objectivo inicial que era o de demonstrar, com a longa citação feita, que a concepção de *texto*, em Luandino Vieira, se concerta com a da literatura como uma «prática de escrita», como uma *linguagem plural*.

A concepção luandina do *texto* é, como o deixa ler na passagem citada, *hifológica*, isto para usarmos um neologismo bem expressivo de Barthes.¹⁷ De facto, na «parábola» do cajueiro, Luandino Vieira vê o *texto*, na sua fabricação, metaforizado e alegorizado numa «teia de aranha». Diríamos, então, que a «parábola» do cajueiro é *hifopoïética*,¹⁸ na medida em que ela «explica» o fazer do *texto* ou, mais precisamente, a *geração* textual, comparando-a à fabricação duma teia de aranha. É esta uma concepção moderna, actual, da *literatura*, hoje entendida mais como uma linguagem sobre a linguagem, isto é, uma reflexão sobre o seu próprio discurso, do que um discurso, uma linguagem, sobre um mundo referencial, quer dizer que o sentido do texto está nele mesmo. O *texto*, assumido como uma *hifopoïesis*, é, portanto, *autotélico*, basta-se a si mesmo. Quando a *leitura* destrói o *autotelismo* e constrói o *heterotelismo*, ela está obliterando o *texto* e fixando-se apenas na *obra*. Luandino, nesta «parábola» do cajueiro, acentua bem o carácter *autotélico* do seu

17. Cf. BARTHES, Roland — «O Prazer do Texto», p. 112.

18. O neologismo é usado, correcta e expressivamente, por Jean-Louis Galay em «Philosophie et invention textuelle», p. 8, Ed. Klincksieck, Paris, 1977.

texto. Barthes, uma vez mais, aplica-se inteiramente à *poiética* luandina:

«*Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia». ¹⁹

Na verdade, o acto poético luandino, simbolizado primorosamente nesta «parábola», exige o apagamento, o desaparecimento do sujeito, já que o *eu*, enquanto trabalha a língua, deixa-se também trabalhar por ela, submetendo-se à *escrita* que lhe provoca a «morte». A *escrita* seria, deste modo, uma espécie de *auto-eutanásia* a que o sujeito se entrega para poder renascer no *outro*. No *outro* que é o *texto*, o espaço em que Luandino, qual Fénix, se imola, linguística e culturalmente, para poder renascer para a africanidade. *Luuanda*, e particularmente a «parábola» do cajueiro, apresenta-nos um Luan-

19. Cf. BARTHES, R. — op. cit., p. 112.

dino qual poeta, no sentido etimológico da palavra, consagrando-se e consumindo-se «a definir e a construir uma linguagem na linguagem», como diria Paul Valéry.²⁰

Luuanda é, portanto, o princípio da *escrita* luan-dina. *Escrita* que as obras seguintes aproximarão do conceito derridaniano. Com efeito, os textos das obras pós-*Luuanda* evidenciam com alguma transparência aquilo a que Derrida chama *arqui-escrita*, na medida em que a *escrita* se afirma neles como o «apagamento do *eu*, da sua própria presença»²¹ e se mostra cada vez mais como uma *diferância*, isto é, como uma «formação da forma», como um «sistema de *traços*» que relevam essencialmente da memória do narrador que, no fundo, é a memória colectiva das personagens. Tal sistema de «traços mnésicos» é implicado por Luandino no símbolo temporal «antigamente». O *antigamente*, ao constituir-se depositário da memória do *texto*, fundamenta a «verdade» da *escrita* como investimento do sujeito no trabalho sobre a *língua*, a fim de fazê-la significar esse tempo da africanidade, da ataraxia sociocultural, quebrada pelo imperialismo sociopolítico e sociolinguístico do sistema colonial. Para contrariar tal imperialismo, Luandino envereda por um tipo de literatura em que a *escrita* se torna *enantiosémica*, como diria Barthes,²² privilegiando, desse

20. Cf. VALÉRY, Paul — «Oeuvres complètes I», p. 611.

21. Cf. DERRIDA, Jacques — op. cit., p. 339.

22. Cf. BARTHES, Roland — «Roland Barthes por Roland Barthes», p. 25, col. Signos n.º 10, Edições 70, Lisboa, 1976.

modo, o que Jacques Leenhardt designa por «fetichismo do significante».²³ Tal *escrita*, ao organizar o *texto* segundo uma sintaxe africana, provocará, naturalmente, certas rupturas semânticas que derivam de uma nova concepção cosmogónica e dum modo diverso de estar no mundo. Assim, o narratário não identificado com essa cosmogonia, com esse *estar* no mundo, sente-se, obviamente, marginalizado por um discurso que ele julgaria entender, dado que o seu aspecto verbal se lhe apresentava familiar. Esse entendimento não existe, porém. Não porque o narratário desconheça a *língua* em que o *texto* se lhe oferece, mas porque ignora a *fala*; porque a *diferença* lhe é estranha. A *escrita* luandina procurará, pois, fazer *falar* o texto com uma *voz* africana cujos *ritmo* e poder simbólico o sujeito, *con-fundido* nela, explora, por vezes, até ao limite.

A «parábola» do cajueiro mostra-nos também a tendência luandina para a *metatextualidade* como processo literário. Com efeito, tal «parábola» pretende explicar o *texto* em que se integra, do ponto de vista da *genotextualidade*. Quer dizer que essa «parábola» é, numa perspectiva poética, o «texto do fazer do texto»,²⁴ para usarmos a definição de *genotexto* avançada por Jean-Louis Galay, porque ela deixa-nos ver o que poderíamos designar por *enenação* das linguagens que vão aflorar no fenotexto.

23. Cf. LEENHARDT, Jacques — «Modèles littéraires et idéologie dominante», in «Littérature n.º 12», p. 16, Ed. Larousse, Paris, 1973.

24. Cf. GALAY, Jean-Louis — op. cit., p. 44.

Esta «parábola» permite-nos, portanto, acompanhar as várias operações de que o *texto* participa, nomeadamente aquelas que Galay chama de *tese*, de *síntese* e de *diatese*,²⁵ isto é, de *posição* no que concerne à selecção e recolha de elementos que enformarão o discurso, de *composição* desses mesmos elementos e, finalmente, de *disposição*.

A *metatextualidade*, originando, obviamente, uma *metalepse* discursiva, contribui para a desconstrução da narratividade, embora não afecte a legibilidade da história. Isto acontece porque a *sequência metatextual* subverte a *li-nearidade* narrativa, substituindo-a pela *tabularidade* do discurso que, em vez de explicar, não raras vezes complica. A ser assim, estamos em presença duma falsa *metatextualidade*, pois esta deveria traduzir, explicar, o texto que a integra. Não o fazendo, e normalmente, em Luandino, as sequências cuja função pareceria metatextual não o fazem, estaremos, antes, em face dum processo de fragmentação do texto continente, destinada a criar espaços para a erupção de certas ilhas de sentido pertencentes ao *genotexto*. Tal processo de fragmentação conduzirá à multiplicação de descontinuidades, de disjunções, que a *escrita insularizante* procura colmatar, criando injunções e istmos que possam *suturar* o texto, o tecido significante. Na maior parte dos casos, é nas injunções, nos istmos, que encontramos o *ideologema* do texto luandino.

Se procurássemos, na «parábola» do cajueiro, os

25. Cf. GALAY, Jean-Louis — op. cit., p. 28.

istmos que a pudessem ligar ao texto continente, chegaríamos à conclusão de que, se existem, não são imediatamente visíveis. Dum ponto de vista da «gramática» do texto, diríamos, então, estar face a uma forma textual intercalada ou parentética que, por isso mesmo, não se deixa descrever nem pela teoria das *parataxes* ou dos encadeamentos nem pela das *hipotaxes* ou dos encaixes. Assim, a «parábola» do cajueiro assemelhar-se-á a uma *ilha textual* com plena autonomia, que retira o seu sentido e a sua razão de ser da *escrita* simbólica que delinea o *ideologema* que aí é possível detectar. Com efeito, não é difícil ler a simbologia desta «parábola», sobretudo se dela fizermos uma leitura que Louis Althusser chamaria de *sintomal* a qual, conforme refere Todo-rov, nos fornece o sentido que o autor obtém inconscientemente.²⁶ Tal leitura autoriza-nos a considerar que, através da «parábola» do cajueiro, o sujeito da enunciação — não o chamamos de narrador, porque esta *ilha textual*, como vimos, é autónoma da narrativa continente —, servindo-se dum modelo que a Natureza lhe fornece, reflecte sobre o futuro de Angola, num momento em que ela se sentia ameaçada pela guerra colonial. Essa reflexão, todavia, é feita num discurso donde o sujeito se sente afastado, para não dizer, donde o *eu* foi apagado. A confirmá-lo aí temos uma *escrita* essencialmente substantiva. O cajueiro, nessa «leitura sintomal», simboliza a árvore genealógica do povo angolano. Por mais

26. Cf. TODOROV, Tzvetan — «Simbolismo e Interpretação», p. 21.

que se pretenda exterminá-lo, ele sempre renascerá, porque o princípio do cajueiro não está na sua raiz, mas nos seus frutos: os filhos, os monandengues, continuam indefinidamente a sua árvore genealógica, a sua nação. A «parábola» ganha, assim, um sentido social profundo, querendo Luandino com ela significar que não adiantaria derrubar os cajueiros todos, pois a cada árvore caída sucederia outra germinada pelo fruto que ela entregaria à terra: cada mãe é sempre filha, como se afirma no texto.

Contudo, além das preocupações sociais que é possível descobrir nessa «parábola», ela poderá também querer sugerir as preocupações estéticas com que Luandino se defrontava para encontrar o caminho mais seguro e mais correcto para a literatura angolana de expressão portuguesa.

Já dissemos que a «parábola» do cajueiro é *hifológica* pelo que ela representa de preocupação do sujeito em explorar o trabalho do *dis-cursus*, da *escrita*, que leva ao *texto* a fazer-se infinitamente, tal como a teia da aranha que pode ser sempre continuada. É esta analogia entre a *teia*, que nunca se completa, e o *texto*, que a «parábola» procura realçar. Assim como a aranha, tecelã dos filamentos da sua teia, consegue retomar sempre o tecido que fabrica, ainda que tenha, por vezes, de suportar rupturas que geram vacuidades na sintaxe filamentosa, também a *escrita* poderá vir a ser afectada por descontinuidades relacionais, provocadas por fragmentação textual, mas ela resistirá, porque já depende apenas do «sistema de traços mnésicos», da

diferância. Na verdade, o sujeito, o *eu*, tal como o cajueiro, foi destruído.

Luandino tinha a consciência de que a sua *escrita*, o seu *texto*, deveriam emanar duma prática linguística e translinguística cujas raízes seriam, como a parábola o sugere, mergulhadas no telurismo e na antropologia africana. Daí ele considerar que o «fio da vida não se parte», isto é, o «fio do texto» não se perde, se nele se criarem *ilhas de sentido* que serão, afinal, a transposição para o texto literário africano moderno dum princípio de estruturação textual característico da *oratura*, segundo o qual o autêntico *griot* deverá possuir o «dom da efabulação», como diz Senghor, o que vale por dizer que ele terá de saber misturar o imaginário da história com o real, com o concreto vivido, que é, em suma, quem vai dar sentido ao *texto*. As *ilhas textuais* relevam, pois, do *griotismo* que Luandino Vieira observa, como técnica expositiva, em alguns dos seus textos desta segunda fase literária iniciada com *Luuanda*. Conforme já referimos, tais *ilhas* manifestam quase sempre inteira autonomia relativamente ao texto continente, não podendo, por isso, ser consideradas nem como metatextuais, nem como descrições, mas como parênteses que prolongam o *discontinuum* do texto, já que permitem o espriar da *escrita*, tornando-a *griótica* e conferem ao *texto* uma pluralidade tal que o coloca quase às portas do *texto limite*, dada a multiplicidade de linguagens que se misturam e entrecruzam que põem em risco a *sutura poética*, necessária para que o texto *seja*.

É verdade que, em *Luuanda*, estamos ainda um pouco longe desse *texto limite*, pois que Luandino, apesar da «parábola» do cajueiro, não conseguiu ultrapassar totalmente o peso da tradição retórica, nomeadamente no que concerne ao problema da *diatese*. Tal ilação resulta do modo como ele termina a «parábola» para dar entrada à história ou, melhor diríamos, às histórias:

«É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas» (p. 71).

Afinal, Luandino parece não conseguir libertar-se da diegese tradicional. Talvez por isso ele considere que *Luuanda* era um beco que urgia ultrapassar. Não há, porém, dúvidas de que *Luuanda* contém todos os germes fundamentais para o advento dum *texto* luandino cada vez mais apoiado na *escrita*, isto é, para um *texto* onde se destruirá constantemente o código ou os códigos literário e linguístico português e se proclamará a liberdade das formas, quer dizer a supremacia da *diferência* ou a *arqui-escrita maior*, como defende Derrida que a define como um *excesso do logos*, porque nela «os mesmos conceitos, aparentemente imutáveis neles-mesmos, sofrerão uma mutação de sentido, ou, melhor, serão afectados, embora aparentemente se mantenham impassíveis, pela perda de sentido em direcção à

qual eles deslizam e se precipitam desmesuradamente».²⁷

Luuanda é, pois, o anúncio do *excesso* do *logos* ou o prenúncio de que uma linguagem literária nova, adentro da língua portuguesa, começava a irromper das «ruínas» dessa mesma língua. Disso mesmo se aperceberam alguns dos críticos mais perspicazes e mais sensíveis para o fenómeno literário angolano, como Alfredo Bobela-Motta que, a propósito do livro e já em 1964, escrevia: «É pela Poesia que surgem as literaturas novas. E longo é já o rol dos Poetas de Angola que, desde a «Mensagem», vêm afirmando, com a maior pujança, o advento de uma Literatura Angolana. Poeta nos apareceu Luandino Vieira, o seu primeiro prosador. 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, em «Luuanda», em plena maturidade. O novo degrau está transposto. Mas transposto de forma magnífica por quem, plastizando da linguagem oral do musseque luandense as mais admiráveis formas de expressão, cria, para a literatura da sua terra, uma língua nova, cheia de encanto e rica de possibilidades».²⁸

A percepção de que se estava em presença duma obra literária sustentada por uma linguagem nova

27. Cf. DERRIDA, J. — op. cit., p. 392.

28. Esta citação é feita do pórtico da 1.^a edição de *Luuanda*, onde ela aparece subscrita com as iniciais «B. M.», isto é, Bobela-Motta.

tornava-se, como se vê, evidente desde logo. *Luuanda* não será, porém, ainda a realização plena dessa linguagem *nova* que também é uma *nova* linguagem. Mas os alicerces do *logotetismo* e do *genotetismo* luandino estão lá, nas três *estórias* que compõem o livro.

Deixemos para mais tarde a abordagem logotética e genotética que esta segunda fase luandina nos exige. Falemos, para já, das *marcas* africanas de *Luuanda*, sobretudo daquelas que nos possam levar a concluir que os seus textos representam uma evolução no sentido da *literariedade* africana relativamente aos que analisámos no capítulo anterior.

A primeira *marca* de africanidade reside justamente no título e é extremamente significativa dos objectivos que Luandino pretende alcançar com tal obra. *Luuanda* grafada com dois *u* suscita-nos, de imediato, algumas reflexões. Aquela que se nos afigura a menos perigosa e contestada é a de que Luandino mais não quis do que dar ao seu livro um título que, ao mesmo tempo que funcionasse metonimicamente quanto às *estórias* por ele abrangidas, pudesse ter uma certa conotação histórica, já que, sabe-se, a primitiva pronúncia desse nome originou que a sua primeira grafia fosse «Luuanda», passando depois para «Loanda» e, por fim, «Luan-da». Escrito com dois *u*, esse nome ganha, portanto, uma carga histórica que Luandino terá querido preservar até para sugerir que a *Luuanda* em que ele fará circular a sua *escrita* e as suas *estórias* não se reconhece na Luanda grafada e pronunciada à portuguesa. Nesta perspectiva, o título aparece-nos como

o primeiro sintoma de que a africanização literária não pode alhear-se da africanização linguística.

Por outro lado, «Luuanda» poderá simbolizar a outra face da cidade de Luanda, aquela que era constituída pelos musseques, querendo, por isso, o título dizer que as *estórias* que compõem o livro são contributos sociológicos para traçarmos o perfil duma capital com enormes contrastes sociais e éticos. Em suma, o aspecto *ecóico* interior, que o topónimo ganha com a duplicação do *u*, conferem-lhe um sentido plangente de grito de dor perdido no tempo, sugerindo a voz clamorosa do povo dos musseques, afinal do povo de Luanda, chorando os seus mortos, nesses dias de guerra.

Qualquer que seja a interpretação que se faça do título «Luuanda», é incontestável que se trata dum título africanizado, o que é importante relevar, pois que é a primeira vez que Luandino titula africanamente uma obra sua. Também a este nível *Luuanda* constituiu uma ruptura. De facto, a partir desta obra os títulos trazem todos marcas de africanidade.

Se passarmos, agora, à análise da *textura* de *Luuanda*, verificaremos que há, efectivamente, um avanço no sentido da estética africana, nomeadamente quanto à *motivação*, e uma melhoria técnica considerável no que respeita ao entrelaçamento das várias linguagens que o texto comporta, quando comparada com a *textura* dos textos analisados anteriormente.

A primeira *estória*, «*Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos*», começa com uma sequência textual que não

podemos deixar de ler na sua *anaforicidade* com o capítulo seis de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, conforme, na altura, assinalámos. A *intertextualidade restrita* volta, assim, a ser usada como uma prática de *escrita* por Luandino, o que nos pode fazer inferir que há um *ideologema* comum a quase todos os textos luandinos, consistindo o seu trabalho literário e a sua inovação apenas num aperfeiçoamento e africanização das formas de expressão, e numa fuga cada vez mais conseguida às regras clássicas da *genologia*.²⁹ É, na verdade, sentida nos textos *pós-Luanda*, e, em parte, já neste, a preocupação de Luandino Vieira com os três níveis em que, segundo Todorov, se deve perspectivar o facto literário: o *nível semiótico* ou da organização da significação; o *nível retórico* ou da organização dos discursos; o *nível antropológico* ou do funcionamento social dos discursos.³⁰ Todos estes níveis são profusamente africanizados, graças a uma *escrita* que, trabalhando embora com uma língua que, como tal, é estranha aos *textos* cuja produção ela dirige, se situa no «sistema de *traços*» característicos das personagens que ela coloca em cena, que o mesmo é dizer que as suas estruturas de sustentação são bantas, entrando, assim, decisivamente no reino derridaniano da *diferância*.

29. Genette define *genologia* como «teoria dos géneros» literários. Cf. GENETTE, Gérard — «Introduction à l'architexte», p. 89, Ed. du Seuil, Paris, 1979.

30. Cf. TODOROV, Tzvetan — «Introduction à la Symbolique», in «Pétique n.º 11», p. 274 (em nota), Ed. du Seuil, Paris, 1972.

Nesta primeira *estória* de *Luuanda*, o discurso organiza a significação do texto dum modo que poderíamos considerar algo fragmentário. Com efeito, a *estória*, como discurso, inicia-se com uma descrição que parece nada ter a ver com a história propriamente dita. Dir-se-ia que a primeira sequência textual possui uma significação autónoma, pois que ela, enquanto simples fenotexto, não interfere minimamente com as histórias³¹ protagonizadas por Vavó Xíxi e Zeca Santos. Ela seria, pois, mera *catálise*, preenchida por *motivos livres*, com função de *décor*. Parece, assim, que essa primeira sequência, lida somente no fenotexto, não será mais do que a descrição verbal dum cenário condenado a desaparecer, para deixar apenas os seus efeitos, logo que a narração principia.

O carácter fragmentário desta primeira *estória* de *Luuanda* não se resume apenas à descrição introdutória que, vamos vê-lo, possui uma função charneira, ao nível semiótico, quando a lermos no genotexto que emerge, de quando em vez, à superfície textual. Um outro fragmento, constituindo uma autêntica *metalepse narrativa*, é aquele em que se faz a caracterização de vavó Xíxi que, em analepse, nos é apresentada como Dona Cecília de Bastos Ferreira.

O discurso romanesco da primeira *estória* de *Luuanda* é, pois, fragmentário ao nível semiótico e possui, por isso mesmo, uma organização retórica que poderemos caracterizar como *anacolítica*, devi-

31. À frente aparecerá a razão do plural.

do às mudanças que opera, às descontinuidades que cria, quer no plano temático quer no da sintaxe narrativa. De facto, a ausência da tradicional «consciência narrativa unificante» faz com que a acção não seja mais constituída por uma sucessão de acontecimentos em que o protagonista participe e projecte as suas particularidades características, a sua máscara (de resto, aqui não há protagonista, mas protagonistas, o que acentua o *desvio* genológico e retórico do texto), ao mesmo tempo que, no plano da sintaxe narrativa, o encadeamento causal, a barthesiana «ilusão cronológica», baseada na lógica accional, se relega para um nível secundário. Esta fragmentação textual, que por si só já constitui um facto semiótico, como defende Iuri Lotman, vem, aliás, tornar mais evidente o que dissemos atrás, isto é, que *Luanda* inaugura, com efeito, a *escrita* luandina, que o mesmo é dizer a substituição do conceito tradicional de *literatura* pelo de *texto*, conceitos que Roland Barthes diferencia deste modo: «... a literatura *representa* um mundo finito, o texto *figura* o infinito da linguagem: sem saber, sem razão, sem inteligência».³² O mesmo Barthes esclarecerá melhor o seu ponto de vista, que se aplica sem esforço à *escrita* de Luandino Vieira, ao escrever: «A partir do momento em que há prática de escrita, situamo-nos em algo que já não é inteiramente a literatura, no sentido burguês da palavra.

32. Cf. BARTHES, R. — «Roland Barthes por Roland Barthes», p. 144.

Eu chamo a isso o *texto*, quer dizer, uma prática que implica a subversão dos géneros; num texto já não se reconhece a figura do romance, ou a figura da poesia, ou a figura do ensaio». ³³

Veremos que Luandino Vieira realiza essa prática *genoclasta* a que Barthes alude, sobretudo em sua narrativa *Nós, os do Makulusu* e em *João Vêncio: os seus amores*, textos em que o «beco» de *Luuanda* foi totalmente ultrapassado. Subversão *genológica* há, contudo, já a partir desta primeira estória de *Luuanda*, na medida em que a narrativa, além de fragmentada, é plural e associativa, invertendo-se, por isso, o carácter sintagmático da narrativa tradicional.

Nesta *estória*, portanto, a organização da significação, ou, se preferirmos, a sua *semiose*, é feita com base em processos paradigmáticos, já que os fragmentos, aparentemente, nada tem a ver uns com os outros. Concretizemos esta asserção, por exemplo, no primeiro fragmento da estória, aquele que nos descreve uma chuvaada sobre o musseque.

Fixamo-nos, de momento, em duas frases narrativas relacionadas com a «chuva» —

«Tinha mais de dois meses a chuva não caía».

e

«A chuva saiu duas vezes, nessa manhã».

33. Cf. BARTHES, R. — «Escrever... Para Quê? Para Quem?», p. 30.

Estes dois enunciados narrativos parecem manter entre si não apenas uma relação semântica, mas também uma relação lógica: com efeito, o segundo enunciado citado aparece-nos numa sucessão temporal respeitadora das leis da causalidade. Dir-se-á que o que acabámos de dizer é puro truísmo, pelo menos, no que concerne à função de representação dos dois enunciados, os quais, fenotextualmente, afiguram-se-nos como frases denotativas. Todavia, a *denotação* esbate-se, ao repararmos que um dos tagmemas dos sintagmas verbais de cada um dos enunciados foi mudado: exactamente o verbo — «cair», na primeira frase, «sair», na segunda. A mudança de verbo implica, obviamente, uma alteração na relação de sentido. Após observarmos as razões textuais por que ela aconteceu, concluiremos que há, efectivamente, a passagem da *denotação* (no primeiro enunciado) à *conotação* (no segundo enunciado) e que, por isso mesmo, o *nível retórico* deste primeiro fragmento organizou-se essencialmente com base numa *silepse*.

Temos, então, dois enunciados respeitantes à «chuva»: no primeiro, o verbo impessoal «chover» é substituído pela perífrase «cair chuva»; no segundo, preferiu-se «sair chuva». Não é tanto a substituição da forma verbal simples pela perifrástica que nos interessa aqui relevar, se bem que tal substituição constitua uma marca de africanidade na expressão. De facto, nas línguas bundas não existem frases impessoais, daí que as formas do nosso verbo «chover» sejam substituídas por perífrases em que o sujeito gramatical é a «chuva» e o predicado, habi-

tualmente, o verbo «cair». «A chuva cai» e não «a chuva sai» é o modo de dizer africano para «chove». Assim, concluiríamos, desde já, que o enunciado «a chuva saiu duas vezes, nessa manhã» não é, de facto, descritivo, denotativo, mas sugestivo, conotativo. A conclusão, vamos ver, é legitimada pela *escrita* produtora deste primeiro fragmento.

Na verdade, depois do enunciado narrativo «tinha mais de dois meses a chuva não caía», a *escrita* reúne *traços* (no sentido derridaniano) que, em princípio, não contribuem para a alteração da situação inicial: descreve-se-nos o musseque coberto de poeira vermelha (sinal de seca) e informa-se-nos de que esse pó era espalhado «pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa». A introdução do *motivo* «ventos dos jipes das patrulhas» torna-se, de imediato, significativa pela sua *estrangeiridade* contextual: realmente, não há relação possível entre os «ventos dos jipes das patrulhas» e os ventos necessários para arrastarem as nuvens carregadas de vapor de água para cima dos musseques, onde deixariam cair a chuva tão esperada. O musseque, de resto, apercebeu-se de que esses «ventos dos jipes das patrulhas» não seriam capazes de lhe trazer a chuva autêntica por que ele ansiava. O narrador dá-no-lo muito sibilamente:

«Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmun-

gar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair» (p. 13).

Atente-se em que os «ventos» eram «novos» para vavó Xíxi. Por isso, ela sentia que eles já não sopravam «como antigamente». Atente-se ainda no facto de vavó pressagiar que esses «ventos» fariam «sair a chuva» (e não «cair a chuva»), brevemente.

Acompanhemos, entretanto, um pouco mais a diegese em busca do momento de alteração do estado inicial (de seca), isto é, à procura do complemento da primeira *lexia*, como diz Barthes, ou da primeira *intriga mínima*, como prefere Todorov:

«Ora a manhã desse dia nasceu com as nuvens brancas — mangonheiras no princípio; negras e malucas depois — a trepar em cima do musseque. E toda a gente deu razão em vavó Xíxi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa, a água ia vir mesmo» (p. 13).

O povo tinha agora *índices* seguros de que o resmungo pressago de vavó Xíxi ir-se-ia cumprir: à vista das nuvens, as pessoas acreditavam e davam razão à sua mais-velha. Só que essas nuvens são de duas espécies, conforme o narrador perspicazmente observa. Elas eram «nuvens brancas», primeiro, «a trepar em cima do musseque». Depois dessas «nuvens brancas» apareceram as nuvens «negras e malucas». A disjunção, semioticamente importante, é marcada com os hífens de intercalação frástica usados pela *escrita*. Aliás, é essa disjunção que pode,

parece-nos, justificar o uso dum verbo premonitório para caracterizar o resmungo de vavó Xíxi: «ela tinha avisado». Torna-se evidente que esse verbo traz consigo o sema de «perigo». Tal verbo, portanto, não seria aceitável numa situação diegética de normalidade denotativa, isto é, numa *lexia* em que a «chuva» fosse mesmo a verdadeira, sabendo-se que um dia de chuva, em Luanda, sempre foi motivo de grande alegria, sobretudo para a criançada dos musseques. Não seria, por isso, sobre as nuvens negras que vavó Xíxi «tinha avisado», mas acerca das «nuvens brancas» cuja relação anafórica, ao nível simbólico, com os «jipes das patrulhas» é inteiramente aceitável.

Sigamos, porém, um pouco mais o texto:

«A chuva saiu duas vezes, nessa manhã.

Primeiro, um vento raivoso deu berrida nas nuvens todas fazendo-lhes correr do mar para cima do Kuanza. Depois, ao contrário, soprou-lhes do Kuanza para cima da cidade e do Mbengu. Nos quintais e nas portas, as pessoas perguntavam saber se saía chuva mesmo ou se era ainda brincadeira como noutros dias atrasados, as nuvens reuniam para chover mas vinha o vento e enxotava. Vavó Xíxi tinha avisado, é verdade, e na sua sabedoria de mais-velha custava falar mentira. Mas se ouvia só ar quente à cambalhotas com os papéis e folhas e lixo, pondo rolos de poeira pelas ruas. Na confusão, as mu-

Iheres adiantavam fechar janelas e portas, meter os monas para dentro da cubata, pois esse vento assim traz azar e doença, são os feiticeiros que lhe põem» (pp. 13-14).

Da leitura atenta desta sequência textual algumas ilações é possível extrair. A primeira, explícita, é a de que o povo estava preocupado e tenso na expectativa de a «chuva sair» ou não. É que, «noutros dias atrasados», já tinha havido «ameaças» de «sair chuva» que não passaram de brincadeira. Brincadeira que, afinal, parecia ir reptir-se, já que o vento se divertia a «dar berrida nas nuvens», ora empurrando-as par aos lados do Kuanza ora para cima da cidade e do Mbengu. Havia, contudo, o aviso de vavó Xíxi... Aviso que veio a justificar-se: um «ar quente às cambalhotas com os papéis e folhas de lixo» começou a «pôr rolos de poeira pelas ruas» e a espalhar o pânico entre as pessoas. O gesto das mulheres, afadigando-se a «fechar janelas e portas» e a «meter os monas para dentro da cubata» (note-se que, aqui, a *escrita* identifica-se de tal modo com a confusão criada pelo vento que a transplanta para o texto, ao inverter a sucessão das acções: as mulheres fecham primeiro as janelas e as portas e só depois metem os monas na cubata!?), faz-nos suspeitar de que o perigo, que ele manifesta, resultava dos «ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos» e espalhando «poeira vermelha», que o mesmo é dizer «rolos de poeira». O «vento» dos jipes das patrulhas levava a morte e os feri-

mentos físicos às populações dos musseques. É esta a segunda ilação, implícita, que, por metáfora, é possível retirar dum enunciado, aparentemente etnográfico, mas apenas simbólico, como «esse vento assim traz azar e doença, são os feiticeiros que lhe põem».

Há, portanto, como se vê, uma dupla *isotopia* do vento, assim como uma dupla *isotopia* das nuvens e uma dupla *isotopia* da chuva. Quer dizer que estamos, aqui, em presença dum caso particular de *intertextualidade*³⁴ ou seja de passagem dum sistema significante a outro. Essa passagem do sistema significante denotativo para o sistema significante conotativo é sobretudo «visível» nas duas sequências textuais que vamos citar seguidamente:

«Mas cansado do jogo, o vento calou, ficou quieto. Durante algum tempo se sentiram só as folhas das mulembas e mandioqueiras a tremer ainda com o balanço, e um pírculas triste, cantando a chuva que ia vir. Depois, pouco-pouco, os pingos da chuva começaram cair e nem cinco minutos que passaram todo o musseque cantava a cantiga d'água nos zircos (...) (p. 14).

34. Laurent Jenny acha que para um caso de *transposição* como o que, aqui, se observa o «termo «intertextualidade» seria pouco adequado, uma vez que a relação se estabeleceria entre dois sistemas significantes «abertos», e não entre dois textos». Cf. JENNY, Laurent — «A estratégia da forma», in «Intertextualidades», p. 20, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

Repare-se, desde logo, que os dois sistemas significantes se encontram aqui operando em sobreposição, em pura *tabularidade*. Com efeito, o sistema significante segundo, isto é, conotativo, aparece-nos nos dois primeiros períodos gramaticais da citação e o sistema significante primeiro, isto é, denotativo, surge-nos indubitavelmente explicitado no enunciado «os pingos da chuva começaram a cair». Note-se que a *escrita* retoma o sintagma verbal «cair chuva» que havia abandonado, desde o primeiro enunciado do texto. Conforme já vimos, tal sintagma pertence ao sistema significante primeiro, sendo «sair chuva» um paradigma cujo funcionamento se compreende apenas a um nível literário pelo valor simbólico que ele reveste em contraste com «cair chuva». Na primeira parte da citação anterior, como dissemos, existem elementos sémicos que fundamentam uma leitura associativa, metafórica. Estão, neste caso, o verbo «tremer», o substantivo «balanço» e o adjectivo «triste». A tristeza do pírulas — pássaro que canta a alegria da chuva — tem muito a ver com o estado de tensão, de medo, que se apoderou das gentes dos musseques que se trancava em suas cubatas por causa do «vento [que] traz azar e doença». O tremer das mulembas e mandioqueiras mais acentua o carácter de homologia existente entre a *dimensão noológica* das personagens e a *dimensão cosmológica* em que elas se inserem. «Tremer» é um verbo de que o sema «medo» faz parte, podendo, por isso mesmo, ser integrado no duplo sistema significante do «vento». Mas o lexema que opera, de facto, com mais sabor poético, a *transposição*, no sentido kris-

tevirão deste conceito, é «balanço». Na verdade, este lexema é um *complexo sémico* de grande densidade poética, devido à ambiguidade de que é investido pelo contexto. Esse substantivo é, de facto, susceptível duma leitura dupla e duma dupla categorização morfológica. Como substantivo comum e palavra simples ele deixa ler-se no sistema significante primeiro em que funcionaria como um efeito do vento. Todavia, ele pode ser também, e ao mesmo tempo, um substantivo colectivo e uma palavra derivada por sufixação multiplicativa, a partir da palavra primitiva «bala». «Balanço» sugeriria, pois, grande quantidade³⁵ de «balas», de projecteis, que causavam «esse vento [que] traz azar e doença». Apesar do vento se ter «calado», «ficado quieto» — note-se a animização prosopopeica —, as folhas das mulembas e mandioqueiras continuaram a tremer, não com o vento, que tinha parado de soprar, mas com o balanço, isto é, tremiam de medo por causa das muitas balas que por elas passavam e o pírculas cantava, porque sentia a proximidade da chuva autêntica de que ele é Mercúrio, mas o balanço entristecia o seu canto.

A *transposição*, entretanto, ganha maior nitidez na passagem seguinte:

«Na hora que Zeca Santos saltou, empurrando a porta de repente e escorregou no chão lamacento da cubata, vavó pôs

35. O sentido aumentativo, multiplicativo, do sufixo «—anço», acha-se, por exemplo, em «copianço», «falhanço», etc.

um grito pequeno, de susto, com essa entrada de cipaio. Zeca riu; vavó, assustada, refilou:

— Ená, menino!... Tem propósito! Agora pessoa de família é cão, não é? Licença já não pede, já não cumprimenta os mais-velhos...

— Desculpa, vavó! É a pressa da chuva!

Vavó Xíxi muxoxou na desculpa, continuou varrer a água no pequeno quintal. Tinha adiantado na cubata e encontrou tudo parecia era mar: as paredes deixavam escorregar barro derretido; as canas começavam aparecer; os zincos virando chapa de assar castanhas, os furos muitos» (p. 15).

A progressão dos dois sistemas significantes continua a fazer-se paralelamente, isto é, com a sobreposição, a *tabularidade*, dos dois *tecidos* que a *escrita* vai construindo. Nesta passagem, a *tessitura tabular* é, todavia, perturbada em dois momentos: aquele em que a entrada de Zeca Santos é caracterizada como «entrada de cipaio» e aqueloutro em que nos é explicado o «mar» no qual o interior da cubata estava transformado: «os zincos virando chapa de assar castanhas, os furos muitos». Com estes dois segmentos descritivos há, de facto, uma «paragem» na estrutura de superfície, isto é, no *tecido* do sistema significante denotativo, enquanto o texto do sistema significante conotativo continua a ser *tecido*

com a integração, agora, de dois *filamentos* semi-oticamente importantes: o primeiro — «entrada de cipaio» — porque transmite ao contexto um elemento concreto representativo do ambiente de opressão policial e militar que se vivia nos musseques; o segundo — «os zincos virando chapa de assar castanhas, os furos muitos» —, pela elipse lateral ou *paralipse*, que pressupõe e que nos parece poder relacionar-se com o «balanço», já que as chapas de zinco da cobertura da cubata de vavó Xíxi não se furariam sozinhas, não sendo também possível que a chuva natural, por pesada e torrencial que fosse, conseguisse transformá-las em «chapa de assar castanhas».

A *transposição* parece-nos, portanto, presidir à organização da significação neste primeiro fragmento textual. Supomos tê-la demonstrado nos exemplos que citámos. Não deixaremos, contudo, de registar ainda um exemplo mais, onde a sugestão do funcionamento tabular de dois sistemas significantes abertos, como diz Jenny, se acumula:

«Lá fora, a chuva estava cair outra vez com força, grossa e pesada, em cima do musseque. Mas já não tinha mais trovão nem raio, só o barulho assim da água a correr e a cair em cima da outra água chamava as pessoas para dormir» (p. 16).

O ambiente de tensão reinante nos musseques esbateu-se, enfim, e as pessoas puderam dormir: os trovões e os raios tinham terminado. O carácter

simbólico destes dois termos parece-nos bem latente na metáfora que eles nos convidam a encontrar no eixo paradigmático ou das similaridades sémicas. No contexto em que o texto organiza a sua significação, a leitura associativa de «trovão» com «tiro» e de «raio» com o «fogacho», que assinala a partida da bala, é, com efeito, verosímil.

Concluamos, pois, uma vez mais, que a *silepse* é a figura retórica que organiza o discurso deste fragmento inicial da primeira *estória* de *Luuanda*, onde se nota um persistente trabalho dos significantes sobre os próprios significantes, quer dizer, onde há aquilo a que Jacques Derrida chama de «fogos de morte» destinados a reduzir a cinzas o signo linguístico. Esses «fogos de morte» são os *jogos de palavras* — situação discursiva em que a mesma palavra é usada como *signo* e como *símbolo*, ao mesmo tempo, entendendo-se, aqui, que a passagem do signo ao símbolo implica sempre uma perda do *referente*. Isto é, o símbolo ou *signo literário* existe sempre que obliteremos o *referente* no signo linguístico que, como diz Todorov, é uma «estrutura ternária». ³⁶ É, de facto, o apagamento do *referente*, que Luandino praticou, neste fragmento, que permite a *transposição* ou, como prefere Lucien Dällenbach, a *autotextualidade*, ³⁷ criada pela *silepse* com que se construi-

36. Cf. TODOROV, T. — «Introduction à la symbolique», in «Poétique n.º 11», p. 277.

37. Cf. DÄLLENBACH, Lucien — «Intertexto e Autotexto», in «Intertextualidades», p. 52.

ram isotopias duplas, funcionando, por *tabularidade*,³⁸ no fenotexto e no genotexto, em simultâneo.

O carácter fragmentário da *escrita* luandina é, entretanto, muito mais acentuado na segunda *estória* de *Luuanda*, «*Estória do Ladrão e do Papagaio*». Aliás, o título plural reenvia-nos, desde logo, para a «totalidade fragmentada» do texto. Assinale-se, de resto, que as três *estórias*, que compõem *Luuanda*, são todas portadoras de títulos plurais, o que é, por si, um *sintoma* de pluralidade textual, consequentemente, de fuga à «totalidade única», à linearidade, tradicionais no género narrativo. A pluralidade textual implica, por isso, subversão genológica, o que, di-lo Maurice Nadeau, é uma «marca de modernidade».³⁹ Em *Luuanda*, os títulos dicotómicos não significam, todavia, que a fragmentação seja dual. Ela é, normalmente, *racimiforme*, pois que a *escrita* vai gerando *racimos* textuais que, por vezes, dão ao *texto* luandino uma estrutura curiosa, como veremos. Das três *estórias* de *Luuanda* a que se nos apresenta mais racimosa, com *cachos textuais* autonomizados, é, sem dúvida, a «*do Ladrão e do Papagaio*», uma vez que, além das histórias que conta, possui também *racimos* de natureza ensaística e filosófica, entre outros. Contrariamente, a que é menos racimosa é a «*Estória da galinha e do ovo*»,

38. Para precisão do conceito de «tabularidade», veja-se KRISTEVA, Julia — «Le modèle tabulaire du paragramme», in «Recherches pour une sémanalyse», pp. 184-185, Ed. du Seuil, Paris, 1969.

39. Cf. NADEAU, Maurice — Diálogo com Roland Barthes, in «Escrever... Para Quê? Para Quem?», p. 23.

se bem que a *visão estereoscópica*, que a *escrita* transmite ao *texto*, a torne também racimiforme. A *racimiformação* textual é, aliás, uma característica da estética negra subjacente à *oratura*. O auditério do *griot* tradicional aprecia nele exactamente a capacidade de racimiformação, isto é, de provocar no corpo do texto uma inflorescência racímica, quer dizer, apensar-lhe outros textos fragmentados, que ponham à prova a sua mestria na *palavra* e na *palavra*, o seu gozo na *fala*. Luandino, desejando ser ele também um *griot* moderno, deleita-se com o espraiair da *escrita* que vai *racimiformizando* o *texto*, isto é, pluralizando-o e, em certa medida, pulverizando-o.

Dissemos atrás que, na primeira *estória*⁴⁰ de *Luuanda*, há duas *histórias*, no sentido benvenisteano, protagonizadas por vavó Xíxi e por Zeca Santos. Quer dizer que, em «*Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos*», existe um diálogo de textos, uma intertextualidade, em que vavó Xíxi e Zeca Santos são, simultaneamente, *sujeitos* e *objectos*, isto é: no texto em que vavó Xíxi revê o seu passado de Dona Cecília de Bastos Ferreira e luta, apesar de cansada, pela sua vida e pela do seu neto, ela assume-se como *sujeito* e Zeca Santos como *objecto*; no texto em que o neto motiva o discurso, sustenta por si só a diegese, essa relação «gramatical» altera-se. Por

40. Para Luandino, *estória* é um conceito assumido no sentido que lhe confere João Guimarães Rosa, num dos prefácios — «*Aletria e Hermenêutica*» — de *Tutaméia*: «A *estória* não quer ser *história*. A *estória*, em rigor, deve ser *contra* a *História*. A *estória*, às vezes, quer-se um pouco parecida à *anedota*». Por nossa parte acrescentaríamos: e parecida também à *fábula*.

isso é que afirmámos a existência de dois protagonistas e, conseqüentemente, a quebra da «unidade» narrativa, da narratividade, substituída pela fragmentação, pelo *dialogismo*.⁴¹ Acrescente-se, porém, que esse dialogismo não se circunscreve aos vários discursos que se cruzam e entrelaçam no fenotexto: *antropológico* — «Vavó Xíxi tinha avisado, é verdade, e na sua *sabedoria de mais-velha* custava falar mentira» (pp. 13-14) — a expressão sublinhada reenvia-nos para o texto da antropologia africana, onde a *sagesse* é, tradicionalmente, gerôntica; *etnopolítico* — « — De Catete, hem?! Icolibengo?... Calcinhas e ladrões e mangonheiros!... E agora, por cima, *terroristas!*... Põe-te lá fora, filho dum cão! Rua, filho da mãe, *não quero cá catetes!*...» (p. 36) — a equivalência semântica entre os sintagmas sublinhados advém da circunstância de a maioria dos nacionalistas do 4 de Fevereiro de 1961 ser da região étnica de Catete e ainda pelo facto de o chefe do mais importante movimento de libertação, Agostinho Neto, ser natural de Icolo-e-Bengo, em Catete; *racista* — « — Icolilengo, hem!?! Filho da puta!... Se aqui apareces mais, racho-te os chifres!...» (p. 37); *ético* — « — Vadio de merda! Homem só no dia do casamento, sabes, rosqueiro? No dia do casamento, na cama, não é como os bichos no capim, seu pele-e-osso dum raio!...» (p. 47).

De facto, o dialogismo existe também ao nível do genotexto, conforme veremos, seguidamente.

41. A propósito deste conceito bakhtiniano, consulte-se KRISTEVA, Julia — «Recherches pour une Sémanalyse», pp. 152-159.

A primeira *estória* de *Luuanda*, com efeito, possui um duplo, ou melhor, um triplo, *hipotexto*, isto é, um «texto subtenso e mudo», como diz Genette, alargando-se, deste modo, a sua intertextualidade e acentuando-se, portanto, o seu carácter *dialógico*. Descubramos, então, esses *hipotextos* que mantêm com o texto, a que nos estamos a referir, uma relação que Genette prefere chamar *transtextual*. Tais *hipotextos* situam-se, obviamente, no genotexto cujo *poïein* se deixa entrever na seguinte passagem:

«As cigarras calaram a cantiga delas, uma pica fugiu do pau onde chupava flores: Delfina, com toda a força dela, pôs uma chapada na cara do namorado, e Zeca, magrinho e mal deitado, rebolou até no tronco da acácia» (p. 46).

O aparecimento na superfície textual dum *motivo livre*, de função perfeitamente *catalítica* ou decorativa, composto por uma imagem sonora e outra visual de que participam um insecto e uma ave, cada qual com o seu tipicismo, não passaria de uma ocorrência retórica vulgar, tal é a sua frequência na *escrita luandina*, se não se desse o caso do insecto ser precisamente a cigarra. Este termo está tão marcado, retoricamente, que é inevitável que a leitura o recupere metonimicamente e o situe nos eixos sintagmático e paradigmático em que a tradição fez dele um *mitema*. Quer dizer que o surgimento, no fenotexto, da imagem sonora do canto das cigarras evoca, naturalmente, a *fábula* esopiana em que

a formiga é o outro *mitema*. Por outras palavras: a cigarra com seu canto, aparecendo, como aparece, associada ao lazer, ao namoro, de Zeca Santos com Delfina, sugere-nos que ela, a cigarra, será a companheira com a qual o neto da velha Xíxi se identifica, já que ela canta só com o rapaz «em cena» e nunca com a sua avó. Esta, aliás, numa reflexão muito a-propósito, lamenta o carácter cicádico do neto:

«Mas também Zeca não ganhava mais juízo, quando estava ganhar vencimento no emprego que lhe correram, só queria camisa, só queria calça de quinze em baixo, só queria peúga vermelha, mesmo que lhe avisava para guardar ainda um dinheiro, qual?! Refilava ele é que ganhava e só farra, farra, acordar tarde, sair nas corridas até que lhe despediram» (p. 21).

É, sem dúvida, de cigarra a «máscara» de Zeca Santos: no bom tempo, no «verão», em que «colhia» dinheiro, não «armazenou», preocupando-se apenas com farras; agora, com o mau tempo, com a «chuva», precisa e não tem, vindo pedir à avó que faça o «milagre dos pães»! A avó, curiosamente, embora o seu nome seja Cecília, é conhecida por toda a gente do musseque por Xíxi, palavra que, em Kimbundu, designa a formiga. Vavó Xíxi será, portanto, a avó formiga e Zeca Santos, o neto-cigarra. Assim, é legítimo concluir-se que o «*frame*» poético da primeira *estória* de *Luuanda* se encontra na bem conhe-

cida fábula, «*A Cigarra e a Formiga*». Essa fábula é, pois, um dos seus *hipotextos*.

A tripla hipotextualidade, de que falámos, compreende-se, agora, melhor, já que os outros dois *hipotextos* estavam, pelo menos do ponto de vista do discurso, dependentes da leitura que acabámos de fazer. Na verdade, após essa leitura, torna-se sustentável a intertextualidade entre este texto e os de «*Cardoso Kamukolo, Sapateiro*» (in *Vidas Novas*) e «*O último quinzar do Makulusu*» (in *Velhas Estórias*).

A relação intertextual com o texto de Cardoso Kamukolo baseia-se no facto de o discurso de «*Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos*» ser, por assim dizer, a resposta às ansiedades das gerações de monandengues angolanos das «*Vidas Novas*», manifestadas no diálogo entre avô e netos:

«— Ai, vavô! Põe uma estória dos tempos do antigamente!

(...)

— Bem! Então ponho a estória do leão e do coelho!

(...)

— Queremos uma estória de pessoas! Essas estórias dos animais que falam, não queremos mais». ⁴²

Com efeito, a primeira *estória* de *Luandino* responde, em parte, a esta ansiedade, ao preferir recriar e actualizar um *mito* da *oratura* dos povos, angola-

42. Cf. *Vidas Novas*, pp. 95-96.

nizando-o. Todavia, a *hipotextualidade* é bastante mais forte relativamente ao texto citado de *Velhas Estórias*, como vamos ver:

«— Vou pôr uma estória...
(...)
— Qual que querem?
(...)
— Macaco e Leão...
— Queremos com pessoa! — adiantou o Xoxombo. — Sempre bicho, sempre bicho!...
— Elá, Xoxo?! Mas bicho é pessoa, pessoa é bicho, na estória. Como é?»⁴³

Na verdade, a primeira *estória* de *Luuanda* «confirma» a resposta dada a Xoxo por Sá Domingas: em «*Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos*», essa equivalência genotextual entre bichos e pessoas é bem aproveitada literariamente. Luandino Vieira, ao enveredar por esta *escrita* recriadora de formas poéticas populares, insere-se, definitivamente, no espírito estético que rege as literaturas africanas modernas cujo objectivo é, em parte, o de actualização dessas formas *oratórias*⁴⁴ pela sua transformação em formas *literárias* sem as preocupações *etnognómicas* próprias da *oratura*. É verdade que *Luuanda* ainda não consegue totalmente essa transposição do ora-

43. Cf. *Velhas Estórias*, p. 212.

44. Adjectivo que formamos de *oratura* por analogia com «literário».

tário para o literário que deverá ser acompanhada de uma disseminação no *texto de chegada* de fórmulas parémicas características da expressividade africana sempre indispensáveis, porque essenciais, no *griotismo* tradicional. Neste aspecto, é facto que *Luuanda* não só não recorre às fórmulas parémicas tradicionais da *sagesse* africana, que constituem um *estrato*,⁴⁵ no sentido ingardeniano do termo, do *nível semiótico* do texto literário africano moderno, como também não vai muito além duma relexificação africanizante da sua linguagem, o que não é suficiente para provocar mudanças estruturais profundas e fundamentais para a completa autonomização do fenómeno literário angolano. Isto acontece talvez porque *Luuanda* não tenha querido, nem sociolinguística nem textualmente, «meter-se» no verso do assimilacionismo «inconsciente» que se insinua no anverso das suas três *estórias*. Essa *aporía*, momentânea e confessada, como vimos, será, todavia, ultrapassada já a partir de *Velhas estórias*, onde o *estrato* de africanidade, sociolinguística e textual, se afirma sem concessão a modelos estéticos de inspiração ocidental que ainda se detectam em *Luuanda*. Há, contudo, um aspecto em que *Luuanda* se constitui em texto pioneiro: referimo-nos à *mimesis* propriamente dita. É inegável o avanço qualitativo, no sentido de uma africanidade autêntica, de *Luuanda* relativamente aos textos luandinos ante-

45. Cf. INGARDEN, Roman — «A obra de arte literária», pp. 81 e segts., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973.

riores. É mesmo ao nível da *mimesis* que se registaram os progressos mais significativos de africanização estética e se evidencia mais a tal «guinada» no sentido da *escrita*, na medida em que existe um *apagamento* consciente do sujeito na superfície textual e, conseqüentemente, um reducionismo dos elementos a que Genette chama *conotadores miméticos*, ou seja, uma redução deliberada da intervenção do autor no texto. Quer isto dizer que o *texto* escreve-se mais do que é escrito.

Ora, esta *escrita* reducionista, por um lado, e expansiva, por outro lado, começa, de facto, com *Luuanda*. Reducionista, enquanto *metanarrativa*, isto é, quando mimética propriamente dita. Aqui, na *mimesis*, verifica-se uma redução drástica das *conexões* ou laços lógicos da frase, permitindo-se, deste modo, uma aproximação, por vezes total, entre o discurso relatado e a *fala* das personagens. Tal reducionismo fica a dever-se à necessidade que o sujeito da *escrita* sente em tornar verosímil a *fala* do seu *texto* que se tece e entretece numa espacialidade sociolinguística onde, tendencialmente, a língua de empréstimo é contaminada pela língua materna. Sendo esta, na essência, aglutinante e de sintaxe mais intuitiva do que discursiva, é natural que a estrutura do discurso das personagens africanas de Luandino, para ser verosímil, resulte da relexificação portuguesa das suas estruturas de profundidade. Isto é: a personagem fala uma *fala* portuguesa com estruturas alienígenas, ou seja, quimbundas. Poderíamos, sem dúvida, dizer que estamos em presença duma espécie de *tradução* não só interlingual, mas

também estilística,⁴⁶ na acepção de Charles Taber. Um exemplo, entre tantos, colhemo-lo na segunda estória de *Luuanda*:

«— Amigo, eu!? Eu só gosto as pessoas inteiras, meio-homem eu não acompanho...

— Não pensei falavam as pessoas nas costas amigos!» (p. 110).

A réplica de Lomelino dos Reis a João Miguel, que não aceitava deixar-se acompanhar, em mais um roubo nocturno, por Garrido Kam'tuta, confirma, sem dúvida, o que acabámos de dizer. Na verdade, não só aconteceu o reducionismo de conexões, que a língua portuguesa não dispensa, como também se violentou a sua estrutura sintáctica, a fim de que a *fala* da personagem se aproximasse ao máximo da *mimesis* pura africana. Assim, na estrutura de superfície da frase — «— Não pensei falavam as pessoas nas costas amigos!» —, transparece uma estrutura profunda *divergente* da portuguesa, o que significa que o mundo semântico, o mundo afectivo da personagem possuem uma individualidade, uma especificidade, que não se deixam *con-fundir* com a língua portuguesa normalizada. Luandino, ao procurar estabelecer correspondência entre a estrutura

46. «A tradução consiste em reproduzir na língua receptora a mensagem da língua de origem, por meio do equivalente mais próximo e mais natural, primeiramente no que diz respeito ao sentido, em seguida no que concerne o estilo». Cf. TABER, Charles R. — «Traduzir o sentido, traduzir o estilo», in «A Tradução e os seus problemas», p. 88, col. Signos n.º 29.

de profundidade (tributária dum mundo afectivo e semântico africano) e a estrutura de superfície (lexicalizada em português), revela bem a consciência, que possui, de que só reinventando o instrumento linguístico herdado da colonização seria possível africanizar o *texto* em todos os seus níveis de funcionamento. O escritor, de resto, confessa que o seu ponto de partida para a africanização textual foi justamente a eliminação das distâncias entre a estrutura profunda (africana) e a superficial (europeizada): «... recebemos, herdámos estruturas não só linguísticas como também romanescas; então o que nós fazíamos, ou o que eu comecei por fazer, e continuarei a fazer em alguns casos com certeza, porque serve, é vaziar nessas estruturas os temas, as experiências, os assuntos, os conteúdos que é necessário vaziar».⁴⁷

Luanda inscreve-se perfeitamente nesta visão inicial do fenómeno literário angolano. Já *Velhas Estórias*, embora concebidas adentro do espírito de *Luanda*, ganharam imenso com a «aprendizagem» que Luandino teve com João Guimarães Rosa, através de *Sagarana*:

«Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam — no meu ponto de vista — os verdadeiros personagens a pôr na litera-

47. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., 32.

tura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado era o caminho. Eu sabia qual não era o caminho, sabia, por exemplo, que uma experiência como a de Lewis, *Os Filhos de Sanchez*, as experiências chamadas de registo magnético, dão um bom documento, e dão um documento sociológico, mas que não é literatura. Portanto, que o registo naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles. Quero dizer: o que eu tinha que aprender do povo eram os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem, e que — se eu fosse capaz, creio que não fui capaz —, mas se fosse capaz de, utilizando os mesmos processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas, que o resultado literário seria perceptível porque não me interessavam só as deformações fonéticas, interessava-me a estrutura da própria frase, a estrutura do próprio dis-

curso, a lógica interna desse discurso. (...) E foi, isso é a lição de Guimarães Rosa: 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. Quero dizer que o povo atropela, digamos assim, por «ignorância» entre aspas, mas que um escritor só pode legitimar esses atropelos desde que seja por, entre aspas, «erudição».⁴⁸

A longa citação, que fizemos, das palavras de Luandino Vieira era indispensável para que pudéssemos ver o tipo de preocupações linguísticas que habitavam o escritor até à «descoberta» de Sagarana e de João Guimarães Rosa com quem, segundo confessa, aprendeu a verdadeira dimensão da criação literária. A *aporia* de *Luuanda* (Luandino revela que tinha terminado de escrever a «*Estória do Ladrão e do Papagaio*», quando lhe emprestaram Sagarana para ler, na prisão da 1.^a esquadra da polícia de Luanda)⁴⁹ seria, finalmente, franqueada, porque Guimarães Rosa trouxe a Luandino a certeza de que a verdadeira literatura angolana só vingaria se a sua expressão linguística reflectisse o povo de que ela extraía os seus *motivos*. O escritor brasileiro veio, pois, apontar a Luandino Vieira — homem habitado

48. *ibid.*, pp. 27-29.

49. *ibid.*

por uma contradição psico e sociolinguística, já que a *fala* da sua infância carregava um mundo cultural e afectivo que se opunha àquela em que ele se formou intelectualmente — o caminho para a «redenção do povo angolano», através duma literatura em que a linguagem constitui a matéria-prima. Assim, a língua portuguesa, instrumento de dominação e de exílio interior do colonizado, servirá, ao mesmo tempo, de veículo redentor, graças à sua nativização, isto é, à transformação da sua *fala* numa fala africana, no sentido chomskiano e hjelmsleviano. Guimarães Rosa, em suma, «fará» de Luandino um *logoteta* e um *genoteta*, isto é, um anti-«beletrista», como diz o criador de Riobaldo num dos prefácios de *Tutaméia* donde respigamos uma passagem que bem poderá resumir o *logotetismo* e o *genotetismo* a que a *escrita* luandina se entrega: «Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance género estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito». ⁵⁰ Com efeito, estas palavras de Guimarães Rosa, que traduzem, no fundo, o *programa* da sua *escrita*, têm em *Nós, os do Makulusu* o campo de ressonância: também aí Luandino Vieira considera «morto o romance género» e, «desprezando estilos», mostra que para ele «tudo valia em prol de tropel de ideal», mesmo a rejeição dos pais

50. Cf. GUIMARÃES ROSA, João — «Sobre a Escova e a Dúvida», in «Tutaméia», p. 147, 4.ª ed., Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1976.

como colonos, que o mesmo é dizer a recusa do *texto* e da *língua* de que eles são portadores. De facto, *Nós, os do Makulusu* — narrativa (?) escrita depois de *Velhas Estórias* — representa um elevado grau de adesão de Luandino Vieira à *escrita* rosiana no que esta tem de inovador, de literariamente revolucionário. Falaremos mais à frente de *Nós, os do Makulusu*, já que desejamos seguir a ordem cronológica da redacção dos textos luandinos, mas não deixaremos de anotar, desde já e ainda no âmbito da influência rosiana em Luandino Vieira, que um dos prefácios de *Tutaméia* tem, curiosamente, o título de «*Nós, os Temulentos*». Deste prefácio, não resistimos a uma pequena transcrição que nos parece, uma vez mais, poder reunir o projecto e o trajecto textual de *Nós, os do Makulusu*. Escreveu, então, Guimarães Rosa, em «*Nós, os Temulentos*»:

«Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiriria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade».⁵¹

51. Cf. GUIMARÃES ROSA, João — «*Nós, os Temulentos*», in «*Tutaméia*», p. 101.

Na verdade, *Nós, os do Makulusu* é um texto cuja germinação da *escrita* parte justamente do «conflito essencial» do *estar-no-mundo*. Aí se fazem interpretações, mais ou menos profundas, «desta nossa outra vida de aquém-túmulo», quer através do narrador propriamente dito, o Mais-Velho, quer através de focalizadores de circunstância.

Voltaremos a *Nós, os do Makulusu*. Por agora, vamo-nos debruçar sobre *Velhas Estórias* — um conjunto de quatro *estórias* onde, como dissemos, *Sagarana* já se nota, se bem que ainda incipientemente. Porém, não há dúvida de que Luandino Vieira começa aí a empreender uma marcha determinada no sentido de uma literatura criativa e medularmente africana, no sentido de um *logotetismo* que, se manifestava, e manifesta, *marcas rosianas*, não se reduz a elas. Realmente, a *escrita logotética* luanquina inscreve-se numa *modernidade* europeia, sem, contudo, nela permanecer, uma vez que ela individualiza-se, ganha personalidade, por ser, justamente, o mais africana que pode. Quer isto dizer que a relação que a *escrita logotética* de Luandino Vieira mantém com Guimarães Rosa, Joyce, Raymond Roussel, Lewis Carrol, Fernando Pessoa, Musil, Proust ou Kafka, ou qualquer outro dos escritores que, de algum modo, marcaram a literatura ocidental deste século, é uma relação *hipertextual simples*, como diria Genette, não havendo, todavia, da parte do escritor angolano mais do que o desejo de fundamentar os seus processos criativos e não uma intenção de se limitar a preencher o esqueleto ocidental das *escritas* desses autores com carne africana e an-

golana. Isto é: em Luandino, não há lugar para o *pasticho*; a sua *escrita* nada perde em novidade, em inovação, pelo facto de sabermos que ela se desenvolve nos horizontes de outras que o autor angolano bem conheceu e assimilou.

Se frisamos, aqui, este *descompromisso comprometido* de Luandino relativamente à *transtextualidade* da sua *escrita logotética*, é para que não se pense que o escritor angolano se limitou a angolanizar ou africanizar métodos alheios como, infelizmente, por vezes, aconteceu nas literaturas africanas modernas. Queremos aludir, nomeadamente, ao «caso» passado com o escritor do Mali, Yambo Ouologuem, considerado por alguns como uma autêntica revelação na moderna literatura africana de expressão francesa, mas acusado por outros de plagiador de André Schwarz-Bart. Com efeito, o romance, *Le Devoir de Violence*, de Ouologuem, parece não ser mais do que um *pasticho* mal disfarçado do romance *Dernier des Justes*, de Schwarz-Bart.⁵² Esta não é, contudo, a opinião do crítico africano, Eustace Palmer para quem «*Devoir de Violence* é um dos romances mais notáveis que pode justamente reclamar o ter derivado de fontes puramente africanas, já que, num âmbito muito maior do que outros romances africanos, a sua técnica narrativa deve muito à tradição oral, o que se reflecte não

52. Cf. SELLIN, Eric — «Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain», in «Littératures Ultramarines de langue française», pp. 37-50.

só no estilo da narração, mas também no uso extensivo de lendas e mitos africanos». ⁵³ Quanto a nós, inclinamo-nos para aqueles que acusam a obra de decalque, tal como o faz Mohamed-Salah Dembri, uma vez que Ouologuem quase nunca vai além duma relexificação e duma reconstrução retórica, em alguns casos, das situações textuais do romance do escritor europeu. Sendo assim, Ouologuem, que, noutras circunstâncias, poderia constituir um paralelo, na área africana francófona, de Luandino, ficará eliminado da abordagem que nos propomos seguidamente fazer no sentido de perspectivarmos a obra luandina, no quadro geral das literaturas africanas modernas, ao mesmo tempo em que acompanhamos a *escrita de Velhas Estórias*.

Quando pretendem considerar Luandino Vieira no panorama das modernas literaturas africanas e encontrar-lhe paralelos de referência nas áreas da francofonia ou da anglofonia, alguns críticos caem na tentação fácil de invocar, entre outros, Amos Tutuola, mais para contraste, é certo, do que para aproximação. É o que faz Manuel Ferreira, por exemplo, no prefácio à 2.^a edição de *A Cidade e a Infância*, ao desejar pôr em destaque a «revelação criadora surpreendente», que é a obra luandina: «Surpreendente dado que não se trata de transpor, pura e simplesmente, a língua oral para a linguagem literária ou, no menos, dar-lhe uma correspondência, como cremos ser o caso do grande escritor nige-

53. Cf. PALMER, Eustace — op. cit., p. 199.

riano Amos Tutuola em *The palm-wine drinkand (sic)*». ⁵⁴

Independentemente de o contraste entre Luan-dino e Tutuola não ter grande interesse e não ser facilmente justificável, é importante que aqui se dê conta da divisão crítica que sempre existiu em torno desse escritor nigeriano, a partir do momento em que veio a público o seu primeiro livro, *The Palm-Wine Drinkard*. Manuel Ferreira parece colocar-se ao lado daqueles críticos do ocidente que, como Ulli Beier, Harold Collins, Ronald Dathorne ou A. Afolayan, saudaram efusivamente esse trabalho de estreia de Tutuola, talvez impressionados pelo «mundo maravilhoso e pelo estilo *naïf*», como diria Ekundayo Simpson. ⁵⁵ O entusiasmo desses críticos ocidentais surpreendeu os críticos africanos, nomeadamente nigerianos, na medida em que estes não concederam à obra de Tutuola mais importância do que realmente ela tem e esta é pouca, conforme se depreende do eco que deles faz quer Eustace Palmer, quer Ekundayo Simpson:

«Ora, o que a crítica africana parece recusar, é menos o direito da crítica ocidental em ditar os critérios da estética africana, da ideia do belo em África, do que a atitude que consiste em ver talento na mediocridade, de ver nela [na obra

54. Cf. FERREIRA, Manuel — Prefácio a «A Cidade e a Infância», p. 42, Edições 70, Lisboa.

55. Cf. SIMPSON, Ekundayo — «Bilinguisme et création littéraire en Afrique», in «Présence Africaine n.º 111», p. 49, Paris, 1979.

de Tutuola] maravilhas, graças a um sentimento de exotismo». ⁵⁶

Tutuola é, realmente, um caso polémico na literatura africana de expressão inglesa que terá pretendido «criar» uma nova linguagem literária para a Nigéria, infrutiferamente. Houve, nele, de facto, a tentativa de forjar um discurso em que o inglês se deixasse impregnar pela fala dos colonizados Yorubas (ele não transpõe, «pura e simplesmente, a língua oral para a linguagem literária»), a fim de sustentar uma literatura autonomizada. Não o conseguiu, porém, porque o seu conhecimento da língua inglesa não lho permitiu e, como diz Chinua Achebe, a manipulação da língua, como Tutuola desejou, «só pode ser feita numa posição de força por escritores que sejam competentes no seu uso, não numa posição de fraqueza». ⁵⁷

Não é, portanto, pelo contraste com Amos Tutuola que Luandino Vieira deve ser abordado no quadro das literaturas africanas modernas. Aliás, tais literaturas não têm muitas obras como a do escritor angolano, isto é, pertencentes a um tipo de fenómeno literário cuja modernidade não oblitera o tradicional. Quer isto dizer que a obra de José Luandino Vieira foi capaz de encontrar o equilíbrio exacto entre a *literariedade* e a *africanidade*, sem concessões. O facto de poucas obras como a sua existirem, nas literaturas africanas modernas, não

56. *ibid.*, p. 51.

57. Cf. PALMER, Eustace — *op. cit.*, p. 21.

significa, é óbvio, que aquelas de que vamos falar lhe sejam inferiores. Significa, isso sim, que, do ponto de vista da busca de uma forma de expressão mimética que possa traduzir mais fielmente a *psyché* africana, Luandino é singular, dada, evidentemente, a maior presteza do português para se deixar trabalhar até limites muito amplos por uma *escrita* apostada em fazer do *texto* um espaço de linguagens, um tecido plural onde a africanização deverá ser constante, de modo a que a língua portuguesa não deixe de se reconhecer nele, embora sentindo que a *fala* lhe é cada vez mais estranha. Tutuola não pode servir de referência, mesmo contrastiva, a Luandino Vieira, pois que, como muito bem observa Ekundayo Simpson, «os erros de linguagem, e uma parte da tonalidade do texto em geral, não são funcionais estilisticamente, isto é, Tutuola não os escolheu deliberadamente».⁵⁸

Luandino Vieira, como vimos na longa citação atrás transcrita, coloca-se justamente nos antípodas de Tutuola, quando afirma que «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». Isto é: as escolhas linguísticas são nele sempre deliberadas e visam a uma funcionalidade estética.

A posição luandina face ao problema da africanização da linguagem literária tem, na literatura

58. Cf. SIMPSON, Ekundayo — op. cit., p. 50.

africana de expressão inglesa, correspondência em Chinua Achebe («Eu entendo que aqueles que podem fazer o trabalho de expandir as fronteiras do inglês, para o acomodar aos modos próprios do pensar africano, devem fazê-lo através da sua mestria em inglês e não ingenuamente»),⁵⁹ em Wole Soyinka, em Gabriel Okara, no que respeita à literatura nigeriana, e, mais recentemente, em Ngugi Wa Thiong'o ou Meja Mwangi, na literatura queniana. Também na literatura africana de expressão francesa é possível encontrar émulos de Luandino Vieira, nomeadamente, o senegalês Sembène Ousmane e o escritor da Costa do Marfim, Ahmadou Kourouma. Em todos estes autores podem encontrar-se processos literários muito semelhantes àqueles que Luandino usa. Chinua Achebe, por exemplo, com *A Man of the People* leva tão longe a africanização de inglês como Luandino o fez com o português em *No Antigamente na Vida* ou em *Macandumba*. Wole Soyinka com *The Interpreters* far-nos-á pensar em certas passagens de *Nós, os do Makulusu* e em *João Vêncio: os seus Amores*. Mas Sembène Ousmane, esse, sobretudo com *Les bouts de bois de Dieu*, narrativa sobre a greve ferroviária de 1947, no Senegal, aproxima-se muito mais das técnicas literárias usadas por Luandino Vieira, não só no que concerne ao *ideologema* textual, mas também à focalização cinemática e a uma propensão para o espriar da *escrita*, graças a descrições esteticamente funcionais. Ousmane será por tudo isto o émulo mais importante de Luandino

59. Citado por PALMER, Eustace — op. cit., p. 75.

Vieira, na literatura africana de expressão francesa. É importante, todavia, que não se esqueça essa narrativa de exemplar africanidade estética que é *Les Soleils des Indépendances*, de Ahmadou Kourouma, de quem Mohamadou Kane disse: «Kourouma não hesita em falar Malinke em Francês». Outro tanto temos nós dito para explicarmos a profunda osmose, que se evidencia na *escrita* luandina, entre o Kimbundu e o Português. A narrativa de Kourouma, entretanto, não nos evoca Luandino Vieira somente pela capacidade do autor em submeter a língua francesa às exigências da oralidade, conduz-nos a Luandino mesmo pela *motivação*: Kourouma situa as suas personagens num espaço geossocial idêntico, isto é, em «la ville nègre» (=musseque luandino) e, além disso, Salimata, a heroína, vive todo o romance desesperada pela sua esterilidade, esperando dramaticamente um filho, que não consegue ter, e que coroaría a sua felicidade com Fama. Se não houvesse ainda a estrutura narrativa do romance para nos reenviar à *escrita* luandina e a alguns dos seus textos, em particular, o que acabámos de dizer sobre um dos *motivos* de *Les Soleils des Indépendances* bastaria para nos conduzir até à «*Estória da Menina Santa*», incluída em *Velhas Estórias*. Também aí a procura dum filho por parte de Santa é um *motivo* que explica quase toda a sua *actância* e que possui a mesma funcionalidade africana, no plano estético, que a procura de Salimata, uma vez que, se a maternidade conseguida é um elemento de africanidade positiva, a esterilidade é-o negativamente.

Estas considerações não têm, evidentemente,

como escopo mais do que mostrar que Luandino Vieira, visto numa perspectiva panorâmica das literaturas africanas modernas, se insere justamente no quadro daqueles escritores que acreditam ser possível «vazar», numa língua não-africana, a *psyché* e a problemática existencial do homem negro, que se viu forçado a suportar uma colonização com intuítos aparentemente destribalizantes e, realmente, despersonalizantes, feita através de línguas europeias que eles africanizaram com inegável sucesso. Em suma, Luandino Vieira, tal como os escritores africanos de expressão inglesa e francesa citados, compreendeu que a literatura africana moderna, porque florescente sobretudo neste século, haveria de nascer afectada pela grande revolução estética que a primeira metade do século XX imporia para ultrapassagem do nacionalismo europeu de oitocentos. Com efeito, o futurismo russo, o dadaísmo ou o surrealismo tiveram, além de outros, o mérito de *libertar* a criação literária, ao desenvolverem-se à margem de quaisquer códigos até então vigentes, nomeadamente daquele que impunha o monolinguismo à literatura. Num certo sentido, portanto, o bilinguismo literário e a pluralidade de linguagens nas literaturas modernas são uma consequência do espírito renovador linguístico do nosso século, motivado, em grande parte, pela necessidade de reajustar as línguas europeias às novas realidades económicas e sociopolíticas com que as diásporas e a consequente emancipação de novas nações, forjadas a partir de autênticos mosaicos etnolinguísticos, as confrontaram.

Ora, as modernas literaturas africanas herdaram a língua dos colonizadores já renovada por criações artísticas de vanguarda surgidas no seu seio, isto é, já passível de uma hibridização mais ou menos profunda. Assim, tornou-se-lhes mais facilitada a tarefa de moldarem, também elas, a língua europeia às suas necessidades expressivas. Dir-se-ia, com René Depestre, que o escritor africano moderno, *logoteta* como Luandino Vieira, inverterá o «processo de *zombificação* generalizada do homem negro»,⁶⁰ ao permitir-lhe apoderar-se da língua que o *zombificou* e criar com ela, agora *curada* pelo sal africano, um mundo fonológica, morfológica, sintáctica e semanticamente novo, por vezes tão novo que o antigo dono da língua já não a reconhece.

Luandino Vieira reflecte, portanto, na literatura angolana moderna, as tendências inovadoras da literatura universal, a partir do começo deste século, e consegue assumi-las nos seus textos no sentido de as adaptar à realidade social e humana dum

60. René Depestre explica o conceito de *zombificação*, nos termos seguintes: «Não é por acaso que existe no Haiti o mito do *zombi*, isto é, o morto-vivo, o homem a quem se roubou o espírito e a razão, deixando-lhe somente a sua força de trabalho. Segundo o mito, era proibido pôr sal nos alimentos do *zombi*, porque isso podia despertar as suas faculdades criadoras». Cf. DEPESTRE, René — «Déclaration à La Havane», in «Change n.º 9», p. 20, Ed. du Seuil, Paris, 1971. Torna-se, assim, evidente que o *logotetismo* funciona, em parte, como um processo de *deszombificação*, uma vez que ele injecta «sal» africano no *corpus* duma língua, como a portuguesa, colocando-a, a partir desse momento, ao serviço dos que a falam.

continente, duma nação, em que o terreno era fértil para o surgimento de um fenómeno literário absolutamente singular. Nem todas essas tendências inovadoras lhe terão chegado via João Guimarães Rosa em quem Luandino admirará, fundamentalmente, a capacidade de homologizar a língua e o texto. De facto, a *escrita* luandina, sobretudo a partir de *Velhas Estórias*, recorre a processos de textualização que são legitimados por James Joyce e Raymond Roussel, especialmente.⁶¹

Regressemos, entretanto, a Barthes, a fim de delimitarmos o campo em que a nossa leitura das obras luandinas posteriores a *Luuanda* irá mover-se, já que, sabemo-lo, é no semiólogo francês que colhemos o termo *logoteta* para designar Luandino Vieira como um fundador, que é, duma língua nova. Barthes esclarece, todavia, que a língua que o *logoteta* funda «não é, evidentemente, uma língua linguística, uma língua de comunicação», mas «uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), que só se pode oferecer à definição semiológica do Texto».⁶² Para chegar a essa língua nova, o *logoteta*, considera ainda Barthes, cumpre, entre outras não especificadas, as seguintes quatro operações: *isolar*, *articular*, *ordenar* e *teatralizar*.

61. Veremos, mais tarde, ao tratarmos da problemática do *genotetismo*, que Luandino Vieira tem, na literatura maghrebina, uma referência importante — a obra *Le Polygone étoilé*, do argelino Kateb Yacine.

62. Cf. BARTHES, Roland — Prefácio a «Sade, Fourier, Loiola», p. 10, col. Signos n.º 23, Edições 70, Lisboa.

Se a primeira condição para o *logoteta* é, como diz Barthes, o *isolamento*, isto é, o «vazio material», Luandino Vieira teve, então, as condições ideais para a logotetização. Aliás, o próprio Luandino acaba por confirmar Barthes, quando confessa que o escrever exige que ele se encontre num estado de carência que reclama justamente um «vazio material»: «... se começar a escrever, as pessoas não existem, ninguém existe, não faço a barba, não trabalho, não durmo, só passeio... depois, quando acaba, há um hiato: lembro-me ter começado, depois há uns dias ou umas semanas de uma vivência um pouco sonâmbula». ⁶³ A cadeia, onde Luandino escreveu todos os seus textos posteriores a *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, forneceu, sem dúvida, ao escritor o *isolamento* que nada, a não ser a meditação, a entrega total à linguagem, pode terminar. A reflexão sobre a linguagem que mais convinha à literatura angolana de expressão portuguesa terá, portanto, constituído o principal lenitivo para a falta de conforto psicológico e afectivo do escritor, pois que o seu «objectivo consciente era realmente não fazer um registo naturalista, mas criar uma linguagem que fosse perfeitamente adequada ao que queria contar», isto é, uma linguagem «que constituísse, ela própria, a matéria do que estava a contar». ⁶⁴

A *escrita* luandina aspira, pois, a uma *confusão* entre a língua e o objecto, isto é, ao estabelecimento no *texto* duma verdadeira *mimologia*, como diria

63. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 73.

64. *ibid.*, p. 64.

Gérard Genette. Ela seria, assim, uma espécie de *onomatopoética*, visando à autonomia significativa do *texto* que se tornaria cada vez mais *autotélico*. Luandino, *logoteta*, cumprirá para isso as outras três operações enumeradas por Barthes e do *isolamento* passa à *articulação*. *Articular* significa para o *logoteta* substituir a sintaxe, a *composição*, no sentido retórico, pela *criação*. Isto implica, segundo Barthes, que «não existe o indizível, nem a qualidade irreduzível da fruição, da felicidade, da comunicação: nada existe que não seja falado».⁶⁵ *Articular* é, portanto, fazer falar o texto, não permitindo que o *gelo* da logografia, mesmo que envolta em retórica mais ou menos sedutora, entre nele e cristalize com a frieza das letras as palavras moduladas pelo calor da voz.

É justamente a luta contra a logografia como processo de cadaverizar o *texto* que Luandino vai travar já a partir da primeira *estória* de *Velhas Estórias*:

«Mas a voz dele, pele de *ngoma* aquecida no café, bate as letras mais clara, limpando o fumo do cigarro» (p. 13).

A *articulação*, como se vê, é posta em destaque. É importante que o texto da personagem seja *articulado* africanamente: daí a imagem, a sinestesia, que o escritor utiliza, sugerindo o *ritmo* característico da fala — sincopada como os batimentos do

65. Cf. BARTHES, Roland — op. cit., pp. 10-11.

ngoma (instrumento que marca o *ritmo* africano de base), quente e penetrante como o som percutido da pele do *tam-tam*. O *ritmo* é, portanto, considerado pelo escritor como o *ordenador* da *articulação*, da língua nova. Ao *logoteta*, diz ainda Barthes, compete também *ordenar*, isto é, submeter a sequência das palavras a «uma ordem superior que já não é a da sintaxe mas a da métrica».⁶⁶ Uma vez mais, Luandino Vieira se situa no quadro do *logotetismo* e escreve: «Poeta de musseque sempre não é o matemático — não conhece estatuto das palavras, tudo é a livre anarquia: ritmo é quem que manda, verso obedece só».⁶⁷ Essa «livre anarquia», em que as palavras se associam em função do ritmo interior que geram, será indispensável para que o *logotetismo* se cumpra inteiramente. Na verdade, é na «livre anarquia» — que quase poderíamos chamar de «orgia textual» — que é possível ao *logoteta* «teatralizar», como diz Barthes, isto é, «ilimitar a linguagem».

A *teatralização*, como quarta e última operação logotética, é uma das características mais abundantes na *escrita* africana de Luandino Vieira. Aliás, sabendo nós que a *escrita* africana moderna tem na *oratura* as suas raízes estéticas, *oratura* que, segundo a expressão de Vincent Thomas, é essencialmente «arquivo-postural», é facilmente compreensível que o escritor africano moderno procure

66. *ibid.*, p. 11.

67. Cf. LUANDINO VIEIRA, José — «Macandumba», p. 74, Edições 70, Lisboa.

criar no seu *texto* esse ambiente *postural, rítmico esquemático*, no sentido grego do termo, que o *griot* constrói, enquanto narrador, para *envolver* os narratários na sua *fala*. Assim, a *teatralização* poderia ser entendida como uma poética visual, isto é, a *escrita* teatralizante tornará viva a língua do *texto* que vence, por isso mesmo, a *catatonia* própria da literatura afectada pela «ideologia da representação e do signo».⁶⁸ A *teatralização* contribui, portanto, decisivamente para a procura da «língua nova» que, em Luandino, sustentará um texto narrativo também ele novo, onde, como diria Jean Pierre Faye, «a língua se faz poësis: língua de poesia».⁶⁹ Com efeito, a *teatralização*, no texto luandino, ilimita de tal modo a linguagem que o *texto* vive como que num excesso de linguagens, por vezes mesmo num excesso de línguas, verbalizando tudo, até o tradicionalmente insondável, graças a uma *escrita* que recorre a todos os processos de neologia, a fim de poder encontrar o significante mais perfeito, ainda que nos pareça tratar-se de mero exercício teratológico.

Velhas Estórias é, como já foi dito, uma obra em que o *logotetismo* luandino começa a afirmar-se. O *ritmo* apresenta-se-nos aqui como o verdadeiro *ordenador* da *escrita*, como o *orquestrador* da polifonia textual que, doravante, caracterizará a literatura luandina. Assim, o *sintagma* será, não raras vezes,

68. Cf. BARTES, Roland — op. cit., p. 12.

69. Cf. FAYE, Jean Pierre — «Narration Nouvelle», in «Change n.º 34-35», p. 6, Paris, 1978.

sacrificado. Diríamos, então, que a *sintagmoclastia* é um dos processos de logotetização luandina evidenciados nesta obra. Vejamos, portanto, alguns dos mais significativos exemplos dessa *sintagmoclastia*.

Ao apresentar-nos uma das personagens da *estória* «*Muadiê Gil, o Sobral e o Barril*», Luandino escreve:

«O cabrito malanjino, nome dele era o Sobral. O Sobras, por alcunha de mangonha» (p. 13).

É manifesta, nestes dois primeiros enunciados do texto, a intenção da *escrita* em subverter a sintagmática tradicional da língua portuguesa cuja gramática se acha, aqui, nitidamente preterida. A ordem frástica já não é, como se vê, a da sintaxe, mas a da métrica. Quer dizer que o primeiro enunciado cabe inteiramente na *ordenação logotética*. De facto, tal enunciado é constituído por duas frases isométricas, heptassilábicas. A existência de dois versos septassílabos constituindo o primeiro enunciado descritivo da primeira *estória* das *Velhas Estórias* não teria grande interesse em ser registada, se se tratasse de mera casualidade. Tal não nos parece, porém. Com efeito, a métrica verificada num enunciado caracterizador duma personagem, que o narrador nos havia apresentado como tocador de viola, acrescenta, desde logo, um elemento de musicalidade, como que a indiciar a propensão musical do «cabrito malanjino». Mesmo assim, não se justificaria que fizéssemos referência a essa ocorrência de métrica heptassilábica. A referência, todavia, justifica-se por

se tratar de um processo que a *escrita* luandina irá repetir em textos posteriores aos de *Velhas Estórias*. Assim, a frequência do recurso à metrificação torna-se significativo do desejo da *escrita* incorporar no *texto* todas as linguagens que possam contribuir para fazer dele um espaço polifónico onde não existam mais fronteiras genológicas, isto é, que o *texto* se sustente por si só sem ter que pertencer a nenhum género literário particular e, no fundo, pertencendo a todos por igual. Que o *texto* seja, portanto, plural, aceda à *enteléquia* através dos ritmos vários das várias linguagens que nele se teatralizam e *ilimitam* cada vez mais as potencialidades de significância duma «língua nova», nascida em Luandino sob o signo da pluralidade: português e kimbundu. Não deixaremos, pois, de citar aqui outros exemplos de *ordenação* métrica da *escrita* luandina, que aparecem nos últimos textos (últimos na ordem da redacção que não da publicação) de Luandino Vieira, sobretudo em «*Cangundos, Verdianos, Santomistas*», incluídos em *Macandumba* — obra em que a logotetização genotética se encontra, quanto a nós, no seu estado mais perfeito.

Comecemos por citar uma sequência frástica onde a sintagmática é, uma vez mais, *ordenada* pelo heptassilabismo:

«Abanou só a cabeça, envergonhado parecia, cara de choro coitado» (*Macandumba*, p. 63).

A intenção de gerar uma estrutura frástica metrificada transparece não só na articulação paratáctica,

mas também na anástrofe da segunda frase e no hipérbato da terceira, que transmitem ao conjunto sintagmático uma harmoniosa eufonia, típica, aliás, da fala africana do português.

Ainda no mesmo texto, deparam-se-nos outras sequências frásticas metrificadas que se tornam motivadas pelo próprio trabalho da *escrita*. Assim, a métrica da sequência textual, que citaremos seguidamente, destina-se a fundamentar o neologismo com que Luandino caracteriza o relato feito pelo guarda Torres sobre a zaragata em que se envolveram o Ferreira e o cauteleiro Mangololo. Tal sequência metrificada é justificada, deste modo: «Porque o guarda Torres disse que queria narrativar todo o caso, desde o início, mor de não haver dúvidas...» (p. 63). O neologismo «narrativar» é, em contraste com o normativo «narrar», desde logo indicativo de uma extensão ou dum prolongamento «desnecessário», do ponto de vista informativo, da fala do guarda Torres. De facto, «narrativar», enquanto tetrasílabo, sugere uma fala digressiva, já que se acrescenta ao dissílabo «narrar» um apêndice morfemático de que ele não necessita. «Narrativar» sugere, portanto, um narrar digressivo, um narrar em formas de linguagem mais perifrásticas. Confirmemo-lo:

«Mas² que, / no³ percurso / das suas⁵
funções, / sábado⁷ tantos de tal, / no
musseque⁷ Sambizanga, / aí pelo⁷ lusco-
fusco / — que em⁷ musseque é mais difí-
cil / de se calcular⁷ as horas, / tudo é
engano⁷ para os olhos / — perto da⁷ bar-

bearia / do cabo-verdiano ⁷ Mendes, / encontrara ⁷ o nacional / ali presente e ¹⁰ identificado, / tentando chegar a vias ¹⁰ de facto / com o rapaz de ¹⁰ cor também presente /. E ² que; / o segundo ⁶ referido, / usava os ⁴ punhos /; e o ⁴ primeiro, / i. e. o ⁵ Ferreira, / objecto que não ⁹ chegara a / identificar, ⁹ mas lhe parecera / flexível e ⁹ contundencioso / com toda ⁹ a provável aparência /.

— Estavam à porrada, é o que você quer dizer, não é?

— Exactamente, chefe...» (p. 64).

O narrador *debita*, como se verifica, a fala do guarda Torres num ritmo forjado numa linguagem plural: na verdade, a linguagem estereotipada do texto jurídico-policial é aqui recuperada, graças à metrificação e a encaixes digressivos que destroem positivamente o discurso institucional. No último desses encaixes digressivos ressalta ainda a saborosa *mot-valise* «contundencioso», resultante do choque entre «contudente» e «tendencioso», que sobrepõe habilmente o aspecto exterior do objecto e a intenção com que ele era usado. Veremos, mais à frente, que a *mot-valise* desempenhou um papel fundamental no *logotetismo* luandino. Por agora, vejamos a métrica do «relatório» do guarda Torres. Embora predominem ainda os heptassílabos, a isometria constatada nos exemplos anteriores cede aqui o lugar à heterometria, tornando, desse modo, mais variado o ritmo. Atente-se que a *escrita* da primeira

parte do texto da fala do guarda Torres se desenvolve num ritmo aditivo — 2-3-5-7 —, estancia na digressão num ritmo isométrico e termina em ritmo mais vagaroso, curiosamente igual à adição dos três primeiros metros. A métrica dessa primeira lexia pode esquematizar-se, então, assim — 2-3-5-7-10 —, o que nos revela um ritmo assente numa *escrita* distributiva — $2+3=5$; $2+5=7$; $3+7=10$. Este carácter distributivo da *escrita* verifica-se também na segunda parte: 2-6-4; 4-5-9. Aqui nota-se também uma inversão na sequência dos metros do primeiro segmento frástico, cuja ordem normal deveria ser 2-4-6 e não 2-6-4. Tal inversão é, contudo, justificada e significativa da inversão lógica que a segunda parte da fala do guarda Torres contém: o segundo precede o primeiro, daí o metro de seis sílabas surgir também antes do de quatro.

Parece-nos bem que a métrica e a *escrita* distributiva que ela gera têm no *texto* luandino a função de *ordenação logotética*, como diria Barthes, ou de *redistribuição*, como diz Julia Kristeva. Kristeva afirma, aliás, que «a relação do texto com a língua na qual ele se situa é uma relação de redistribuição, isto é, destrutivo-construtiva»⁷⁰. Destrutiva, diríamos nós, enquanto o *texto* luandino é um espaço de *sin-tagmoclastia* e construtiva, porque a *escrita* é fundamentalmente logotética, por isso, isola, articula, ordena e teatraliza as linguagens que se dão ao texto do fazer do texto, isto é, ao *genotexto*.

70. Cf. KRISTEVA, Julia — «Recherches pour une sémanalyse», p. 76.

Macandumba fornece-nos ainda mais situações de *ordenação* métrica a substituir a sintaxe característica da sintagmática. Julgamos, contudo, não ser necessário citar mais exemplos, pois os que apresentámos são suficientes para demonstrar que a metrificação é um processo de que a *escrita* luandina se serve para subverter a genologia literária tradicional e dar ao seu *texto* esse aspecto de «livre anarquia» onde as palavras gozam e se gozam, vivem a sua própria vida libertas das peias gramaticais. Regressemos, entretanto, aos enunciados de *Velhas Estórias*, donde partimos para o excuro que acabámos de fazer acerca do uso da métrica pela *escrita* luandina.

Analisado que está, do ponto de vista da *poiética*, o primeiro enunciado, debruçemo-nos agora um pouco sobre o segundo que é ainda mais sintagmoclástico. Esse segundo enunciado — «O Sobras, por alcunha de mangonha» — pertence à categoria das unidades textuais a que Julia Kristeva chama de «complexos significantes». ⁷¹ Como «complexo significante», parece-nos que «o Sobras» constituirá o M_o (modificado) e «por alcunha de mangonha» será o M_e (modificante). Se assim fosse, a alcunha — que tem sempre uma motivação — não teria grande sentido e a frase não seria saboreada como merece.

Se estabelecermos a relação de anaforicidade existente entre os dois enunciados, constatamos que a alcunha é, na aparência, uma simples corruptela

71. *ibid.*, pp. 319-320.

do nome, Sobral, da personagem. Assim, as pessoas chamavam-lhe Sobras — nome que mantém com aquele uma aparente relação de cognatismo. Tal relação, porém, é só aparente e resulta, obviamente, da paronímia e da paronomásia a que Luandino recorreu para criar a falsa etimologia. Vamos ver que «Sobras» pode ser considerado como um «neologismo de função», uma vez que resulta duma enálage. Com efeito, a alcunha de «Sobras» acaba por gerar-se na estrutura profunda da frase. Tal estrutura infere-se com certa facilidade, já que ela reflecte uma «frase feita» da língua portuguesa, relexificada embora num dos seus elementos constituintes. Na verdade, o que está subjacente ao enunciado luandino sintagmoclasta é o sintagma — «Sobral tinha mangonha⁷² de sobra». Daqui à paronomásia a *escrita* avançou naturalmente.

Este enunciado, entretanto, tem ainda interesse para nós, uma vez que nos apresenta uma outra característica da *escrita* luandina, que designaremos por *concordância aliterante*, nuns casos, e *concordância homotelêntica*, noutros. O primeiro destes dois tipos de *ordenação* frástica encontra a sua fundamentação na própria ordenação frástica do Kimbundu sempre comandada pelo *clasema* pré-fixo e pelo *concordante*, elementos que mantêm entre si uma relação não só semântica, mas também fonológica. Assim, a *concordância aliterante* será, por assim dizer, um vestígio na *escrita* luandina da estru-

72. *Mangonha* (= preguiça) é o elemento relexificado no nosso conhecido grupo fraseológico — «ter preguiça de sobra».

turação frástica quimbunda que contamina deliberadamente a expressão literária. A *concordância homotelêutica* é, no entanto, mais frequente em Luandino. E isto porque a língua portuguesa que ele trabalha pela sua *escrita* tende, como se sabe, para a *concordância terminal*, sendo, portanto, *paragógica*, enquanto o Kimbundu é mais *protético* e *epentético*. Todavia, num ou noutro caso, o efeito que se busca é sempre o mesmo: substituir a rígida sintaxe lógico-gramatical da língua portuguesa por uma nova sintaxe essencialmente fonológica, isto é, poética. Assim, a *sintaxe aliterante* e a *sintaxe homotelêutica* são processos logotéticos que se destinam a *sonorização* do *texto*, acentuando-se, desse modo, o seu carácter polifónico e aproximando-o da *oralidade* pelo ritmo fraseológico que se lhe imprime, pela *voz* que se lhe empresta. Essa nova sintaxe faz falar o *texto* cuja língua já não é mais um *corpus* de células mortas, ou seja, de signos cadavéricos que apenas podem ser escritos, mas um *tecido* de células vivas, graças à reincarnação que a *escrita* opera.

Portanto, o enunciado de que estamos a ocupar-nos é uma primeira amostragem duma *sintaxe homotelêutica* que Luandino praticará sistematicamente como um processo de sintagmoclastia.

Ainda, em *Velhas Estórias*, mas agora na sua segunda *estória*, «*Manana, Mariana, Naninha*», depara-se-nos um exemplo de deliberada *sintaxe aliterativa*.

«...aí se olhou no reflexo do suor entre os músculos, cacimbada cacimbazinha de capins de ouro» (p. 63).

Numa leitura superficial, dir-se-ia que Luandino não só ordenou a frase segundo o modelo estruturante quimbundo da sintaxe aliterativa, como ainda leva mais longe a sua sintagmoclastia, recorrendo a uma velha figura da retórica — o poliptoto. O poliptoto, contudo, é apenas aparente do ponto de vista linguístico. Em rigor, ele não existe na língua, já que «cacimbada» e «cacimbazinha» não têm, de facto, o mesmo étimo quimbundo. Não pode, todavia, negar-se é que, do ponto de vista da fala do *texto*, o efeito poliptótico é conseguido e a Luandino, como temos vindo a constatar, interessa-lhe muito mais a *fala* do que a *língua*.

A última *estória* de *Velhas Estórias*, «O último quinزار do Makulusu», oferece-nos também uma sequência frástica ordenada segundo uma sintaxe fonológica e em que Luandino usa, simultaneamente, a concordância aliterativa e a homotelêutica:

«Sentado, senti chorar. Silencioso leve choro, olhei, falei pequenininho para Zito não dar conta» (p. 222).

Duma sequência aliterativa com alofonia passa-se para outra sequência com concordância, ao mesmo tempo, aliterativa e homotelêutica, mantendo-se, todavia, a alofonia, desta vez duplicada já que se verifica na sibilante e na líquida. Assim, teremos esquematicamente: [s-s-ş], [s-l-l-ş] e [l-ei e l-ei]. Note-se também que a intenção logotética está ainda presente na falsa parataxe constatável nesse exemplo, o que acentua o carácter de sintagmoclastia da *escrita*

aliterante e homotelêutica que não obedece, como se vê, à sintagmática própria da língua.

Velhas Estórias possibilitam-nos ainda ir um pouco mais longe na análise dos processos logotéticos da *escrita* luandina. Fiquemos, portanto, nos textos que compõem essa obra algum tempo mais.

A *onomatopoética* é também um elemento importante no *logotetismo* e no *genotetismo* de Luandino Vieira. O último texto de *Velhas Estórias*, «*O último quinزار do Makulusu*», apresenta-nos esse recurso da *escrita* luandina:

«No escuro do silêncio, dentro da sombra das folhas dos paus, cantigas dos pequenos bichos dicanzavam, tilintavam, musicadas, vozes mais diferentes, conhecidas: ralo; grilo no grigrilar dos capins dele; correr e chiar de puco em seus pastos; fuafuar de asa de morcego e baque de goiaba em chão de quintal; pipilo de pássaro no ninho nos folhedos não xaxualhantes; muitas vezes choro de cabra admirada no ataque do cabrito esfo-meado». (p. 202)

É este, sem dúvida, um dos exemplos mais representativos da polifonia da *escrita* de Luandino Vieira que aqui se assume como autêntica *mimologia*. Alguns dos *mimemas* criados por Luandino, tais como «fuafuar» e «xaxualhante» exemplificam bem a *teatralização logotética* a que Barthes se refere. Com efeito, a língua é forçada a gerar a palavra que mais se aproxima do significado a transmitir, tor-

nando-se, portanto, ilimitadas as suas possibilidades generativas, sobretudo, porque a *escrita* trabalha, em Luandino, numa complementaridade de códigos linguísticos. *Teatralizar* a linguagem é o que Luandino faz, na passagem citada, ao mesmo tempo que *articula* e *ordena* essencialmente pelo ritmo que quer impor a esse extracto textual cuja orquestração e encenação estão em perfeito acordo com a *estória* de que ele faz parte.

Já na *estória* de «*Manana, Mariana, Naninha*» a *teatralização* é processo de que a *escrita* luandina se serve com total sucesso. Citaremos apenas dois exemplos em que essa *teatralização* nos parece mais conseguida:

«...beliscos de padre Moniz em seu mataca mexebundo na hora que dona Victória distraía, procurando sonho mais fofo para aquele diabo...» (p. 61)

e

«Como nessa hora, lendo e deslendo o desfilar das letras no ritmo das jáias, marcar passo dos soldados de César varrendo a Gália: *repente post tergum equitatus cernitur; cohortes alioe appropinquant; hostes terga vertunt; fugientibus equites occurrunt; fit magna caedes...*» (p. 63)

Estas duas citações vão permitir-nos, de facto, não só tecer mais algumas considerações sobre a *teatralização* logotética, em Luandino, mas também

abordar dois novos aspectos da *escrita* luandina, a saber, a *mot-valise* e o *plurilinguismo literário*.

A primeira citação exemplifica bem a teatralização logotética, em que a *escrita* luandina, não raras vezes, se embrenha, porque ela contém já os germes daquilo a que Jean Paris chama «agonia do signo»⁷³. Com efeito, essa primeira citação não pode ser lida como pertencendo à «ideologia da representação e do signo», como diz Barthes, mas tem de ser recebida como sendo já *texto*: o signo, como tal, *agoniza*, no momento em que Luandino resolve, conscientemente, «desprezar» o *estilo* e envolver a sua *escrita* num excesso de sentido que «asfixia» a língua. Na verdade, se considerarmos o enunciado — «beliscos de padre Moniz em seu mataco mexebundo» —, compreenderemos facilmente o que acabámos de dizer. A um narratário português tal enunciado parecerá o mais inocente possível e apenas desrespeitador da *norma* pelo facto de recorrer a um lexema de origem africana — «mataco» (= rabo). Assim, dum ponto de vista do leitor português nada mais haveria a estranhar nesse enunciado, a não ser o africanismo referido, já que o outro lexema de menor frequência na língua — «mexebundo» — lhe parece perfeitamente justificável por um princípio de analogia com outros lexemas onde surge o sufixo vernáculo *-bundo*, tais como «furibundo» ou «tremebundo». A analogia levá-lo-ia, portanto, a concluir que «mexebundo» tem um sentido super-

73. Cf. PARIS, Jean — «L'Agonie du Signe», in «Change n.º 11», p. 133, Ed. Seghers/Laffont, Paris, 1972.

lativo, lendo, por isso, a frase como significando que, com os beliscos do padre Moniz, o rabo da rapariga mexia muito. Tal leitura é inteiramente aceitável, mas não apreende o sentido profundo do enunciado nem o sabor irónico africano que ele contém. Perde-se, sobretudo, ao nível semântico, o motivo pelo qual o padre Moniz beliscou o mataco de Manana (personagem feminina da *estória* em questão) e, ao nível sintáctico, «mexebundo» apareceria na cadeia sintagmática somente motivado pelo «estímulo verbal» *beliscos*, originando-se, assim, aquilo a que Jakobson chama uma «resposta predicativa»⁷⁴. A recepção desse enunciado será, no entanto, outra muito diversa se se souber que «mexebundo» é uma palavra híbrida forjada pela aglutinação do verbo português «mexer» e do substantivo quimbundo «bunda», que significa «nádegas, no sentido sensual».⁷⁵ Deste modo, o excesso de sentido existe na sintagmatização, falsa dum ponto de vista africano, de «mataco» e de «mexebundo», uma vez que, ao nível semântico, «mataco» e «bunda» equivalem-se. O enunciado não pode, pois, considerar-se correcto sintagmaticamente, pois que «mexebundo», trazendo-lhe um excesso de sentido, traz-lhe também a conotação que ele não tinha. Passa-se, portanto, da descrição da frase de superfície para a sugestão, para a conotação, da frase de profundidade. «Mexebundo»

74. Cf. JAKOBSON, Roman — «Dois Aspectos da Linguagem e dois Tipos de Afasia», in «Linguística e Comunicação», p. 56, Editora Cultrix, São Paulo, 1970.

75. Cf. LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 64.

é, por isso, o sinal da «agonia do signo», no fenotexto, onde nos aparecem conglomeradas duas frases que, na estrutura de profundidade, no genotexto, são autónomas. Essas frases serão: «Manana é mexebunda» e «padre Moniz belisca em seu mataco». A profundidade verifica-se, então, que o enunciado descritivo é motivado pelo predicativo, isto é, a acção do padre é, por assim dizer, a consequência inevitável da sensualidade do andar de Manana. Percebe-se, já, que o lexema «mexebundo» aparece, na estrutura de superfície, com um objectivo nitidamente sintagmoclasta e, ao mesmo tempo, teatralizante.

Esse lexema, entretanto, funciona também como um *sinal da escrita* luandina, quer dizer, como o indicativo de que um dos processos de logotetização de que Luandino se servirá, *insistentemente* (no sentido que Jacques Lacan dá à palavra *insistência*), será o da criação de lexemas capazes de *condensar* (também freudianamente) sentidos heterogêneos, «esoterizando», como diria Gilles Déleuze⁷⁶, cada vez mais o *texto*. «Mexebundo» é, na verdade, uma «palavra esotérica» ou uma «*mot-valise*» que Déleuze incluiria na categoria das «*circulantes*», já que ela opera «uma síntese de coexistência e de coordenação entre duas séries heterogêneas, conduzindo-nos directamente, e duma só vez, sobre o sentido respectivo dessas séries».⁷⁷ A *mot-valise*, como muito

76. Cf. DELEUZE, Gilles — «Joyce Indirect», in «Change n.º 11», p. 56.

77. Cf. PARIS, Jean — art. cit., p. 148.

bem observa Jean Paris, visa justamente à «agonia do signo», a partir do momento em que ela não respeita a normativa categorização gramatical. Em Luandino, a *mot-valise*, além da modernidade estético-literária que sugere, surge como uma recusa em respeitar o código linguístico do colonizador e também como um desejo de privilegiar o *texto* sem complexos de *agramatismo*⁷⁸. Em todos os textos da sua segunda fase literária, isto é, daquela em que a *escrita* substitui a *literatura*, a *mot-valise* está presente como que indiciando que o *texto* luandino tende cada vez mais para a *condensação*, para o esoterismo.

Seguindo a cronologia da redacção, vamos ver que é possível encontrar em todos os textos exemplos de *mots-valises*, o que nos leva a concluir que estamos em presença dum essência, e não dum acidente, da *escrita* luandina. Em *Nós, os do Makulusu*, todavia, não é muito grande a frequência de *mots-valises*, devido a tratar-se dum *texto* onde o *ideologema* se evidencia e, portanto, a esoterização da *escrita* é, naturalmente, recusada. *Nós, os do Makulusu*, aliás, é um *texto* que, como veremos mais adiante, tem um grande interesse do ponto de vista do *genotetismo* pela «dinamitação» que opera nas estruturas romanescas tradicionais. Do ponto de vista do *logotetismo* é também um texto muito importante, embora Luandino não revele, nele, tendência para a *condensação* que as *mots-*

78. A propósito deste conceito, veja-se o citado estudo de Roman Jakobson, p. 51.

-*valises* sempre originam. Mesmo assim, é possível encontrar algumas dessas palavras que são, sem dúvida, marcas de modernidade literária, muito embora o seu uso possa ser recuado até, por exemplo, a um Rabelais. A sua generalização como um processo de *escrita* terá acontecido, porém, sistematicamente, a partir de Lewis Carrol, em quem, é natural, Luandino pode ter-se inspirado, tanto mais que o refere na longa citação que, atrás,⁷⁹ fizemos acerca do seu entendimento logotético. *Nós, os do Makulusu*, dizíamos, fornece-nos alguns casos de *mots-valises*. Citaremos apenas um que ilustra um tipo de *mots-valises*, que Luandino usa muito, e a que Meringer e Mayer chamam «*empiètement*»,⁸⁰ que acontece sempre que «um monema ou fragmento dum monema seja usurpado, anexado por outro». É exactamente o que acontece, quando Luandino forja o conglomerado «modestecer» (p. 34), resultante, como se vê, da aglutinação do sintagma verbal «parecer modesta».

Mas, se *Nós, os do Makulusu* não é um texto muito pródigo em *mots-valises*, já o texto que se lhe segue, *João Vêncio: os seus amores*, recorre bastante mais a esse processo de condensação. Vejamos, então, os casos mais significativos:

«Eu e o Mimi, eu e o meu amigo, amor, amizade, *amorizade* só nossa — o deboche

79. Ver página 436.

80. Citado por PARIS, Jean — art. cit., p. 137.

panasqueiro era o que sô juiz ia falar se soubesse ainda» (p. 77)

e

«Ele é que me ensinou a não gostar de mulher de saldo. A delicadear no amor. Nunca que dormi no *meretrício*» (pp. 82-83)

e

«Ele chegou com depressa — os três, aí: ele com seu riso cínico olhando-nos, o sacrista do catequista raptista. «Nga-Ku-Kuata, Kamba riami...» — *cinicou-nos*» (pp. 91-92)

No primeiro dos exemplos citados, o processo de formação da *mot-valise* sublinhada é perfeitamente visível. No fundo, ela representa, por assim dizer, uma *mot-valise* gerada pelo poliptoto, processo retórico de espraiamento da *escrita* que Luandino utiliza abundantemente em «*João Vêncio*». Dentro da taxinomia de Gilles Déleuze, organizada a partir da *escrita* de Lewis Carroll, «amorizada» designar-se-ia como uma *contractante*, já que ela resulta duma «síntese de sucessão sobre uma única série».

No segundo caso, o processo de *geração* não é tão evidente, se bem que a *mot-valise* seja ainda bastante legível, uma vez que ela é precedida pelos seus átomos semânticos. De facto, «meretrício»⁸¹ é

81. É óbvio que sabemos da existência dicionarizada da palavra «meretrício» (do lat. *meretriciu-*), mas não nos parece que «João Vêncio» a tenha usado no sentido simples que o dicionário lhe atribui. Daí o termo-la considerado uma *mot-valise*.

uma molécula constituída pelos átomos semânticos «mulher de saldo» e «dormir». Assim, a sua análise revelar-nos-á os seus dois átomos constituintes: «me-retriz» e «hospício». Esta atomização justifica-se ainda pelo contexto, uma vez que João Vêncio é um ex-seminarista e, por isso, a conotação religiosa de «hospício» torna-se, aqui, particularmente saborosa.

Finalmente, o terceiro caso surge-nos transparente como o primeiro. Com efeito, a *mot-valise* sublinhada é um complexo semémico que contém em si o *semema* «cínico» («... seu riso cínico...») e os *semas* subjacentes à série homotelêutica «o sacrista do catequista raptista», dos quais se pode relevar o sema «silêncio, recolhimento». Portanto, «cinicar» é um verbo formado por «disjunção», como diria Déleuze, ou por «contaminação», de acordo com Meringer e Mayer, de «cínico» e «ciciar». Aliás, a proposta de alembamento, que a fala quimbunda do «sacrista» iria introduzir, justifica cabalmente a *mot-valise* «cinicar» que não só descreve como predica com justeza a atitude do «catequista bigamizado» (p. 90).

No Antigamente na Vida, redigido depois de «João Vêncio» e intertextualmente ligado a este texto, é um alfofre de criações esotéricas. Dado que nos iremos ocupar dessa obra, no último capítulo deste trabalho, dispensamo-nos de avançar aqui com exemplos de *mots-valises* retiradas dos seus textos. Sempre diremos, todavia, que é nos textos de *No Antigamente na Vida* que o *logotetismo* e o *genotetismo* de Luandino Vieira mais se desenvolvem, podendo-se, por isso, acrescentar, desde já, que é essa

a obra onde a *escrita* luandina se afirma definitivamente como *excesso*, no sentido que Barthes concedeu a este termo. Passemos, portanto, a *Macandumba* cujos textos foram escritos depois dos de *No Antigamente na Vida*, o que significa que a *escrita* luandina tinha atingido já a sua plena maturação quer em termos de *literariedade* quer em termos de *africanidade*. Em suma, a *modernidade* em *Macandumba* é mais legível, o que não quer dizer que seja menos logotética, menos importante.

Logo no início da primeira *estória* de *Macandumba*, «*Pedro Caliota, Sapateiro-Andante*», somos surpreendidos por uma *mot-valise* do tipo «conjuntivo» ou «circulante», segundo Déleuze:

«Que era uma vez, um belo dia desses. E nesse belo dia desses, a Cidade-Alta da nossa terra de Luanda. Que era lá, no enxame de *vaidosentas* famílias» (p. 13).

Na verdade, a *mot-valise* é das «circulantes», na medida em que ela opera a conjugação de «duas séries heterogéneas», neste caso, a quantidade e a qualidade. «*Vaidosentas*» resulta, pois, de «*vaidosas* (qualidade) e «*duzentas*» (quantidade). A quantidade é, no plano da história, muito importante, já que acentua o seu *ideologema*, isto é, releva a incongruência do sistema colonial que levava a que uma insignificante minoria de europeus pudesse dirigir e oprimir a maioria que era africana. O aspecto quantitativo da *mot-valise* é, de resto, sugerido pelo substantivo colectivo «enxame» que, por si, também remete para o *ideologema*.

Na segunda *estória* de *Macandumba*, «*Cangundos, Verdianos, Santomistas*», Luandino põe na boca de Dona Marília, «santonista» irmã do santomense Alceu Antonino que resolve confiar as «*Obras Completas do Padre António Vieira*» a Adão Simão, «*ex-encadernador da Imprensa, bom caloteiro e, à data dos casos, bêbado do quadro*» (p. 77):

«— Ah, o mano ri-se?! Vai ver! As pro-
sas do padre voltam excomungadas! Se
ele as não beber, lá no Manaças, com os
amigalhetes dele...» (p. 77).

Não há dúvida de que estamos em presença duma *mot-valise* que, além do mais serve de elemento caracterizador de Adão Simão e das suas relações humanas, na perspectiva de Dona Marília. Na verdade, para a irmã de Alceu Antonino, o encadernador não tem amigos, mas *amigalhetes*, isto é, as pessoas que o acompanham na loja do Manaças estão ligadas a ele apenas pelo *palhete*, ou seja, pelo vinho. Assim, Dona Marília, perspicazmente, considerando que eles são só amigos por causa do vinho, do «palhete», designa-os por *amigalhetes*. Diga-se, aliás, que o poder criativo e linguisticamente exigente de Dona Marília tinha sido já anteriormente reconhecido por Luandino:

«— Como sempre lhe digo, mano Al-
ceu! A bela língua dos nossos avós é alie-
nígena aqui. Sãtomista?! Eles nem sabem
ainda os santos avoengos, quanto mais
sufixação gramática!...» (p. 74).

Por esta passagem, pode, realmente, constatar-se a consciência linguística de Dona Marília que nos aparece aqui a condenar a neologia que não respeite a gramática e a patrologia: «Sãtomista», de facto, desrespeita a patrologia, visto que troca São Tomé por São Tomás, e a sufixação toponímica, mudando do sufixo tradicional — *ense* para o moderno — *ista* que, todavia, não designa, habitualmente, toponímias. Não admira, portanto, que Dona Marília tenha forjado um conglomerado tão inesperado como curioso para caracterizar o encadernador Adão Simão e aqueles que com ele se reuniam no Manaças.

Registemos, por fim, uma *mot-valise* da última estória de Macandumba, «Como assim, nos Musseques»:

«O doutor da Baixa tinha vindo, nunca que vinha aos sábados, mania dele de surpresa e sempre queria encontrar Rosa Rute na casa, entreportas, virginal dele só. Pagava-lhe peso d'ouro: a verdiana tinha só todo o tempo de *murmurar* as crioulas palavritas da sua língua dela em meio do outro resfolgar macho alheio» (p. 147).

A *mot-valise* valoriza imenso a onomatopeia «murmurar», além de transmitir à nova palavra a carga erótica que o contexto requer. Luandino manifesta, portanto, uma vez mais, a sua tendência para as «galáxias significantes», como diria Barthes, isto é, para o *texto*.

A *escrita* luandina, todavia, não se esgota nem se alicerça apenas sobre a esoterização à Lewis Carroll ou à James Joyce. Ela recorre, como dissemos, a outros meios, entre os quais o *plurilinguismo*, emergente, como vimos, já em *Velhas Estórias* a que pertence a citação latina atrás transcrita. O plurilinguismo luandino tem de ser olhado por um duplo prisma: ele pode ser um elemento textual signifiicante e motivado ou, então, um mero elemento do discurso cuja finalidade é, quase sempre, *carnavali-zar o texto*. Exemplificaremos as duas situações.

A citação latina, extraída ao cesariano *De bello gallico*, tem uma função textual importante, ainda que nos pareça pouco justificado o seu aparecimento. De facto, ao nível do fenotexto a citação latina parecer-nos-á dispensável. E sê-lo-ia se não a pudéssemos assumir como uma *lexia* capaz de corresponder ao gosto de Manana pelos «latins velhos» pronunciados por Lita com «sotaque asseminarado», isto é, se ela não pudesse ser lida como a *função fática* do amor secreto entre Naninha e o menino Lita. Compreender-se-á melhor a *função fática* desempenhada pelos extractos latinos nesta segunda *estória* de *Velhas Estórias*, se repararmos que o latim surge no texto sempre associado à sexualidade de Manana. Quer dizer que o *exotismo* dessa língua, que Lita soprava aos ouvidos da criada com o seu «sotaque asseminarado», funciona como o criador do *erotismo* que sensualizava as relações entre o filho de dona Victória e a sua empregada. O latim é, por isso, um signifiicante afrodisíaco, além de o significado dos extractos usados por Luandino ser

também importante do ponto de vista textual. Vejamos como.

A citação latina, que atrás transcrevemos, é seguida desta passagem textual:

«Aiuê, nunca mais nem latim nos buracos bem cheirosos e quentes das orelhas; nunca mais nem rir morrente no xaxato dessas palavras pouco-pouco, sentindo só como é ela ia semiolhando seus lábios dele e as narinas tremiam e as pequenas sacudidas ondinhas do seu quente espalhar do corpo lhe abandonavam para apri-sionar-lhe» (p. 63).

Como se vê, o exotismo das palavras e frases latinas ditas por Lita desencadeava em Manana um erotismo manifestado pelo semicerrar de olhos, pelo tremor das narinas, pelo sacudir ardente do corpo da rapariga, enquanto escutava deliciada a leitura, que ela não entendia mas cujo ritmo e entoação a cativavam e a aproximavam de Lita. Para ela, tais palavras e frases não passavam, como se disse, de significantes afrodisíacos, geradores de um turbilhão de sensações sensuais que acendiam nela, como diz o narrador, a «fogueira do amor» (p. 62). Luandino soube, pois, seleccionar um extracto do *De bello gallico* capaz de servir como a alegoria do ambiente erótico que o latim criava entre Lita e Manana (função fática) e dos efeitos imediatos desse erotismo: traduza-se o extracto atrás citado e ver-se-á como ele pode perfeitamente alegorizar o turbilhão sensual que o genotexto deixa contidamente aflorar.

A função fática e erótica do latim aparece, entretanto, mais evidenciada no declinar do primeiro momento da *estória*:

«Lita, cara no ar, arfava, leve e abandonado. Naninha se encostou-se no peito estreito do menino, gatinha ronronosa de lambido pêlo, sussurrava-se:

— Fala ainda tuas palavras bonitas...

Lá fora, sol dourava no ar do fim da tarde. Coado no xaxualho dos coqueiros chegava o malembe cheiro de todos os odores da beira-praia. Então, no sono, Lita adiantou as muitas decoradas palavras, alegria do sonho chegando com seus passos de onça:

— *In te spes vitae et virtútis, omnis gratia et viae et veritátis... Post te curré-
mus in odorem suavíssimum, trahéntium
unguentórum... Veni, veni di Líbano... di
Líbano...*

Junto com ele, Naninha queimava: jonjia, nos olhos semi-sorridos, a música das palavras do antigamente, parecia elas lhe xaxatavam as meninas mamas polidas no suor». (pp. 69-70).

De novo se constata a correspondência entre a língua (o latim) e o genotexto. Não há dúvidas de que o conteúdo do texto latino, bem assim como o ritmo nele marcado, quer pelos acentos (que em latim não existem) quer pela pontuação, homolo-

gizam-se inteiramente com o «xaxatar⁸² das meninas mamas polidas no suor» do peito do menino Lita.

Vemos, assim, que em *Velhas Estórias* o latim não é, como em *Nós, os do Makulusu*, uma «língua de enterrar mortos». Não é, portanto, uma «língua morta». Luandino transforma-a em «língua erótica», isto é, em «língua viva», através da sua *escrita* apostada em «fazer tudo novo só», como se diz em *No Antigamente na Vida*, quer dizer, em refazer a linguagem literária, sempre tão ciosa em não se deixar «conspurcar» por estrangeirismos. Aqui, em *Velhas Estórias*, o plurilinguismo ainda não pode considerar-se, verdadeiramente, um elemento de *carnavalização* textual, pelo menos, da *carnavalização menipeica* de que fala Julia Kristeva a partir de Mikhail Bakhtine.⁸³

Para ficarmos ainda no âmbito do uso que a *escrita* luandina faz do latim, pluralizando-se, vejamos seguidamente casos em que a *carnavalização* é o motivo do recurso ao plurilinguismo. E, seguindo a cronologia da produção dos textos, referiremos primeiro *Nós, os do Makulusu*:

«Metralhadoras por cima dos zínco,
a chuva de bagos de areia cai, o colchão
molhado de capim, o prazer de sentir o

82. *Jonjia* e *xaxatavam* são duas formas verbais erotizantes. Ambas elas se reportam à *figura*, no sentido primitivo (atlético) do termo, de Naninha.

83. Cf. KRISTEVA, Julia — «Recherches pour une Sémanalyse», p. 160.

quente, como corre nesse momento, e os zyncos violentamente batidos nos bagos de chumbo da chuva, foi assim que tu morreste, sei, tenho a certeza, já morri mil e uma vezes por ti, Maninho, meu irmão e isso não te dá a vida e a Rute ainda não chegou de acreditar, por mais que se esforce não acredita que é verdade, está me sorrir seus simples castanhos olhos e vai acreditar só muito tempo depois e então, vai chorar, ninguém já lembra o Maninho, ou ficará doida, sei, vai ficar xalada e a casa da mãe continuará a se desfazer pouco-pouco, a caveira a nascer por baixo do choro rido, a rir, e eu com este barro vermelho e amarelo na mão, o barro que o Maninho vai se transformar *in pulvis reverberit* de *pulvis* pó e púbis de azul de *nylon* e o padre gorducho está me olhar porque estou a rir de *pulvis* pó e púbis azul de cuequinha em baixo da chuva do amor e a areia vermelha misturada no fiozinho de sangue de Maria, de Maninho debaixo das balas e da chuva» (p. 107).

A citação, que acabámos de fazer, ilustra não só o uso do plurilinguismo para fins de *carnavalização* textual, neste caso *menipeica*, porque, como escreve Kristeva, «a história do romance menipeico é também a história da luta contra o cristianismo e a sua representação, isto é, uma exploração da linguagem

(do sexo, da morte), uma consagração da ambivalência, do «vício»»,⁸⁴ como ainda a aniquilação da lógica da língua, que é também a lógica da narrativa, isto é, o monologismo, instaurando-se, portanto, a *dialógica* e sendo, por isso mesmo, o *dialogismo* o novo campo para a *escrita* luandina. Com efeito, não custa verificar, neste extracto, o dom da ubiquidade da *escrita* de Luandino Vieira, envolvendo simultaneamente o passado, o presente e o futuro, aqui perfeitamente dialogantes, graças a uma espécie de *satori*, de «terceiro olho» capaz de simultaneizar o que é, por natureza, sucessivo. Recorrendo a processos retóricos, tão diferentes e por vezes até antagónicos, como a *silepse*, o *assíndeto* e o *polissíndeto*, a *paronomásia*, a *redundância*, Luandino apresenta-nos, no extracto citado, um exemplo do que, parafraseando Fernando Pessoa, poderíamos designar por *drama estático*, onde a ausência de movimento é, neste caso, motivada, estranhamente, por um excesso de movimento temporal e espacial.

A *paronomásia*, que aqui sustenta a *carnavalização menipeica*, é genericamente definida por Roman Jakobson como uma «confrontação semântica de palavras similares do ponto de vista fónico, independentemente de toda a conexão etimológica».⁸⁵ Jakobson defende que a *paronomásia* desempenha um papel importante na vida da linguagem.

84. *ibid.*, p. 162.

85. Cf. JAKOBSON, Roman — «À procura da essência da linguagem», in «Linguística e Comunicação», p. 112.

A frase latina incorporada por Luandino na evocação feita pelo narrador, o Mais-Velho, de *Nós, os do Makulusu*, numa linguagem *vórtica* à Ezra Pound, como o é, de resto, toda a linguagem dessa narrativa, permite-lhe entrar no jogo de palavras que, como diria Jacques Derrida, não tem outro objectivo que não seja o de consumir os signos até às cinzas. É de cinzas, aliás, que a frase latina nos fala com a curiosidade, extremamente significativa, de, contrariamente ao que poderia pensar-se, ser agramatical e asemântica, embora por contaminação fonológica seja possível conceder-lhe sentido.⁸⁶ Quer dizer que a *escrita* não teve outra intenção que não fosse a de *carnavalizar* o texto para que a «frase» latina fonologicamente reenvia e, ao mesmo tempo, *menipeizar* o intertexto que o absorve e o reduz a cinzas. A *carnavalização* é, neste extracto, conseguida por um *lapsus linguae* perfeitamente deliberado. O *lapso*, vê-lo-emos, é também um dos processos da *escrita* logotética luandina.

Tentemos, então, «explicar» o lapso da frase latina. Luandino desejou, pensamos, conservar apenas a analogia fónica, isto é, a *escrita* assumiu-se como *musical* e não como *gramatical*. Desrespeitou, para isso, as regras de regência gramatical latina (*in pulvis*) e relexificou o segundo membro da frase, substituindo a forma verbal *reverterit* pela forma,

86. A frase latina com a qual aquela, que Luandino inventou, entra em contaminação fonológica é: «*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*».

inventada e sem sustentação no dicionário, de *reverberit*. A musicalidade mantêm-se, como se vê, mas a relação semântica, que parece sugerir-se, não existe. A relexificação acontece pela simples mudança dum fonema, isto é, pela substituição do *t* pelo *b*, o que originou uma palavra inexistente em latim. Tal palavra, contudo, mantida ao nível de puro significante, poderá ter sido gerada por *paragramatismo reminiscente*, sendo o *b* do neologismo uma espécie de *grama escritural sémico* destinado a, por fonetismo ou, melhor, por grafismo, sugerir o lexema «barro», uma vez que *reverberit* sugeriria, do mesmo modo, «terra». Outra leitura possível, mais audaciosa, mas nem por isso fantasista, seria a de justificarmos a relexificação pela necessidade que a *escrita* sentiu em encontrar um termo latino que, não se afastando musicalmente do original da frase bíblica, pudesse «traduzir» o termo calão «rebarba» (de «estar com a rebarba»), isto é, «ter cio», o que se coaduna inteiramente com o jogo paronomásico que Luandino faz entre *pulvis* e *púbis*. É óbvio que, nesta segunda leitura, a frase «*in pulvis reverberit*» funcionaria anaforicamente como evocação do primeiro acto sexual de Maria com o narrador, introduzindo-se, assim, uma sobreposição textual, uma *tabularidade*, que é característica do *dialogismo*, isto é, do *carnaval do texto*.

Terminemos a nossa inventariação do uso do latinismo como elemento de *carnavalização* textual, em Luandino, com a referência a duas passagens de *João Vêncio: os seus amores*.

Citemos a primeira passagem:

«O que eu mais gosto em missa de católico é isso mesmo: os putos latins caçando os demónios, aguilhões nos cuses vermelhos deles, guinchadores. Mas latim é palavra sem querer dizer dela, o mero som: música d'órgão, no domingo do Senhor. O senhoro é que informa, aceito. Mas duvido. Missa no putto de qualquer gentio? Quingeleje,⁸⁷ até? Língua de procurar putas nos portos? Alemão, as feras naziadadas, matando os judeuzinhos judiadores de Nossenhora? Mu Kimbundu, rimi riá jimbua? Xibia!...⁸⁸ O muadié fala — sua água é minha sede... Mas dói — eu vou mandar vir livro para saber as verdades. Desculpe — eu não posso acreditar a missa santa sacrificia pode-se zuelar numa algarvia qualaquera. Sem latins de óbiscuns, hossanas?» (pp. 66-67).

A *carnevalização menipeica* é bem evidente, neste fragmento. Ela é obtida através dum processo estético a que Bakhtine chama de «realismo grotesco»: «O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstracto para o plano

87. *Quingeleje* = inglês, segundo o glossário em apêndice ao livro.

88. *Mu Kimbundu, rimi riá jimbua? Xibia!...* = Em kimbundu, língua de cães? Poça!, de acordo com o mesmo glossário.

material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade».⁸⁹

Não há dúvida de que *João Vêncio: os seus amores* é o melhor exemplo da *menipeia* luandina. João Vêncio, o protagonista, sugere-nos, pelo seu «realismo grotesco», pela sua obstinada tendência carnavalesca, farsante, uma personagem moldada em Shakespeare, autor que, aliás, Luandino Vieira reconhece estar presente no seu *hipotexto*.⁹⁰ O extracto citado, entretanto, poderíamos considerá-lo joyciano pelo que ele revela de «paródia musical», feita de um entrecruzar e de uma sobreposição de línguas, qual delas a mais pagã para que João Vêncio calasse o seu protesto contra o que ele entendia ser a promiscuidade linguística da «missa de católico». Este extracto pode, pois, ser lido como uma «missa paródia», segundo a terminologia de Robert Siohan,⁹¹ e, enquanto tal, aproxima-se bastante do *Finnegans Wake*, de James Joyce, de que, quem sabe, João Vêncio terá ouvido falar.

O extracto citado, enfim, continua a confirmar-nos que o *plurilinguismo* é um elemento fundamental da *escrita* logotética e genotética de Luandino Vieira.

A outra passagem de *João Vêncio: os seus amo-*

89. Citado por HAYMAN, David — «Au-delà de Bakhtine», in «Poétique n.º 13», p. 81, Ed. du Seuil, Paris, 1973.

90. Veja-se LABAN, Michel et alii — op. cit., p. 53.

91. Veja-se a este propósito o artigo de RABATÉ, Jean-Michel — «La «missa paródia» de *Finnegans Wake*», in «Poétique n.º 17», pp. 75-95, Ed. du Seuil, Paris, 1974.

res, onde o latinismo é factor de *carnavalização* textual é a seguinte:

«Doutoro juiz, delegado e outros maiores de leis, eles só vêem a linha recta, não sabem a porta estreita. De polícia, não admiro.— eles são a res publica» (p.72)

Acerca do latinismo usado, aqui, por João Vêncio, Luandino diz-nos, no glossário que acompanha o texto: «não percebo bem o sentido em que J. Vêncio emprega esta expressão latina; talvez no de «senso comum», por extensão» (p. 133). Esta explicação luandina acentua, desde logo, o carácter *carnavalesco* do fragmento textual, já que ela visa a apagar a influência e a interferência do autor no *texto* e, como diz Kristeva, «no carnaval o sujeito é niilizado: nele se cumpre a estrutura do *autor* como anónimo que cria e se vê criar, como eu e como outro, como homem e como máscara». ⁹² A explicação, todavia, não consegue afastar o sentido que a leitura contrastiva com o segmento textual anterior faz aparecer, isto é, a expressão latina «res publica» acaba por integrar o predicado nominal, transformando-se, assim, no nome predicativo do sujeito com o sentido de «pouco espertos» que lhe advém do contraste entre os «maiorais de leis» (os inteligentes) e a polícia: João Vêncio não se admirava que a polícia não o compreendesse, porque ela é a «res publica»; agora os doutores...

92. Cf. KRISTEVA, Julia — op. cit., p. 160.

O texto *poliléxico* luandino, isto é, *carnavalesco* e, portanto, *genoclasta*, não se reduz ao emprego citacional ou reminescente de latinismos. Outros estrangeirismos são usados com idêntica finalidade.

Logo na primeira *estória* de *Velhas Estórias*, a *escrita* luandina apontava para um *texto* *babélico*, isto é, para um texto que fala outras línguas ao mesmo tempo que deseja falar *angolanês*. Em «*Muadiê Gil, o Sobral e o Barril*», de facto, o cabrito malanjino, o Sobral, assume o papel de «*poliglota*» que ele, aliás, prefere chamar de «*prolixo*»:

«— Savá, mestre?!

— ...

— Sou um *prolixo*, falo línguas, *muadiê*... isto aqui é *frenxe*!

— *Prólixo*! *Prólixo*, é que te mando outra vez» (p. 17).

A intenção parodiante deste curto diálogo entre o mestre-de-obras, Gil Afonso, e seu operário, Sobral, é bem visível. Luandino, de resto, deixa transparecer que o «*poliglottismo*» da sua *escrita* visa a uma *prolixidade*, isto é, a um espriar ou, como ele diria, a um *jonjar* da *escrita*, destinado a deixar *gozar* as palavras, o que é uma marca de modernidade textual, já que, di-lo Henri Pichette, «se o escritor impede as palavras de gozarem, é porque ele não tem sexo».⁹³ O jogo de palavras, aqui basea-

93. Citado por PARIS, Jean — «L'Agonie du Signe», in «Change n.º 11», p. 133.

do na *diástole*, não tem, na verdade, outra finalidade que não seja a de prolongar o texto, quebrando, ao mesmo tempo, a respeitabilidade que, tradicionalmente, era exigida ao discurso que devia ser conciso, coerente, vernáculo.

A paródia linguística é continuada por Sobral, agora baseada na *paronomásia* que traz ao texto o carácter ambivalente, simultaneamente, cómico e trágico:

«— É o grude, muadiê.

— Grude no madeiramento, ó Sobral?

O cheiro bom do café ria na lata, feria suas espumas, enchia o ar ali.

— Então? Madeiramento sem grude, nô gude!» (p. 18).

É o anglicismo que, desta feita, serve a Sobral para *carnavalizar* a sua relação com o patrão. Luan-dino aproveita o plurilinguismo não só para *consumir* o signo, pelo jogo de palavras que aqui se transforma, *derridanianamente*, em «fogo de palavras», mas também para pôr em causa a função de representação da linguagem literária. Com efeito, como escreve Julia Kristeva, «na cena generalizada do carnaval a linguagem parodia-se e relativiza-se, repudiando o seu papel de representação (o que provoca o riso), sem chegar, todavia, a libertar-se totalmente dessa função».⁹⁴

Porém, subjacente à face cómica que os *galicis-*

94. Cf. KRISTEVA, Julia — op. cit., p. 161.

mos e os *anglicismos* conferem ao texto, encontra-se a máscara trágica que Sobral também veste:

«— Elá, muadiê! Proibido no decreto! Quimbundo não é oficial!... Ngueta kazuelê kimbundu, sukuama!...»⁹⁵ (p. 17).

O tom jocoso com que Sobral satiriza a atitude do mestre-de-obras, sô Gil Afonso, tentando *cambular* Rita, a namorada do operário, misturando para tal «português assotacado» com «quimbundo estragado de branco», é cómico só na aparência. De facto, as palavras de Sobral ganham uma seriedade trágica, quando as entendemos como o lamento crítico dum povo que acusa o sistema colonial de impedir que ele se exprima na sua língua materna. Quer dizer que o texto suporta todos os estrangeirismos, à excepção do kimbundu — língua «proibida no decreto».

Nas obras que se seguiram a *Velhas Estórias*, Luandino insistiu na *carnavalização* operada agora com estrangeirismos, por vezes já nativizados sob o ponto de vista fonológico. Em *Nós, os do Makulusu* é no castelhano e no inglês que a *escrita* vai buscar elementos carnalizantes. Ao espanhol por intermédio de Hemingway, escritor onde Luandino poderá ter aprendido a tendência que, não raras vezes, revela para uma certa «estenografia do real»:

95. *Ngueta kazuelê kimbundu, sukuama!...* = Branco não fala Kimbundu, chiça!...

«— *Me cago en lo leche de tu acuerdo!*
não era assim que diziam os do Hemingway?» (p. 16).

A citação de Hemingway que a *escrita* incorpora e, em termos textuais, dissemina, isto é, paragramatiza, funciona não apenas como uma marca *menipeica*, mas também como o sinal de abertura do *intertexto* a textos de linguagem fortemente comprometida e, em alguns casos, parrésica. A *parrésia*, aliás, é um elemento fundamental de *carnavalização* textual pelo que ela representa de rompimento da máscara linguística que o texto monológico veste e defende denodadamente apoiado em conceitos clássicos como o da vernaculidade ou o do estilo elevado. A *escrita* luandina é, como já o dissemos, uma ruptura com *estilos* e com *estéticas* tradicionais e, por isso, não perde a oportunidade de ferir a chamada linguagem literária:

«O problema é outro, meu velho que bebes gins-fistes e comes, gosmeiro, as peles queimadas e mulatas destas brancas todas que, noutros sítios do globo, iam olhar, banzas, o cartaz apontado pelo dedo ariano: «No coloured admitted», ou se não fosse mais bíblico: «Dogs and negroes out» etcétera, edcetra, tu é que escreveste os dísticos, sabes bem melhor que eu, porra! e que tu não ias aceitar sentadas ao teu lado, mesmo na paragem do maximbombo só. O busílis não é aí, são mulatos, *you see*, não tem no baile nenhum

branco que não tenha o sangue mais cruzado, *mixeal* é como vocês dizem como dos coqueteiles, mais misturado que o dos poucos negros fardados que aqui vêes. São todos, do teu ponto de vista, mais impuros que eles. Estás perceber? *Sorry!* eu continuo, é um jogo entre os teus olhos e os meus, mas procura bem — «no olho d'água é que começa o rio» — se quiseres ver, em vez de estares a querer me emprestar os teus óculos para eu ver como tu. Até admira, és do país do *homo oeconomicus*, dos dólares, dos marcos, dos randes ou da puta que te pariu, sunabicha, sacaninha que olhas nos meus punhos da camisa poídos e descobres, num só jeito de olhos, que a mãe tem as unhas negras e nunca pintou os lábios» (p. 72).

Como se vê, esta longa reflexão do narrador de *Nós, os do Makulusu*, a propósito das desigualdades geradas pelo sistema colonial, é feita numa linguagem plena de descontinuidades e, portanto, fragmentada. Este extracto, *carnevalizado* profundamente, coloca-nos de novo o problema da relação entre a *escrita* luandina e a *escrita* joyciana. É que este «monólogo interior» do narrador de *Nós, os do Makulusu*, como muitos outros que este texto contém, recorda-nos forçosamente os longos pensamentos e reflexões de natureza psicológica, filosófica, sociológica, enciclopédica, de Bloom, no *Ulysses*. As observações criteriosas feitas por André Topia sobre os

monólogos bloomianos aplicam-se por inteiro à *escrita* luandina: «... o monólogo interior bloomiano é um dos lugares privilegiados da actividade de desconstrução e de reconstrução que percorre o texto joyciano, abrindo o caminho à intertextualidade e ao texto plural».⁹⁶ Também o fragmento luandino citado apresenta a pluralização, e a pulverização, textual, obtida, horizontalmente, por colagens feitas no *tecido* que acaba por manifestar essa pluralidade não só ao nível linguístico com a inserção de pequenos retalhos de discursos estrangeiros, mas ainda pelo *dialogismo* que a *escrita* dramaticamente instala e que, achando-se numa *aporía*, só na *parrésia* encontra uma saída textual: *sunabicha* — signo reconstruído a partir da expressão inglesa «son of a bitch» funciona, de facto, neste fragmento luandino como o elemento semiótico capaz de garantir ao texto plural, gerado por uma *escrita* tensa que acumulou antagonismos, a *disforia* que ele procura para resolver as suas contradições, para o transformar no que Barthes chama o *texto de fruição*, isto é, «aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem».⁹⁷ *Sunabicha* pode, portanto, ser considerado como o grito de revolta da *escrita* luandina contra o mundo

96. Cf. TOPIA, André — «La cassure et le flux», in «Poétique n.º 26», p. 132, Ed. du Seuil, Paris, 1976.

97. Cf. BARTHES, Roland — «O Prazer do Texto», p. 49, col. Signos n.º 5.

estético e estilístico que se alicerça e refugia na linguagem bem comportada, pretensamente superior e pura. E é também o anglicismo que, com o castelhanismo anterior, dinamita, sem dúvida, a concepção tradicional de *literatura* como arte de sugestão, muito mais que de descrição. O *texto* luandino fala, como se vê, todas as línguas e aceita todas as linguagens: é ostensivamente plural.

Em *João Vêncio: os seus amores*, a pluralização, linguística e de linguagens, é ainda mais ampla. Com efeito, aqui, a *escrita* não se limita a incorporar anglicismos, galicismos e castelhanismos. Abre-se também a germanismos e a italianismos: o *texto* torna-se, pois, definitivamente *polifónico*; a *menipeia*, como *espectáculo* que «não conhece nem lei, nem hierarquia, sendo uma pluralidade de elementos linguísticos em relação dialógica»,⁹⁸ subjaz, portanto, a *João Vêncio: os seus amores*.

Não vamos, por desnecessário, citar aqui todas as ocorrências de estrangeirismos, neste texto. Interessar-nos-ão apenas aquelas que mais contribuem para carnavalizar o texto e, conseqüentemente, mostrar o trabalho inovador, logotético e genotético, da *escrita* luandina.

Traçando alguns aspectos do seu carácter, João Vêncio dirige-se ao seu interlocutor:

«Comigo não fazem fortuna, muadié.
Capiango? Nunca pus mão em seara leia.

98. Cf. KRISTEVA, Julia — op. cit., p. 167.

Pode ver meu cadastro — intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, ròquefélo um pouco...» (p. 63).

Neste extracto, nota-se uma das constantes da *escrita* de Luandino Vieira — a fuga e/ou a neutralização do estereótipo — que haveremos de analisar mais adiante. De momento, basta-nos anotar que a frase feita «nunca pus mão em seara leia» (=alheia) é neutralizada pela insólita forma verbal «ròquefélo». Com efeito, este anglicismo disfarçado não só faz esquecer o lugar-comum com que João Vêncio traça o seu retrato moral, como ainda surpreende o leitor pelo seu aspecto enigmático e, como tal, convidativo a uma leitura activa que visa à descoberta do que possa estar contido em vocábulo tão bizarro. *Ròquefélo* é, de facto, o emblema da bizzarria linguística de João Vêncio, que o molda sobre o nome próprio americano «Rockefeller». Não há dúvida de que «ròquefélar» é um verbo que só João Vêncio poderia inventar [«comigo é o diverso, variável — eu corrijo a vida, invento tudo» (p. 103)] na sua inesgotável «sede de belezices» e no seu deliberado desejo de carnavalizar o texto. O verbo «ròquefélar» é um conglomerado semântico ou, à João Vêncio, uma «estrela semântica» de várias pontas, isto é, polivalente: do seu «centro» financeiro partem vários raios dos quais o político-ideológico parece ser o que Luandino pretende destacar.

Refeitos da surpresa de tão estranho neologismo, vejamos João Vêncio como sujeito efectivo do verbo «ròquefélar»:

«E depois meu musseque, as mil cores de gentes, mil vozes — eu gramo dos putos 'verdianos, palavrinhas tchêu! E os rios da minha vida, minhas vias: que com marujos eu ainda fui cicerone de portas, pratos, pegas e prostitutas. «Gee! the clean dirty smell of this sweet old she-rat... How much? Cem angolares? 'Vêncio, tell this old-crab I would rather f... myself...» Aiué, minhas munhungagens, sotaques!» (p. 64).

João Vêncio «ròquefélava», afinal, como «cicerone de portas, pratos, pegas e prostitutas». A *polifonia* deste extracto, assumindo-se como *mimética* para o musseque de então, transporta uma carga política e social profunda subjacente ao seu falso cosmopolitismo. O inglês dos marujos vem trazer ao texto uma dimensão dramática e menipeica que João Vêncio deseja caricaturar, de modo a que o musseque ganhe, digamos, uma função especular do sistema colonial.

A *especularidade* é conseguida, portanto, essencialmente através da pluralidade linguística que o musseque — modelo do *texto* labiríntico, complexo, tabular, de Luandino — reflecte. Do inglês, João Vêncio faz-nos passar ao alemão [«Era um calundu de germanóflo furrer, nazista, perdido ele andava nos desertos...» (p. 68),] ao italiano [«E no corpo dela, chocolate jamaico, era a dum marinheiro genoveso, Gino, amico mio, güento d'amore, mentol fresco que picava o sangue» (p. 71)], sempre com intenção deli-

berada de fracturar a linearidade do texto, de fragmentar a narratividade, de pulverizar a significação. A *escrita* de João Vêncio é bem derridaniana, isto é, *diferância*.

Não terminaremos as referências que temos estado a fazer sobre o plurilinguismo como elemento de *carnevalização* textual e como procedimento da *escrita* luandina sem nos reportarmos a *Macandumba*, onde Luandino ao estrangeirismo preferiu o neologismo. Há, todavia, aí um exemplo interessante de galicismo que demonstra, afinal, que a *escrita* luandina se foi sucessivamente aperfeiçoando no seu trajecto de *Luuanda* até *Macandumba*, última obra redigida por Luandino daquelas que até ao momento foram publicadas:

«Dona Marília, portanto, fitucou:

— Clientes, mano?... — onde que era a casa daquele riso mefístico dela? — Clientes?... Um homem como o mano, vinte cinco anos de firma sem desconto qualquer e de repente — todos os meses negligências, percas, distracções!... Clientes de saias, maninho!...» (p. 84).

O estrangeirismo — «mefístico» — tem, como se vê, a sua explicação apenas no facto de Luandino, *polifonizando* o seu *texto*, fazer da *escrita* uma actividade *farsante*, isto é, *carnealesca* e *menipeica*, cuja finalidade é abrir a literatura ao confronto das línguas e das linguagens «orquestradas» essencialmente pelo *ritmo*. O *texto polilexical* é, pois, o resul-

tado duma *escrita* que recorre aos mais variados meios, isto é, às mais variadas linguagens para operar nelas e com elas a *significância* que Jean Le Galliot define como «o trabalho do significante operando-se no significante para constituir a significação».⁹⁹

A *significância*, em Luandino Vieira, leva a *escrita* a transformar-se, não raras vezes, em *neologia*, no sentido em que a entende Jacqueline Bastuji: «A neologia é, ao mesmo tempo, uso do código e subversão do código, reconhecimento da norma e transgressão da norma, numa palavra, «criatividade governada pelas regras» e «criatividade que muda as regras»».¹⁰⁰

Todas as obras da segunda fase literária de Luandino Vieira são particularmente ricas, em quantidade e em qualidade, em neologismos. De momento, ocupar-nos-emos da análise da neologia luandina desenvolvida exclusivamente no *corpus* linguístico do português. Ver-se-á que essa neologia visa fundamentalmente a uma economia linguística e, portanto, reflecte a tendência da *escrita* luandina para a *condensação*, aspecto a que já nos referimos.

Começemos por *Velhas Estórias*, onde alguns neologismos lexicais são especialmente conseguidos:

«O mestre, aí, *sorrinhou* só seus *camabuins*» (p. 19).

99. Cf. GALLIOT, Jean le — «Psychanalyse et langages littéraires», p. 200.

100. Cf. BASTUJI, Jacqueline — «Aspects de la néologie sémantique», in «Langages 36», p. 18, Ed. Didier-Larousse, Paris, 1974.

O neologismo «sorrinhar» é, por si só, extremamente expressivo pelo reducionismo semântico que transmite ao diminutivo e tímido verbo «sorrir». A expressividade é aumentada, todavia, pela sintaxe aliterativa, que a *escrita* constrói, transformando o novo verbo «sorrinhar» num autêntico *mimema* capaz de sugerir o cinismo do sorriso do mestre-de-obras pelo choque fonológico criado: «sorrinhou só seus camabuins».

O campo lexicográfico dos verbos normativos «rir» e «sorrir» será, entretanto, enriquecido pela neologia luandina, apostada não só em encontrar a palavra exacta, dentro duma *escrita* com preocupações cada vez mais miméticas, mas também interessada em informar-nos, sobretudo, da fisionomia e do olhar das personagens com que trabalha, a fim de que o leitor não perca os menores reflexos do comportamento que possuem. Na verdade, o olhar e o riso têm uma importância semiótica grande no *texto* luandino e, por isso, a sua *escrita* desenvolve inúmeras metáforas e metonímias em torno dessas duas linguagens subsidiárias, por vezes até substitutivas, do discurso das personagens, nomeadamente em situações de erotismo positivo ou de preversidade, como é o caso em *João Vêncio: os seus amores*.

Vejamos, então, outros neologismos forjados por Luandino, no campo lexicográfico de «rir» e de «sorrir»:

«Não ia-lhe segurar nos braços, na hora que eles se deixavam, *riosa* toda ela, e dengue, e a lhe roçar os lábios de veludo superior da colcha velha da mamã, nas

pálpebras descidas para adiantar receber essas festas de Manana» (p. 56).

É ainda em *Velhas Estórias* que colhemos este exemplo. O extracto traduz, como se vê, um ambiente de sensualidade. O neologismo, obtido pela adjunção do sufixo aumentativo « — osa» à raiz «ri-», insere-se perfeitamente nesse ambiente de sensualidade, já que por ele se sugere a satisfação de Manana pelo seu relacionamento amoroso com Lita não só pelo sufixo de intensidade, como ainda pela vizinhança textual do lexema «dengue». De facto, a parataxe explícita entre o segmento «riosa toda ela» e «dengue» conduz-nos a uma transferência natural do sentido de «dengue» para o neologismo «riosa», conferindo-lhe, pois, uma conotação profundamente sensual. «Riosa» significaria, então, «muito risonha e dengosa».

Para não sairmos da neologia relacionada com o campo lexemático de «rir», citemos agora dois casos colhidos em *Macandumba*:

«— O tipo quer nos comer, pá! 'tá se mesmo a ver!... — se sentava outra vez, outros olhos *ridores*» (p. 69).

De novo se constata a precisão do neologismo. Por paronomásia com «redores» (não podemos esquecer-nos de que estamos numa área linguística com tendência para a iotização), o neologismo visa, na verdade, à economia linguística, uma vez que, por si só, resume a expressão «rir furtiva ou disfar-

çadamente» e «olhar furtivamente em redor». Qualquer uma destas atitudes é consentânea com o interrogatório policial que estava a passar-se e em que as peripécias eram tantas e tais que o chefe da polícia não podia conter o riso. «Ridores» funciona, portanto, como um neologismo resumptivo do contexto do interrogatório e da situação de enunciação do policial.

Também em *Macandumba* e ainda num contexto de interrogatório policial, se bem que noutra *estória*, depara-se-nos mais um neologismo da família de «rir»:

«— Este é só dar-lhe corda, não se cala mais... — *risonhou* o grandão» (p. 181).

Desta feita, embora a neologia não pareça ter afectado profundamente o *código* no que concerne às regras de derivação verbal, o neologismo surge-nos como praticamente antónimo relativamente ao semema que lhe serviu de base. Na verdade, o sentido que se pressente em «risonhou» — neologismo que destrói a serenidade e a bonomia de «risonho» — é um misto de resmungo e de riso cínico, isto é, «risonhar» traduz, por assim dizer, o espaço indefinido que se situa entre o riso irónico e o falar com azedume.

Entretanto, na segunda *estória* de *Velhas Estórias*, aparece-nos o neologismo «risonhosa» gerado sobre a mesma raiz de «risonhar», mas com sentido diverso:

«Manana tirava fina camisinha de cambraia, colocou-lhe no corpo, com ela dan-

çou até nos olhos de Lita, meio banzo ainda. E tinha os mil e um cuidados no corpo e na voz:

— Não gostas, menino Lita?!...

Na resposta calada lhe tirou de repente, fechou baú, se lançou no menino despindo-lhe, se despindo.

— Só assim que nos gostamos, só assim que nos gostamos! — *risonhosa* toda ela» (p. 85).

O sufixo «—osa» volta aqui a acrescentar o duplo sentido de intensidade e de sensualidade, como o havia já feito em «riosa». Há, contudo, entre «risonhosa» e «riosa» uma diferença de intensidade e de sensualidade que é possível divisar na própria forma dos neologismos. A *escrita* soube captar essa *diferença* e transformá-la na *diferância*. Com efeito, o neologismo «riosa» contém quer a raiz de «rir» quer a raiz de «rio». Assim, Manana *riosa* sugere-nos não só um riso mais aberto, mais jorrante como as águas dum rio, mas também nos pode sugerir o humedecimento provocado na jovem pelos jogos de amor que ela fazia com o seu menino Lita. De *risonhosa* está ausente, como se vê, a possibilidade de idêntica leitura.

Passemos, agora, para a neologia baseada no radical de «sorrir». Após o exemplo grandemente expressivo que apontámos, o de «sorrinhar», referiremos apenas um outro que, não possuindo, é certo, a mesma expressividade, não deixa de ter interesse considerá-lo, uma vez que ele representa um proce-

dimento neológico da *escrita* luandina que poderíamos designar por reatualização de arcaísmos ou, mais rigorosamente, reatualização de processos arcaicos de formação lexical. Trata-se do neologismo «sorrinte» que Luandino usa em *João Vêncio: os seus amores* [«A fotografia dele, *sorrinte* com seu fato-à-macaco» (p. 105)] e nas primeira e segunda *estórias* de *Macandumba* [«Mas aí Caliota não aceitou, deu quissende *sorrinte*, agora já podia» (p. 28) e «— Um dia? Já hoje, pá, já hoje! Vai cantar cá para a malta! — chefe Torrão já era outra vez mangonhento, de fato azul dele, sempre *sorrinte*» (p. 134)].

Este neologismo, forjado pela ressurreição do arcaico participio presente, leva-nos, uma vez mais, a aludir à influência, confessada como já sabemos, de João Guimarães Rosa na *escrita* luandina. Na verdade, o escritor brasileiro comprazia-se com a utilização, na sua *escrita*, de processos típicos da língua arcaica, isto é, da fase infantil da nossa língua. Aliás, é bem conhecida a contribuição da linguagem infantil para o logotetismo rosiano, citando-se como exemplo eloquente, e com toda a justeza, a *estória* «*Partida do Audaz Navegante*».¹⁰¹ Luandino colheu, portanto, em Guimarães Rosa preciosas indicações metodológicas para a sua neologia, conseguindo, por vezes, mais sucesso, quanto a nós. Repare-se, por exemplo, no saboroso neologismo que aparece na

101. Cf. GUIMARÃES ROSA, João — «Primeiras Estórias» pp. 100-108, 10.^a edição, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1977.

passagem seguinte da primeira *estória* de *Velhas Estórias*:

«Muitas vezes uma telha só, bem no meio do madeiramento, na sua *sozinhice* triste era já alegria de fim, na hora da hora ser curta, não dar mais — verde ramo folhoso voando no cimo de tudo, patrão vem trazer o barril» (p. 23).

Compare-se, entretanto, com o neologismo de Guimarães Rosa formado a partir do mesmo radical: «Estava sozinho, detestava a *sozinhidão*».¹⁰² A vantagem é, sem dúvida, para Luandino. O sufixo «—ice» é muito mais abstractizante, muito mais poético: o oxímoro da frase luandina torna-se, de facto, mais denso, mais profundo, graças a esse sufixo que acrescenta à solidão do adjetivo «sozinho» a tristeza amargurada do vazio interior, isto é, a frieza que o estar só produz e que Luandino, sibilamente, foi capaz de traduzir pelo recurso à «analogia semântica» que, segundo Stephan Ullmann, se manifesta pela «imitação da evolução semântica duma palavra através duma palavra associada»,¹⁰³ podendo tais palavras pertencer a línguas diferentes. Na verdade, a *escrita* explora com inegável sucesso a homografia entre o sufixo «—ice» e a palavra inglesa «ice», originando-se, assim, um híbri-

102. Cf. GUIMARÃES ROSA, João — «Nós, os Temulentos», in «Tutaméia», p. 101, 4.^a edição.

103. Citado por MORTUREUX, Marie-Françoise — «Analogie «créatrice», formelle et sémantique», in «Langages 36», p. 22.

dismo lexical que não espanta, em virtude de estes serem vulgares no *texto* luandino.

A «analogia semântica», aliás, é um dos processos da logotetização luandina que mais contribuem para a carnavalização textual. Aprecie-se, por exemplo, a ingenuidade com que a *escrita* utiliza a «analogia semântica» no seguinte fragmento de *Nós, os do Makulusu*:

«...e eu sei que tu só és feliz lendo a carta para mim, lendo as palavras do Maninho àquele que é a face escondida do Maninho, outro lado da lua que o *lunique* do teu amor não terá tempo de ver com teus próprios olhos, só assim, em fotografia transmitida pelos meus, de satélite, e aprendo mais numa só leitura de pequenas palavras da carta que é só tua e me dás porque o Maninho é de todos nós e assim o queres, que nos doze anos do corpo e riso de Maria» (pp. 109-110).

O neologismo sublinhado neste extracto, em que é evidente a *sintagmoclastia*, o desrespeito por concepções estilísticas tradicionais, tais como unidade, clareza, concisão, é semanticamente enriquecido pela «analogia semântica» e, em certa medida, lexical que estabelece com a expressão francesa «l'unique». A ambivalência do neologismo é, realmente, notória: por um lado, parece ser um termo gerado a partir da raiz erudita de «lua», isto é, «luna —», que, de resto, se encontra no seu contexto frástico;

por outro lado, o sentido de unicidade surge, em virtude do contexto textual, onde ressalta a intenção do narrador em apresentar Maninho como o único amor da vida de Rute. A *escrita* luandina, como se vê, não conhece, ou, mais bem dito, não reconhece, fronteiras entre as línguas, já que o seu objectivo é, realmente, produzir um *texto plural*. A *neologia* contribuiu imenso para essa tarefa da *escrita* luandina. Citemos, por isso, mais alguns casos, onde o efeito estético é francamente positivo.

Dissemos atrás que uma das aproximações possíveis, entre a *escrita* luandina e a do escritor brasileiro Guimarães Rosa, reside no gosto em ambos manifestado pelo recurso a arcaísmos e a processos de composição linguística arcaicos ou arcaizantes. Referimos a propósito o uso da forma verbal, participípio presente, hoje arredada dos nossos hábitos escriturais. Além do exemplo que demos — «sorridente» —, a leitura de *Macandumba* exige-nos que citemos mais alguns, tal é a profusão dessa construção arcaica nas suas *estórias*. Um clássico, cioso guardião da pureza da língua, aplaudir-nos-ia se dissessemos que a *escrita* luandina, em *Macandumba*, raia a *entorreia*.¹⁰⁴ Adiantemos, porém, que, à excepção do já mencionado «sorridente», os neologismos forjados pela ressurreição do participípio presente têm, em *Macandumba*, apreciável valimento estético.

104. O termo ocorre-nos por semelhança com *endorreia*, feio nome com que os clássicos etiquetavam a profusão de construções gerundivas que eles combatiam e substituíam pela sintaxe de infinito regido de preposição.

Vejamos:

«Só que, também, sorte é do *teimante*,
nunca do teimoso: e a tala garoupa saiu»
(p. 26).

É, sem dúvida, curiosa a distinção aqui estabelecida entre «teimante» e «teimoso». Diríamos que o neologismo é não só lexical, mas também sintagmático, no sentido atribuído por Louis Guilbert¹⁰⁵ à expressão «neologia sintagmática», uma vez que a relação sintáctica criada entre os dois lexemas é *poliptótica* com sinais, todavia, de antonímia. O particípio presente permite também diferenciar os dois predicados, assumindo-se ele como predicado dinâmico e o adjectivo como predicado estático.

Um outro exemplo, onde o particípio presente se integra perfeitamente no ritmo da frase, buscamos-lo ainda na primeira estória de *Macandumba*:

«Despediu com as crianças, deixou dinheiro para doces. E de lá de diante, na rua vazia, vai dar adeus. Baixa, a cidade, esperava lhe no caminho de sá Fina, mulher dele *esperante*, soprando o fogo»
(p. 46).

O particípio presente consegue, como se vê, que o sema da esperança não se perca, o que aconte-

105. Cf. GUILBERT, Louis — «Grammaire Générative et Néologie Lexicale», in «Langages 36», pp. 34-44.

tece, por exemplo, com a forma do imperfeito do verbo «esperar» usada na mesma frase. A forma arcaica transfere, portanto, a frase para o nível segundo da linguagem devido à conotação que provoca e à abstractização obtida.

A neologia luandina tem ainda um sabor a arcaísmo no que respeita ao uso que a *escrita* faz do sufixo « — ez».

Se em *Macandumba* o sabor arcaico da *escrita* luandina reside essencialmente, mas não só, na revitalização da forma verbal, participio presente, em *Nós, os do Makulusu* é o sufixo « — ez» que obtém tal efeito:

«Quero levar flores que cheirem a rosas e não sejam, mas essas existem na minha imaginação só e nos seios de Lena — e nem uma nem outros te servem agora, coberto de tule que te irei ver, na *obscuridez* duma igreja e não estarão lá Lena, nem Maricota, nem mais ninguém, porque a Rute está deitada, em casa, quieta, e olha no tecto com os olhos secos» (p. 30).

Vamos ver que o uso do sufixo « — ez», em *Nós, os do Makulusu*, representa, no fundo, uma atitude de irreverência da *escrita* e de *rebarbarização* da língua portuguesa inteiramente ajustada ao texto e até, de certo modo, gerada por ele. «Obscuridez» tem, de facto, a marca arcaica e barbárica, conferindo-lhe o sufixo um sentido deveras gélido que nos

sugere a distanciação e, mesmo, a repulsa do narrador relativamente ao local em que se encontra, isto é, a igreja.

Barbárico é ainda o uso do mesmo sufixo nesta passagem, onde ele tem uma função carnavalescante:

«E sempre que tu sorris para mim, minha prestes cunhada quase daqui a uns meses, é assim que te quero: direita e sã e nunca a mercadoria que se guarda intacta no envelopezinho de gelatina membranosa para preservar a *purez* e que ao furinho fará pufe deixando entrar o ar» (p. 69).

Não é difícil verificar que a recusa da *escrita* em completar a palavra, gerando assim um neologismo, justifica-se pela própria recusa do narrador em aceitar a virgindade feminina como sinónimo de pureza. Tal recusa, aliás, é explicitada logo a seguir à passagem acima transcrita: «As mulheres que amam verdadeiramente nunca foram virgens, ainda te lembro» (p. 69).

Citaremos, finalmente, o último exemplo do uso não-normativo do sufixo «—ez», em *Nós, os do Makulusu*:

«... eu não quero ser enterrado, é uma palavra tão feia, tão fria, tão fresca; ou sepultado, outra, rima com abandonado, excomungado, capado e castrado, dominado e discriminado — escravizado! —

essas todas palavras e suas rimas e sinónimos, todas têm silêncio e *quietez* e eu quero ser lançado no mar e então ao menos terei ilusão de movimento, vou nascer outra vez embalado, baloiçado nas ondas todo o tempo e não vou ser pó, serei plâncton e vadiarei, vou andar no quilapanga por todas as praias do Mundo, mas se ficar aqui, mãe, ao menos aqui que seja aqui, na frente do mar, ao meu mar da nossa terra de Luanda» (p. 89).

O neologismo sublinhado dir-se-ia que foi usado com a intenção deliberada de a *escrita* afirmar a diferença. A diferença e a *diferância*, como este extracto bem o sugere. Com efeito, o fragmento citado é a confirmação eloquente de que o *logotetismo* luandino se constrói a partir da *diferença* (o narrador — isto é, o *texto* — não quer vir a ser pó, mas plâncton) e da *diferância* (os *traços* que a *escrita* põe em movimento visam ao deferimento e ao diferimento, à *temporalização*, no sentido derridiano,¹⁰⁶ uma vez que *apagam* o tempo linear, à *pluralização*, — «vou andar no quilapanga por todas as praias do Mundo» — feita das diferenças na língua e da relação da *fala* com a *língua*). A busca da diferença, sempre plural, é particularmente sentida neste fragmento textual, onde Luandino «declara» a viagem da

106. Cf. DERRIDA, Jacques — «La différance», in «Marges de la Philosophie», p. 8, Les éditions de Minuit, coll. «Critique», Paris, 1972.

sua *escrita*, a sua vadiação, e, ao mesmo tempo, a sua rebelião contra o código onde, em parte, se faz para fazer diferente. Essa *escrita* releva, como já dissemos e aqui se prova, mais da *insistência* (lacaniana) do que da *consistência*: a sucessão, simultaneamente, aliterante e homotelêutica («...palavra tão feia, tão fria, tão fosca, tão fresca»), bem assim como a semanticamente acumulativa («... abandonado, excomungado, capado e castrado, dominado e discriminado — escravizado»), comprovam, efectivamente, que a *escrita* luandina torna-se, por vezes, num *jogo* de diferenças fónicas ou semânticas em que o *texto insiste*. Deste modo, tudo no *texto* é significativo e significativo, mesmo os *restos*, graças a esse *jogo* que é a *significância*. Se repararmos na sucessão aliterante e homotelêutica suprasublinhada, veremos que ela é bem o exemplo duma *escrita paragramática* que decompõe a palavra e dissemina os *gramas* que vão fazer como «restos mortais» dessa palavra até que a leitura os recomponha e lhes dê vida: assim, reunamos os fonemas que *restam* do choque fónico aliterante e homotelêutico (e-r-os) e teremos a nova palavra — «eros» (vida) — a que Julia Kristeva chamaria a *mot-thème*.¹⁰⁷ Compreender-se-á, então, que a razão pela qual o narrador detesta a palavra «enterrar» é porque ela significa «morte», «silêncio», «quietez», e ele quer a «vida» (*eros*), «movimento», «embalo», «baloíço».

A *neologia* luandina, desenvolvida exclusivamente

107. Cf. KRISTEVA, Julia — op. cit., p. 175.

no âmbito do léxico português, revela-se-nos, por fim, como acentuadamente *morfémica* e *fonémica*. Quer dizer que a inovação sémica e semémica acontece, muitas vezes, em virtude do uso inovador de *morfemas* gramaticais (uso, no entanto, sempre legitimado ou legitimável) e da adição ou subtracção de *fonemas* ou ainda de *deslocamento* fonemático, no sentido corrente e também freudiano. No primeiro caso, isto é, quanto ao uso inovador de *morfemas*, embora não seja de esquecer a inspiração rosiana, quer-nos parecer que, sobretudo no que concerne aos neologismos obtidos por simples prefixação, a *escrita* luandina terá sido mais motivada pela gramática quimbunda, língua que, como vimos, é pre-fixante.

Já o dissemos, mas repetimo-lo, que a *neologia* é na *escrita* luandina um processo economizante. Poderemos acrescentar que é também um processo poetizante a que Luandino recorre para, por um lado, densificar o *texto* e, por outro, carnavalizá-lo à custa da *rebarbarização* da língua ao repor formações lexicais fora de uso ou profundamente marcadas pelo gongorismo, ou, então, caracteristicamente populares. Dir-se-ia que, no *texto* luandino, o povo tem voz total — *ideológica* e *poética*.

Não desejamos cair no didactismo fácil, mas não podemos terminar as nossas considerações acerca da *neologia* portuguesa na *escrita* de Luandino Vieira sem comentarmos mais alguns dos exemplos melhores que os vários textos da sua segunda fase literária nos oferecem. Assim, e quanto à *neologia morfémica*, relevaremos a expressiva utilização de dois

prefixos da nossa língua que Luandino vivifica imenso:

«Já estava descendo, queria para atacar o *inrival* no terreno dele mesmo» (V. E., p. 17).

O prefixo «in-» não afecta a negativa ao lexema, como à primeira vista poderá parecer. «Inrival», de facto, não deixa de ser o «rival». O prefixo, portanto, perde a sua função de negação e aparece-nos tão somente como um comutador de nível de língua, isto é, faz baixar ao nível popular da língua um elemento que, habitualmente, pertence a um outro nível. Estaremos, assim, em presença de uma espécie de anti-alquimia verbal ou, melhor, de uma alquimia negativa de que o *carnaval* se serve abundantemente.

Do prefixo «in-» passemos ao prefixo «des-» muito mais copioso na *escrita* luandina e que possibilita, como vamos ver, o aparecimento de *complexos significantes* poéticos sintagmoclastas:

«Se deitara com fato e gravata, seu *descostume*» (V. E., p. 171).

Aqui a *neologia* não é lexemática, mas sintagmática. Construção idêntica e com a mesma finalidade sintagmoclasta temo-la em *Macandumba* [«E o Alceu se despediu de aperto de mão, ali na cara da rua e de todos, seu *desábito*» (p. 138)]. *Macandumba*, aliás, é a obra luandina em que a *escrita* prefi-

xante, portanto de inspiração banta, mais se evidencia.¹⁰⁸

No âmbito ainda da *neologia morfémica*, importa considerar agora a sufixação. E aqui relevaremos apenas um caso de alquimia negativa em que sufixos eruditos são apropriados pelo nível popular da língua, emprestando à escrita um sabor barbárico e satírico. O sufixo erudito «rebaixado» é «-ista». É em *João Vêncio: os seus amores* e nos textos de *Macandumba* — duas obras que patenteiam, como sabemos, uma grande maturidade da *escrita* luan-dina — que o mencionado sufixo concorre largamente para uma neologia lexemática cuja finalidade última nos parece ser a ideológica. A nossa suspeita é perfeitamente justificada por uma passagem de *Nós, os do Makulusu* onde a *escrita* se divide entre o passado histórico-colonial e o presente de subversão com vista a um futuro de liberdade. Quer dizer: por um lado, a *escrita* surpreende o colono com as suas «razões» para a perpetuidade do sistema colonial [... «a nossa política é tradicional, tradicionalista, não venham com

108. Confirmam-se os seguintes exemplos: «... tudo só era luz *desmisturada* de sombras» (p. 23); «O certo, *recerto* estava...» (p. 36); «...tinha de *trepagar* o já recebido» (p. 41); «... o polícia Torres, sacudindo os gordos suores *desaclimatados*» (p. 58); «Logo-logo aqui, as estórias *desacariam*, esquerda e direita dos casos» (p. 64); «... a *descategoria* da cazecuta ia trazer o resto da areia do esquecimento» (p. 76); «... que era preciso era adiantar a raça, justificação última de tão *descromático amor*» (p. 88); «Feitiço, pior: era *descivilização*, a pura aldrabicionice» (p. 98); «... suas *desalegrias*, seu sonho» (p. 175).

esses estrangeirismos, surrealismos, minha senhora, nós sempre soubemos manter a nossa cidade, «pão numa, chicote na outra» e estes artistas estão a insultar-nos, a rir-se de nós e isso não: comunistas?» (p. 93)]; e, por outro lado, ela acentua a suspeição dos agentes do sistema perante toda e qualquer afirmação da individualidade, da autenticidade do colonizado, invariavelmente catalogado como terrorista, comunista, anarquista, surrealista [«Artistas? Cuidado!: comunistas!» (p. 93)].

Portanto, o sufixo « - ista » é, na maior parte das suas ocorrências neológicas nos textos citados, semanticamente contaminado por sememas político-ideológicos cujo curso na nossa língua se tornou notório, a partir dos anos '50. Desse modo, o *ideologema* desses textos é disseminado pela *escrita* por todos os fragmentos em que o sufixo « - ista » irrompe. Consideremos, para justificá-lo, apenas uma ocorrência de tal sufixo em cada um dos textos referidos:

«Poeta? Não insulte, muadié. Sou um *poesista*, leio Bíblia, nunca deixo esse livro — na minha situação eu quero ver ainda a terra da promessa, o mel e o leite da cama da liberdade com minha barona bailundina» (J. V., p. 46).

O neologismo bárbaro, baseado em princípios de lexicalização popular, ganha uma motivação, após o que acabámos de dizer. Isto é: João Vêncio não é, de facto, considerado um «poeta» pelo sistema

colonial e ele conhece bem as razões da ausência desse reconhecimento, por isso aventa que, para o mundo do colonizador, ele jamais passará de um «poesista». O sufixo está de tal modo *marcado* pelo discurso do sistema colonial que, no eixo metonímico, *poesista* faz aparecer «terrorista», «comunista», «anarquista», etc., constituindo-se, assim, um paradigma, embora falso, dado que todos esses termos, do ponto de vista do colono, formam uma série sinonímica ou uma *metábole*. Outro tanto poderia ser dito acerca da passagem seguinte de *Macandumba*:

«— Quem? Não me diga! O Adão Simão? — continuando os risos despropósitos. — Encadernador? Ó Adalberto!! *Encadernista*, talvez...» (p. 79).

Nova conotação, entretanto, surge neste neologismo, desta feita, mais poética, se bem que não seja de abandonar na sua leitura a referência político-ideológica que o sufixo «-ista» possui na *escrita* luandina.

Em suma, tal como os prefixos analisados, o sufixo «-ista» torna a *neologia* luandina ambivalente, isto é, *ideológica* e *poética*, como dissemos.

Transitemos seguidamente para a análise da *neologia* alicerçada no *metaplasmo* e na *metátese*, isto é, na valorização do *fonema* pela *escrita*.

Uma leitura, minimamente atenta, de *João Vêncio: os seus amores* deixa-nos a certeza de que a *escrita* luandina se preocupa muito com o seu aspecto fonemático, não só porque deseja aproximar-se da

oralidade, explorando, então, o fonetismo, mas também porque a *desfiguração*, que metaplasmos e metáteses originam ao nível da palavra, tem um objectivo logotético e carnavalesco, dando ao *texto* um aspecto simultaneamente irreverente e cómico. Não é aquela, todavia, a única obra da segunda fase literária de Luandino Vieira cuja *escrita* é marcada por deliberadas alterações fonéticas: em todas as obras desta fase os exemplos pululam e alguns são mesmos dignos de especial menção.

Assim, em *Velhas Estórias*, Luandino recorreu à *epêntese* como processo de superlativação e de formação do aumentativo de certos nomes abstractos, tornando-os, desse modo, mais expressivos. Como exemplo de superlativação por *epêntese* fonemática citaremos apenas a seguinte frase: «Luz pouca da tarde *chuviosa* entrou...» (p. 84). Não se deixe, entretanto, fugir a oportunidade para notar que a sintaxe desta frase bem como a própria *epentetização* têm a marca do *ritmo* — elemento ordenador, como sabemos, da *escrita* logotética. Com efeito, o *hipérbato*,¹⁰⁹ aliado a expansão silábica provocada pela *epêntese*, lentesce o *débit* da frase. Esta figura sintáctica, aliás, é muito frequente na *escrita* de Luan-

109. Devemos esclarecer que, do ponto de vista de uma sintaxe africanizada como é a de Luandino, não existe, na frase citada, qualquer *desvio*, não havendo, portanto, hipérbato. Na verdade, é *norma* na sintaxe banta que o adjectivo quantificador seja sempre posposto. Luandino aproveita bem essa regra da sintaxe banta, já que torna a sua frase estilisticamente ambivalente, isto é, molda-a no estilo africano e insere-a, ao mesmo tempo, na retórica ocidental.

dino Vieira que faz da *polirritmia* uma das suas motivações. A formação do aumentativo em substantivos abstractos é estilisticamente muito importante não só pelo *desvio* em si, mas principalmente pela musicalidade e expressividade que o *i* epentético transmite a palavras semanticamente antipáticas. Nos exemplos que vamos apresentar o *i* pode bem considerar-se um autêntico elemento cosmético:

«— *Invejias*... — apaziguava padre Moniz, no *sunguilo*»¹¹⁰ (p. 75).

«Se vingavam assim na *soberbia* da velha» (p. 142).

Julgamos não estar em causa que os dois nomes abstractos foram extremamente favorecidos pela cosmética do *i*. Houve, portanto, uma valorização estética, ao mesmo tempo que podemos também falar de um enriquecimento estilístico, entendendo-se o *estilo* como a capacidade de meter o máximo de sentido dentro do mínimo de língua.

Em *João Vêncio: os seus amores*, entretanto, aparece-nos uma sequência frástica onde o efeito cosmético do *i* epentético é ainda mais benéfico:

«O boato, o *cuspio*: abafa os meninos,¹¹¹ quala história dos doces! Doçarias?... *Panelias!*» (p. 85).

110. *Sunguilo* = confessionário.

111. «Abafa os meninos» — expressão chula para designar «tendências ou práticas homossexuais».

Não há dúvidas de que os dois neologismos foram francamente embelezados pela epêntese do *i*. No caso de «cuspio», o novo fonema operou uma neologia semântica, na medida em que não transformou apenas o concreto no abstracto; alterou também o significado. Além disso, retirou o aspecto sujo do lexema «cuspo», embora tenha acrescentado muito justamente o sentido conspurcatório. No caso de «panelias», pensamos que a epêntese não visa apenas a provocar o *homoteleuto* e, portanto, substituir a gramática pela música, mas, sobretudo, purificar parcialmente um termo chulo repugnante: a alquimia, em Luandino, também é, por vezes, positiva.

Finalmente, vamos a *Macandumba* buscar um exemplo em que o *i* epentético poderá ter uma motivação exclusivamente africana:

«Amanhã se te rusgam num sozinho como é queres vão te *rapitar*?...» (p. 151).

Na verdade, o *i* de «rapitar» parece não ter outra função que não seja a de fonetizar a escrita pelo recurso à *suarabácti*, fenómeno que, como se sabe, é frequente no português africanizado para separar as consoantes duplas desiguais que estejam a formar um grupo consonântico que as línguas bantas não suportem. A *suarabácti* mais vulgar é a que resulta da iotização como no caso presente.

A *paragoge* é outro dos metaplasmos que a *escrita* luandina usa profusamente como método de oralação do *texto*. Quer dizer que a *paragoge* luandina, que é sempre vocálica, pode explicar-se pelo desejo

da *escrita* em submeter a língua portuguesa às regras morfológicas bantas que, conforme já vimos, exigem que a palavra termine sempre em vogal. A *paragoge* seria, assim, um meio de *nativização* da *escrita* e do *texto*. João Vêncio é, sem sombra de dúvida, a personagem luandina mais *paragógica*: ««Doutoro do mato e monangamba de Luanda— este é o superioro!»—dizia o empáfias, palermo» (p. 109). A *prótese*, aliás, também lhe serve para carnava- lizar o seu texto pela introdução de neologismos a que ela dá origem. Esses neologismos resultam, normalmente, do apagamento do artigo definido do plural cujo *s* paragógico a *próclise* se encarrega de agregar ao nome que quantifica. João Vêncio usa, de facto, dessa neologia popular: «Eu não gosto de homem sem *zinimigos*...» (p. 52).

Poderíamos analisar também casos de metaplas- mos de subtracção. Não o faremos, porque o nosso intento não é o do inventário dos casos em que Luan- dino Vieira patenteia o *desvio*, mas o de enumerar- mos os processos mais significativos que a *escrita* luandina adopta para atingir os seus objectivos de logotetização e de carnavalização textual. Deixemos, portanto, a análise do *metaplasmo* como processo de *escrita*, que persegue a *diferença* para poder *ser* só por si, e entremos numa outra faceta da neologia por transposição fonemática, isto é, por *metátese*.

Também aqui os exemplos abundam nos textos luandinos da segunda fase literária. Vamos referir, no entanto, só aqueles que nos parecem representa- tivos das tendências neológica e condensadora da *escrita* luandina, isto é, do investimento de Luandino

Vieira no *work in progress* criado e praticado por James Joyce cujos ecos se propagam visivelmente no *texto* que o escritor angolano deseja transformar, simultaneamente, num espaço de *modernidade*, de *literariedade* e de *africanidade* literária: *João Vêncio: os seus amores*, *No Antigamente na Vida* e *Macandumba* são pela ordem da redacção os textos em que esse projecto se nos afigura mais conseguido. De facto, a *modernidade*, enquanto *escrita*, é concebida por Luandino Vieira em parâmetros muito semelhantes àqueles em que a entendia o próprio Joyce: «Ao escrever, devemos criar uma superfície infinitamente mutável ditada pela mentalidade e pelo impulso corrente por oposição à mentalidade imutável do estilo clássico. É isso o *Work in Progress* (...). Noutros termos, devemos escrever perigosamente: tudo se inclina para o fluxo e para a mudança, nos nossos dias, e a literatura moderna, para ser válida, tem de exprimir esse fluxo».¹¹² Jean-Michel Rabaté interpreta as palavras de Joyce sobre a *modernidade*, escrevendo: «Essa mentalidade nova é, portanto, oposta às «limitações emocionais» da literatura clássica. A «superfície infinitamente mutável» da literatura nova é formada pelo entrelaçamento das séries e das vozes. Os temas fixos dão lugar a uma mistura dos géneros onde os ritmos e as entoações desempenham o papel de *topoi* retóricos».¹¹³

Os comentários joycianos e as interpretações de

112. Citado por RABATÉ, Jean-Michel — art. cit., pp. 160-161.

113. *ibid.*, p. 161.

Rabaté aplicam-se por inteiro à escrita luandina. A *neologia* já é, em si, uma *marca* dessa «superfície infinitamente mutável» e, quando ela é realizada por processos como aqueles que temos vindo a referenciar, torna-se ainda mais *marcante*. A *escrita meta-tética* é outro dos processos do *work in progress*. Confirmemo-lo com um exemplo, extraído de *Nós, os do Makulusu*:

«... porque sei, por esse chamar, que ela e Maninho se amaram já, que ela não quis que ele fosse a morrer sem lhe levar com ele em todo o suor do amor do seu *cropro* de cola-maquezo» (pp. 24-25).

Dir-se-á que a palavra sublinhada poderá constituir um simples lapso tipográfico. Não refutamos, porque não dispomos do antetexto. A nossa leitura, situada no quadro do conhecimento englobante dos processos da *escrita* luandina, assume «*cropro*», antes, como um neologismo gerado por transposição fonemática, isto é, por *metátese*, destinado a, por «analogia semântica» com o lexema inglês «crop», fazer aflorar ao fenotexto um sentido mais sensual, ou até mesmo mais sexual, acentuando-se, portanto, o carácter erótico do fragmento citado. De facto, o termo inglês que se insinua no neologismo «*cropro*» é ambivalente, uma vez que tanto pode significar «papo» como «grão». Ora, se assumirmos o primeiro dos significados apontados, a conotação sensual aparece, já que «*cropro*» metaforiza sibilamente o órgão sexual de Rute cuja erogenia é reforçada pela metáfora bem africana e sobreposta à anterior, isto

é, pela expressão descritiva «seu corpo de cola-maquezo».

Saiamos do âmbito da neologia realizada por via fonémica, mas consideremos ainda a insistência da *escrita* luandina na *diferença* gerada por simples substituição de fonema, isto é, por *metagramatismo*. Dois exemplos bastarão para mostrarmos que a *mutabilidade*, defendida por Joyce na *escrita* da *modernidade*, é plenamente assumida pela *escrita* luandina.

O primeiro dos exemplos colhemo-lo em *Nós, os do Makulusu*:

«... que queres ter tu com esses olhos cor de mel e cabelo de capim seco (...) postos em mim, o mel ou o fel?» (p. 11).

O *metagramatismo* introduz, como se verifica, a dualidade ou a bifrontalidade textual. Torna-se, pois, mais um processo de economia da *escrita* e, ao mesmo tempo, de abertura do texto para a progressão intuitiva do pensamento, quer dizer, opera nele a comutação do nível propriamente linguístico para o nível simbólico, isto é, poético.

O outro exemplo extraímo-lo de *Velhas Estórias*:

«... e dona Maria Victória rezando os inacabáveis¹¹⁴ terços, lá, no Carmo, onde

114. Na 1.^a edição de *Velhas Estórias* (Plátano Editora, Lisboa, 1974), aparece «incabáveis» (p. 112), termo que, quanto a nós, é muito mais sugestivo do que o que aqui surge. Na verdade, a densidade semântica deste fragmento é muito maior com «incabáveis» do que com «inacabáveis».

que padre Moniz amansava *dúvidas* de alma e recebia *dádivas*» (p. 99).

O *metagramatismo* surge aqui mais complexificado e sustentado pela *paronomásia*, figura fónica, aliás, que a *escrita* luandina no seu *work in progress* utiliza imenso com um duplo objectivo: *polifonizar* o texto, valorizando os traços distintivos das suas vozes, e, ao mesmo tempo, *paragramatizar-se*, isto é, promover, no seu trajecto para o *texto*, a pulverização sémica, a expansão ou a contracção silábica ou fonémica, enfim, a disseminação e a inseminação.

Em *Nós, os do Makulusu*, encontramos uma manifestação interessante dessa escrita disseminante:

«Luanda, nossa senhora de *amar, amor, a morte*» (p. 39).

É evidente que a série de palavras sublinhadas que, na aparência, poderíamos tomar como uma série *estocástica*, para seguirmos a terminologia de Michael Riffaterre, joga na *paronomásia*, no *metagramatismo* e na disseminação. Com efeito, essa série beneficia de um *anacoluto* que permitiu transpor o objecto de «amar» para sílaba apoclítica de «amor» que, entretanto, sofreria uma expansão ou, mais rigorosamente, uma desintegração silábica. É assim que a frase pode ser redistribuída de modo a que a última palavra «a morte» seja identificada como o resultado do *eco* das duas que a precedem, sendo, portanto, fruto de restos, de reminiscências e, ao mesmo tempo, a confirmação de que a *escrita* luandina tem também certas afinidades com a do

francês Raymond Roussel e quer afirmar-se fundamentalmente como *diferância*: de facto, a palavra «a morte» surge na cadeia frástica devido à errância da enclítica «te» (objecto directo do verbo «amar») e do diferimento, por escansão métrica, do lexema «amor» (a-mor). A frase suporta, portanto, a leitura: «Luanda, nossa senhora de *amar-te, amor, a mor*», havendo, como se constata, da parte da *escrita* a intenção de sugerir a expansão temporal do amor à cidade na maior duração concedida à primeira sílaba da palavra «amor». Assim, Luandino consegue «disfarçar» na palavra «a morte» a palavra «amor» [não diz o narrador de *Nós, os do Makulusu*, referindo-se a Rute, mulher angolana amada por Maninho: «... eu sei que o amor e a morte são as duas faces do seu corpo»? (p. 25)] por um processo de *escrita*, tão do agrado de Roussel e de Joyce, que pode justamente designar-se por *anastomose*, neste caso *diastólica*, mas, por vezes, também *sistólica*.

A disseminação, a desintegração do signo são, pois, características da *escrita* logotética luandina. *Macandumba* é uma das obras em que o processo se mostra mais aplicado:

«Ná Kikulu, nga Kikulu, sá Kikulu, vavó Kikulu — sabe-se lá por que cargas d'ás nos netos da casa lhe chamavam era vavó Vává!» (p. 39).

«Vavó Vává» é, na verdade, um denominativo que manifesta as «cargas d'ás» contra que o narrador se insurge. Há, portanto, no denominativo a motivação para a relexificação da frase feita. No

entanto, a *escrita* não é apenas motivada pelo denominativo atribuído pelos netos a vavó Kikulu, o que significa que à relexificação do estereótipo subjazem outros propósitos, nomeadamente o de, por *cacofonia*, fazer aparecer na sequência frástica o lexema «asnos» que, podendo funcionar como caracterizador dos netos da velha senhora, não deixa de, integrado na expressão «cargas d'asnos», proporcionar ainda a descrição do retrato físico de sá Kikulu cuja cara era «só riscos e risos» (p. 39). Isto é: a expressão «cargas d'asnos» atrai por parafonia a de «cargas d'anos», ficando, deste modo, justificada a redução «vavó Vává» — quer dizer, o facto de os netos traduzirem a avançada idade da avó através da repetição do hipocorístico comum ao falar português angolano (*vavó e vává*, ainda que com formas diferentes significam ambos «avó»).¹¹⁵

Ainda em *Macandumba* se nos depara um outro exemplo curioso de desintegração do signo e da disseminação dos seus fonemas que a leitura atenta e atenta, que o texto luandino de nós exige, vai reunir para reintegrarem a palavra donde a *escrita* os havia posto em movimento, isto é, os *paragramatizara*:

«Terrorista? D'onde que saíram os ecos dos ecos daquele eco? A árvore, beleza de deus em meia avenida, se esvaizou logo-logo de suas sombras, esplanada num á era o deserto do mundo» (p. 50).

115. Estamos aqui, como se infere, em face dum «excesso significante», *marca* que, vê-lo-emos mais adiante, é inerente e distintiva da *escrita* luandina.

Este fragmento define bem o trabalho da *escrita* e o objectivo do *texto* luandino: este quer ser fundamentalmente «o eco dos ecos dos ecos», isto é, deseja impor-se como uma *escrita* tridimensional, capaz de nos apresentar a língua portuguesa de frente, de lado e de costas, quer dizer, obrigá-la a viver em permanente *cubismo*, o que, obviamente, produz a sua deformação e possibilita a recriação de uma língua nova que possa traduzir, na literatura angolana de expressão portuguesa, o polifacetismo da *angolanidade* e da *africanidade*.

O *texto* luandino aspira, portanto, a tornar-se nesse espaço pluridimensional e polifacetado. Por isso, Luandino Vieira, noutra passagem de *Macadumba*, «explica», de certo modo, as razões estético-literárias que o levaram a situar a sua *escrita* no musseque, definido primorosamente no fragmento seguinte:

«Becos e contrabecos, desviadores de ventos; rebecos de quem que não encontra saída, já não dá encontro na entrada; virabecos — pessoa está sempre no mesmo sítio depois das voltas à toa» (p. 177).

Não nos parece haver nos textos luandinos qualquer outra passagem que possa definir melhor o seu *texto*, enquanto *dis-cursus*. O musseque, verdadeiro labirinto, é, de facto, o modelo estruturante do *texto*. Este será, então, como diria Lévi-Strauss, o *modelo reduzido* do musseque. Não nos adiantemos, todavia, mais acerca da problemática do *texto* luandino, uma vez que vamos tratá-la com certo desen-

volvimento no capítulo seguinte. Continuemos, então, a falar da *escrita* desintegradora do signo e disseminante dos *gramas*.

No fragmento atrás citado, donde nos desviamos para um breve excursão sobre o *texto* de Luandino Vieira, a desintegração é-nos insinuada no segmento «... esplanada num á era o deserto do mundo». De facto, da desintegração do signo «ápice» (integrante da locução «num ápice») só resta, na frase luandina, a primeira sílaba. Entretanto, a anástrofe vai permitir que a *escrita* «destrua» o sintagma pela absorção do verbo copulativo pela sílaba perdida do signo mencionado, recriando-se, desse modo, de novo por cacofonia, uma nova palavra, isto é, «área». A leitura seria agora a de que uma área da esplanada ficou deserta de gente, logo que o grito de «terrorista» ecoou. Essa área poderia ter sido aquela em que estivessem, eventualmente, negros como Pedro Calista os quais, a não se escaparem, seriam, certamente, vítimas da mesma fúria dos brancos que assassinaram o «sapateiro-andante».

Finalmente, apenas um exemplo mais da *escrita* disseminante de Luandino Vieira, ainda extraído de *Macandumba*:

Agente Justiniano sempre era o da boa paz, experiência lhe ensinando cada aranha morre sempre é na teia dela mesmo, nunca na teia leia...» (p. 119).

«Nunca na teia leia» — este sintagma, além de revelar a propensão da *escrita* de Luandino para a

sintaxe homotelêutica, a que já nos referimos, levamos por contaminação fonológica ou por parafonia a convocar para a cadeia frástica o lexema «atalaia» que aparece disseminado pela expressão «na teia leia». Ora, o Agente Justiniano precisava de estar de atalaia para não se deixar ludibriar pelo santomista, Alceu, comprometido com outros num caso de falsificação de um vigésimo da lotaria.

Julgamos ter deixado suficientemente documentados os processos neológicos da *escrita* luandina, adentro do *corpus* linguístico exclusivamente português. Não fomos exaustivos, nem o quisemos tentar ser, já que o que pretendíamos era mostrar que o entendimento que Luandino Vieira manifesta, nos seus textos, da *literatura* passa por um trabalho artístico da língua que a sustenta. Procuramos, portanto, inventariar alguns dos processos «laboratoriais» dessa *escrita*, que lhe conferem uma face insuspeita de autêntica *modernidade*, no sentido em que Joyce a entendia. A *modernidade* luandina, todavia, tem uma face *sui-generis* que lhe é fornecida pela busca da *africanidade* que a *escrita*, acima de tudo, quer conseguir. Assim, ocupar-nos-emos seguidamente em relevar os aspectos africanizantes mais importantes da *escrita* luandina.

Não vamos, naturalmente, referir em concreto certas manifestações da africanização da *escrita*, nomeadamente no que respeita ao aspecto lexical, em si mesmo. Queremos dizer que não vamos entrar pelo caminho fácil e erróneo de concluir que a *escrita* se africaniza, porque usa muitos lexemas de origem africana ou, até, porque, por vezes, introduza

segmentos linguísticos inteiramente quimbundos. A este nível, interessar-nos-á, portanto, muito mais a retórica e a estética do texto do que propriamente a quantidade de palavras ou de frases de origem quimbunda, já aportuguesadas ou genuínas, incorporadas no texto.

O primeiro aspecto que vamos abordar no sentido de mostrarmos as preocupações africanizantes da *escrita* luandina é o que diz respeito ao que chamámos de *excesso significante*. Entendemos que o *excesso significante* é uma das *marcas* africanas mais desejadas pelo *texto* de Luandino Vieira. Não se trata, como poderia pensar-se, de um fenómeno de redundância informativa ou, do ponto de vista retórico, de meros pleonasmos. O *excesso significante* é sempre deliberado e cometido exactamente, porque existe da parte de Luandino Vieira um conhecimento profundo de técnicas linguísticas, nunca por «ignorância» do funcionamento e das estruturas da língua — a portuguesa — que ele *excede* e que ele obriga a adaptar-se à *psychê* e às necessidades comunicativas e expressivas das suas personagens. O *excesso significante* sustenta a bifrontalidade da *escrita*, isto é, permite-lhe circular no espaço narratório angolano e, ao mesmo tempo, no espaço do leitor português. Assim, através do *excesso significante* a *escrita* desdobra-se e funciona, simultaneamente, em duas retóricas, em duas estéticas: a ocidental e a africana.

Do que temos vindo a dizer infere-se que o *excesso significante* é provocado por dois procedimentos principais da *escrita* luandina: a *relexificação*

e a *tradução interlingual e intersemiótica*, em alguns casos.

A *tradução* é um processo de africanização da *escrita* que as literaturas africanas modernas utilizam para poderem dar conta, no fundo, da realidade cultural dual, ambivalente, em que se inserem e que procuram, mais ou menos profundamente, reflectir. Já Ekundayo Simpson o observou com justeza,¹¹⁶ ao considerar que, no caso nigeriano, a «tradução a vários níveis» é usada para o escritor ultrapassar o «bilinguismo literário obrigatório». Simpson acha, assim, que o escritor nigeriano de expressão inglesa pode assumir duas atitudes distintas perante a *escrita*: ou «exprime a sua sensibilidade directamente em inglês, sem passar pela sua língua materna», o que, segundo ele, conduz ao desencontro entre a sensibilidade alimentada numa língua banta e a forma de exprimi-la; ou, então, esse desencontro é, mais ou menos, torneado através do recurso à *oratura*, isto é, a «provérbios e imagens» ligadas à sensibilidade básica do escritor, quer dizer, à sua sensibilidade criada e desenvolvida na sua língua de origem, traduzindo-os para a língua de empréstimo em que produz os seus textos. Recorde-se que Simpson exemplificou as suas considerações, a propósito do uso da *tradução* pelos escritores nigerianos, com Achebe cuja língua materna e cuja sensibilidade são *ibos*.

É óbvio que, em Luandino Vieira, a questão não pode ser formulada nos mesmos termos que Sim-

116. Veja-se a citação que dele fizemos anteriormente.

pson usou para dar conta da situação do discurso literário nigeriano. Primeiro, porque a questão da língua materna é justamente inversa daquela que o ensaísta africano equacionou para Achebe. A língua materna de Luandino é aquela em que ele escreve. Ressalve-se, porém, que o bilinguismo linguístico, como já o deixámos demonstrado em capítulo anterior, não se coloca com a mesma acuidade nas literaturas africanas de expressão portuguesa e nas de expressão francesa e inglesa. Tenha-se, além disso, em consideração aquela observação sentenciosa que Luandino faz através do narrador de «*O último quinzar do Makulusu*»: «Só que pessoa é de onde que está viver, não é onde que mora a casa dela» (V. E., p. 193). Noutros termos, a questão não deve ser posta ao nível de bilinguismo linguístico, mas de bilinguismo literário. Quer dizer que o bilinguismo literário não implica, nem depende do bilinguismo linguístico. Assim, o desfazimento entre a língua materna do escritor e a literatura em que ele produz e se insere nada tem de anormal ou de prejudicial para essa literatura. Isto é, para que a expressão literária dum escritor, neste caso de Luandino Vieira, possa ser considerada africana não é necessário que esse escritor tenha uma língua materna africana. O que se lhe pede é que ele seja capaz de transmitir verdade literária africana aos seus textos, às suas personagens africanas. Para isso, o escritor tem que se *outrar*, como diria o nosso Fernando Pessoa. Então, Luandino Vieira não é o pseudónimo literário de José Vieira Mateus da Graça; é o seu heterónimo angolano, africano. Aliás, não

deixa de ser curioso que duas das personagens luandinas mais logotéticas e mais genotéticas nos sejam apresentadas sob o signo da heteronímia: João Vêncio, o logoteta genoclasta, é, como se sabe, o heterónimo de Juvêncio Plínio do Amaral que possuía ainda outros, tais como, «João Capitão, aliás, Francisco do Espírito Santo, aliás... o doutoro juiz chama-me é o «Aliás»» (pp. 61-62); o Turito de «*Lá, em Tetembuatubia*» é também um «aliás», segundo a saborosa linguagem de João Vêncio [sempre preocupado em *outrar-se*: «E nunca mais posso estar assim, todo eu em todos» (p. 44)], pois que «alma dele, essa quem era toda a do outro que ele falava nele...» (N. A. V., p. 42). A *escrita* luandina há-de assumir-se, como de resto toda a autêntica *escrita*, como um fingimento, como um simulacro de morte do sujeito, do autor, do escritor. Se assim não for, cairia naquilo a que Roland Barthes chamou, com justificada ironia, a «*escrevência*»: «A *escrevência* seria, no fundo, o estilo daquele que escreve julgando que a linguagem não é mais do que um instrumento, e que não tem de se debater com a sua própria enunciação; a *escrevência* é o estilo daquele que recusa propor o problema da enunciação e julga que escrever é simplesmente encadear enunciados». ¹¹⁷ Na segunda fase literária luandina não há, na verdade, *escrevência*, mas *escrita*, porque Luandino, como diria o mesmo Barthes, «não existe senão no momento em que produz, e não no momento em

117. Cf. BARTHES, Roland — «Escrever... Para Quê? Para Quem?», p. 31.

que produziu».¹¹⁸ Por isso é que o Mais-Velho, narrador de *Nós, os do Makulusu* — texto em que a preocupação do bilinguismo, não tanto linguístico, como insinua Russel Hamilton,¹¹⁹ mas, mais, literário, cultural — diz com convicção: «... e falando, nenhum de nós que ouvia o outro, tudo repetido e lido e traduzido e discutido» (p. 15).

A *tradução*, portanto, na *escrita* luandina, é o processo mais seguro de «matar» o sujeito e com ele a sua língua primeira, que o mesmo é dizer a sua cultura de origem, o *texto* por ele herdado, mas de que ele quer constantemente libertar-se. Logo a partir de *Velhas Estórias* o espectáculo da *escrita* luandina como *excesso significante* é iniciado, fazendo com que cada frase seja o eco da outra e um eco sempre africano:

«— Mestre-de-obras, sô Gil Afonso!
Aiuê, mestre, rikolombolo riokulu, se rio-
lobanga, jipisa jondobasuka-é!?...

Saiu no quimbundo, sabedoria de zom-
bar a virilidade velha do outro e os risos
cresceram muitos, uatobos de acompa-
nhar» (pp. 16-17).

Aqui temos um exemplo do que poderíamos designar uma *escrita bifacial* gerada pelo provérbio

118. *ibid.*, p. 19.

119. Cf. HAMILTON, Russel G. — «Preto no Branco, Branco no Preto — Contradições Linguísticas na Novelística Angolana», in «Luandino», p. 181, col. Signos n.º 32, Edições 70, Lisboa, 1980.

quimbundo. De facto, existe neste fragmento um *excesso significante* provocado por *tradução inter-semiótica*. Esse *excesso* reside exactamente no facto de a *escrita*, através do provérbio quimbundo, reenviar o texto para um diálogo intertextual que a leitura tem de travar com o hipotexto português aqui indiciado pelo segmento «sabedoria de zombar a virilidade velha do outro». Este segmento não faz a tradução linguística do provérbio quimbundo; é apenas a sua tradução cultural, portanto, intersemiótica. Na verdade, ele apela ao conhecimento das tradições culturais do leitor, que desconhece a língua quimbunda, obrigando-o a convocar para a sua leitura o provérbio em português «burro velho, capim novo». O texto abre-se, pois, à *interculturalidade*, se assim podemos dizer, por meio da tradução intersemiótica que causa o *excesso significante*, que não o excesso de significado. E *excesso significante*, exactamente porque o texto passou a ter duas caras ou, mais rigorosamente, porque o segmento português, que funciona de *eco* cultural do provérbio quimbundo, acaba por ser a *máscara da escrita*.

Situação de *excesso significante* mais explícita temo-la, todavia, na «*Estória da Menina Santa*», também em *Velhas Estórias*:

«Com outros, a confusão era mesmo cavanza, maca de alimentar conversas, maldosos sorrisos, xucululos e quissemos de escondido dizer, assunto de dias e noites, boatos certos» (p. 117).

Neste fragmento, porém, já estamos no domínio da *tradução interlingual*, podendo-se verificar melhor a *escrita ecóica*, semanticamente falando, tão do agrado de Luandino Vieira e, sem dúvida, característica da estética africana moderna. E dizemos *escrita ecóica* justamente pelo facto de, neste fragmento, os lexemas quimbundos serem o *eco* africano, agora já no sentido fonossemântico, das palavras e expressões portuguesas que não possuem o sema sonoro que têm as africanas: confusão = *cavanza* = *maca*; maldosos sorrisos = *xucululos*; *quissemos* = escondido dizer. A *escrita* transforma-se, por momentos, em *metalinguagem poética*, isto é, numa linguagem segunda que não quer explicar a primeira (e por isso lhe não chamamos *metalinguagem linguística*), mas introduzir a *cor* africana num *tecido* que, sem ela, ficaria demasiado branco, isto é, gelado e mudo, e, ao mesmo tempo, fazer *falar* o texto que se *politoniza* com os lexemas quimbundos de nítida formação onomatopaica (*cavanza*, *xucululos*, *quissemos*). O *excesso significante* tem, como se vê, a função de *oraturizar* o texto luandino, isto é, de disseminar nele situações e imagens próprias da *oratura*, emprestando-lhe, portanto, constantemente o calor da *voz* das personagens africanas e o tropicalismo das *vozes* da Natureza viva e da morta, porque esta, para os africanos, também *fala*:

«Ora foi numa manhã de ventos desenrolados, ar de cazumbis, hora que o homem chegou. (...) O vento corria poeirento, as poucas folhas dos paus de man-

dioca sacudiam esse teimoso pó vermelho, escurecia seus verdes delas, secos de sol, sequiosos. E por cima do homem o doce folhear das folhas, chio de ramos contra seus iguais próximos, sussurro arfo das barbas escorridas do vento, pipilo de rabos-de-juncos quifunando figos» (V. E., pp. 129-130).

A *oraturização*, a africanização da *escrita* passa, obrigatoriamente, pela *escuta* da *fala* da Natureza. A minúcia com que Luandino descreve o contexto natural dos seus textos, procurando a *voz* exacta para as variegadas aves exóticas que musicalizam a sua *escrita*, bem assim como os ruídos, sempre diferentes e sempre precisos, das múltiplas espécies vegetais que formam o seu *ecossistema*, não só *anima* o *texto* como lhe transmite o cariz próprio duma civilização umbilicalmente ligada a uma cosmogonia naturista, como o é a civilização africana nascida e desenvolvida num diálogo incessante entre o homem negro e a Mãe-Terra. A *africanidade* literária brota, portanto, duma imagética enraizada na Natureza em que o homem negro se movimenta e reconhece todo o seu mundo simbólico. As árvores, os pássaros, os bichos, os rios, o vento, a chuva, valem, por isso, muito mais como manifestadores cosmogónicos, como símbolos, do que em si mesmos. Assim, a Natureza e o homem negro mantêm entre si uma relação semiótica profunda e também, da parte deste, um autêntico culto, uma verdadeira *semiose* mística que ao leitor ocidental, inteiramente

despaganizado e cada vez mais afastado das forças naturais, mais parecerá uma união surrealista. Talvez por isso é que Senghor alertava: «... o *surrealismo* negro-africano é um naturalismo cosmológico, um *sobrenaturalismo*». ¹²⁰ Este *sobrenaturalismo* é, de resto, uma religião, como diria Étienne Léro, mais do que uma concepção puramente estética. E, como religião, é essencialmente uma magia: «Confundida com o solo, com a floresta, com a alma dos habitantes; animais, árvores e homens respiram-na e vivem-na. Ela é o modo, simultaneamente refinado e rudimentar, da linguagem pela qual os seus pensamentos se trocam e se tornam inteligíveis». ¹²¹

Ora, a *escrita* luandina, ao deixar-se penetrar e percorrer por essa cosmogonia natural, visa à identificação do *texto* que escreve com a civilização que o inscreve e, por isso, se bem que a imagética que a sustenta seja quase sempre concreta não devemos esquecer-nos que o real e o imaginário se encontram aí indelevelmente fundidos; isto é, o signo é sempre símbolo.

O fragmento citado, extraído de *Velhas Estórias*, exemplifica bem a sobreposição do real e do imaginário, que é, como se infere do que dissemos, uma *marca* estética africana. Tal sobreposição contribui também para fazer da *escrita* um *excesso*: «Ora foi numa manhã de *ventos desenrolados, ar de cazum-*

120. Cf. SENGHOR, Léopold S. — Préface à «Les Contes d'Amadou Koumba», de Birago Diop, p. 15.

121. Citado por KIMONI, Iyay — op. cit., p. 40.

bis, hora que o homem chegou». Como se vê, as expressões sublinhadas mostram essa sobreposição, já que do real do sintagma «ventos desenrolados» passa-se para o imaginário de «ar de cazumbis». O *excesso significante* é, de novo, provocado por *tradução intersemiótica*, uma vez que, na «face europeia» do texto, «ventos desenrolados» equivale, na sua «face africana», a «ar de cazumbis». A *tradução* não é, portanto, linguística, mas cultural.

A *escrita* luandina, entretanto, faz coexistir, por vezes, a *tradução intersemiótica* com a *interlingual*. Deste modo, o *excesso significante* é ainda mais *excesso*, portanto, mais *texto*, no sentido barthesiano que aqui é também o sentido africano. Quer dizer que o *texto* literário africano moderno resulta de uma escrita feita de *excessos*: fonológicos, morfológicos e semânticos. A sintaxe, todavia, é mais *defeito* do que *excesso*, o que ainda africaniza mais o texto, sabendo-se, como se sabe, que o *canguruismo* é próprio do pensamento simbólico. Assim, a *escrita acumulativa* é em todos os níveis, excepto o sintáctico, o que dá ao *texto* literário africano moderno, como é o de Luandino Vieira, um sabor acentuadamente popular. Vejamos o seguinte exemplo, tirado ainda de *Velhas Estórias*:

«— Casada? Ih! capaz! ...Uakazala ku ngeleja? Uasokana ngó... — diziam os inimigos muitos de quem que tem muitos amigos. — Nem que foram na igreja, nem nada. Na administração só ué!? Isso é amiganço, não m'intrujam só!» (p. 157).

Estamos, de facto, em presença dum fragmento em que a *escrita* é *excesso* *significante* provocado por dois níveis distintos de *tradução*. Com efeito, a *fala* quimbunda da personagem é *traduzida* para português («Nem que foram na igreja, só na administração?»), operando-se, ao mesmo tempo, uma *tradução intersemiótica*, que o mesmo é dizer *intercultural*, quando se opõe ao «casamento» o «amigo». Na verdade, o «casamento» é uma instituição social não-africana, enquanto entendido no sentido vulgar que lhe damos, isto é, com todo o cerimonial sacramental que ele implica. A personagem, no caso presente, a menina Santa, ao acusar Vina, sua adversária na disputa do amor de Julinho Kani-ni, de não ser «casada», mas «amigada» com este, está a renegar as instituições africanas genuínas e a evidenciar a sua assimilação e alienação cultural, porque «amigada» não significa não ser casada, mas tão somente ser casada de acordo com as tradições, as instituições sociais da África. O fragmento releva, portanto, duma *intertextualidade* onde a cultura ocidental se cruza com a cultura africana. Noutros termos, a *escrita* luandina nunca prescinde do texto etnológico e antropológico africano, gerando, assim, um confronto permanente entre o moderno e o tradicional, isto é, um confronto entre as línguas portuguesa e quimbunda e as culturas que elas representam. Confronto que a *escrita* deseja decidir a favor da africanidade, isto é, Luandino tem a consciência de que a sabedoria do seu *texto* deve emanar mais da *oratura* do que da *literatura*, quer dizer da boca do povo que ele recria literariamente e não dos livros

e daqueles que alicerçaram o sistema colonial. Por outras palavras, a *escrita* luandina é um *excesso signifiante*, porque quer ser uma *recusa*, por isso tem de absorver e asfixiar a língua e o texto desse sistema com o *fluxo* das *vozes* da africanidade, constituídas, como já vimos, não apenas pela *voz* humana, mas também por todas as *vozes* da Natureza; em suma, o *fluxo* da *oratura*, repositório da sageza africana que o escritor quer transmitir na sua *escrita*. Por isso é que o escritor escreve em *Nós, os do Makulusu*, que é, pode dizer-se, o texto da *recusa* do ortónimo e do nascimento cultural do heterónimo, isto é, Luandino Vieira:

«Enterrado: rimas em ado e sinónimos tantos. Se eu não fosse tomar uma, duas, três pílulas logo, para adiantar dormir, sabia o perigo da sabedoria cristalizada em rimas e sinónimos. (...) Saberia: nem padre, nem marinheiro, velho Paulo o disse e me ensinou sem eu querer aprender e então perdi o tempo sacudindo essa sabedoria colada à pele branca pelo lado de dentro, o que custa mais a arrancar, é preciso tirar a pele e descobrir o homem sob a calote óssea no seu fluir e refluir nas mãos, e o tempo, a vida, passou, tenho trinta e quatro anos de vida e de morte, nem padre nem marinheiro» (p. 90).

A *recusa* é bem evidente, daí a *demand*a cultural que a *escrita* empreende pela *oratura* em geral e pela *parémia*, em especial, a fim de beber nela a

«água da sabedoria» africana com que irá lavar a «pele branca pelo lado de dentro» e tornar o *texto* um fluxo e um refluxo, isto é, um espaço aberto a todas as linguagens, mesmo aquelas que sejam as mais *semioclastas* como a do extracto que a seguir transcrevemos também de *Nós, os do Makulusu*:

«Cemiteriozinho do Alto das Cruzes, meu doméstico cemitério, cá estou eu outra vez, vês? Não posso estar muito tempo sem responder ao teu chamado, hoje te trago o Maninho, vai no sítio onde estão já o Tininho e o pai Paulo, nossa chitacazinha particular, minha única demarcação, roçazita, arimo que vamos desenvolvendo com o nosso próprio capital acumulado, não precisamos empréstimos, já que o Maninho fez a derruba, as queimadas, agora vamos-lhe plantar na terra alheia dos outros e, por este andar, semeando assim, qualquer dia não tem mais matas virgens de Mbaka ou Uíje, capins livres do nosso Makulusu e vamos ter todos que fornicar em cima das sepulturas dos nossos próprios mortos. Todos! Sem diferença de cores ou credos — e de fortunas? — que é a política oficial: não discriminação...» (pp. 95-96).

A *escrita* assume-se aqui como uma *semioclastia* carnavalesca e grotesca. O *texto* colonial é implacavelmente dinamitado, parodiado: a uns resta-lhes a morte e uma demarcação no cemitério; a outros

não faltam roças, arimos, fortunas. A *escrita* faz, pois, da «política oficial» um espectáculo de surrealismo grotesco («... fornicar em cima das sepulturas dos nossos mortos»), neste fragmento onde se entrecruzam várias linguagens, vários discursos. O *carnaval do texto* surge-nos, de novo, como o objectivo e o meio pelo qual a *escrita* luandina logotetiza e genotetiza. O *texto* africano tradicional tem aí um papel essencial, seja como fornecedor do discurso social, do *ideograma*, à *escrita*, seja como fonte do discurso cultural, do *mitema*. Este interessa-nos mais para continuarmos a falar sobre a *africanidade literária* luandina. Voltemos, por isso, à *parémia* cujo uso no discurso literário africano moderno é, como já sabemos, uma *marca* estética essencial, «um desvio estilístico quase indispensável», como diz Ayo Bamgbose.¹²²

A *escrita* luandina usa não só a *parémia* que remete para um contexto genuinamente africano, mas também aquela que, não sendo normalmente tradutora do espírito simbólico e da razão intuitiva negra, mas, antes, da cultura e civilização ocidentais, lhe possa servir para manifestar o grau de osmose cultural e linguística que o sistema colonial, apesar de tudo, conseguiu levar ao colonizado. Neste último caso, a *escrita* luandina procede a *relexificações*, substituindo por sememas africanos os termos da relação *parémica* ocidental, com o intuito evidente de «transformar a língua em propriedade dos que a

122. Cf. BAMGBOSE, Ayo — «The Novels of D. O. Fagunwa», p. 120, Ethiope Publishing, Corp., Benin City, 1974.

falam», como diria Alain Ricard, e de demonstrar a capacidade do colonizado em, como sugere Roland Barthes, destruir o mitema do colonizador, esvaziando-o da sua linguagem original. Assim, a *relexificação* é um processo *semioclasta* e *mitoclasta* na *escrita* de Luandino Vieira. A sua *mitoclastia*, porém, pode, por vezes, não necessitar de recorrer à *relexificação*, ou seja, ao *roubo* da linguagem mitogénica do *outro*, preferindo, antes, «desafiá-lo» no seu próprio terreno. Quando opta por esta solução, a *escrita* «respeita» a originalidade *parémica* ocidental, mas envolve-a num contexto, mete-a num espaço e numa *forma* que lhe não serve, que caricaturiza o provérbio, o adágio, o dito, conforme veremos mais adiante. Para já, terminemos com as considerações sobre a *parémia* africana, responsável em grande parte pela transformação da *escrita* luandina em *tradução*, em *excesso* *significante*.

Convém recordar que a *parémia*, como parte integrante da *oratura* africana, empresta ao texto literário africano moderno a nativização de que ele precisa para afirmar a sua autenticidade estética, a sua *africanidade*. Os objectivos com que Luandino recorre à *oratura*, além daqueles a que já nos referimos, são comparáveis ainda aos que Kester Echenim atribui a Ahmadou Kourouma e ao seu discurso de *Les Soleils des Indépendances*, romance marcante e caracterizador da estética narrativa africana moderna em que os textos luandinos da segunda fase literária se inscrevem sem hesitações. Escreve, então, Echenim a propósito do discurso de Kourouma: «Todavia (...) a potência do *verbo* e o seu

poder mágico são restituídos graças ao emprego do discurso da oralidade na descrição. O romance está persemilhado de provérbios, de comparações e de adivinhas. E esses elementos da oralidade, fazendo corpo com a estrutura do texto, dão mais dimensão à narrativa. A narrativa é percebida como um movimento para diante onde, a cada etapa do *trajecto*, o romancista nos faz saborear as delícias da tradição oral. As palavras e os símbolos tomam um valor concreto; a evocação da fala vai junta com as referências aos mundos animal e vegetal; nenhum lugar é feito para a elaboração dos conceitos. Tudo é simbólico, mas concreto».¹²³

Pelo que temos vindo a dizer, pode constatar-se que as considerações de Echenim servem perfeitamente para explicar parte da técnica descritiva de Luandino Vieira, assente quase sempre num deliberado espriar da *escrita*, a fim de incorporar todos os afluentes que venham desaguar ao seu rio. A *escrita* luandina é inúmeras vezes moldada, alegorizada nas águas dum rio e como elas também ela

«Tem fria comichão de outras águas entrando em si, saídas nos altos planaltos ou ainda a quente frescuridão da chegada de riozinho parado quase onde que o sol se maravilha, todo ele de fogo» (V. E., p. 166).

Como elas também a *escrita* luandina tem «um correr mais diferente, e doce, ritmo novo complicado,

123. Cf. ECHENIM, Kester — op. cit., pp. 147-148.

confusão que se gosta» (V. E., p. 166), já que o seu caudal é alimentado por águas de duas fontes, no princípio opostas — a língua portuguesa e a língua quimbunda em [«rios correndo no separado juntos» (V. E., p. 169), como escreve Luandino] —, mas que acabam por desaguar no mesmo mar, no *texto*, em que se misturam e se adaptam, irremediavelmente, uma à outra.

A *oratura*, a *parémia* africana, vêm, pois, por assim dizer, irrigar, com o calor da sua africanidade, o *texto* luandino *tecido* no âmbito duma língua portuguesa que, embora saiba donde vem, ignora para onde vai, porque Luandino vive em «guerra» com ela e não lhe dá tréguas, tal como Joyce fez na sua obra e, muito principalmente, em *Finnegans wake*, onde afirmou o que a seguir transcrevemos e que vale sem reservas também para aplicarmos a Luandino: «Eu não sei qual será o aspecto da linguagem, quando tiver acabado. Mas, depois de ter declarado a guerra, eu irei até ao fim».¹²⁴

A *parémia* genuinamente africana, suscitadora da *tradução interlingual* ou da *intersemiótica* é, diríamos, uma das armas importantes nessa «guerra». *Macandumba* fornece-nos um exemplo do que acabámos de afirmar:

«Porque jogo de esconder fio barbante
na areia musseque nada que deu: paus
de fósforos que caíram, sim-senhores —

124. Veja-se o «Dossier Joyce», in «Magazine Littéraire n.º 161», Mai 1980, p. 28.

mas fio ficou embaraçado mais pior, pescador dentro da rede com seus peixes escorregando nas mãos, a pior confusão, água entre os dedos.

A culpa toda, do agente Justiniano.

Era branco de acreditar ainda em miondonas e outras cazumbices, ouvir sábios ditos de experiência mussecal. E lembrou desculpas de quem que era apanhado nos flagrantes, famoso provérbio da areia:

— Mukua-kituxi uaxala, mbande uail...

Portanto, acreditou sem provas» (pp. 117-118).

Pelo extracto citado se constata que a *escrita* torna-se *excesso* para, quebrando inteiramente a narrativa, isto é, destruindo a linguagem narrativa, se espriair falando dela mesma, quer dizer, dos seus métodos de *significância*, no caso presente, operada por intermédio da *parémia* genuinamente africana, que a dupla *tradução* interlingual e inter-semiótica transforma em *lexia*, ou seja, em legibilidade e em *lisibilidade*. *Lisibilidade* no sentido de organização coerente das *lexias* textuais e, portanto, diferente da legibilidade.

A *escrita* como *tradução*, em Luandino, não se resume, e muito menos se esgota, ao uso da *parémia* que se dissemina, de quando em vez, sem qualquer sistematização, pelo *texto* luandino. Passemos, contudo, para o problema da *relexificação* que, como já vimos, também se prende com o recurso à *paré-*

mia, mas que vamos analisar, sobretudo, enquanto método retórico de *re-invenção* e de *fuga ao estereótipo*, o que constitui, sem dúvida, um aspecto distintivo da *escrita* luandina que, não sendo *arquetípica*, não suporta, todavia, a frase feita, o grupo fraseológico. A *relexificação* permitirá, portanto, uma renovação retórica da *escrita* luandina e, ao mesmo tempo, a sua africanização.

Apreciemos alguns dos exemplos mais interessantes desse método de logotetização da *escrita* de Luandino Vieira. O primeiro colhemo-lo em *Nós, os do Makulusu*:

«Armas aos catembos, dizes: friu, riu, tiu, alfacinha de mentira, e se eu chegasse nos teus ouvidos e despertasse os genes da tua avó, segredasse:

— *Mbumbu se iala bua mbote, ita mi-xoxo?»* (p. 76).

A *relexificação* do estereótipo «armar aos cágados», renovando-o em «armar aos catembos» justifica-se duplamente do ponto de vista da *africanidade*. De facto, «armar aos cágados» é uma frase feita que, por extensão semântica, se aplica em todas as situações em que se pretenda criticar alguém exibicionista, maniento. Todavia, a quem possuir a consciência etimológica da língua essa frase surge como tradutora de sabedoria, de prudência. Com efeito, o cágado é, na *oratura* africana, nos *missosso*, o símbolo da sageza, da prudência, da sabedoria.

«Armar aos cágados» deveria, pois, significar «comportar-se com prudência sábia». É isto, de resto, que a expressão significa adentro da *africanidade*. A sua *relexificação* em «armar aos catembos» tem a vantagem literária de continuar a manter o sentido pejorativo que se vulgarizou para a frase «armar aos cágados», que se encontra no mesmo paradigma, e introduzir um novo sentido, desta feita, onomatopeico. Repare-se que a *relexificação* é essencialmente motivada pelo facto da personagem em causa revelar as suas «manias», a sua «falsa importância», através do *acento linguístico* pelo qual desejava apagar a sua proveniência africana. Daí o narrador lhe chamar «alfacinha de mentira», caracterizando o seu *acento* («friú, riu, tiu»), como se fosse alfacinha de verdade. O *catembo* — pássaro angolano de pipilar miado — é, sem dúvida, o elemento sinedóquico mais rigoroso para africanizar a expressão que caracteriza a personagem. «Armar aos catembos» é, portanto, uma metáfora auditiva e, ao mesmo tempo, genuinamente africana, não se confundindo no narratário angolano com «armar aos cágados» e permitindo no narratário português a evocação do sentido pejorativo deste estereótipo. É, por isso, uma metáfora bifronte, do ponto de vista cultural e literário.

Em *João Vêncio: os seus amores*, a fuga ao estereótipo acontece mais por substituição lexicográfica, dentro do *corpus* linguístico do português ou por apagamento de alguns dos elementos da frase feita, seguido, por vezes, de *anacolutos*, do que por

relexificação, isto é, por substituição da palavra portuguesa por palavra de origem africana.¹²⁵

Em *Macandumba*, todavia, a *relexificação* como processo da *escrita* para fugir ao estereótipo é consideravelmente abundante:

«Qual cangundo, qual carapau — mulato é que ele nunca ia deixar de ser» (p. 30).

A linguagem calónica de dona Marinela permite, na verdade, a Luandino *relexificações* curiosas como a que sublinhámos no extracto supracitado. A estrutura da frase feita habitual da língua portuguesa, no seu registo popular, é mantida e, além disso, o segundo termo do binómio estereotipado mantém com aquele que Luandino utiliza («carapau») uma evidente relação fonológica. A *relexificação* é, portanto, acompanhada de uma espécie de tradução superficial, isto é, fonológica. O que africaniza, entretanto, o estereótipo recuperado é o primeiro termo do binómio, isto é, «cangundo», palavra de origem quimbunda para significar «branco de baixa estirpe».

Um outro exemplo de *relexificação*, ainda mais

125. A confirmação do que afirmamos reside nos exemplos seguintes: «... os delegados não torravam farinha» (p. 34); «Porque eu levantava cedo, cedo erguer faz crescer, e vadiava com minhas gaiolas pelos musseques de areal, alçapões e visgos» (p. 53); «o senhor não pode ainda sentenciar, a procissão saiu no adro...» (p. 54).

interessante, do ponto de vista da poética, do que o anterior, buscamo-lo na segunda *estória* de *Macandumba*:

«Claro: fama ainda que *correu seque e musseque*, mas morreu de calada» (p. 76).

De novo a *escrita* relexifica por *tradução superficial* ou *fonológica*, já que apenas a estrutura homotelêutica, característica do adágio, foi conservada. Esta *relexificação*, todavia, deve ser analisada numa perspectiva *poiética*, uma vez que ela transporta em si dois dos métodos copiosamente usados pela *escrita* luandina: a *desconstrução* — *reconstrução* do signo, jogando sempre que possível com a simbologia de cada um dos elementos desconstruídos. Luandino aproveitou muito bem a origem etimológica da palavra «musseque» e pôde, assim, construir, com motivação linguístico-semântica, uma frase literária moldada na estrutura do estereótipo de formação semântica arbitrária «correr seca e meca». Em «correr seque e musseque» a motivação semântica não só existe como é morfológicamente explorada pela *escrita*. Mesmo para quem desconheça a formação rigorosa da palavra «musseque» não haverá dúvidas em considerar que a palavra «seque», que com ela entra no jogo *parémico*, tem com ela relações etimológicas e, sobretudo, torna-se evidente que o espalhar da fama é bem sugerido na expansão silábica que se regista de «seque» para «musseque». Quer dizer que a sintaxe é, desde logo, motivada pela ten-

tativa da *escrita* em significar o aumento da fama no aumento das sílabas. Contudo, a *poiética* desta *relexificação* torna-se mais explícita se se souber que a palavra «musseque» resulta da raiz quimbunda *seke* (= areia) a que se antepõe a preposição *mu* (= onde). Assim, a nova frase «correr seque e musseque» tem na sua estrutura de profundidade uma leitura que dá à *relexificação* operada uma amplidão significativa maior. A *escrita* luandina, como se vê, preocupa-se com a consciência etimológica da língua que fala.

Referiremos ainda mais dois exemplos de *relexificação*, enquanto processo de fuga ao estereótipo, retirados de *Macandumba*. O primeiro —

«Aquele mesmo é quem era o Katoto, rapaz assustado, munhungueiro *sem beira nem esteira?*» (p. 182).

— possui a particularidade, que a *escrita* luandina procura sempre, de encontrar um lexema que africanize o dito e possa, ao mesmo tempo, incorporar o elemento original substituído. Neste caso, é o lexema «esteira» que serve os desígnios paragramáticos da *escrita* luandina. Embora não seja uma palavra de origem africana, a verdade é que africanizou-se no que concerne à *pragmática*. Ela tem, como já dissemos, a vantagem de, africanizando a frase resultante do estereótipo recuperado, integrar *anagramaticamente* o primitivo elemento «eira». Por aqui se vê, uma vez mais, que a *escrita* luandina deseja a bifrontalidade.

O segundo exemplo é aquele que nos parece mais «ilegível» para o narratário ocidental:

«E o Domingos que era mesmo aquele amigo que deixara na barbearia, *unha e pulga é que eram, manos*» (p. 122).

Na verdade, a *africanidade* da substituição lexicográfica operada não reside na superfície da frase. Não há aí qualquer lexema de origem africana e, portanto, poderá parecer que a substituição de «carne» por «pulga» não teve outro intuito que o de evitar o estereótipo. Se, por um lado, esta explicação pode ser válida, por outro, ela é incompleta e insuficiente, como vamos ver. A pulga angolana, a *bitacaia* (termo de origem umbunda), é sempre entendida como um insecto que não se limita a morder, como entre nós, mas que se aloja entre a unha (normalmente dos dedos do pé) e a carne, fazendo aí seu «ninho» e tornando-se incómoda pela comichão que desenvolve. Quer dizer que a palavra «pulga» dá à frase um sentido africano que ela não tinha, enquanto estereótipo, e que ela não ganha, se não fizermos apelo ao texto cultural africano.

Poderíamos continuar a falar muito mais da *escrita* luandina como *tradução* e como *relexificação*, afinal também uma espécie particular de tradução. Pensamos, todavia, que o que dissemos é suficiente para caracterizar a *escrita* luandina quer na sua faceta de *modernidade*, à Joyce, quer no seu aspecto africano e africanizante, enriquecido grandemente com a profusa *inovação imagética* de enraizamento

cosmogónico negro e ainda com uma retórica em que se evidencia, à saciedade, o extraordinário «gozo» no espraiar, no prolongar o discurso à boa maneira da *fala* africana, que é, de resto, a matriz da *fala* literária de Luandino Vieira. Já que um dos nossos objectivos, neste trabalho, é o de contribuir para que a abordagem ao texto literário africano de expressão portuguesa, em geral, e ao de Luandino Vieira, em especial, se faça a partir de bases mais ou menos sólidas do ponto de vista teórico, achamos que podemos encerrar aqui o capítulo dedicado à *escrita* que procuramos analisar em vários níveis de funcionamento nos textos luandinos da segunda fase literária. Não nos reportámos muito a *No Antiga-mente na Vida* pelo simples facto de que esta obra nos vai servir de base para a breve análise que faremos, no capítulo seguinte, acerca do *texto* luandino, em si mesmo.

3. O TEXTO LUANDINO

Falar do *texto* luandino, para finalizarmos o nosso trabalho, é falar dos textos que compõem a segunda fase literária desse escritor angolano. Não vamos, porém, descer ao pormenor que, em cada um deles, possa esclarecer este ou aquele aspecto da *escrita* de Luandino Vieira. O que aqui pretendemos fazer é uma reflexão de carácter geral acerca da *poética* luandina, isto é, do processo do fazer do seu *texto*.

A *poética* luandina será por nós analisada essencialmente na sua faceta *genotética*. O *genotetismo*, já o sabemos, implica a *genoclastia* e esta, di-lo Barthes, conduz ao *texto*. O *texto* luandino é, portanto e em suma, uma prática de *escrita* que pressupõe a subversão dos géneros literários, isto é, a abolição das fronteiras que, tradicionalmente, repartiam a *literatura* por três géneros distintos: o *lírico*, o *dramático* e o *narrativo*. Assim, o *texto* luandino, ao incorporar simultaneamente essa trilogia genológica, afirma a sua *modernidade* pela *genoclastia*, enquanto visa ao *genotetismo*, isto é, à «criação de novos

gêneros», o que, na *escrita* de Luandino Vieira pode significar, em última análise, a inexistência de *gênero*. Daqui resulta a primeira grande dificuldade de lidar com o *texto* luandino, uma vez que ele escapa a uma classificação genológica: ele é todas as linguagens, ao mesmo tempo. Quer dizer que existe nele sempre a impossibilidade da unidade temática ou narrativa; ele é, por vocação, plural.

A pluralidade do *texto* luandino é uma consequência da intertextualidade que o origina: ao *texto* luandino vêm desaguar vários textos — históricos, políticos, ideológicos, literários. Todos os textos luandinos da segunda fase manifestam, entretanto, uma preocupação psicossocial subjacente à *escrita*. Com efeito, ainda que o escritor se sobreponha sempre, o psicólogo e o sociólogo nunca deixam de aflorar no *texto*. É evidente que esse afloramento é de diferentes graus em cada uma das *estórias* dessa segunda fase. Por isso, para maior facilidade de tratamento da problemática intertextual e da relação do discurso literário com o discurso sociológico, vamos considerar os textos da segunda fase luandina em dois grupos distintos: no primeiro, incluímos *Luuanda*, *Velhas Estórias* e *Macandumba*; no segundo, *Nós, os do Makulusu*, *João Vêncio: os seus amores* e *No Antigamente na Vida*.

A razão desta taxinomia pode resumir-se assim: os textos do primeiro grupo denotam mais preocupações sociológicas na sua *escrita*; os do segundo revelam maior pendor literário. Além disso, os textos do primeiro grupo tematizam situações pertencentes ao mundo psíquico e social do adulto, focali-

zadas, portanto, por um narrador também adulto, enquanto os do segundo grupo têm a infância a ligá-los, com especial destaque para *João Vêncio: os seus amores* e *No Antigamente na Vida*, sendo *Nós, os do Makulusu* um espaço textual de convergência entre as duas idades psicossociais.

Começemos, então, pelo primeiro grupo de obras a nossa análise sobre o fazer do *texto* luandino.

Os três textos de *Luuanda* — «*Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos*», «*Estória do Ladrão e do Papagaio*» e «*Estória da Galinha e do Ovo*» — possuem na sua *textualidade* elementos que poderemos considerar emergentes da mesma estrutura profunda ou da mesma *macro-estrutura*, no sentido em que Teun Van Dijk usa este conceito. Sabendo-se que Van Dijk aproxima o conceito de *estrutura profunda* do texto do conceito psicológico de *intenção*, esses três textos terão, portanto, *intenções* semelhantes. De facto, neles se procura pôr em evidência algumas das *marcas* dolorosas que o sistema colonial português causou na face humana e social de Luanda. Dessas marcas o *musseque*, enquanto entidade geossocial, ocupa lugar de destaque na organização textual luandina, em geral. E, ainda que estes três textos não sejam uma radiografia desse tumor humano e social, que o urbanismo colonial fez multiplicar-se em torno da capital angolana, não deixam, todavia, de nos fornecer alguns quadros particularmente realistas dessa outra face da cidade, isto é, da sua face africana. Na verdade, cada um desses três textos não vai além de pequenos documentários, de qualidade é certo, sobre determinados problemas protó-

tipos da vida nos musseques. Aliás, com *Velhas Estórias* não se chega muito mais longe. Só com *Macandumba* surgirá o filme, o grande filme luandino do *musseque* como *mosaico* humano que era. Vê-lo-emos mais adiante, mas podemos avançar desde já que «*Como assim nos musseques*» possui, com efeito, uma realização primorosa. De resto, a segunda estória de *Macandumba* — «*Cangundos, Verdianos, Santomistas, Nossa Gente*» —, como o próprio título deixa adivinhar, é um contributo decisivo para a caracterização dos vários componentes desse *mosaico*. Voltemos, porém, de momento a *Luuanda*.

Na primeira estória de *Luuanda*, a estrutura intrínseca do texto ou, se se preferir, a *estruturaração* do *texto* revela-se já bastante motivada pela sua realidade extrínseca, isto é, pelo *musseque*, desta feita apenas no seu aspecto arquitectural, que Luandino traça logo no princípio da estória, quando escreve: «Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa» (p. 13). O «à-toa» do musseque indicia, desde logo, o propósito de subverter a sintaxe textual. A desorganização do musseque parece, pois, comandar a *textualidade*. Se, em *Luuanda*, tal comando não é ainda muito pronunciado, à medida que Luandino vai privilegiando o *texto* em detrimento da *literatura* ele sente-se fundamental. De qualquer modo, as estórias de *Luuanda* são o primeiro indicativo de que a *escrita* tem

como primordial a comunicação, isto é, o *texto*,¹ e não propriamente o *estilo*, ou seja, a preocupação de rebuscar a forma de expressão, trabalhar aturadamente sobre o discurso linguístico. Não se infira, porém, daqui que o *texto* luandino não denota cuidados de natureza estilística. O que pretendemos dizer é que o *estilo*, em Luandino, releva duma retórica basicamente diferente da que tem formado o nosso gosto estético: a retórica africana em que o pragmatismo se sobrepõe quase sempre ao perfeccionismo formal. A *eficácia* da *palavra* é o objectivo fundamental do discurso que tece o *texto*. Por isso, os conceitos habituais de gramática do discurso e do texto, assim como de código estético-retórico, são preteridos sempre que possam estorvar a essa *eficácia* que é, aliás, uma marca essencial da *palavra* que, já o sabemos, pode ser considerada como o texto-modelo da retórica e estética africanas. Sendo, portanto, a comunicação o princípio motor do *texto* luandino, a questão que seria interessante debater era se a organização dessa comunicação concorda ou discorda da que a nossa gramática e o nosso *gramatismo* exigem. Por tudo o que ficou dito nos

-
1. «Os textos têm importância sócio-comunicativa, porque a textualidade da função comunicativa, como uma instituição social, representa o ponto de enlace entre a interação social e a concatenação verbal dos elementos. Mas a textualidade não existe de maneira abstracta, apenas numa estrutura tipificada de manifestação, quer dizer, precisamente como um tipo de actividade ou comunicação. Assim cada texto realiza um tipo de comunicação». Cf. SCHMIDT, Siegfried J. — «Teoría del Texto», p. 152, Ediciones Catedra, Madrid, 1978.

capítulos anteriores, nomeadamente nos da primeira parte deste trabalho, não é difícil concluir que a organização africana da comunicação, que o mesmo é dizer da *textualidade* africana, difere profundamente daquela que as nossas teorias linguísticas e textuais consignam. Avancemos, porém, um exemplo mais para comprovar o que acabámos de afirmar. Na «*Estória da Menina Santa*» (*Velhas Estórias*), dona Ximinha, querendo caracterizar o comportamento de sua enteada Santa e ao mesmo tempo justificar, perante a vizinhança, as discussões e as tarefas que, não raras vezes, dava à rapariga, fala assim:

«— Me contou tudo. Isto é pessoa?... Pessoa não tem coração? Esta gentia não tem mais vergonha, respeito nos mais-velhos!... Me contou, tudo, minhas amigas! Parece é ainda verdade dela! Que lhe comeram num branco, vejam só! Ela mesmo quem que quis, não faz mal é 'migado e tudo! Quer só um filho, ela mesmo vai lhe criar!... Aiuê! O ió muloji muene...» (p. 124).

Neste extracto, a *textualidade*² é organizada em dois níveis distintos — o linguístico e o cultural. A um narratário ocidental de língua portuguesa a

2. «A textualidade é o modo de manifestação universal e social que se usa em todas as línguas para a realização da comunicação». Cf. SCHMIDT, Siegfried J. — op. cit., p. 148.

compreensão da comunicação contida neste fragmento do texto não é fácil. De facto, poderá paracer-lhe que a fala de dona Ximinha não é nem muito explícita nem construída com a coerência linguística e gramatical que uma narração explicativa, como a que ela desejava fazer, aconselharia. Frases interrogativas, aparentemente unilaterais — como «Isto é pessoa?... Pessoa não tem coração?» — afiguram-se-nos, na verdade, *ilegíveis* e, ao mesmo tempo, marginais à *lisibilidade*, como Barthes a definia, isto é, como rede coerente de *lexias*, do texto. Do ponto de vista das nossas referências culturais não se descortina, na verdade, razão para essas duas frases interrogativas, quer dizer que elas não fazem parte da nossa *textualidade*. Do ponto de vista angolano, todavia, elas são perfeitamente *legíveis*, pois que reenviam para a *parémia* africana, por um lado, e para a poesia angolana, por outro lado. Com efeito, a segunda frase interrogativa é a tradução literal duma frase parémica angolana — *mbundu kene muxima* — popularizada pelo poeta angolano, Viriato da Cruz, no poema «*Makèzú*», onde uma das personagens se chama justamente Ximinha. Quer dizer, então, que essa frase interrogativa estabelece a intertextualidade, o diálogo deste fragmento textual com o poema de Viriato da Cruz, ao mesmo tempo que caracteriza, de certo modo, a personagem luandina, dona Ximinha, sobrepondo-a à personagem do poema, avó Ximinha. Em suma, essa frase procura relevar a defesa por dona Ximinha dos modelos culturais tradicionalmente africanos e a reacção contra a alienação, o assimilacionismo. A *textualidade* luan-

dina é, realmente, construída, muitas vezes, com base numa intertextualidade preferentemente africana, se bem que não se coíba totalmente de paragramatizar também elementos textuais doutras proveniências culturais e literárias, como veremos um pouco mais à frente, depois de referirmos o nível linguístico que, no extracto atrás citado, permite concluir por uma diferente organização da *textualidade* africana.

O que dona Ximinha quer realçar na sua fala é a «libertinagem» amorosa de Santa, inadmissível dentro da estrutura mental e cultural africana. Fá-lo, portanto, num discurso com marcas linguísticas de africanização: «Me contou tudo, minhas amigas! Parece é ainda verdade dela! *Que lhe comeram num branco, vejam só!*». Esta última frase revela bem a diferente organização africana da comunicação relativamente à *textualidade* corrente da língua portuguesa. Com efeito, o sentido da frase sublinhada, quando lida com referência apenas ao código linguístico e cultural português, não é, de modo algum, aquele que ela possui, enquanto estrutura de superfície de uma frase quimbunda, na voz passiva. Dona Ximinha quer dizer que Santa «foi comida por um branco», atribuindo ao verbo «comer» a conotação que o calão da sexualidade lhe anexou. A estrutura de superfície, portanto, a manifestação ou a textualidade, não funcionam sem a estrutura de profundidade, a componente semântica, neste caso, quimbunda. Noutros termos, a *textualidade* luandina, no seu nível linguístico, fica dependente das estruturas gramaticais e textuais africanas da língua quimbunda. No nível cultural, essa *textualidade* cons-

trói-se, como vimos, com elementos de variada proveniência, manifestando, aliás, o *eclectismo* de Luandino Vieira, no aspecto cultural, comparável, por exemplo, ao de um Wole Soyinka. O *eclectismo*, que R. Okafor³ considera uma das marcas do estilo de Soyinka, contribui naturalmente, em Luandino, para acentuar a *pluralidade* do seu *texto* e a intenção genoclasta da sua *escrita*. Genoclasta, porque, como o vincámos já com certa insistência, Luandino Vieira procura fazer corresponder a organização do seu *texto* à «organização» do musseque que lhe fornece a *temática*. Genoclasta, porque o *texto* luandino faz-se de uma *memória imaginativa*, isto é, do aproveitamento de retalhos que a memória guardou, sem quaisquer preocupações cronológicas, e dum trabalho de imaginação, de recriação estética que bane, em definitivo, a temporalidade própria do género narrativo para substituí-la por um discurso que se sustenta justamente pela destruição da espaço — temporalidade, quer dizer, pela anulação do tridimensionalismo temporal e, conseqüentemente, pela assumpção do volumetrismo espacial da *escrita*. O *texto*, tal como a memória, não obedece à sucessão cronológica, porque também «a vida não é o tempo, é a sua memória só» (N. M., p. 81), como diz judiciosamente o narrador de *Nós, os de Makulusu* e confirma João Vêncio [«Persigo essas coisas boas que a memória guardou» (J. V., p. 49)] que, qual

3. Cf. OKAFOR, R. N. C. — «Wole Soyinka's *The Road* and the Faustian Dimension», in «Présence Africaine n.º 111», Paris, 1979.

Riobaldo do rosiano *Grande Sertão: Veredas*, poderá afirmar: «assim eu acho, assim é que eu conto». De mais, esta *escrita* dirigida pela *memória imaginativa* desencadeia, por assim dizer, um «palavra-puxa-palavra» que obriga o *texto* a mudar constantemente de nível e de género, originando o que poderíamos designar por *textualidade anfiteátrica* ou *estelar*: *João Vêncio: os seus amores* é um *texto* cuja estruturação é explicitamente *estelar*, o que lhe confere o carácter de anarquia temporal e espacial, uma vez que as várias pontas da estrela da sua vida (não nos esqueçamos da conotação fortúnica, destinista, da palavra «estrela»), que é, afinal, o seu *texto*, são, muitas vezes, totalmente independentes umas das outras. *No Antigamente na Vida* também assume a simbologia da estrela, nomeadamente na sua primeira estória, «*Lá, em Tetembuatubia*», o que acentua a tendência luandina para a *textualidade estelar*, a única que permite, aliás, *descentrar a escrita* e, ao mesmo tempo, afirmar a sua circularidade, o aspecto labiríntico do *texto* que é, como se sabe, o aspecto do musseque.

Mas, se a *textualidade anfiteátrica* ou *estelar* existe mais no grupo de textos que, atrás, referenciámos e relacionámos com a infância, isso não significa que ela não se encontre também nos textos ligados à vida adulta.

A segunda estória de *Velhas Estórias* termina, sintomaticamente, com o seguinte parágrafo:

«Agora, lua só, se apagando de sono,
Ingombota cemitério de horas mortas,

tempo de caparandanda. Mas nossa terra de Luanda sempre é a cheia de estrelas, suas estórias» (p. 108).

O *texto estelar* aparece, aqui, insinuado, como que a legitimar uma *escrita* alinear e, por isso mesmo, anarrativa: tal texto favorece, obviamente, o entrelaçamento de vários tempos distintos que se tornam simultâneos, bem como a sobreposição de espaços físicos e espirituais diferentes que se confundem.

A literatura africana moderna tem no escritor argelino, Kateb Yacine, o primeiro *genoteta* consciente. A sua obra, *Le Polygone étoilé*, sugere pelo próprio título a *escrita* que lhe deu corpo. Ela não é, entretanto, mais do que uma versão outra de *Nedjma* ou de *Le cercle des représailles* ou de outras que aparecessem, porque, di-lo o próprio escritor, todos os seus livros «são uma só obra de grande fôlego, sempre em gestação». ⁴ Essa gestação começou, nos meados da década de '50, com a publicação de *Nedjma* que motivou a Maurice Nadeau um comentário que ficaria bem a *Nós, os do Makulusu* ou a *João Vêncio: seus amores*: «Seja russa, alemã, inglesa ou francesa, a arte do romance liga-se a algumas regras elementares que mesmo um Joyce ou um Faulkner respeitaram antes de as transgredir; (...) Kateb Yacine situa-se aquém ou além dessas regras; ele procede doutro modo». ⁵

4. Cf. YACINE, Kateb — «Le polygone étoilé» (contracapa), Ed. du Seuil, Paris, 1966.

5. Cf. NADEAU, Maurice — in «France-Observateur», 16 août 1956.

De facto, Luandino Vieira também «procede doutro modo», porque a sua *escrita* acredita, tal como Kateb Yacine em *Le polygone étoilé*, que «la mémoire n'a pas de succession chronologique» (p. 176). O *genotetismo* do escritor angolano é, sem dúvida, comparável ao do seu colega argelino que, no fundo, visa aos mesmos objectivos, isto é, sacudir definitivamente a pressão e a opressão da herança literária e romanesca ocidental, a fim de se rasgarem os caminhos para uma literatura autenticamente africana. O «drama» da *escrita* luandina é, portanto, idêntico ao drama da *escrita* de Yacine. Em *Nós, os do Makulusu*, o narrador não teve um pai que, como o do narrador de *Le polygone étoilé*, o ajudasse a africanizar-se cultural e linguisticamente,⁶ sendo mesmo o antípoda do argelino, como se compreende dado que este é colonizado e aquele é colono [« — Se eu tivesse dinheiro, o rapaz não andava naquele negro! É inteligente de mais para aquela merda da escola da igreja!» (N. M., p. 60)], mas a *escrita* luandina tem, em suma, a mesma finalidade da de Yacine,

-
6. O paralelismo entre as duas *escritas* avalia-se melhor, em face do conselho dado pelo pai do narrador de *Le polygone étoilé*: «— Laisse l'arabe pour l'instant. Je ne veux pas que, comme moi, tu sois assis entre deux chaises. Non, par ma volonté, tu ne seras jamais une victime de Medorsa. En temps normal, j'aurais pu être moi-même ton professeur de lettres, et ta mère aurait fait le reste. Mais où pourrait conduire une pareille éducation? La langue française domine. Il te faudra la dominer, et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ» (p. 180).

isto é, dominar a língua do sistema colonial para torná-la um instrumento de libertação cultural e literária para os colonizados.

O facto de termos evocado, aqui, Kateb Yacine, quando estamos a analisar a problemática do *texto*, em Luandino, deve entender-se apenas como o desejo, de nossa parte, de inserirmos a *escrita* luandina no contexto de outras *escritas* africanas, inovadoras como a sua, e, no caso presente, também genoclastas, por um lado, e genotéticas, por outro, pois que, se Yacine é, como o considera muito justamente Raymond Elaho,⁷ um ponto de partida para a «busca» do *nouveau roman* africano, no percurso, é forçoso que se estancie e se medite na obra da segunda fase literária daquele escritor angolano. Yacine foi, além disso, para nós a fonte para a elaboração do conceito de *texto estelar* que julgamos servir plenamente para definir o *texto* luandino.

Vimos atrás que já em *Velhas Estórias*, nomeadamente na sua segunda estória, a *alinearidade* e a tendência *anarrativa* da *escrita* luandina são notórias. Um dos factores que mais contribui para isso é, sem dúvida, o *paragramatismo* regulador das relações intertextuais que o *texto* luandino mantém com outros pertencentes ou não à literatura angolana de expressão portuguesa. Vamos-nos, por isso, ocupar,

7. Cf. ELAHO, Raymond O. — «A la recherche du «Nouveau Roman» africain: «Le Polygone étoilé» de Kateb Yacine, in «Présence Africaine n.º 107», Paris, 1978.

ainda que brevemente, de alguns elementos de intertextualidade que nos aparecem, em *Velhas Estórias*.

Para não sairmos ainda da intertextualidade do *texto* luandino com outros textos da literatura angolana, referiremos já a quarta estória de *Velhas Estórias*, voltando em seguida para a terceira e a segunda. Naquela, isto é, em «*O último quinzar do Makulusu*», tal como observámos para a segunda estória, a *escrita* luandina leva-nos, de novo, até Viriato da Cruz e ao seu poema *Sô Santo*, porém, desta feita, não *citacional* mas *reminiscentemente*:

«Luzfusco, sombras conhecidas de todos, os molhos de mateba cortados pensando na cabeça

— Besá, vavô!

— Boa noite, avô Kizuza!

— Como passa, minha gente?!

com passos cansados chegavam». (p. 198).

O ritmo e a estrutura do «diálogo», e mesmo o seu conteúdo, presentificam-nos na leitura idêntica fala, até do ponto de vista ideológico, do poema, acima referido, de Viriato da Cruz. Embora o *texto* luandino possua outros «diálogos» com textos de Viriato da Cruz, além dos dois já referenciados, estes chegam-nos para divisarmos que o interesse da *escrita* luandina no poeta angolano, de Porto Amboim, ter-se-á ficado a dever ao facto de este ter sido um dos melhores (se não mesmo o melhor) «retratistas» de tipos humanos genuinamente angola-

nos.⁸ Aliás, «*O último quinzar do Makulusu*» — estória luandina em que o *texto* se torna mais explicitamente tributário da *oratura* — poderá relacionar-se *hipotextualmente* com um outro poema de Viriato de Cruz — «*O Serão de Menino*».

Retomaremos, mais tarde, a intertextualidade angolana do *texto* luandino. De momento, analisemos o «diálogo» da *escrita* de Luandino Vieira com textos literários portugueses, em *Velhas Estórias*.

Na segunda estória, «*Manana, Mariana, Nani-nha*», o paragramatismo reminiscente faz surgir, no *tecido* textual, o discurso e alguns laivos dum conhecido texto do nosso Almada Negreiros — «*O Manifesto Anti-Dantas*», como pode constatar-se no seguinte passo:

«Se abotoou nas lecas, isso sim, mania genealógica desses sangazuis de cú-furado, peralvilhos que se julgam ainda no tempo dum desses reis de touradas à portuguesa e encontros nos conventos» (pp. 74-75).

Não é, com efeito, difícil de descortinar, neste extracto, um fio do discurso viril com que José de Almada Negreiros anatematizou a «Mariana Alcoforado», de Júlio Dantas.⁹

Finalmente, na terceira estória, «*Estória da Me-*

8. Na sua «galeria de retratos» contam-se, sobretudo, *Ximinha, só Santo* e *Benjamim*, inconfundíveis tipos de luandenses, de figuras populares.

9. Torna-se curioso constatar que a personagem feminina da estória luandina também se chama «Mariana».

nina Santa», a *escrita*, fazendo, de novo, uma incur-são furtiva pela nossa *geração do Orpheu*, vai até Fernando Pessoa:

«— Calma, dona e senhora minha! Vida de um homem é um rio...

Tinha sido outra vez o escrivão, Fontes Pereira, de Ambaca, todo ele borboleta nas delicadezas para Vina chorosa se despedindo com seu homem, hora da saída no julgamento.

— E alma até almeida, tudo vale a pena quando a alma não é pequena!» (p. 170).

Também aqui a intenção da *escrita* é carnava-lizar o *texto*. Quer dizer que, quando a intertextuali-dade é angolana, ela é *respeitada*; quando é, como nos dois exemplos citados e com relevância para o segundo, portuguesa, visa à carnavalização do *texto*. Na verdade, a *paródia* que a *escrita* faz de uma pas-sagem do poema «*Mar Português*», de Fernando Pes-soa [«Valeu a pena? Tudo vale a pena/Se a alma não é pequena» (in *Mensagem*, p. 70)], destina-se fundamentalmente a ironizar o sistema colonial a que esse «mar português» deu origem. O homem de Vina, o Kanini, era, na perspectiva do narrador e do escrivão ambaquista, Fontes Pereira, mais um que «esse mar» fez acreditar que «valia a pena» não olhar a meios para atingir os fins. Sibiliname-nte, Luandino, no jogo de palavras, incinerou os dois versos pessoanos, ao contaminá-los pelo adjetivo «almeida» usado, certamente, com o sentido de

«suja» (adveniente do termo da gíria lisboeta que assim designava os varredores das ruas). Assim, «jogando» com o aparente cognatismo entre «alma» e «almeida», a *escrita* consegue «desfigurar» completamente a «pureza» dos versos de Fernando Pessoa e, pela paródia, fazê-los mesmo dizer o contrário. O escrivão, Fontes Pereira, fazendo jus à sua origem étnica ambaquista,¹⁰ coage-nos a uma leitura conotativa de suas palavras, porque o adjectivo «almeida», que ele usou com a-propósito, leva-nos a desconfiar que, na segunda ocorrência do lexema «alma», a *escrita* queira suscitar o anagrama de «lama», isto é, de «sujeira». Deste modo, as palavras do escrivão para Kanini não são um consolo, mas uma fina ironia crítica do comportamento do comerciante-colono, que nós poderemos ler como «— E alma até suja, tudo vale a pena quando a sujeira não é pequena!», ou seja, visto que a «sujeira» do Kanini não tinha sido pequena, pois, além do negócio ilícito de diamantes, tinha também «posto» um filho na barriga de Santa, o que levou dona Ximinha a apresentar queixa contra ele, quatro anos de prisão não eram nada comparados com os «benefícios» que o comerciante branco havia obtido das suas acções «marginais». Numa leitura mais ampla, poderíamos arriscar que Luandino terá querido,

10. Os *ambacas* ocupavam, normalmente, cargos no aparelho judiciário de Angola, desde escrivães a advogados provisionários, devido, segundo testemunhos do século passado, à sua propensão para a língua portuguesa e à sua facilidade de expressão e de argumentação.

com o recurso ao poema de Pessoa, panegírico, por assim dizer, da nossa diáspora, sugerir que António Júlio dos Santos, que o musseque conhece por Kanini, é um dos arautos desse «mar português», que o mesmo é dizer que «esse mar» só causou malefícios e só levou pessoas sem escrúpulos, sem honestidade de meios e de métodos, para a expansão marítima e territorial e, no caso presente, para Angola.

É evidente que a intertextualidade, em *Velhas Estórias*, não se reduz nem se resume nos casos que acabámos de abordar, todos de intertextualidade não-restrita. A estória «*Manana, Mariana, Naninha*», por exemplo, fornece-nos na sua *textualidade* bastantes elementos que, *hipertextualmente*, nos reenviam para a História da colonização de Angola do século XIX. Tais elementos, por absolutamente desnecessários para o romanesco do texto, são usados, naturalmente, com o intuito de *estelar* a «organização» textual, de tornar o *texto anfiteátrico*, causando nele mudanças de nível discursivo e de narratividade, que lhe retiram, deliberadamente, a possibilidade de o designarmos como pertencente ao género narrativo. A *genoclastia* constitui-se, portanto, num dos objectivos da *escrita* e da *textualidade* luandinas.

Continuemos ainda a analisar a intertextualidade como método de *estelar* o *texto* luandino. Passemos, por isso, para *Macandumba*, outra das obras pertencentes ao grupo daquelas em que predominam as motivações da idade adulta e, portanto, em que a «memória» do narrador não é tão utilizada.

Logo na primeira estória de *Macandumba* — «*Pedro Caliota, Sapateiro-Andante*» —, onde a preo-

cupação «retratista» do narrador coexiste com a intenção etnossociológica, deparamos, de novo, com o *paragramatismo reminiscente* que evoca a poesia de Viriato da Cruz, confirmando, uma vez mais, que a *textualidade* luandina se organiza, simultaneamente, ao nível linguístico e ao nível literário-cultural:

«Lhe enxotava de muxoxo, mal assimilada. No Caliota atrevimento de seus quatro dedos direitos na cara redonda alheia, os olhos grossos, todo o sol fazendo brincos nas orelhas tão azuis, tão finas.

— Aiuê, meu amor-dos-outros!...

E pôs mão baixa nos redondos dela; fez as promessas: escrevia carta perfumada, mandava lhe num candengue» (p. 21).

A frase sublinhada remete-nos, de imediato, para o poema «*Namoro*», de Viriato da Cruz, onde o *motivo* da «carta perfumada» é usado, sem êxito, por Benjamim. Aqui ou no poema, não é o *motivo* em si que tem interesse mas a simbologia que ele contém: trata-se de um *motivo* ocidental, tradutor, portanto, da alienação cultural da personagem masculina, só que funciona divergentemente em Pedro Caliota e em Benjamim. Este queria obter a correspondência ao seu amor de uma rapariga não-assimilada e que, por isso mesmo, não aceitou nenhum dos métodos ocidentais utilizados pelo rapaz, entregando-se-lhe apenas, quando ele dançou com ela uma rumba, isto é, quando ele entrou no *ritmo* da vida

africana. Pedro Caliota, entretanto, avançou com o *motivo* da «carta perfumada», rejeitado pela rapariga autenticamente angolana, porque sabia que era esse um dos meios pelos quais poderia caricaturar melhor o comportamento alienado da criada Kibuku para com ele. Luandino recorre, assim, uma vez mais, a Viriato da Cruz em busca de elementos literários e culturais que emprestem à sua *textualidade* o sabor luandense e contribuam para tornar mais realistas os retratos dos tipos humanos que actuam nos seus textos.

A *textualidade* de «Pedro Caliota, Sapateiro-Andante» não manifesta somente elementos de *hipertextualidade*, como o que referenciámos; ela insinua-se também *hipotextualmente*. É assim que, no segundo segmento do texto ou, se se preferir, na segunda das histórias que compõem a estória de «Pedro Caliota, Sapateiro-Andante», a *escrita* parece proceder da teoria literária para a prática, tendo como *hipotexto*, seguramente, um dos quadros do *Decameron*, de Bocácio, especialmente estudado por Tzvetan Todorov como exemplo para o seu ensaio sobre «A Gramática da Narrativa».¹¹ Na verdade, estamos em crer que o conjunto novelístico de Bocácio terá funcionado como o *hipotexto* para a organização textual do segundo segmento da estória de Pedro Caliota. Vejamos em que se fundamenta a nossa convicção.

11. Cf. TODOROV, Tzvetan — «A Gramática da Narrativa», in «Linguística e Literatura», pp. 191-206, col. Signos n.º 9, Edições 70, Lisboa, 1976.

Na novela de Bocácio, Peronela, na ausência de seu marido que é um pobre pedreiro, recebe o amante. Um dia, porém, o marido regressa mais cedo a casa e Peronela esconde o amante dentro dum tonel, apressando-se a dizer ao seu homem que havia uma pessoa interessada em comprar a vasilha, que estava, nesse momento, a examinar. O marido acredita na história de sua mulher e alegra-se com a venda. Enquanto vai limpar o tonel para o hipotético comprador levar, este, o amante, passa a cabeça e os braços pela abertura da vasilha, tapando-a e aproveitando para fazer amor com Peronela.¹²

Após este resumo, é-nos possível constatar as afinidades estruturais entre este quadro bocaciano e a estória de Luandino Vieira. De facto, o denominativo da personagem feminina luandina, *Marinela*, evoca facilmente, por parafonia, o de Peronela. Além disso, o nome do marido de Marinela, *Ovídio*, favorece a insinuação hipotextual, uma vez que é um nome que nos transporta para a literatura romana, sugerindo-se, assim, o *paragramatismo reminiscente* da novela de Bocácio, um escritor romano, ao nível do genotexto. A solução que Luandino encontrou para repor o equilíbrio alterado pela cena, em que Marinela e Caliota, juntos em casa, suscitam dúvidas a Ovídio, é idêntica à que Bocácio adoptou: este, como vimos, pôs Peronela a anunciar ao marido que o homem que estava com ela tinha vindo para comprar o tonel, o que o deixa satisfeito; Luandino apresenta-nos Marinela a justificar ao seu homem a pre-

12. *ibid.*, pp. 196-197.

sença de Caliota em sua casa, de joelhos, como estando a tentar agarrar o gato Mau-Miau que queria comprar por duzentos escudos, o que motiva um comentário de Ovídio Santos, pleno de alegria:

«— Hoje é um dia feliz, Rinela! Duzentos escudos e nunca mais este gato entre nós dois!...» (p. 35).

Se outros exemplos não houvesse nas obras luanquinas da sua segunda fase literária, esta primeira estória de *Macandumba* bastaria para fundamentar a nossa convicção de que a *escrita* de Luandino Vieira e, conseqüentemente, a *textualidade* manifestam, por assim dizer, o desejo de *testar*, pela prática do *texto*, algumas das teorias literárias mais inovadoras, do *formalismo* ao *estruturalismo*. «*Pedro Caliota, Sapateiro-Andante*» pode, portanto, ser um bom exemplo em como a teoria e o seu conhecimento, mais ou menos profundo, beneficiam a prática literária, isto é, a *escrita*. Aliás, *Macandumba*, no seu todo, revela uma apurada consciência teórica da parte de Luandino no que respeita aos problemas levantados pela *modernidade* literária, isto é, pela *escrita*. A *genoclastia* é aqui levada a situações de extremo com rupturas no *discurso* e fragmentações na *textualidade*:

«Posto o quê, continuação da estória: nossa terra de Luanda é onde que passam casos de nem contar nos mais-velhos, céu tem de mais diferentes sóis» (p. 22).

A multiplicidade de «sóis» ou de «casos de nem contar nos mais-velhos» torna possíveis toda a espécie de transgressões à *genologia* e de heresias gramaticais, no sentido mais amplo deste conceito. O *texto* não é mais do que uma pluralidade de fluxos verbais proveniente de outros tantos domínios gnoseológicos, constantemente a entrecruzarem-se e a entrecortarem-se, graças a uma *escrita* que se desloca em movimentos tangentes e secantes à multiplicidade de fluxos, fabricando um discurso que emerge como a junção arbitrária e instável de influxo proveniente de todos os horizontes da língua e do saber (linguístico, retórico, histórico, enciclopédico, etc.), como diria André Topia. Daí as frequentes paragens da *escrita*, a fim de que se possa pôr um pouco de ordem no turbilhão, no vorticismo com que os «casos» aparecem e se misturam, qual musseque pigmentado de cubatas desordenadas:

«Aqui, agora, pausa de baforar cachimbo, pensar a continuação dos casos. (...) Porque este agora da estória, é o avesso do então dos casos: Caliota está percorrendo o contrário caminho dessa manhã» (pp. 25-26).

A *escrita* surge-nos, então, como um autêntico *dis-cursus*. O vaivém destina-se, obviamente, a anular a temporalidade e a valorizar a espacialidade, isto é, a dimensão volumétrica, *cubista*, do *texto*.

«Pedro Caliota, *Sapateiro-Andante*», pode, pois, assumir-se como o *modelo* do *texto estelar* luandino. A sua *escrita* não é económica, enquanto visa à nar-

ratividade para a destruir paulatinamente. O *texto* luandino, aliás, não é, por norma, económico, o que confirma que, para Luandino, narrar é quase sempre um simples pretexto para *escrever*. A *textualidade* desta primeira estória de *Macandumba* (e da maioria das estórias luandinas da segunda fase literária, convenha-se) aparece-nos organizada *tabularmente*, isto é, usando a técnica da sobreposição ou do *cut-up* com várias histórias a desenvolverem-se no espaço amplo da história englobante que, por sinal, é, do ponto de vista da sua duração, a menor, servida por uma *escrita* extremamente veloz e vórtica, o que lhe dá um carácter demasiado resumptivo, quando, na verdade, ela é, ideologicamente, a história mais importante. Referimo-nos à morte do sapateiro-andante, Pedro Caliota, causada pelo cachorro Munhéco da burguesinha de vestido verde: tal como nos filmes, também aqui o herói morreu só no fim da estória, o qual, neste caso, é o princípio da *escrita*, do *texto*. Tal como na maioria das estórias da segunda fase literária de Luandino Vieira, também nesta não chega a haver, propriamente, *romanesco*, já que a intriga é diminuta em função do fragmentarismo, do desenvolvimento *estelar* do *texto*. A *escrita* é, na verdade, essencialmente *dramática*.

Regressemos, entretanto, à análise da intertextualidade, nas restantes estórias de *Macandumba*.

A segunda estória, isto é, «*Cangundos, Verdianos, Santomistas, Nossa Gente*», é explicitamente indicada pelo autor como sendo a «estória de uma estória», o que, desde logo, indicia, a abertura do *texto* aos *textos* que nele vão cerzir-se. Os quatro tipos

humanos que enformam a *textualidade* dessa segunda estória transportam a *escrita* para o musseque, verdadeiro mosaico humano e social que luandino transfere para o seu *texto* com todo o realismo que ele comporta e com toda a poesia que, apesar de tudo, vai resistindo ao sistema iconoclasta e culturalmente redutor que o colonialismo instaurou. A organização textual desta estória ressentir-se-á, portanto, do facto de a *escrita* se instalar, agora, essencialmente no musseque. Significa isto que quer a *escrita* quer o *texto* ficarão, muitas vezes, sem soluções de continuidade, assemelhando-se particularmente aos «becos, contrabecos e virabecos» do musseque:

«Ora, na cantiga puseram: «araracuara foi entrar na quionga» — ou, no português do estado: o polícia deu entrada nos calabouços prisionais. Exageros mussequentos, se vê-se logo-logo, e lição das estórias ensina. Mas sempre com nada de má intenção, pessoas mui tementes a autoridades e fardas, incapazes de; só, cadavez, divina ignorância humana: que, quem que não sabe, é quem jura. Ou tudo era ainda erro de poeta, esquecendo, na alegria munhungueira, a popular sabedoria do ditado: dimanda dia ngulu, kufundilé ku kiombo, cabolocosso... Pois polícia não entra em cadeia, é certo o sabido, quem que faz alçapão não é o passarinho» (pp. 57-58).

Este fragmento é bem elucidativo da anarquia da *escrita* e da desordem em que a *textualidade* se constrói. A *escrita* manifesta, por vezes, dificuldade em sair da *aporia* em que cai, ao pretender dar-nos conta dos «exageros mussequentos». Por isso, tal como «as pessoas mui tementes a autoridades e fardas», também ela é «incapaz de». A suspensão da frase surge-nos como a confirmar que o *texto* vai começar a ser irrigado por fluxos verbais, por vezes, sem continuidade, obrigando, portanto, a uma atenção redobrada na leitura, para que a comunicação não se perca e a *textualidade*, apesar de cruzada por autênticos labirintos, onde o sentido é também suspenso e diferido, sobreviva. O fragmento acima citado é um exemplo do que acabámos de afirmar. De facto, ele parece não ser mais do que a *parataxe* arbitrária de frases sem *nexus*, saídas certamente de textos e linguagens díspares e independentes. O seu sentido é, com efeito, diferido, aparecendo-nos a *escrita*, portanto, como sustentada apenas pela *rede significante*. A *escrita* é, assim, *holística*, isto é, plena de lacunas, de buracos, que só serão tapados, mais tarde, por elementos frásticos e narrativos que surgem, às vezes, disfarçados e disseminados pelo *tecido* que ela vai tecendo. Este trabalho de *sutura*, a que o *holismo*¹³ obriga, é essencialmente realizado pela leitura *catafórica* que nos vemos forçados a fazer antecipadamente, sabendo embora que ela terá de

13. *Holismo*, termo já consagrado pelas teorias *holísticas* norte-americanas, é aqui usado no seu sentido etimológico, isto é, significando «relativo a buracos», do inglês *hole* (= buraco).

ser sujeita a ajustes e correcções. Todavia, é neste convite à aventura do ler indutivo que o *texto* luandino afirma a sua diferença e a sua função apelativa. O leitor sente-se valorizado, participativo e, por vezes, mesmo «dono» do texto, assim como o «poeta mussequense (que) sempre é dono único de suas verdades mais diferentes» (p. 57) que ele escreve como se fosse «o jogo de miúdos de musseque: monte d'areia vermelha; lá no dentro um fio enrolado à toa; se puxa-se, malembelembe, caem os paus de fósforos espetados...» (p. 57).

É, pois, à toa que o *texto* vai ganhando corpo, nunca se sabendo o que o desenrolar do fio escondido na «areia vermelha» traz agarrado. O musseque, de novo, a comandar a *textualidade*, a dirigir a *escrita*, a *estelar o texto*.

Esta segunda estória de *Macandumba* tece-se, curiosamente, à volta dum jogo, mas de lotaria: um vigésimo premiado, à mistura com outro falsificado, metendo de permeio a proibição da transferência de divisas de Angola para a, então, sua metrópole, é o pretexto para Luandino fazer o *texto-painel* do musseque luandense, em que cada *mosaico* é, por assim dizer, uma *etopeia* dos quatro tipos humanos e culturais que conviviam nele. A intenção etnosociológica, e até psicossocial, é bem evidente e a *escrita* revela-no-la:

«— Um cabo-verdiano, um santomense, um metropolitano...—chefe Torrão e seus gordos sorrisos, ele gozava as cenas.—

Isto está parece história de aprendiz de escritor, ó Justiniano!

Toda a verdade de ver com olhos só, que tem mesmo sua razão — mas o poracaso ainda não perdeu razões dele, suas leis. O poracaso e nossa terra de Luanda, cidade de muitas e mussecadas gentes. Ou metendo parentes do mais-velho velhíssimo Simeão Kakuarta, sociomussecólogo:

— Akua-Luuanda, akua-zanga ngó!...
Oso ala mu Luuanda, jingenji. Mukua-Luuanda ua kidi, k-mu-valâ luua...

Por isso ali estavam mesmo assim, sociológicos» (p. 125).

Este extracto permite-nos verificar uma outra característica do *texto* luandino: «o poracaso». Na verdade, o «à toa» e o «poracaso» em que a *escrita*, muitas vezes, se resolve, sustentam e espelham bem a sua espacialidade natural, isto é, o musseque.

Duma história, que, como dizia o chefe Torrão, poderia ser de aprendiz de escritor, fez Luandino Vieira a «estória de uma estória» que nos fornece, através duma *escrita* tão *meândrica* como o *texto* dos textos a que o vigésimo falso deu origem, *frescos* cheios de realismo poético das quatro culturas miscigenadas no musseque, onde coabitam os quatro principais protagonistas da estória: o metropolitano Evu; o angolano Mangololo; o santomense Alceu; o cabo-verdiano Roberto. A *escrita* desmultiplica-se e polifaceta-se para trazer ao *texto*, melhor seria dizer *intertexto*, o comportamento psicossocial

dessas personagens «mussecadas» que, afinal, agem em função de valores culturais específicos que os individualizam. Nesta *escrita meândrica* ressaltam, mesmo assim, duas *marcas* psicossocioculturais bem exploradas por Luandino. A primeira respeita à mania da superioridade dos santomenses que se consideravam de ascendência aristocrática e, por isso, segregavam as suas relações humanas, em Angola. Luandino ironiza com essa *marca* do carácter dos santomenses:

«Por isso é que damos encontro o santomense no verso três, estância dois, na cantiga dos casos — *a pura injustiça hierárquica*. Ele ainda era dos Água-Izé, ou assim que propalava à xuxacalá sua irmã dele. Ainda se sangue-azulo não arreguenha em musseque de gentios, as outras razões leias são mais que muitas, contam» (p. 74).

A frase sublinhada tem, de facto, um sabor irónico: Alceu, por ser santomense e «descendente» dos Água-Izé,¹⁴ devia aparecer logo na primeira estância da cantiga e, até, logo no primeiro verso. O espírito

14. *Água-Izé* é um topónimo ligado a uma das personalidades mais relevantes de São Tomé e Príncipe, no século XIX. Trata-se de João Maria de Sousa e Almeida, 1.º Barão d'Água-Izé, grande impulsionador da agricultura santomense, nomeadamente da cultura de cacau. Informação mais desenvolvida acerca dos Água-Izé pode ser obtida em CÉSAR, Amândio — «O 1.º Barão d'Água-Izé», Figuras e Feitos de Além-Mar n.º 4, Agência-Geral do Ultramar, Lisboa, 1969.

de gabarolice aristocrática da irmã de Alceu, dona Marília, que achava que Marcelo Veiga, o poeta da ilha do Príncipe, desprestigiou a sua poesia a partir do momento em que lhe «deu para poetizar em forro» [«— Ah, o Marcelo, o Marcelo! Que poeta, maninho! Mas deu para poetizar em forro, até é pena...» (p. 90)], é saborosamente criticado pela quitandeira Ximinha:

«A quitandeira já sabia as manias: ouvia, ria-se afastava pensando essa santomista xalada, falava S. Tomé, parecia era terra de paraíso de sô padre capuchinho e é lá que mandam as famílias alheias cumprir castigo de posto, rugas» (p. 90).

A resposta de Ximinha às «manias da santomista» é, de facto, imbatível, já que os angolanos conheciam bem as «delícias paradisíacas» de São Tomé e Príncipe.¹⁵

A outra *marca* psicossociocultural que esta estória luandina põe em destaque é referente à *caboverdianidade*, em geral, e ao *terralongismo*, em especial. *Terralongismo* ou insatisfação da distância ou ainda querer bipartido — eis a característica, diríamos, *emblemática* da insularidade literária e cultural que o texto luandino incorporou através do barbeiro-poeta Roberto Furtado:

15. As *rugas* para São Tomé e Príncipe serviram de motivo à célebre composição da autoria de Mário Pinto de Andrade, «*Canção de Sabalu*».

«Chovia de norte, sol no ocidente luzia: cidade de verdade que não existia mais, nunca mais, só em terra longe, um dia, que se pode dar encontro. E, aí, nem é nada que vimos, que vivemos — é a outra coisa, luz velada que no coração está morar, um orvalhado sereno cacimbo nos dentro de quem que está exilado.

Na parede do tempo, Luanda que ia ser só um murmurido som de águas nas pedras duras lá da ilha dele, nos regressos» (p. 139).

A *escrita*, identificando-se com o *terralongismo*, sente-se *exilada*, pois que o seu espaço natural, Luanda, está agora reduzido a uma «parede do tempo», certamente a parede da cela tarrafalense em que Luandino se encontrava, onde batem as águas do mar que a banha e que traz dela a saudade. «Sôdade» sentia Roberto Furtado da sua ilha, após a confusão em que o meteram. Saudade sente a *escrita* luandina da liberdade dos musseques de Luanda por onde ela pudesse espriar-se a seu bel-prazer. Um fenómeno de sobreposição textual, de *tabularidade*, característico da *textualidade* luandina, sempre plural e *estelar*, *musséquica*, se quisermos.

A última estória de *Macandumba*, «*Como assim nos Musseques*», evidencia ainda a preocupação de análise psicossocial da *escrita*, ao mesmo tempo que os textos etnográfico e antropológico se vêm juntar ao literário onde a *competência poética* luandina suplanta a *competência narrativa*. O filme do mus-

seque que este texto escreve é *radiográfico*, no sentido em que mesmo as minúcias são consideradas [«Lá estavam. Debaixo de uma gajajeira, tristúnica gajajeira — a do Zoba, bruto fubeiro mussequenho, todo de franciscana alma. Ou, então, na mazombice dele que pensa que pau é pessoa, em outras vidas, outros mundos. E não aceita derruba mesmo que é para ampliações de negócios. A árvore é que era seu emblema, na factura. Só que, em musseque, alcunha tem muita força, fotografia d'alma: ele é o sô Zoba, nome português dele ninguém que aceita» (p. 170)], mas é também *cinerâmico*, na medida em que nos propicia uma visão panorâmica simultânea dos aspectos físico e humano desse espaço de gestação da *escrita* luandina:

«— Amba Kiebi, Kaputu?! Eie mun-
dele ua diiala, o kiki eie uolosota o mala?
Vem filho, me paga já um copo, mostra
ainda teu sotaque...

Sem resposta, estavam na cara do Sambila, o próprio outro: aquele que é de cubatas de mais, areias só as poucas, becos, lado a lado cavalgando os soltos cavalos de areia, cruzando casas. A noite toda para fazer eco só, no céu baixo. E nas chapas brilhava luz de holofotes dourada, manchas azuis dos paus de quintal: as frescas mandioqueiras acenando por cima da prisão de aduelas. Cubata em cima de cubata; ximbeco parindo ximbeco, folha de papel d'alcatrão, misérias de lar; as

poucas casas de madeira, despintada, novas ricas. Camuelas luzes nessas outras, nem o calor que fazia ainda abrir cortinas de chita, as que eram raras. Um cão só, uniuento, demarcando o limite do sobado dele com o mijo. E Caputo berridou-lhe de pedrada, ele uivou à toa na passagem. E cubatas, canas, cubatas, luandos, becos de muitos ecos, areias meias, as sombras no silêncio só de lhes deixar passar» (pp. 159-160).

A *escrita* deste fragmento textual, em que se misturam vários planos fílmicos, dá-nos a exacta ideia de que o *texto* luandino, não respeitando planos narrativos, sobrepondo deliberadamente focalizações espaço-temporais distintas, visa justamente à *genoclastia*, à quebra da narratividade, e à instauração, consequente, de um discurso sem peias, sem fronteiras genológicas, um discurso que, como o da presente estória, seja capaz de fazer um *texto* com os textos de todos os musseques, isto é, um *texto* de tal modo englobante e labiríntico que só uma leitura vagarosa, activa e atenta, seja capaz de fruí-lo plenamente. A última estória de *Macandumba* é bem esse *texto* em que a desarrumação das pessoas ou das coisas é total, mas em que a *escrita* consegue cerzir a diversidade de fragmentos numa *unidade plural*, portanto *oximórica*, como oximórica é a *textualidade* luandina, em geral, pois que se recusa à linearidade, ao monologismo, à lógica narrativa. É, por isso, *genoclasta* e, simultaneamente, *genoteta*.

Para além do carácter *estelar* que o *texto* luan-dino revela, os textos que acabámos de passar em revista possuem alguns elementos comuns, do ponto de vista da sua estruturação, que nos levaram, como vimos, a acantoná-los no grupo dos que manifestam preocupações ou equoacinaam problemas próprios à idade adulta. Assim, todos os textos de *Luuanda* e de *Macandumba* têm personagens e narrador adultos, enquanto em *Velhas Estórias* só as três primeiras estórias correspondem a essa caracterização. A última das suas estórias, «*O último quinzar do Makulusu*», é um texto que anuncia o reino imaginário e fantástico de *No Antigamente na Vida*, situando-se, por isso mesmo, no grupo dos que recriam a infância ou o tempo sem tempo, isto é, o *antigamente* ou os *antigamentes* que não duram. Aqui a *escrita* vive ao ritmo da *memória imaginativa* ou, por vezes, mesmo ao ritmo frenético da fantasia onirista, do sonho, progredindo, portanto, por freudianas *pulsões* e *deslocamentos* sempre motivados, como convém, na *libido*.

Resultante, pois, do facto de as personagens e o narrador daqueles textos serem adultos, os fluxos verbais que neles desaguam provêm de linguagens próprias aos mais-velhos. É assim que qualquer um dos textos citados está persemnado de reflexões atinentes à *vida* e ao *amor*, sobretudo, as quais representam, por assim dizer, a intromissão, na textura do discurso, duma instância de enunciação heterogénea à do sujeito, uma vez que constituem o que Mikhaïl Bakhtine designa por «última instância de significação» que se opõe à «estilização» que «se

submete inteiramente à instância suprema e última do autor». Tais reflexões são, por isso, um meio de disfarçar a presença do autor na *escrita* cujo propósito é, como se sabe, o de apagar essa mesma presença. Elas destinam-se, quase sempre, a desparticularizar o *texto*, isto é, a abstractizá-lo e torná-lo, portanto, perene e acircunstancial. Por vezes, a intromissão do pensamento do sujeito da enunciação pode mesmo ser a justificação, a fundamentação teórica para a *escrita*: «A arte é o artista, não é a ferramenta...» (Mac., p. 77). Independentemente da sua intenção ou da sua significação textual, o que é importante relevar é que tais reflexões sincopam o ritmo da *escrita*, abrem rupturas no *texto*, destroem a narratividade, tornam a *textualidade holística*.

Entretanto, agora, nos textos do segundo grupo — aqueles que recriam a infância das personagens e do narrador —, referir-nos-emos em primeiro lugar a *Nós, os do Makulusu*, onde, justamente, é possível confirmar a tendência da *escrita* luandina para a *textualidade holística* provocada quer pelas intrusões frequentes do narrador adulto, quer pelo paragramatismo reminiscente, quer ainda pela sobreposição temporal do passado — da infância — com o presente — com a idade adulta.

Dissemos atrás que *Nós, os do Makulusu* é um *texto* de convergência de duas linguagens e de duas *escritas*. A sua *textualidade* mostra-nos isso mesmo. O seu *discurso* é um reflexo inevitável dos dois mundos que sustentam essa *textualidade*, como se depreende logo pelo início do texto:

«Simples, simples como assim em tiro: era alferes, levou um balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu. E nem foi em combate como ele queria. (...) Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixava ler *As Guerras* do Cadornega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia de estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida» (p. 3).

A sobreposição temporal é bem visível, neste extracto. A intertextualidade, que a motiva, sobre põe a guerra, em que Maninho tombou, às guerras descritas por António de Oliveira Cadornega, historiador angolano do séc. XVII, que o narrador o havia deixado ler com a intenção de demovê-lo da luta inglória e injustificada contra os povos africanos. O texto de *Nós, os do Makulusu* é, na verdade, um anátema vigoroso contra a guerra colonial, o sistema colonial e os colonos que, mesmo inconscientemente como a mãe do narrador, com ele colaboravam. Esse anátema atinge, por vezes, uma intensidade patética e um radicalismo chocante e, aparentemente, surrealista, quando a *escrita* procede a *injunções* temporais e textuais, como o exemplifica à saciedade o fragmento seguinte:

«O óbito vai sair, fujo no jardim, quero só ver Maninho no Alto das Cruzes, agora

me quero rir para ele, que está na porta da casa do Xoxombo a bater a palma da mão na boca, nos uatoba a todos:

— *Uatobo! Uatobo! Ukamba o sonhi...*

Bilingues que somos, quase o nosso libambo dá encontro no libambo que o sipaio leva e eles riem na nossa fila e nós rimos na deles e eu ainda não sei que trabalhar na estrada, levar porrada de chicote de rabo-de-raia nos sipaios, queimar os pés com o ferro d'engomar alcatrão, não tem a alegria que queremos cantar e, como o mestre-escola Simeão ali vai a nos puxar nas orelhas, eles, os do libambo de presos de verdade, nos cantam a nós, os de mentira:

*Ó tia Maria, ó Zé!
cabeça rapada
galinha assada...*

Sai às voltas com Rute, riem como nunca vai rir ninguém no mundo — o meu mundo é pequeno, Nossa Senhora do Carmo o limita, o óbito vai sair, o comandante do pelotão também, o operário Brito, a mãe.

Libambos de escravos, libambos de mortos, de presos, de contratados, libambos de homens livres — toda uma história a desenterrar, é o último pensamento antes de pegar, a sorrir, na aba do caixão de Maninho, capitão — morto das mortes nas

matas da nossa terra de Angola» (pp. 79-80).

As injunções, em *Nós, os do Makulusu*, são, de facto, uma constante. Aqui, a *escrita* é fundamentalmente *injuntiva*. No extracto citado, a *injunção* destrói completamente a narratividade textual. O *texto* é de tal modo fragmentado que o seu discurso consegue uma identificação total com o turbilhão de pensamentos, vindos de diferentes tempos e de diferentes textos, que perpassam pela memória angustiada do narrador. É a *escrita vórtica* característica da genoclastia e tão do agrado de Luandino Vieira. *Nós, os do Makulusu* é, com efeito, o exemplo mais acabado do *vorticismo* luandino que *João Vêncio: os seus amores* iria continuar. A subversão do género torna-se, simultaneamente, a causa e o efeito da *escrita* que mais não deseja do que provocar a ruptura nas relações significantes, nomeadamente as temporais, anular, portanto, a «ilusão cronológica», fugir ao romanesco, infinitizar o *texto*. Por isso, ela deverá «desenterrar a história» não para perspectivá-la diacronicamente nas suas inter-relações e analisá-la à luz do seu tempo, mas para realizar nela cortes ideológicos e fazer dos factos uma seriação em que exista um *ideologema* comum: «libambos de escravos, libambos de mortos, de presos, de contratados, libambos de homens livres». A *escrita*, comandada então pelo *ideologema*, gera, assim, uma *nebulosa intertextual* e o *texto*, envolto pelo nevoeiro da leitura, transforma-se, de facto, na barthesiana *galáxia de significantes*. Este extracto

é um exemplo dessa *nebulosa intertextual*, conseguida pela *injunção* de fluxos verbais heterogêneos que impõem a descontinuidade e a descontiguidade ao seu *tecido* narrativo (?). A *textura* torna-se particularmente *hifológica* e *labiríntica*, visto que o *texto* espiraliza-se e desenvolve-se em volume, isto é, forma-se acumulativamente pela *tabularidade corálica*, quer dizer, por sobreposição de vários corais significantes que originam *ilhas de sentido* disseminadas na superfície textual. O *intertexto* transforma-se, assim, num arquipélago cuja ligação ao continente, isto é, ao *texto*, é garantida invariavelmente por um istmo, nem sempre manifestado no fenotexto, que é o *ideograma*.

O fragmento transcrito constitui, na verdade, um dos arquipélagos de *Nós, os do Makulusu*, formado por ilhas exclusivamente angolanas. A sua *textura* assemelha-se bastante à do «drama estático» pesoano. A *história* não se movimenta, ainda que seja, de facto, feita com a História. A *narração* existe, mas, estranhamente, é *sincrónica*. Os factos acumulam-se, não se expandem. A *diegese* é circular: «Sai às voltas com Rute, riem como nunca vai rir ninguém no mundo — o meu mundo é pequeno, Nossa Senhora do Carmo o limita, o óbito vai sair, o comandante do pelotão também, o operário Brito, a mãe». No círculo desenhado pela *escrita* cabem segmentos textuais vindos da infância de Maninho, do narrador, de todos aqueles que seguiam no «libambo» comandado pelo mestre-escola Simeão, e ainda segmentos textuais vindos da história da colonização e do texto do sistema colonial. Esta conco-

mitância do texto da infância, distante, evocado, com o texto adulto, presente, mostrado, opera-se pela transformação de Maninho de «capitão-mor» em «capitão- morto». Dois tipos de intertextualidade, entretanto, manifestada por uma *escrita paragramática citacional* acentuam bem o carácter *tabular* e *insular* do fragmento que podemos assumir como o «*modèle réduit*» do texto de *Nós, os do Makulusu*. Com efeito, aqui convergem a *intertextualidade restrita*, portadora do texto da infância, e a *intertextualidade propriamente dita*, responsável pelo texto adulto, presente e histórico.

1. A *intertextualidade restrita* é anunciada pela frase quimbunda cuja suspensão vem confirmar a sua pertença a um *paragrama* disseminado pelo corpo do texto, o qual torna a infância constantemente presente. Porque essa frase reenvia-nos para o ritual infantil, espécie de cerimónia iniciática por que se tinha de passar, antes de se entrar para o «reino» de «nós, os do Makulusu»:

«E nossas físgas por volta e ele, Paizinho, vira mais-velho, recita as palavras rápidas, quimbundas, palavrinhas que não oíço, e confusas, que a gente não percebemos mas temíamos nos olhos arregalados, aterrizados, de Kibiaka» (p. 37).

Para o narrador, o ritual era envolto num ambiente esotérico, motivado pela linguagem estranha de Paizinho, o celebrante do «baptismo de sangue» dos noviços candidatos à «irmandade maculussen-

se». Ao mesmo tempo que, com um canivete, Paizinho fazia um pequeno corte no pulso do noviço, neste caso o narrador, este olha e escuta espantado a ladainha juramentária: « — Juro sangue-cristo, hóstia consagrada, cocó de cabrito, não trair nada!» (p. 38). Enquanto isso, Paizinho, «sacerdote mulato», proferia: «— Nossa amizade, traição nada!». Kibia-ka, o «procurador de maquixes e quinzares», repetiu, então, as «palavras rápidas, quimbundas» do celebrante: «— *Ukamba uakamba...*». Perante a estranheza de tal pronúncia, o narrador adulto evoca esse rito iniciático da infância: «Bilíngues quase que a gente éramos, o terceiro canto do juramento, a palavra, como era então? (...) Como era então, xíbia?! *Ukamba uakamba...* Ukamba: amizade, qualidade ou estado de amizade, como assim se diz estar em acção de graça, mesmo: estar em acção de amigo; uakamba: que falta, não tem — (*uakamb'o sonhi uakamb'o sonhi, kangundu ka tuji* — me xinga a puta Balabina na hora de espiar-lhe nas pernas vermelhas de coçar sarna); e o resto como é então?» (p. 38).

Como se vê, a *escrita* realiza, sem qualquer transição, a injunção do passado com o presente e difere a «conclusão» do *texto*: a terceira palavra do juramento quimbundo que o narrador e Maninho haviam feito. Do mesmo modo, o fluxo narrativo é interrompido para dar lugar a mais uma «ilha» textual, desta feita com carácter metalinguístico e reveladora de que o ritual era visto pelo narrador não só como um jogo infantil, mas também, e sobretudo, como um acto de iniciação na língua e na cultura africa-

nas. Aliás, em *Nós, os do Makulusu*, a ânsia de inserção na cultura africana por parte do narrador e de Maninho é um *leit-motiv* que, do ponto de vista da estrutura do texto, funciona como o *injuntor* da *escrita*, uma vez que sobrepõe as suas duas faces — infantil e adulta. Essa ânsia cultural é particularmente manifesta no extracto anterior, onde ao esforço, que a *escrita* faz para recompor o texto passado, se vem juntar um desejo evidente, na sua feição metalinguística, de compreensão, de penetração do mundo do outro. Tal desejo, porém, é inteiramente assumido e explicitado, quando o narrador, no tom monologante que caracteriza a maior parte da narração, considera: «Bilingues começávamos a querer ser, tu no riso loiro e limpo de tudo beber natural, eu no calado secreto de querer saber e conhecer o que não era meu» (p. 39). A *escrita* afirma, portanto, o seu propósito de atingir um bilinguismo duplo: linguístico e cultural. A *escrita* anda, pois, em busca do *texto* plural.

Reportando-nos, de novo, ao extracto donde partimos para as considerações anteriores sobre a *escrita injuntiva*, cremos ser fácil perceber já que a pigmentação do *tecido* textual com segmentos linguísticos quimbundos visa a acentuar o dramatismo do texto que opõe o comportamento infantil das personagens ao seu comportamento adulto. Nesse extracto, além do segmento quimbundo que, como vimos, remete para um ritual iniciático bem característico da cultura africana, existem ainda fragmentos textuais que relevam duma *intertextualidade restrita* da *escrita* com textos onde a infância — rei-

no semiótico condicionante da estética literária angolana — é o principal motivo para a elaboração dum *discurso* autenticamente africano. É o caso da sequência textual do referido extracto em que o narrador, de novo *ubíquo*, afirma: «... quero só ver Maninho no Alto das Cruzes, agora me quero rir para ele, que está na porta da casa de Xoxombo a bater a palma da mão na boca, nos uatoba a todos: — *Uatobo! Uatobo! Ukamba o sonhi...*». Esta sequência estabelece o diálogo entre o texto de que faz parte e o de «*O último quinzar do Makulusu*», em *Velhas Estórias*. De facto, Xoxombo é uma personagem da estória de «*O último quinzar...*» que nos evoca um dos textos encaixados nesse texto, isto é, o texto genuinamente africano constituído pelas adivinhas de Nga Ndreza, capitão Abano e sá Domingas, bem assim como o *mussosso* do quinzar comum a toda a *oratura* angolana. Nessa sequência, se sobrepõem o Maninho, criança, e o narrador, também criança, e o Maninho, agora morto, e o narrador adulto. A *ubiquidade* da *escrita* e do *texto* é, mais uma vez, manifesta. O próprio segmento quimbundo contém-na, já que «*uatobo! uatobo!*» reenviam para um texto diferente daquele que subjaz a «*ukamba o sonhi*».¹⁶ Com efeito, o «*uatobo*» de Ma-

16. Julgamos que haverá aqui um lapso tipográfico, na medida em que esta expressão quimbunda, como pode constatar-se por uma citação anterior, aparece sempre «*uakamba o sonhi*» e não «*ukamba o sonhi*», o que, aliás, não faz grande sentido. Na verdade, enquanto a primeira expressão significa «que não tenha vergonha», a segunda, literalmente, seria «amizade de vergonha».

ninho à «porta da casa de Xoxombo» é espacial e temporamental distinto do «xingamento» (*uakamb'o sonhi*) da prostituta Balabina.

Não é, porém, só a *intertextualidade restrita* que faz do *texto* um «puro entrecruzar de fluxos verbais» cujo único ponto comum é meramente *ideologémico*. Também a *intertextualidade* propriamente dita contribui para tal «textualização». No extracto, a que temos estado a referir-nos, ela surge com a citação do refrão pertencente ao «*Poema da Alienação*», de António Jacinto, onde a problemática do trabalho forçado na estrada é tematizada:

«O meu poema vai nas cordas
encontrou cipaio
tinha imposto, o patrão
esqueceu assinar o cartão
vai na estrada
cabelo cortado
«cabeça rapada
galinha assada
ó Zé»
picareta que pesa
chicote que canta».¹⁷

Os dois tipos de *intertextualidade*, portanto, estão constantemente presentes, em *Nós, os do Makulusu*. Poderíamos carrear para aqui mais exemplos como o da presença remanescente de Agostinho Neto com os seus conhecidos poemas, «*O choro de Africa*» e

17. Cf. JACINTO, António — «Poema da Alienação», in «No Reino de Caliban-II», p. 138.

«Criar» [«... a Rute está deitada, em casa, quieta, e olha no tecto *com os olhos secos*» (p. 30)] ou a de textos como o «*Faustino*», de *A Cidade e a Infância* [«Não brinco com pretos, *bobis sarnentos...*» (p. 33)], ou a evocação do «*Cahier d'un Retour au Pays Natal*», de Aimé Césaire [«... «Raça?» e escreviam, no papel, a cor de uma cor; e se eu dissesse, como o Maninho escreveu no boletim de inscrição para a matrícula no segundo ciclo do liceu nacional de salvador correia, na nossa terra de Luanda, a bela palavra: «humana», iam-me queixar na polícia — é comunista» (p. 120)], mas os exemplos, que apresentámos, são já suficientes para demonstrar que *Nós, os do Makulusu* é um texto em que Luandino Vieira perspectivou com mais amplitude a sua *genoclastia* e o seu consequente *genotetismo*. Este texto, na verdade, não respeita qualquer das regras ou dos princípios dos géneros literários tradicionais que aqui coexistem, por vezes em situação de nítido constrangimento. O seu *discurso* é, portanto, insubmisso; a *escrita* deliberadamente associativa, e, por vezes, mesmo *automática*, imprime um carácter desordenado e compósito ao texto, sugerindo, desse modo, que é à *memória imaginativa* que os narradores¹⁸ vão arrancando os acontecimentos díspares com que se faz a textualidade. A narração é, assim, feita ao sabor dessa *memória imaginativa* que não possui

18. O plural — *narradores* — é propositado, uma vez que o Mais-Velho, narrador quase todo o tempo, alterna, em algumas passagens do texto, o seu papel com Maninho que se assume, então, como narrador.

quaisquer preocupações cronológicas, antes se entrega a uma espécie de «corrente de consciência» à Henry James, à James Joyce ou à Guimarães Rosa e, por isso mesmo, permite a constante atemporalidade da *escrita* e a *tabularidade* permanente:

«Somos quatro, de ritmos e passos diferentes, carregamos, na zuna, o alegre caixão de nossa infância e os quinjongos saltam e oiço berrar:

— Mais-Velho! Mais-Velho-é?!

(...)

Ó remexer xaxualhado de todos os paus da lagoa de Kinaxixi, que me quereis, somos quatro ritmos e saberes e vidas diferentes, o caixão oscila, não tem comparsita, um silêncio só, gravidade fingida que os estômagos trabalham seus ruídos, os corações pulsam, os rins filtram, não era como nós nessa tarde de sol. Silêncio era de vida, nosso — e o grito gorjeado do plimplau, sinal dos sacristas, cortou. Me abaixo. A pedra zune por cima da minha cabeça é um viem que o Maninho não vai ouvir, o cu d'agulha só que lhe vai sussurrar o sangue no capim e então vai chorar porque não foi em combate» (p. 85).

Não há dúvida de que este extracto, como tantos outros que poderíamos citar, é mais uma confirmação de que o *texto* se constrói compositamente de textos, onde há constante sobreposição do passado com o presente, da infância de «nós, os do Maku-

lusu» com a vida da guerra que, em 1961, entrou no quotidiano dos angolanos. A *escrita*, que gera tal texto, é, portanto, um movimento constante de regressão, de recuperação, de retrospecção. Nunca uma prospecção/projecção, porque, para Luandino, o passado e o futuro são irmãos, formam, como diria Pierre Beaudry, «uma estrutura unidimensional contínua, tornando-se homeomorfos ou topologicamente equivalentes».¹⁹ A Luandino, e esta é mais uma das características joycianas da sua *escrita* neste texto, só o presente lhe interessa. A *escrita* não transita do *cumprido* (passado) ao *não cumprido* (futuro), ela permanece sempre num «actual do possível enquanto possível», como escreve Joyce em *Ulysses*. Este movimento da *escrita*, em que o «actual do possível» se impõe, é justamente o suporte deste texto de *Nós, os do Makulusu*. Daí o seu narrador considerar: «... ser só não chega; é preciso que queiras, que estejas sendo diariamente, que nos deixemos ser. Ser é passado logo na hora que és» (p. 70). Por aqui se constata que não há uma *linearidade* geométrica no *tempo* luandino e que a sua *escrita* substitui o *continuum* da linearidade temporal pelo *discontinuum*, tudo sendo sempre só *instante*. Em *Nós, os do Makulusu*, o *discontinuum* é estabelecido, uma vez que o futuro nunca chega a cumprir-se, pois o presente regressa sempre ao passado: por isso, «ser é passado logo na hora que és». Em suma, *Nós, os do Makulusu* é um *texto* feito de «restos»

19. Cf. BEAUDRY, Pierre — «Une écriture «attentative»», in «Change n.º 11», p. 76.

dum «antigamente», inseridos na «cena» do velório de «Maninho» na igreja do Carmo. *Texto* múltiplo, portanto, já que tecido de discursos *plurais*: a guerra, a prostituição, o colonialismo, o amor, os colonizados. É um *texto* marcado pela *mudança*, pela busca do *diferente*, em que a morte, em combate, de Maninho é o pretexto para uma *escrita* veloz, volumétrica e totalizante. Maninho serve-lhe, simultaneamente, de foco de convergência e de divergência, podendo, por isso mesmo, ser considerado como a «consciência unificante» dum *texto* extremamente fragmentado e, por vezes, apaixonado em excesso, demonstrando, assim, a enorme tensão que lhe está subtensa. Maninho será, pois, a voz da diferença, da unidade no *texto* da diversidade de *escritas*: «... esse modo diferente que tens, não é de ver as coisas, vê-lhes como eu, como nós, como outros, mas de lhes dizeres, és uma chuva de caju que serena a sede da terra e dá-lhe paciência de esperar nas grandes verdadeiras chuvas» (p. 131). A *escrita* luandina confessa-se aqui enraizada, africanamente, no *telurismo* e apostada em fazer do *texto*, essencialmente, «um modo diferente de dizer», isto é, um *logotetismo* e um *genotetismo* capazes de privilegiar, acima de tudo, a palavra, o *Verbo*, e a *palabra* que, na tradição retórica africana, se desenvolve liberta das peias da temporalidade, da referencialidade unívoca, preocupada apenas com a pluralidade simbólica. A «gramática» textual africana «desconhece» o *género*, porque a sua *sintaxe griótica* obedece ao *ritmo*, é *can-guruística* e, por isso, o *texto* compõe-se de *mosaicos*, aparentemente autónomos, cuja *textualidade*

holística tem na *palavra* o seu modelo de referência. Assim se explica que «o terceiro canto do juramento», a «terceira palavra» do ritual iniciático que falta para completar a frase juramentária de «*ukamba uakamba...*» (p. 38) só apareça, pela *diferância* que a *escrita* assume, sete dezenas de páginas depois (p. 107). A *escrita* espraia-se, como a *palavra*, o *texto* difere-se, e a «terceira palavra», a dimensão cúbica da *textualidade*, surge, por fim, seca, inesperrada, *grioticamente* metida num discurso que a não segrega: — «*Kikunda*».

«*Kikunda*, i. e. traição» (p. 107) é, por assim dizer, a expressão emblemática do *texto* de *Nós, os do Makulusu*: uma traição aos códigos estéticos e retóricos tradicionais e ocidentais! «*Kikunda*» será, então, a afirmação da *diferença* do *texto* luandino, se cotejado com o *texto* ocidental: *ukamba uakamba kikunda*²⁰ — eis o genotexto africano do *texto* de Luandino Vieira. Curiosamente, a traição, isto é, *kikunda* gera-se pela *diferença* dum simples *grama* — *a* — existente entre *ukamba* e *u(a)kamba*. Esse *grama*, diria Jacques Derrida, leva justamente à *diferância*, insistentemente procurada pela *escrita* luandina que a faz emergir no seu *texto*.

João Vêncio: os seus amores é um texto que, do ponto de vista da *escrita*, apresenta muitas marcas

20. Esta frase quimbunda pode traduzir-se por «não ter amizade é traição». Por extensão e de acordo com o contexto em que Luandino a usa, ela pode entender-se como sugerindo que o *texto* que não ame a cultura africana, é traidor, e, conseqüentemente, não pertence à literatura angolana.

semelhantes a *Nós, os do Makulusu*. Por isso, quase tudo o que dissemos anteriormente lhe convém. Trata-se, como já foi dito, de um texto em que a infância é o principal «reservatório semiológico». A face infantil de *Nós, os do Makulusu* tem, portanto, no texto de João Vêncio um outro desenvolvimento, nomeadamente nos aspectos da vivência sexual — um dos *leit-motive* também de *No Antigamente na Vida*. Tais aspectos, na verdade, são apenas aflorados no texto que acabámos de comentar, enquanto João Vêncio os dissecava numa perspectiva pessoal *lombrosiana*, por isso mesmo oposta à do sistema que o julgou e encarcerou. Não é, todavia, enquanto *história*, propriamente dita, que o texto de João Vêncio nos interessa, mas enquanto *discurso*, isto é, enquanto processo de forjar e apresentar a história.

João Vêncio: os seus amores é seguramente o texto em que Luandino Vieira levou mais longe a sua *modernidade*, a sua *genoclastia*, o seu *logotetismo*. Da sua leitura colhe-se rapidamente, conforme referimos atrás, a impressão de que João Guimarães Rosa exerceu em João Vêncio um raro fascínio. De facto, João Vêncio é, por assim dizer, um émulo do Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*. Aliás, a *intertextualidade* de *João Vêncio...* com *Grande Sertão...* começa a despontar pelo próprio título da estória de Luandino Vieira. Com efeito, o processo de inversão e de transformação do sintagma — «Os amores de João Vêncio» em «João Vêncio: os seus amores» — é idêntico ao que Guimarães Rosa utilizou para passar de «Veredas do Grande Sertão» a «Grande

Sertão: Veredas». Quer dizer que o título da estória luandina surge, desde logo, como um índice de reminiscência intertextual.

Ainda que Barthes tenha considerado que «o intertexto não é forçosamente um campo de influências», mas que «será, antes, uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras», isto é, «o significante como sereia»,²¹ parece-nos bem que elas, as influências, em *João Vêncio: os seus amores* são evidentes e conscientemente assumidas. É assim que o *modus narrandi* de João Vêncio parece ter sido moldado sobre o do ex-jagunço, Riobaldo, do *Grande Sertão: Veredas*. Na verdade, tal como Riobaldo, João Vêncio adopta um modo de narração que bem pode assemelhar-se a um «relatório feito pelo protagonista a um estranho que se limita a ouvi-lo como o psicanalista ouve as confidências do paciente», conforme observou justamente o crítico, Dante Moreira Leite, a propósito da transcendência do *modus narrandi*, em *Grande Sertão: Veredas*. Além disso, o *discurso* de João Vêncio é, do ponto de vista do *ritmo* e do *dis-cursus*, idêntico ao de Riobaldo: «Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe».²² Estas pala-

21. Cf. BARTHES, Roland — «Roland Barthes por Roland Barthes», p. 175, col. Signos n.º 10, Edições 70, Lisboa, 1976.

22. Cf. GUIMARÃES ROSA, João — «Grande Sertão: Veredas», 12.ª edição, p. 78, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1978.

bras de Riobaldo definem, em síntese, o *dis-cursus* de João Vêncio e a *tecedura* do seu *texto*. De resto, *João Vêncio: os seus amores* poderia constituir mais um dos quadros do grandioso cenário que é o *Grande Sertão: Veredas*. A temática ajusta-se bem, uma vez que em João Vêncio a narração também é desencadeada por um «amor impossível» e por um sofrer de três amores, tal como no texto de Guimarães Rosa. «Ciúme, amor, ódio e sangues» são, do mesmo modo, uma motivação constante para a *escrita* de João Vêncio, como o foram para Riobaldo. E não se deixe passar o facto de João Vêncio insistir em apelidar o «doutoro» de «macaco quipanzéu», o que mais nos faz evocar o romance de Guimarães Rosa, onde se fala de «a carne do homem que não era macaco».²³

«O meu gostar é diferente. Nasci pessoa de educação, não sou ciunoso, aprendi que o amor cansa, a amizade descansa. Mas o senhora se nunca viu macaco quipanzéu deitado na sua cama, fazendo tudo com a sua pequena, o senhora não sabe o bicho que está morar dentro do seu coração. Macaco quipanzéu, muene muene!» (J. V., p. 35).

23. As primeiras cem páginas de *Grande Sertão: Veredas* são bem elucidativas da semelhança do *dis-cursus* e do *modus narrandi* com *João Vêncio: os seus amores*. João Vêncio será, portanto, uma personagem que Luandino Vieira moldou em Riobaldo.

João Vêncio: os seus amores apresenta-se-nos, portanto, como um monólogo interior, não solitário, porém. Em rigor, deveremos chamar-lhe um diálogo solipsístico ou monologante, em que as respostas e opiniões do interlocutor de João Vêncio, do «outro», são sugeridas pelas próprias respostas e comentários do narrador, como pode verificar-se, desde já, no extracto anteriormente citado. Esta técnica de narração, que Luandino terá ido buscar a Guimarães Rosa e ao seu Riobaldo, tem já uma certa tradição, nas literaturas europeias, como no-lo refere S. M. Eisenstein: «O «monólogo interior» como processo literário, visando a suprimir as diferenças entre o sujeito e o objecto na exposição do que é vivido pelo herói, observa-se, pela primeira vez, sob forma constituída, na Literatura, com a obra *Les Lauriers sont coupés*, de Edouard Dujardin, publicada em 1887».²⁴

James Joyce, a quem, possivelmente, Guimarães Rosa terá recorrido, e, por isso, também Luandino Vieira, embora indirectamente, usou a técnica de narração por monólogo interior até às suas potencialidades máximas em *Ulysses*, marcando, assim, definitivamente o seu estilo caracterizado por fluxos verbais descontrolados, por dramatização de «pensamentos irracionais» e por paródias intermináveis, conforme sistematiza Jacob Korg. Korg, aliás, e ainda a propósito da obra joyciana, atribui à técnica do monólogo interior uma importância fundamental

24. Cf. EISENSTEIN, S. M. — «Sur Joyce», in «Change n.º 11»,
Mai 1972.

na *modernidade literária*, escrevendo: «Porque ele representa a linguagem na sua fase pós-Einsteiniana e pós-Bergsonianana, livre das restrições impostas por noções tais como tempo e lugar, objectivo e subjectivo, presença e ausência, o monólogo interior pode ser considerado como o estilo arquetípico moderno».²⁵

Não há dúvida de que a utilização, que Luandino Vieira faz da técnica do monólogo interior, tem imensas marcas joycianas, nomeadamente porque João Vêncio é, em suma, uma narrativa assintáctica, cheia de imagens concretas, de expressiva polirritmia, dominada pela memória de acontecimentos passados, a que se sobrepõem acontecimentos presentes, e por materiais verbais lidos ou ouvidos pelo narrador em textos tão diferentes e de discursos tão variáveis. É, em síntese, uma narrativa em que predomina a justaposição tão comum à *escrita* joyciana. A liberdade da sintaxe frástica e a libertação do discurso da lógica vulgar permitem a João Vêncio entrar, sem constrangimentos, no mundo da fantasia, da associação e das recordações, tornando-as complanares. A *complanaridade*, deliberada e irreverente, sustenta a *escrita* do *texto* de João Vêncio: *os seus amores*. *Texto* que o próprio Luandino Vieira anuncia como «uma tentativa de ambaquismo literário a partir do calão, gíria e termos chulos».²⁶ É, portanto, um *texto* cujo tecido verbal plural mostra

25. Cf. KORG, Jacob — «Language in Modern Literature: Innovation and Experiment», p. 99, The Harvester Press, Sussex, 1979.

26. Veja-se o resto do texto, p. 31, da 1.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1979.

essa irreverência que mais não é do que o desejo da *escrita* em violentar os tradicionais códigos literários. Neste aspecto, ela, a *escrita*, afirma-se explicitamente *genoclasta*. João Vêncio, todavia, não se queda pela *genoclastia*; ele visa a um «ambaquismo literário», por isso, a um *genotetismo*.

O entendimento do que seja o «ambaquismo», adentro da cultura angolana, ajudar-nos-á a compreender melhor e a saborear doutro modo a leitura de *João Vêncio: os seus amores*.

Dissemos atrás que os Ambacas eram, no século passado ainda, aqueles colonizados onde a administração colonial ia recrutar funcionários nativos, em virtude da argúcia, que eles demonstravam, aliada a uma propensão natural e a uma maior facilidade no uso da língua portuguesa. Referimos também que muitos dos advogados provisionários, cujo papel foi importante na estrutura judiciária oitocentista da colónia, provinham dos Ambacas. A estas referências caracteriais uma outra se vem juntar e a que Luandino Vieira aludiu em *Nós, os do Makulusu*, tendo aí escrito a propósito:

«— Ambaquistas, os mais perigosos: assinam em círculo para não haver um cabeça, dicionário e códigos comprados aos fascículos... requerimentistas, advogados de sanzala...» (p. 91).

De facto, a característica, parece que histórica, de os Ambacas terem assinado em círculo um requerimento dirigido a um governador-geral, no século passado, é aquela que mais nos interessa para po-

dermos entender a «tentativa de ambaquismo literário», em *João Vêncio: os seus amores*. É que o *texto* de João Vêncio é perfeitamente circular. Tal circularidade, de resto, é sugerida, desde o início, uma vez que João Vêncio se propõe, com o auxílio do interlocutor, do «outro», construir um «colar de missanga», enquanto lhe conta a história da vida:

«Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga — adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. Eu acho beleza é em libelo, as alíneas em fila, com número e letra, nada de confusões macas, falar de gentio à toa. Por isso pergunto depoimento do muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias?» (pp. 33-34).

O «colar de missanga» funciona, portanto, como a alegoria do *texto*. O *ante-texto*, «a missanga sem seu fio dela», é um amálgama de textos e discursos, que João Vêncio considera «confusões macas, falar de gentio à toa». O fazer do «colar de missanga», em que o fio não escolhe as cores das bolinhas que se misturam na quinda, simboliza o fazer do *texto* ou, mais rigorosamente, o «texto do fazer do texto», isto é, a *poiética* de João Vêncio. O *texto* tece-se, assim, sem preocupações de ordem causal ou temporal, sem o carácter esquemático e arrumado dum

libelo com «as alíneas em fila, com número e letra»; mas, antes, ao sabor do «acaso» por que a *memória imaginativa* do narrador-tecelão receba os filamentos para o *tecido*. Um «acaso» em tudo semelhante àquele que faz com que bolinhas de missanga de cores variadas entrem no fio e formem o «colar». A multiplicidade das cores da missanga sugere, naturalmente, o carácter múltiplo, plural, do texto, em que a *complanaridade* suporta toda a mistura cronológica e textual:

«Desculp' 'inda! Ia rebentando o fio — a misanga espalhava, prejuízo. Que eu não dou mais encontro com um muadié como o senhor para orquestrar as cores. Comigo era a mistura escrava; no senhor é a beleza forra» (p. 109).

As cores, como se vê, não são orquestradas pelo narrador, mas pelo interlocutor que, na realidade, não existe. Assim, a orquestração das cores que o mesmo é dizer dos episódios e fragmentos que se acumulam pela narração desordenada de João Vêncio, fica cometida ao narratário. Aliás, o narrador tinha avisado, no princípio: «Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga». Não se comprometeu, portanto, com a orquestração das cores que, em boa verdade, não é possível, quando a missanga polícroma está toda contida numa só quinda. João Vêncio tece, por isso, um texto plural em que não é viável destacar qual dos textos entretecidos é o mais importante ou o englobante, uma vez que eles estão misturados por uma *escrita* circular, mas sem cen-

tro. Por uma *escrita*, enfim, que traduz o espírito do «ambaqueísmo literário», caracterizado, linguisticamente, por uma neologia ousada e, textualmente, por uma subversão quase total do conceito de género literário. *João Vêncio: os seus amores*, com a sua tentativa bem sucedida de «ambaqueísmo literário», abre as portas a um experimentalismo textual, a uma *escrita laboratorial* que tem em *No Antigamente na Vida* o seu texto mais representativo.

O problema do *texto*, em *No Antigamente na Vida*, não se apresenta substancialmente diferente do que constatamos em *João Vêncio: os seus amores* e que, em termos gerais, define uma tendência para a *genoclastia* através do abandono das normas genológicas tradicionais.

Servindo-nos de um comentário judicioso de Jorge Luís Borges a respeito do *Finnegans Wake*, de James Joyce, diremos que *No Antigamente na Vida* «é muito mais um projecto de leitura do que uma verdadeira leitura».²⁷ E isto porque, realmente, a *textura* desta obra luandina é extremamente complexa e *con-fusa*. A *con-fusão* deriva essencialmente do facto de, face à proliferação de personagens no corpo do texto sem uma função definida e à constante mutação do tempo e do espaço, a narratividade ser permanentemente posta em causa pela *escrita* que vai anulando pouco a pouco a acção ou, melhor dizendo, a *actância* para privilegiar a *significância*. Deste modo, poderemos dizer que, em *No*

27. Citado por LOUIT, Robert — «Dossier sur Joyce», in «Magazine Littéraire n.º 161», p. 38, Mai 1980.

Antigamente na Vida, sobretudo nas primeira e última *estórias*, a verdadeira personagem é a palavra e as línguas (portuguesa e quimbunda) constituem a cena onde ela ganha, por vezes, um aspecto teratológico que, convenha-se, está em completo acordo com o onirismo que subjaz à *escrita* e à produção do texto. A *escrita* acaba, por isso, por se transformar num processo de *dialectização*, chamemos-lhe assim, do *texto*, em vez de contribuir para a formação dum *tecido* semanticamente coerente. Este carácter da *escrita* é, de resto, marcado logo no início da *estória* «*Lá, em Tetembuatubia*»:

«Tinha horas como assim: eu queria chegar nos delás onde nem bem que sabia certo» (p. 13).

O projecto da *escrita* está aqui bem «definido»: a *diferância* derridaniana é o seu objectivo. O *texto* situa-se, para ela, «nos delás» da língua. O vazio linguístico da primeira frase contrasta, como diria Siegfried Schmidt, com a sua plenitude estética. Ela inaugura uma *errância* da *escrita* que busca o *além do texto*, os *delás da língua*, que quer chegar, talvez, *antes da língua*, isto é, ao *texto* anterior a Babel, ao *texto* ainda não dividido pela «areia babilónica» (p. 28). Quer dizer que a viagem da *escrita* para o planeta ignorado de Tetembuatubia significa, simultaneamente, o desejo de acabar com a fronteira de Babel e com a «areia babilónica», isto é, com a guerra que sepultou o entendimento entre as línguas e culturas postas em presença, em Angola. Tetembuatubia simboliza, portanto, o *regresso às origens*, às

fontes do entendimento, à *desbabelização*, isto é, à infância. Por isso, a narrador dessa primeira estória adianta:

«Que ainda digo ecos, antigamentes:
Parva luz há-de-me ver...» (p. 14).

É a esses «antigamentes» que a *escrita* nos conduz. Tetembuatubia fica lá. É, pois, aí que o *texto* há-de fazer-se, como, de resto, é seu desejo:

«Então numa tarde, falsa tarde de cacimbos maios, chuvas idas, que fui lá, em Tetembuatubia, no planeta do Turito, menino alheio. Hoje, Tetembuatubia nem que é o simples nome na parede do tempo — sobra de beleza só, turva cinza das idas alegrias. Mas aí foi a vida, inteira, o onde que a gente demos encontro os milagres do impossível, num antigamente longe» (p. 14).

Turito é, com efeito, a demonstração cabal de que, em *No Antigamente na Vida*, a palavra é a personagem. Turito é palavra inventada para dono dum planeta também inventado, mas verdadeiro, na fantasia das crianças para quem a única guerra era a dos papagaios de papel: «— O muene ki Turitu-é! Muene u Ami ngó!...» (p. 48) (Ele não é o Turito! Ele é só o Eu) — assim se anuncia a duplicidade, a heteronímia do sujeito da *escrita*. Turito é, de facto, o *Eu*, a autenticidade, a verdade dos tempos da infância, aquele que «tinha desaprendido a falagem sabida, tudo queria fazer novo só» (p. 27). É o «re-

fazeiro de mundos» (p. 22), o que transforma escravos em cravos:

«— Póp'las! Escravo fiel, que você és sempre!...

Para o Turito vir com suas belas águas apagar:

— Dorenavã és «Cravo-fiel!» (p. 31).

A *escrita* de Turito conduz, como se vê, a um *texto* que nos evoca Raymond Roussel, já que o tecido textual é apenas formado pelo trabalho sobre o *significante*. A *escrita* torna-se *laboratorial*, feita de análises e de sínteses, por vezes mesmo, de diálises, de expansão e de contracção do *significante*. A *significância* tem mais interesse do que o significado ou o sentido. Daí que o discurso seja, em alguns casos, simples acumular de «estúrdios vocábulos à toa»:

«E perguntou saber:

— A vida?

— É pós...

— Conjunto?

— Areia...

— Como é?

— Mim, meses!» (p. 25).

Este «diálogo» de Zeca com Turito (afinal o *outro*, o *alter ego* de Zeca) «diz» bem das intenções da *escrita* de *No Antigamente na Vida*. O esoterismo é sibilamente desfeito pela última «resposta» — «mim, meses» — que parece enconder o *significante* «mimese» submetido a uma *diálise*. A ser assim,

teremos, então, a afirmação de que o que a *escrita* pretende é confundir a palavra, a língua, com o objecto, isto é, gerar a *mimologia*. Esta ideia acentua-se não só porque, na página seguinte, surge outro «diálogo» esotérico terminado também por «mimemes», mas ainda porque este primeiro texto de *No Antigamente na Vida* é feito principalmente de fragmentações do significante para permitirem novas recomposições, quase sempre, *mimémicas*. Atente-se, por exemplo, em mais um diálogo de Zeca com Turito:

«Ele: — Selene lua, já nascente...

O Zeca: — Poente só, sol a dar idade!...

— Ele: — A estrela-de-fogo!» (p. 32).

A fragmentação do significante de modo a que, devido à paronomásia, possibilite a reconstrução dum novo significante está aqui patenteada: o «sol a dar idade» de Zeca é descodificado por Turito com a resposta «a estrela-de-fogo», isto é, Tetembua ia Tubia ou Tetembuatubia. Quer dizer que «solidariedade» só é possível em Tetembuatubia. Solidariedade que, no *texto*, se estabelece entre as palavras ou meros vocábulos, conduzindo muitas vezes a língua para um estado de autêntico *nirvana*:

«Tudo escuridão, vergonhas, nem um na de nada da luz das silenciosas palavras de abrir céus, esvoaçar da tarde falsa de cacimbos maios, as que eu queria, e ele disse, rezava:

Sim e tu parva luz vem vir...» (p. 39).

A disseminação, a fragmentação — «nem um *na* de nada *da* luz» — torna-se, assim, o símbolo da *errância* da *escrita* em direcção ao *texto*, a Tetembuatubia, planeta em que

«Ajuntávamos nossos grãos de luz na única enorme alegria — a nova vida. E tudo que era o coro uno, uníssonos, sons desiguais da mesma palavra. Que todos cantávamos sons primeiros, ninguém que sabiam ler ainda, saía tudo belas tolices de livres corações» (p. 65).

Planeta, portanto, onde podia encontrar-se a pureza dos sons, dos «sons primeiros», antes da palavra, antes de Babel. É, pois, para lá que a *escrita* viaja acompanhando Turito [«— Nós vamos onde que vão as tuas fantasias...» (p. 23)]. Turito é o caminho para o *texto* diferente, puro, liberto, no imediato, da ideologia do significado. Turito é, certamente, uma «personagem» também moldada em Rosa, na sua estória de *Sorôco* que, embora louco, consegue do narrador a mesma dedicação que Zeca devota ao seu *outro*: «A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga». Cantiga que Turito também cantava e todos o acompanhavam, em coro:

«Então, o Turito quem que começou. Fiozinho seco de sua voz velha, canto de calar pássaros. (...) Cantávamos» (pp. 64-65).

Poderíamos continuar a explorar em «*Lá, em Tetembuatubia*» aspectos ligados ao seu experimenta-

lismo, à sua *significância*. Não valerá, todavia, a pena, porque o que dissemos é suficiente para demonstrar que Luandino Vieira teve aí como preocupação dominante refugiar-se, fenotextualmente, no «reino da infância» que é justamente o reino do *in-fans*, isto é, do que ainda não fala, apenas articula sons e junta desordenadamente vocábulos, a fim de poder *criar*, *logotetizar* até, diríamos, a um estádio de puro *nirvana*, de *satori*. Tal não significa, porém, que, genotextualmente, não seja possível detectar o sentido ou, melhor, um dos sentidos na amálgama de fluxos verbais dominados, essencialmente, pela referência bíblica que, a espaços, permite ver em Turito uma espécie de Cristo que atrai a si os apóstolos e os converte à sua causa, mostrando-lhes o seu reino, Tetembuatubia, onde eles comungarão das alegrias [«Lá, em Tetembuatubia, a gente éramos os sobas da alegria» (p. 66)], da *luz* que os «terráqueos» desconhecem e os adultos também. Por isso é que Turito glosa a palavra de Cristo («deixai vir a mim as criancinhas»), dizendo «Sim e tu parva luz vem vir...» —, sugerindo que a criança é, realmente, a «parva luz» dum *vir*, isto é, dum homem. A Bíblia contém, com efeito, o *hipotexto* deste texto luandino cujo tecido verbal, por vezes esotérico, indicia estarmos em presença duma *escrita críptica* que esconde um sentido profundo debaixo da inocência das brincadeiras das crianças. Terminemos, então, as nossas considerações sobre o *texto* de *No Antigamente na Vida* com uma proposta de leitura do título de sua primeira estória que marca, aliás, a *escrita* das outras duas.

«*Lá, em Tetembuatubia*» é uma expressão que nos remete, desde logo, para um «país» estranho, para um *lá* que, forçosamente, vai opor-se, ser diferente do *cá*. A estranheza reside, sobretudo, no lexema quimbundo que tem um certo sabor a *éden*. Mesmo sem o decifrarmos na *abertura* do texto, sentimos que ele *ressoa* a calor e a um certo ambiente onírico, motivado, aliás, pela *ondulação* sonora que dele se desprende. A sua entoação permite-nos encontrar uma alternância rítmica — TETEMBUATUBIA — traduzida pela junção do que poderíamos considerar um *pé anfibraco* (u — u) e de um *pé troqueu* (— u). Mais tarde, quando, no corpo do texto, deparamos com a *análise* desse saboroso lexema em *Tetembua ia tubia* (p. 33), constatamos que a alternância tonal será modificada, surgindo no segundo *pé* um *dáctilo*, o que o torna ainda mais rico e harmonioso. A eufonia de tal lexema, que lhe confere um certo exotismo místico, vem acrescentar-se o calor que a sua desaglutinação quimbunda, no «riso riso do Zemaria», provoca. Calor que, se até aqui era meramente poético, passará a ser também semântico, a partir do momento em que conhecemos a tradução portuguesa: «estrela de fogo». A tradução faz perder ao lexema a sua poeticidade, mas deixa ver o seu *ideograma* que é, aliás, o *ideograma* que nos parece estar subtenso a todo o *texto* fragmentado e desordenado dessa primeira estória de *No Antigamente na Vida*:

«— Vamos partir para Tetembuatubia!
— gritou alegria do Zeca.

— Eia! Vamos, Zeca amigo! Sol de cinza, lua crua, estrela de fogo — sinais do mundo novo...» (p. 33).

É neste curto diálogo que podemos detectar o *ideologema* não só do lexema, mas de toda a *escrita* que é por ele orientada. Na verdade, em Tetembuatubia, estavam os «sinais do mundo novo...». As reticências da suspensão sugerem-nos, desde logo, que a interpretação de tais sinais deve ser simbólica, uma vez que o sinal diacrítico *figuraliza* a frase. Interpretemo-los, então.

«Sol de cinza» é uma *metáfora* bem conseguida para nos transmitir, expressivamente, o vermelho de um pôr-de-sol africano, porque «sol de cinza» é um sol que se *apaga*, que *se põe*, uma vez que «cinza» é o sinal de um fogo que se extingue: a «cinza» aparece, quando o fogo se apaga, tal como o vermelho surge, quando o sol se põe. Deste modo, poderíamos falar também duma *metonímia*, gerando-se, assim, a jakobsoniana projecção do eixo das similaridades sobre o das contiguidades, isto é, a *função poética*.

«Lua crua» emerge como a *metáfora* para «lua nova», simbolizando, portanto, o preto. De facto, a «lua nova» é uma «lua crua» que vai «cozendo», graças ao sol que a aquece, fazendo-a amadurecer a pouco e pouco num «quarto crescente» que, totalmente «cozido», se transforma em «lua cheia». Um sol, que se «apaga» (= um «sol de cinza»), deixa a «lua crua» na escuridão da «lua nova».

Temos, assim, o *vermelho* e o *preto* a formarem

o tecido — daí a aglutinação de *tetembua* com *ia tubia* — no qual se vai inscrever uma «estrela de fogo», isto é, *alaranjada*. Nestas três cores residem, pois, os «sinais do mundo novo» que o narrador nos apresenta hierarquicamente: primeiro, o *vermelho* do «sol de cinza», depois, o *preto* da «lua crua»; por fim, a unir as duas cores o *alaranjado* da «estrela de fogo». Aqui teríamos sugerida a bandeira do MPLA: estandarte que Zeca levanta na direcção de Tetembuatubia para onde todos querem partir. Tetembuatubia que já não será o planeta em que se «luta de naves de papel de seda» — estas já só «esvoaçando todos os céus da memória» (p. 54) —, mas onde será preciso fazer a guerra da liberdade.

«*Lá, em Tetembuatubia*» é bem o *texto* em que Luandino Vieira terá compreendido melhor, como diria Khlebnikov, que «a pátria da criação está situada no futuro, que é de lá que procede o vento que enviam os deuses dos verbos».²⁸ *No Antigamente na Vida* constitui-se, pois, como a manifestação mais acabada do *pluralismo textual* luandino, em que discursos «amigos e inimigos, tudo junto, esquecidos, só vêem o guardador dos rebanhos da beleza» (p. 194). Fernando Pessoa, uma vez mais, ilustra a *escrita* heteronímica de Luandino Vieira que, com Turito, «desaprendeu a falagem sabida» para «fazer novo só», *logotetizando, genotetizando*.

28. Citado por JAKOBSON, Roman — «A procura da Essência da Linguagem», in «Linguística e Comunicação», p. 117.

BIBLIOGRAFIA

A. OBRAS DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA

- *A Cidade e a Infância*, 2.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1977.
- *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, 1.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1974.
- *Vidas Novas*, 3.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1976.
- *Luuanda*, 4.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1974.
- *Velhas Estórias*, 2.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1976.
- *No Antigamente na Vida*, 1.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1974.
- *Macandumba*, 1.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1978.
- *João Vêncio: os Seus Amores*, 1.ª edição, Edições 70, Lisboa, 1979.
- *Nós, os do Makulusu*, 1.ª edição, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1975.

B. OBRAS LITERÁRIAS CITADAS

- | | |
|----------------------|--|
| António Jacinto | — <i>Vôvô Bartolomeu</i> , Edições 70, Lisboa, 1979. |
| Assis Júnior, A. | — <i>O Segredo da Morta</i> , Edições 70, Lisboa, 1979. |
| Carvalho, Ruy Duarte | — <i>Como se o Mundo não tivesse Leste</i> , Ed. Limiar, Porto, 1977. |
| Guimarães Rosa, João | — <i>Tutaméia</i> , 4.ª ed., Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1976. |
| | — <i>Primeiras Estórias</i> , 10.ª ed., Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1977. |
| | — <i>Grande Sertão: Veredas</i> , 12.ª ed., Liv. |

- José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1978.
- Honwana, Luis Bernardo — *Nós matamos o cão tinhoso...*, Edições Afrontamento, Porto.
- Neto, Agostinho — *Sagrada Esperança*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1974.
- Ribas, Óscar — *Uanga — Romance Folclórico Angolano*, Tip. Angolana, Luanda, 1969.
- Uanhenga Xitu — «*Mestre*» *Tamoda e outros Contos*, Edições 70, Lisboa, 1977.
- Vieira da Cruz, Tomaz — *Quissange* (Poesia), Edições Lello (Angola), Luanda, 1971.
- Viriato da Cruz — *Poemas*, Edições Capricórnio, Lobito, 1974.
- Yacine, Kateb — *Le Polygone Etoilé*, Ed. du Seuil, Paris, 1966.

C. TEORIA, CRÍTICA E ANÁLISE LITERÁRIAS AFRICANAS

- ANDRADE, Mário de — *Littérature et nationalisme en Angola*, in «*Présence Africaine-41*», Paris, 1962.
- *La poésie africaine d'expression portugaise — évolution et tendances actuelles*, Pierre Jean Oswald, Paris, 1969.
- *Préface à «la vraie vie de Domingos Xavier»*, Ed. Présence Africaine, Paris, 1971.
- *Préface a «Na noite grávida de punhais»*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1975.
- *Préface a «O canto armado»*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1979.
- ANOZIE, Sunday O. — *Sociologie du Roman Africain*, Ed. Aubier-Montaigne, Paris, 1970.
- BALMIR, Guy-Claude — *Ecrivains et folklores nègres du Nouveau Monde*, in «*Présence Africaine - 110*», Paris, 1979.
- BALOGUN, F. Odun — *African Aesthetics: through the looking glass of Femi Osofisan's Kolera Kolej*,

- comunicação apresentada na Conferência Anual da ALA, Gainesville (Fla.), 1980.
- BAMGBOSE, Ayo — *The Novels of D. O. Fagunwa*, Ethiope Publishing, Corp., Benin City, 1974.
- BURNESS, Donald — *Fire — six writers from Angola, Mozambique and Cape Verde*, Three Continents Press, Washington, 1977.
- DERIVE, Jean — *L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans «les soleils des indépendances»*, d'Ahmadou Kourouma, in «L'Afrique Littéraire 54/55».
- DIAGNE, Pathé — *Renaissance et Problèmes Culturels en Afrique*, in «Introduction à la culture africaine», coll. 10/18, Unesco, 1979.
- DIOP, David — *Contribution au débat sur la poésie nationale*, in «Coups de Pilon», Ed. Présence Africaine, Paris, 1973.
- ECHENIM, Kester — *La structure narrative de «Soleils des Indépendances»*, in «Présence Africaine — 107», Paris, 1978.
- ELAHO, Raymond O. — *A la recherche du «Nouveau Roman» africain: «Le Polygone étoilé»*, de Kateb Yacine, in «Présence Africaine — 107», Paris, 1978.
- FERREIRA, Manuel — *Com «Luuanda» nasce a ficção angolana?*, in «Diário de Lisboa», sup. Vida Literária, 11-3-1965.
- *Uma Aventura Desconhecida*, in «No Reino de Caliban - I», Edição Seara Nova, Lisboa, 1975.
- *Introdução e Notas a «No Reino de Caliban - II»*, Edição Seara Nova, Lisboa, 1976.
- *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa 1 e 2*, Edição do Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- *Prefácio a «A Cidade e a Infância»*, Edições 70, Lisboa, 1978.

- FOUDA, Basile-Juléat et alii — *Littérature Camerounaise*, Club du Livre Camerounais, Cannes, 1961.
- GARCIA, José Martins — «*Luuanda*» (de José Luandino Vieira), in «*Linguagem e Criação*», Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1973.
- *Luandino Vieira: o anti-«apartheid»*, in «*Colóquio/Letras - 22*», Lisboa, 1974.
- GOURDEAU, Jean-Pierre — *La littérature négro-africaine d'expression française*, Ed. Hatier, Paris, 1973.
- HAMILTON, Russel G. — *Preto no Branco, Branco no Preto — Contradições linguísticas na novelística angolana*, in «*Luandino*», col. Signos-32, Edições 70, Lisboa, 1980.
- JAHN, Janheinz — *Muntu*, Ed. du Seuil, Paris, 1962.
- MARGARIDO, Alfredo — *Estudos sobre literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, Ed. A Regra do Jogo, Lisboa, 1980.
- MONDEJAR, Publio — *Poesia de la Negritud*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1972.
- MONTENEGRO, José — *A Negritude — dos mitos às realidades*, Editora Pax, Braga, 1967.
- MORAN, Fernando — *Nación y alienación en la literatura negro-africana*, Taurus Ediciones, Madrid, 1964.
- MOSER, Gerald — *Essays in Portuguese-African Literature*, Pennsylvania State University Studies, Pa., 1969.
- MOURÃO, Fernando — *Contistas Angolanos*, colectânea da CEI, Lisboa, 1960.
- *A Sociedade Angolana através da Literatura*, Editora Ática, São Paulo, 1978.
- MUDIMBE, Valentim Y. — *Sur la littérature africaine*, in «*Recherche, Pédagogie et Culture - 33*», 1978.
- OKAFOR, R. N. C. — *Wole Soyinka's «The Road» and the Faustian Dimension*, in «*Présence Africaine - 111*», Paris, 1979.

- OLIVEIRA, José Osório
de — *Literatura Africana*, Edição SEC, Lisboa, 1962.
- OLIVEIRA, Mário António de — *A Sociedade Angolana do fim do séc. XIX e um seu Escritor*, Ed. NÓS, Luanda, 1961.
— *Literatura Angolana — Contributo para uma definição*, in «Boletim Ultramar - 15», Lisboa, 1964.
— *Situação da Literatura no Espaço Português*, in «Estudos de Ciências Políticas e Sociais - 76», Lisboa, 1965.
- PALMER, Eustace — *The Growth of the African Novel*, Heinemann, London, 1979.
- PRETO-RODAS,
Richard A. — *Negritude as a theme in the poetry of the portuguese — speaking world*, University of Florida Press, Gainesville, 1970.
- RIVAS, Pierre — *Dialectique de la littérature cap-verdienne: vocation océane et enracinement africain*, in «L'Afrique Littéraire — 54/55».
- ROUBAUT, Marc — *Introduction à «La poésie négro-africaine d'expression française»* (anthologie), Editions Seghers, Paris, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul — *Orphée Noir*, in «Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache», Presses Universitaires de France, Paris, 1972.
- SELLIN, Eric — *Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain*, in «Littératures Ultramarines de Langue Française», Ed. Naaman, Ottawa, 1974.
- SENGHOR, Léopold S. — *L'Âme Africaine et la Poésie*, in «Annales du Centre Universitaire Méditerranéen», tome III, 1951.
— *Préface à «Les nouveaux contes d'Amadou Koumba»*, de Birago Diop, Ed. Présence Africaine, Paris, 1958.

- *Le Français, langue de culture*, in «Esprit - 11», Paris, 1962.
 - *Discussion*, in «Littératures Ultramarines de Langue Française», Ed. Naaman, Ottawa, 1974.
 - *Les Fondements de l'Africanité*, Ed. Présence Africaine, Paris.
- SEYDOU, Christiane
- *La devise dans la culture peule: évocation et invocation de la personne*, in «Langage et cultures africaines», François Maspero, Paris, 1977.
- SIMPSON, Ekundayo
- *Bilinguisme et création littéraire en Afrique*, in «Présence Africaine - 111», Paris, 1979.
- SNYDER, Emile
- *Petit panorama de la littérature africaine anglophone*, in «Recherche, Pédagogie et Culture - 33», 1978.
- SOARES, António F.
Neiva
- *Introdução a «Poesia Angolana»* (antologia), Edição do Instituto Cultural Português, Porto Alegre, 1979.
- SOYNKA, Wole
- *Myth, Literature and the African World*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- TANLA-KISHANI, B.
- *African cultural identity through western philosophies and languages*, in «Présence Africaine - 98», Paris, 1976.
- TAVANI, Giuseppe
- *Problemas da Expressão Linguístico-Literária nos Países Africanos de Independência Recente*, in «Estudos Italianos em Portugal», Ed. do Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, Lisboa, 1975/1976.
- TENREIRO, Francisco
José
- *Acerca da Literatura Negra*, in «Boletim Geral do Ultramar - 431», Lisboa, 1961.

- THOMAS, L.-V. e LU-
NEAU, R. — *Les Sages Dépossédés*, Ed. Robert Laf-
font, Paris, 1977.
- THOMAS, Louis-Vincent — *De l'oralité à l'écriture: le cas négro-afri-
cain*, in «Négritude: traditions et déve-
loppement», Editions Complexe, Bruxelles,
1978.
- TORRES, Alexandre Pi-
nheiro — *Luandino Vieira: dez anos depois (1964-
-1974)*, in «O Neo-Realismo Literário Por-
tuguês», Moraes Editores, Lisboa, 1977.
- TRIGO, Salvato — *Introdução à Literatura Angolana de Ex-
pressão Portuguesa*, Brasília Editora, Por-
to, 1977.
- *A Poética da «geração da Mensagem»*,
Brasília Editora, Porto, 1979.
- *O texto de Luandino Vieira*, in «Luan-
dino», col. Signos - 32, Edições 70, Lis-
boa, 1980.
- *As tradições orais no logotetismo e no
genotetismo de Luandino Vieira*, comu-
nicação apresentada no «lusophone panel»
da Conferência Anual da ALA, Gaines-
ville (Fla.), 1980.
- TRIGUEIROS, Luís For-
jaz — *Influência do Ultramar na Literatura de
ficção*, in «Estudos de Ciências Políticas
e Sociais - 76», Lisboa, 1965.
- WINTERS, Marjorie — *An objective approach to the African
Novel*, comunicação apresentada na Con-
ferência Anual da ALA, Gainesville (Fla.),
1980.

D. ESTUDOS AFRICANOS VARIOS

- ALTUNA, Raúl R. de
Asúa — *Cultura Banto e Cristianismo*, Edições Ân-
cora, Luanda, 1974.

- AMARAL, Armando — *Alguns Apontamentos sobre a Música Religiosa Africana*, in «Ora et Labora - 5», Ano XIV, 1967.
- ADOTEVI, Stanislas Spero — *Négritude et négrologues*, coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.
- BASTIDE, Roger — *Estudos Afro-Brasileiros*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1973.
- BRANCO, João de Freitas — *Influência do Ultramar na Música*, in «Estudos de Ciências Políticas e Sociais - 76», Lisboa, 1965.
- CADORNEGA, António de Oliveira — *História Geral das Guerras Angolanas*, Ed. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa.
- CARRILHO, Maria — *Sociologia da Negritude*, Edições 70, Lisboa, 1975.
- CÉSAR, Amândio — *Elementos para uma definição da cultura Angolana*, in «Boletim Geral do Ultramar - 477», Lisboa, 1965.
- *O 1.º Barão d'Água-Izé*, Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1969.
- D'ARTHUYS, Nicolas — *Culture et lutte anticoloniale en Angola*, in «Le Monde Diplomatique - 13», Août, 1976.
- DAVIDSON, Basil — *Angola — no centro do furacão*, Edições Delfos, Lisboa, 1974.
- DEPESTRE, René — *Déclaration à La Havane*, in «Change - 9», Paris, 1971.
- FANON, Frantz — *Os Condenados da Terra*, Ulmeiro, Lisboa.
- *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Ed. A. Ferreira, Porto.
- HAMIDOU-KANE, Cheik — *Comme si nous nous étions donné rendez-vous*, in «Esprit», Oct. 1961.

- HAMPATÉ BÂ, A e
CARDAIRE, M. — *Tierno Bokar - le Sage de Bandiagara*, Ed. Présence Africaine, Paris, 1957.
- HAMPATÉ BÂ, A. — *Aspects de la civilisation africaine*, Ed. Présence Africaine, Paris, 1972.
- HOUTART, François — *Dossier sur les colonies portugaises*, Ed. Vie Ouvrière, Bruxelles, 1971.
- LEVI-STRAUSS, Claude — *La Pensée Sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962.
- MELONE, Thomas — *De la négritude dans la littérature négro-africaine*, Ed. Présence Africaine, Paris, 1962.
- MEMMI, Albert — *Retrato do Colonizado*, Mondar Editores, Lisboa, 1974.
O Homem Dominado, Edição Seara Nova, Lisboa, 1975.
- MICHAUD, Guy — *Identité et personnalité*, in «Négritude: traditions et développement», Editions Complexe, Bruxelles, 1978.
- NDENGUE, J.-M.
Abanda — *De la négritude au négritisme*, Editions CLE, Yaoundé, 1970.
- NEVES, Fernando — *Negritude, Independência, Revolução*, Edições ETC., Paris, 1975.
- NOGUEIRA, Jofre
Amaral — *Estudos Angolanos*, Edição do Autor, Sá da Bandeira, 1958.
- RODRIGUES JÚNIOR — *Para uma Cultura Africana de Expressão Portuguesa*, Editora Pax, Braga, 1978.
- SANTOS, Eduardo dos — *Religiões de Angola*, Ed. da Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1969.
- SOROMENHO, F. de
Castro — *Sertanejos de Angola*, Ed. da Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1943.
- SOW, Alpha I. — *Prolégomènes*, in «Introduction à la culture africaine», coll. 10/18, Unesco, 1977.
- VAZ, José Martins — *No Mundo dos Cabindas - I*, Editorial L.I.A.M., Lisboa, 1970.

- WAUTHIER, Claude — *L'Afrique des Africains - Inventaire de la Négritude*, Ed. du Seuil, Paris, 1977.

E. MONOGRAFIAS LITERARIAS AFRICANAS

- CHEVRIER, Jacques — *Littérature nègre*, Ed. Armand Colin, Paris, 1974.
- CORNEVIN, Robert — *Littératures d'Afrique Noire de Langue Française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
- ELIET, Edouard — *Panorama de la littérature négro-africaine*, Ed. Présence Africaine, Paris, 1965.
- ERVEDOSA, Carlos — *A Literatura Angolana — resenha histórica*, Edição da CEI, Lisboa, 1963.
- *Itinerário da Literatura Angolana*, Ed. Culturang, Luanda, 1972.
- *Roteiro da Literatura Angolana*, Edições 70, Lisboa, 1979.
- HAMILTON, Russel G. — *Voices from an Empire — A History of Afro-Portuguese Literature*, University of Minnesota Press, 1975.
- JAHN, Janheinz — *Manuel de Littérature Néo-africaine*, Editions Resma, Paris, 1969.
- KESTELOOT, Lilyan — *Les écrivains noirs de la langue française: naissance d'une littérature*, Editions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1971.
- KIMONI, Iyay — *Destin de la littérature négro-africaine*, Ed. Naaman, Ottawa, 1975.
- LECHERBONNIER,
Bernard — *Initiation à la littérature négro-africaine*, Ed. Fernand Nathan, Paris, 1977.
- NORDMANN-SEILER,
Almut — *La littérature Néo-Africaine*, coll. «Que sais-je?», Presses Universitaires de France, Paris, 1976.

SANTOS, Eduardo dos — *A Negritude e a Luta pelas Independências na África Portuguesa*, Editorial Minerva, Lisboa, 1975.

F. ESTUDOS LINGÜÍSTICOS VÁRIOS

- ALEXANDRE, Pierre — *Les problèmes linguistiques africains*, in «Language in Africa», Cambridge University Press, Cambridge, 1963.
- BAL, Willy — *A props de mots d'origine portugaise en Afrique Noire*, in «Miscelânea Luso-Africana», Ed. da Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Lisboa, 1975.
- *Afro-Romanica Studia*, Edições Poseidon, Albufeira, 1979.
- BASTUJI, Jacqueline — *Aspects de la néologie sémantique*, in «Langages - 36», Paris, 1974.
- BERRY, Jack — *Pidgins and Creoles in Africa*, in «Current Trends in Linguistics - 7», Ed. por Thomas A. Sebeok, Mouton, Paris, 1971.
- DENISON, N. — *Some observations on language variety and plurilingualism*, in «Sociolinguistics», Ed. J. B. Pride & Janet Holmes, Penguin Education, Middlesex, 1976.
- FISHMAN, Joshua — *Sociolinguistics — a brief introduction...*, Newsbury House Publishers, Massachusetts, 1972.
- GUILBERT, Louis — *Grammaire Générative et Néologie Lexicale*, in «Langages - 36», Paris, 1974.
- HALL Jr., Robert — *Pidgin and Creole Languages*, Cornell University Press, London, 1974.
- HJELMSLEV, Louis — *Prolégomènes à une Théorie du Langage*, Les Editions de Minuit, Paris, 1971.
- HOMBURGER, L. — *Les Langues négro-africaines*, Ed. Payot, Paris, 1957.

- HOUIS, Maurice — *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
- MAILLARD, Michel — *Essai de Typologie des Substituts Diaphoriques*, in «Langue Française - 21», Paris, 1974.
- MONTEIL, Vincent — *Le problème linguistique en Afrique noire*, in «Esprit - 11», Paris, 1962.
- MORTUREUX, Marie-Françoise — *Analogie «créatrice», formelle et sémantique*, in «Langages - 36», Paris, 1974.
- PINTO, Milton José — *Análise Semântica das Línguas Naturais*, Ed. Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1977.
- VALENTE, José Francisco — *Gramática Umbundu*, Ed. da Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1964.
- VALKOFF, Marius — *The Linguistics of Afrikaans*, in «Current Trends in Linguistics - 7», Ed. por Thomas A. Sebeok, Mouton, Paris, 1971.
- *Católicos e uso do Português no Cabo da Boa Esperança em 1685*, in «Miscelânea Luso-Africana», Ed. da Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Lisboa, 1975.

G. ESTUDOS DE POÉTICA GERAL

- BAL, Mieke — *Narratologie — les instances du récit*, Ed. Klincksieck, Paris, 1977.
- BARTHES, Roland — *S/Z*, coll. «Points», Ed. du Seuil, Paris, 1970.
- *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, in «Análise Estrutural da Narrativa», Editora Vozes, Petrópolis, 1973.

- *O Grau Zero da Escrita*, col. Signos - 3, Edições 70, Lisboa, 1973.
- *O Prazer do Texto*, col. Signos - 5, Edições 70, Lisboa, 1974.
- *Escrever... Para quê? Para quem*, col. Signos - 8, Edições 70, Lisboa, 1975.
- *Roland Barthes por Roland Barthes*, col. Signos - 10, Edições 70, Lisboa, 1976.
- *Crítica e Verdade*, col. Signos - 14, Edições 70, Lisboa, 1978.
- *Lição*, col. Signos - 21, Edições 70, Lisboa, 1979.
- *Sade, Fourier, Loyola*, col. Signos - 23, Edições 70, Lisboa, 1979.
- BEAUDRY, Pierre — *Une écriture «attentative»*, in «Change - 11», Paris, 1972.
- BOOTH, Wayne — *A Retórica da Ficção*, Editora Arcádia, Lisboa, 1980.
- CABANÈS, Jean-Louis — *Crítica Literária e Ciências Humanas*, Via Editora, Lisboa, 1979.
- CHARLES, Michel — *Digression, régression*, in «Poétique - 40», Paris, 1979.
- CHKLÓVSKI, V. — *A Construção da Novela e do Romance*, in «Teoria da Literatura - II», col. Signos - 16, Edições 70, Lisboa, 1978.
- COHEN, Jean — *Estrutura da Linguagem Poética*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973.
- DALLENBACH, Lucien — *Intertexto e autotexto*, in «Intertextualidades», Livraria Almedina, Coimbra, 1979.
- DAUMAL, René — *Bharata*, Ed. Gallimard, Paris, 1970.
- DECOTTIGNIES, Jean — *L'écriture de la fiction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979.
- DELEUZE, Gilles — *Joyce Indirect*, in «Change - 11», 1972.
- DERRIDA, Jacques — *L'écriture et la différence*, coll. «Points», Ed. du Seuil, Paris, 1967.
- *La différence*, in «Marges de la Philosophie», Les Editions de Minuit, Paris, 1972.

- DOLEZEL, Lubomír — *From Motifemes to Motifs*, in «Poetics - 4», 1972.
- DUBOIS, Jacques — *Code, Texte, Métatexte*, in «Littérature - 12», Paris, 1973.
- EISENSTEIN, S. M. — *Sur Joyce*, in «Change - 11», Paris, 1972.
- FAYE, Jean Pierre — *Narration Nouvelle*, in «Change - 34/35», Paris, 1978.
- GAILLARD, Françoise — *Roland Barthes «Semioclasta»?», in «Barthes — Discurso, Escrita, Texto»,* Edições Espaço, Braga, 1979.
- GALAY, Jean-Louis — *Philosophie et invention textuelle*, Ed. Klincksieck, Paris, 1977.
- GALLIOT, Jean le — *Psychanalyse et langages littéraires*, Ed. Fernand Nathan, Paris, 1977.
- GENETTE, Gérard — *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972.
— *Introduction à l'architexte*, Ed. du Seuil, Paris, 1979.
- GREIMAS, A. J. — *Sémantique Structurale*, Ed. Larousse, Paris, 1966.
Essais de Sémiotique Poétique, Ed. Larousse, Paris, 1972.
- GUIRAUD, Pierre — *La Stylistique*, coll. «Que sais-je?», 9.^e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1979.
- HAYMAN, David — *Au-delà de Bakhtine*, in «Poétique - 13», Paris, 1973.
- IMBERT, Enrique A. — *Métodos de Crítica Literária*, Livraria Almedina, Coimbra, 1971.
- INGARDEN, Roman — *A obra de arte literária*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973.
- JAKOBSON, Roman — *Linguística e Comunicação*, Editora Cultrix, São Paulo, 1970.
- JENNY, Laurent — *A estratégia da forma*, in «Intertextualidades», Livraria Almedina, Coimbra, 1979.
- KORG, Jacob — *Language in Modern Literature: innovation and experiment*, The Harvester Press, Sussex, 1979.

- KRISTEVA, Julia — *Recherches pour une Sémanalyse*, Ed. du Seuil, Paris, 1969.
— *La révolution du langage poétique*, Ed. du Seuil, Paris, 1974.
- LADMIRAL, Jean René — *A Tradução e os seus problemas*, col. Signos - 29, Edições 70, Lisboa, 1980.
- LAFONT, Robert e
GARDES-MADRAY,
F. — *Introduction à l'analyse textuelle*, Ed. Larousse, Paris, 1976.
- LEENHARDT, Jacques — *Modèles littéraires et idéologie dominante*, in «Littérature - 12», Paris, 1973.
- LEFEBVE, Maurice-Jean — *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Livraria Almedina, Coimbra, 1975.
- LOTMAN, Iouri e
GASPAROV, Boris — *La Rhétorique du non-Verbal*, in «Rhétoriques, Sémiotiques», coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1979.
- LOUIT, Robert — *Dossier sur Joyce*, in «Magazine Littéraire - 161», Paris, 1980.
- METZ, Christian — *A Grande Sintagmática do Filme narrativo*, in «Análise Estrutural da Narrativa», Editora Vozes, Petrópolis, 1973.
- PAGNINI, Marcello — *Estructura Literaria y Metodo Critico*, Ediciones Catedra, Madrid, 1978.
- PARIS, Jean — *L'agonie du signe*, in «Change - 11», Paris, 1972.
- PESSOA, Fernando — *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Edições Ática, Lisboa, 1973.
- PORTELLA, Eduardo — *Teoria da Comunicação Literária*, Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1973.
- PRÉVOST, Claude — *Literatura, Política, Ideologia*, Moraes Editores, Lisboa, 1976.
- RABATÉ, Jean-Michel — *La «missa parodia» de Finnegans Wake*, in «Poétique - 17», Paris, 1974.

RACELLE-LATIN,

- Danielle — *Lisibilité et idéologie*, in «Littérature - 12», Paris, 1973.
- RIFFATERRE, Michael — *La Production du Texte*, Ed. du Seuil, Paris, 1979.
- SARAIVA, António José — *Ser ou não Ser Arte*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1974.
- SCHMIDT, Siegfried J. — *Teoria del Texto*, Ediciones Catedra, Madrid, 1978.
- SEABRA, José Augusto — *Poética de Barthes*, col. «poética», Brasília Editora, Porto, 1980.
- TABER, Charles R. — *Traduzir o Sentido, Traduzir o Estilo*, in «A Tradução e os seus problemas», col. Signos - 29, Edições 70, Lisboa, 1980.
- TODOROV, Tzvetan — *As Estruturas da Narrativa*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1970.
- *Introduction à la Symbolique*, in «Poétique - 11», Paris, 1972.
- *As Categorias da Narrativa Literária*, in «Análise Estrutural da Narrativa», Editora Vozes, Petrópolis, 1973.
- *A Gramática da Narrativa*, in «Linguística e Literatura», col. Signos - 9, Edições 70, Lisboa, 1976.
- *Poética*, Edição Teorema, Lisboa, 1977.
- *Les genres du discours*, Ed. du Seuil, Paris, 1978.
- *Poética da Prosa*, col. Signos - 19, Edições 70, Lisboa, 1979.
- *Teorias do Símbolo*, col. Signos - 22, Edições 70, Lisboa, 1979.
- *Simbolismo e Interpretação*, col. Signos - 31, Edições 70, Lisboa, 1980.
- TOMACHEVSKI, Boris — *Temática*, in «Teoria da Literatura - II», col. Signos - 16, Edições 70, Lisboa, 1978.
- TOPIA, André — *La cassure et le flux*, in «Poétique - 26», Paris, 1976.

- VALERY, Paul — *Oeuvres Complètes - I*, Ed. Gallimard, Paris.
- VAN DIJK, Teun A. — *Modèles génératifs en théorie littéraire*, in «Essais de la théorie du texte», Editions Galilée, Paris, 1973.
- YLLERA, Alicia — *Estilística, Poética e Semiótica Literária*, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.
- ZIMA, Pierre V. — *Pour une Sociologie du texte littéraire*, coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978.

x - x - x

NOTA — Em nenhum dos assuntos epigrafados, curámos de apresentar bibliografia exaustiva. Esta, que aqui fica, é tão só aquela de que nos servimos para realizar o nosso trabalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Que Literatura?	7
------------------------	---

I PARTE

1. Um Drama Linguístico?	41
2. Estética Literária Africana	119

II PARTE

1. De <i>A Cidade e a Infância a Luuanda</i> — o trajecto de uma <i>escrita</i>	205
2. De <i>Luuanda a Macandumba</i> — a <i>escrita</i>	389
3. O <i>texto</i> luandino	557

Composto e impresso
nas oficinas da
Tipografia Minerva
4480 Vila do Conde