

**JOSÉ LUANDINO VIEIRA:
A DESCONSTRUÇÃO DO DISCURSO COLONIAL**

José N. Ornelas

Universidade de Massachusetts-Amherst

José Luandino Vieira nasceu em Portugal e emigrou com a família para Angola aos dois anos de idade. Neste país passou a infância e a juventude, educou-se e ainda reside. Desde jovem se entregou apaixonadamente à causa da libertação nacional, causa que lhe trouxe muitos dissabores e vários termos na prisão. O primeiro ocorreu em 1959 por um período de três meses. Como não terminasse com a sua atividade e luta políticas depois de solto e devido ao clima de repressão imperante em Angola, especialmente com o início das guerras coloniais, é de novo encarcerado em 1961, e acusado de atividades contra a invocada "segurança do Estado". Passou por várias prisões angolanas e finalmente parte, em 1964, para o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Neste campo concentravam-se os presos políticos portugueses, alguns deles bastante importantes na esfera política portuguesa de hoje e também na dos diversos países africanos de expressão portuguesa.

Luandino Vieira serve de paradigma às mudanças radicais ocorridas a partir da Revolução Portuguesa de 1974: atualmente é Secretário Geral da União dos Escritores Angolanos, a tempo integral, e dedica-se à edição de textos angolanos.

O período tarrafalense do autor foi um período de grande produção literária: ali escreveu a maioria dos seus livros que começaram a aparecer em Portugal a partir de 1974 com a chegada de maior liberdade política. Os dois primeiros livros de Luandino Vieira a serem publicados foram *A Cidade e a Infância* e *Luanda*, respectivamente em 1960 e 1964 em Luanda, Angola, ambos volumes de contos.

também com a plurissignificação conseguida no texto e sublinha o pluralismo discursivo: discursos que se refletem noutros e que se multiplicam. A complementariedade entre o rio de Domingos, e, por extensão, o povo angolano é também assinalado por Maria Lúcia Lepecki, no artigo previamente mencionado. Sublinha a relação cósmica entre Domingos e o Kuanza e a ligação destes mediante determinados conteúdos semânticos (ambos são fortes, conhecem os mesmos caminhos e podem levar os símbolos da luta e da vida pelos sfios que passam). Esta fusão entre o Kuanza e Domingos e também a fusão do último com outros elementos da natureza, fusão relacionada com a estruturação da semionarrativa, manifesta-se, de modo significativo, quando, por ocasião da morte do protagonista, o narrador informa que "Lá fora tinha estrelas sobre a paisagem quente, um vento fresco corria por cima da noite e trazia a mensagem da vida para dentro dos muros. Domingos Xavier não ia trair essa vida. Pensou ainda, se sentindo muito longe, boiando nas águas verdes do rio que lhe vira nascer e que corria levando-lhe no mar. As pernas boiavam partidas, os braços caíam livremente e a água corria dos seus olhos, rio abaixo" (p. 76).

Maria Lúcia Lepecki falou de cosmificação quando se referiu à relação existente entre o Kuanza e Domingos, nós aludimos à alegorização do Rio Kuanza como outro modo de apropriar a matéria histórica, ou melhor ainda, a historização de um mundo que normalmente ficava nas margens da representação do discurso colonial. Também podemos chamar de mitologização à remontagem diegética feita por Luandino da história, do percurso, do ser, e do conhecer do rio Kuanza devido a que o mito, em África, é uma forma muito mais autóctone de recuperação da matéria histórica do que a alegoria. Outro aspecto desta recuperação diz respeito à tessitura lingüística da narrativa que recupera e recria traços estilísticos e lingüísticos do quimbundo — a língua falada nos musseques de Angola. Penso, no entanto, que ainda não podemos falar, no caso de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, de uma narrativa sobre a história da língua, em que esta, em conjugação com certos elementos incorporados na diegese, alegoriza também a criação do espaço da africanidade, porque a recriação lingüística, nesta obra, é ainda bastante incipiente. No entanto, como teremos a oportunidade de observar quando analisarmos "Kinaxixi Kiami" a alegorização da linguagem é uma compo-

nente básica da criação artística da novela. É até possível interpretar esta novela como uma narrativa sobre o fenómeno lingüístico, ou seja, sobre as potencialidades da linguagem para recuperar e recriar o espaço da africanidade.

O segundo texto que nos propomos analisar é "Estória da galinha e do ovo". Este texto produz limiarmente a impressão de ser uma fábula. Neste sentido parece, de imediato, apontar o título do conto onde se nota a presença de um animal. A leitura do texto parece também confirmar este sentido. "Estória da galinha e do ovo", apesar de não ser uma narrativa breve, tem muitas das características da fábula: o seu conteúdo é bastante elementar, a sua história tem um certo pendor moralizante (ilustração de uma verdade moral), a sua ação relativamente tensa é interpretada por personagens não excessivamente complexos que apontam para uma dimensão ético-moral. Devido às características moralizantes da fábula, esta, normalmente, exerce "sobre o receptor uma ação que confirma as potencialidades perlocutórias que na narrativa se reconhecem." (17) Estas potencialidades perlocutórias também são exercidas pelo texto luandino. Visto que a parábola contém muitas das estruturas formais da fábula também podemos apontar para o conto como um tipo de parábola. Não obstante as múltiplas afinidades do conto com a fábula ou a parábola, "Estória da galinha e do ovo" é muito mais do que uma narrativa com uma orientação ético-moralizante de alcance axiológico e trans-histórico: associa-se também à desconstrução do discurso colonial e representa, potencialmente, a recuperação do espaço histórico da africanidade. A historização levada a cabo no texto mediante a intromissão de discursos alheios, quase todos de cariz colonial, faz com que o conto luandino perca uma das qualidades básicas da fábula: a trans-historicidade.

Como já mencionamos o conto é bastante simples. Logo de início, o narrador afirma que os casos do seu texto passaram no musseque Sambizanga na sua terra de Luanda, e termina com a reafirmação das palavras iniciais e com o juramento de que não falou mentira. Entre as palavras iniciais e as finais temos a estória propriamente dita. Esta trata do conflito entre duas vizinhas que reclamam que um ovo da galinha lhes pertence: uma porque ela é a dona da galinha e a outra porque a galinha pôs o ovo na sua propriedade. De fato, esta última mulher, a Bina, deseja ardentemente o ovo devido à

sua gravidez. No conflito que se desencadeia acerca dos direitos proprietários sobre o ovo participam várias pessoas: vavó, Zé — branco e dono da quitanda —, Azulinho — seminarista —, Vitalino — branco também e dono das cubatas onde vivem muitas pessoas do musseque, Artur Lemos — bêbado e ex-funcionário visto que trabalhou no notário —, um sargento e dois soldados. Russell Hamilton, em *Voices From An Empire: A History of Afro-Portuguese Literature* sublinha que como resultado do conflito "what we have in the makings of a fundamentally primitive tale similar to Sancho Panza's common-sense justice or Brecht's reworking of the Old Testament story of the child claimed by two mothers. Luandino portrays various musseque types and establishes, with humorously iconoclastic intents, the dichotomy between the exploited and the exploiter." (18) Podemos acrescentar à lista de Hamilton *O Juiz da Beira* de Gil Vicente, e até o próprio Evangelho, especialmente os evangelhos que se referem a conceitos de justiça. Este dialogismo ou interação semiótica com outros textos contribui para a visão esteoscópica da escrita de Luandino. Em todos os seus textos se imbricam, confluem e entrecruzam outros textos, outras vozes e outras consciências. O dialogismo, ou seja, o tipo de discurso que lê outro discurso, e se lê a si mesmo e se constrói mediante um processo de gênese destrutiva contrapõe-se, no conto, ao monologismo do discurso oficial que "corresponds to Jakobson's systematic axis of language, and its analogous relationship to grammatical affirmation and negation" (19), se relaciona com a censura e a proibição, o ponto de vista absoluto e o significado transcendente de Derrida. O dialogismo associa-se também à atmosfera carnavalesca, ou a carnavalização textual de "Estória da galinha e do ovo." Não entraremos numa análise detalhada dos elementos carnavalescos do texto mas gostaríamos de sublinhar que, dado o caráter subversivo do texto e a relativização que o autor faz de todo o tipo de diálogo, o conto enquadra-se totalmente dentro dos vetores estéticos da carnavalização.

Este conto de Luandino representa, portanto, a busca da verdade através do dialogismo lingüístico e narrativo que se associa à carnavalização textual. A verdade certamente não está do lado do monologismo oficial (Zé-branco, Vitalino e os militares) visto que eles representam o sistema de pensamento colonial, a representação da cultura ocidental, uma cultura que nega todo o tipo de diferença

e que acentua a sua superioridade vis à vis o texto da africanidade. Também não está da parte dos assimilados (Artur Lemos e Azulinho) porque não obstante eles poderem funcionar dentro de um texto alheio que eles pensam ser seu, também devido a que manipulam a linguagem do colonizador, na realidade, eles fazem parte do texto do colonizado. A verdade está, por conseguinte, do lado dos colonizados que se recusam a assimilar o discurso colonial e cujas ações visam a subversão do monologismo e o rompimento com formas alienantes de representação, sejam elas lingüísticas ou narrativas. A carnavalização, no conto, patenteia-se portanto não só no uso deliberado de formas e estruturas lingüísticas do quimbundo cuja função é a aniquilação da língua do opressor mas também na destruição das regras tradicionais do gênero narrativo.

A carnavalização, no conto, também apresenta muitos elementos que podem ser considerados sério-cômicos. O sério-cômico, como é do conhecimento geral, é uma das características fundamentais da carnavalização. Quando, por exemplo, Zé-Branco dá a sua sentença, dizendo que o ovo lhe pertence, as duas mulheres em conjunção com todas as outras vizinhas "rodearam o dono da quitanda, insultando, pondo empurrões no corpo magro e torto, enxotando-lhe outra vez na casa dele" (20) e gritando-lhe: — "Vai embora, güeta de tuji!" (p. 162).

Do mesmo modo, quando Vitalino diz que o ovo lhe pertence porque a galinha o pôs na sua cubata "vavó mais nega Bina vieram mesmo empurrar-lhe na rua metade na brincadeira, metade a sério" (p. 173). Quando o velho começou a desaparecer arrastando os pés "os risos de todas as bocas ficaram no ar dando berrida na figura torta e atrapalhada do proprietário Vitalino" (p. 173). Finalmente, quando o sargento e os soldados atacaram as mulheres reunidas no quintal por alteração à ordem pública (não era permitida a reunião de mais de duas pessoas) e o sargento decidiu apreender a galinha para ter depois o seu bom churrasco sem pagar porque, na sua opinião, as mulheres "tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes" (p. 184), o Beto, o filho da Zefa e a dona da galinha, começou a imitar um galo e "Cabfiri (a galinha) espetou com força as unhas dela no braço do sargento, arranhou fundo, fez toda a força nas asas e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a voar por cima do quintal, direita e

leve, com depressa, parecia era ainda pássaro de voar todas as horas" (pp. 186-187). Como bem assinala Russell Hamilton a façanha prodigiosa da galinha, ou seja o voo "signifies that the humble and powerless slum-dwellers win out over the arrogant and insensitive authorities. The two (women) settle their problem amicably, indicating that musseques will unite when confronted by interlopers."(21) O tom cômico associado com as diferentes cenas é cômico só na aparência. De fato, as três cenas adquirem um tom sério se as entendermos como a única expressão possível para um grupo de mulheres e crianças na defesa de um espaço discursivo que, por direito, lhes devia pertencer. Refiro-me ao espaço da africanidade. Ao mesmo tempo, podemos interpretar as três cenas como a subversão do discurso colonial e uma construção estético-simbólica que visa não apenas a significação cultural, mas também a ideológica do discurso da africanidade. As palavras de Mikhail Bakhtin acerca do dialogismo, e por conseguinte, da carnavalização relacionam-se com a desconstrução levada a cabo por Luandino, no conto "Estória da galinha e do ovo":

"The dialogic means of seeking truth is counterposed to official monologism, which pretends to possess a ready-made truth, and it is also counterposed to the naive self-confidence of those people who think that they know something, that is, who think that they possess certain truths. Truth is not born nor is it to be found inside the head of an individual person, it is born between people collectively searching for truth, in the process of their dialogic interaction."(22)

Há vários níveis de interpretação do conto "Estória da galinha e do ovo." O seu sentido figurativo como fábula, parábola ou até conto folclórico, géneros estes orientados a uma visão ético-moralizante de alcance axiológico e trans-histórico, é que a resolução de conflitos depende exclusivamente das pessoas envolvidas neles. Apesar de todas as relações estruturais que o conto mantém com os géneros acima mencionados, a inserção do discurso colonial na africanidade e a recuperação de informações históricas, no texto, torna-o susceptível a outras interpretações. A historização do conto invalida, por completo, a interpretação anterior. Numa segunda interpretação, em que o texto estaria conexionado com o contexto histórico-cultural em que se insere, "Estória da galinha e do ovo" interpre-

tar-se-ia como a profanação ou subversão do espaço simbólico do colonizador e a construção ideológica de um espaço de oposição, coadjuvado por elementos carnavalescos, cujo objetivo fundamental é a vitória sobre o dogmatismo lingüístico e narrativo do discurso colonial.

"Kinaxixi Kiami", o último texto a ser analisado neste trabalho, integra-se também nas vertentes ideológicas já observadas na nossa reflexão crítica sobre duas das obras de Luandino. No entanto, esta novela, em termos das coordenadas estéticas, representa uma significativa radicalização na narrativa do escritor angolano. Neste sentido relaciona-se mais com obras como *João Vêncio: Os Seus Amores, No Antigamente na Vida*, e *Nós, os do Makulusu* do que com *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* e "Estória da galinha e do ovo". Nas obras mais radicais, como sublinha Salvato Trigo, o acento é sobre a produção e não sobre a representação. Nelas, o autor

"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 gradúo onde se empreende uma demanda de si própria, que visa restituí-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'."(23)

Estas palavras de Salvato Trigo indicam claramente a radicalização estética levada a cabo em "Kinaxixi Kiami." Esta radicalização ocorre ao nível da língua (fragmentação e descontinuidade lingüística, uso de estrangeirismos e neologismos, a formação de palavras com elementos de diversas línguas, a nativização da sintaxe narrativa assim como o acento sobre o aspecto fonológico do quimbundo, a desintegração do signo, a africanização da linguagem, o acento sobre as qualidades rítmicas da frase), da história (entrecruzamento dos diversos planos temporais e anulação do tempo tradicional, acentuação da simbiose existente entre o homem e a natureza, fragmentação e o não desenvolvimento lógico da história, sobreposição de significantes que conduzem à plurissignificação textual, transformação mais inovadora e mais extensa de formas oratórias em literárias, recorrência mais assídua ao plurilingüismo, à carnavalização, ao dialogismo,

à intertextualidade, ao telurismo e à antropologia africana). Como bem assinala Maria Lúcia Lepecki, em "*Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e Eu, intertextualidades*," a linguagem de Luandino "é inventiva e ágil, atenta às potencialidades do 'Português em boca angolana'. Com frequência nos lembramos, quando vamos lendo, de Guimarães Rosa."(24) A conexão de Luandino com Guimarães Rosa já vem de há muito tempo, e o próprio escritor alude a ela, numa entrevista que concedeu a Michel Laban. Sublinha que o autor brasileiro lhe ensinou como "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"(25) e também 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."(26) A radicalização textual de "Kinaxixi Kiami" assenta, portanto, numa estruturação consciente de formas lingüísticas e narrativas relacionada homologamente com formas popularizantes, a fala do povo dos musseques de Luanda e a oratória africana.

Não é nossa intenção fazer uma reflexão crítica exaustiva sobre os aspectos mais inovadores e revolucionários da novela. Somente refletiremos sobre alguns deles. Quando examinamos anteriormente *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* acentuamos a relação simbiótica entre o protagonista da novela e a natureza. Como indica Salvato Trigo a natureza é uma espécie de reservatório semiológico que fornece ao homem os signos da simbolização do seu universo(27). Em "Kinaxixi Kiami," o uso da natureza como reservatório semiológico que se vincula à simbolização do percurso social, histórico, espiritual e ideológico do protagonista, Laurentinho, evidencia-se em muito maior escala. Diz o protagonista que "Em Kinaxixi fui nascido, lá morri, e me ressurgiram. Hoje nem que sou mais sonho de nossa lagoa"(28) e que é a mafumeira que está perto do lago que o viu crescer, correr, crescer. Quando decidem cortar a mafumeira e uma pessoa lhe dá o primeiro machado saiu sangue do coração de Laurentinho ou sangue da sua árvore como jura ele. Acrescenta também que da ferida da árvore suava um sangue escuro doloroso. Da árvore dizia Laurentinho que "era humana como nunca mais são os homens" (p. 15) e que foi ela que o salvou de afogar-se nas

águas. Daí não poder ele aceitar o assassinio da árvore. Como ele próprio explica ao interlocutor interno do seu discurso "para mim, aquela árvore era eu, como que podia assassinar?"

Olhei-a muito tempo. Via a copa — era de folhas. Já tinha sido céu, meu? Seu ereto tronco, dera ordem a ramo para me segurar em redemoinho de águas do antigamente? Eu queria, fazia força, mas já não podia: ali, uma estranha, alheia: pedra de verde, o vegetal calhau. Me perdera eu em nossos caminhos, únicos" (p. 69-70)? No último parágrafo citado nota-se uma certa nota de dúvida, por parte de Laurentinho, em relação à simbiose entre ele e a árvore. As frases interrogativas que caracterizam o discurso, as referências à árvore como ser estranho e alheio parecem querer desligar o protagonista da cosmogonia naturista, típica do discurso da africanidade. Do mesmo modo, a alusão ao fato de ele se ter perdido da árvore nos seus caminhos únicos do percurso da vida se associa à possível perda da relação semiótica entre Laurentinho e a natureza. No entanto, como se verificará posteriormente, no texto, ele não se desliga, de maneira nenhuma, da cosmogonia natural que o enforma como ser humano devido a que usa o trator com que ia derrubar a mafumeira para esmagar o Zeca, o engenheiro que deu ordens para cortar a árvore. A mafumeira para o Zeca não é uma árvore; é unicamente um problema que tem de ser eliminado para que o progresso continue. Aos olhos de Laurentinho, Zeca era o dono dos destinos do mundo. Atuava como se todo o ar à volta fosse só dele. O ato de Laurentinho restitui à natureza o seu estatuto de reservatório semiológico do espaço em que o homem se movimenta e destrói, no processo, as forças que querem aniquilar, através da dominação e da violência, a articulação de um discurso humano que se legitima na sua interrelação simbiótica com a cosmogonia natural. O texto não pode ficar, portanto, alheio a uma das características fundamentais da estética africana: a equação homem-natureza. A literarização do espaço africano continuará a brotar, como bem sublinha Salvato Trigo, "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 cosmogônicos, como símbolos, do que em si mesmos."(29)

Na novela Luandino Vieira trabalha também sobre muitos textos bíblicos. "Kinaxixi Kiami" estabelece todo um diálogo intertextual com a Bíblia mediante citações e alusões a certos textos bíblicos: Gênesis, Apocalipse, Êxodo, Salmos. O autor ao fazer uma desmontagem-remontagem destes textos produz, no seu conto, um complexo processo de alegorização que, de certo modo, se relaciona também com a radicalização que se patenteia em todos os níveis discursivos de "Kinaxixi Kiami." A novela é, portanto, a produção de um novo universo com materiais já conhecidos do mundo ocidental, mas recontextualizados, agora, de forma imprevisível e inovadora. A recontextualização obedece a critérios estéticos e ideológicos africanos cujo objetivo fundamental é a recuperação de todo o espaço sócio-histórico e cultural angolano. Daí a subversão de textos do discurso tradicional ocidental levada a cabo no texto luandino.

É necessário agora explicar a razão que nos levou a afirmar que a desmontagem de textos tradicionais se relaciona com um complexo processo de alegorização. Eis a razão: todo o percurso existencial de Laurentinho e todos os episódios que ilustram esse percurso equivalem a uma sequência ordenada de metáforas que concretizam a alegoria textual. Esta relaciona-se com a busca da verdade, ou melhor, da essência e a realização do ser humano, por parte do protagonista. Outra possível interpretação seria que os episódios alegorizam a transformação do ser humano via a experiência: transformação que vai da ignorância ao conhecimento e da passividade à ação.

O processo de alegorização fundamentado em textos bíblicos como suporte estrutural, no entanto, subverte as premissas religiosomoraes dos textos bíblicos devido a que o acento no texto luandino incide sobre as premissas telúricas, antropológicas e históricas do espaço da africanidade. A alegoria, em "Kinaxixi Kiami", não é unicamente uma técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário, visto que dos episódios narrativos é possível abstrair os vetores ideológicos e culturais que cruzam todo o texto.

Luandino, como já afirmamos anteriormente, faz toda uma remontagem-desmontagem de textos bíblicos para criar o seu específico processo de alegorização. Parte do Gênesis, não já um Gênesis onde habita um ser humano recriado na própria imagem de Deus, mas um Gênesis onde um macaquético avô "veio sujar as paisagens do éden" e as árvores têm mais humanidade que os seres humanos.

Em seguida vem o diálogo intertextual com o episódio de Moisés quando este é retirado das águas do rio pela filha do Faraó. No texto luandino, é a mafumeira, a árvore do paraíso, que retira Laurentinho das águas e evita que ele pereça. A subversão do episódio tem um objetivo estético-cultural fundamental: recolocar o texto de Luandino dentro da especificidade da estética africana, ou seja, construir artisticamente a simbiose entre o homem e a natureza. O Êxodo que se segue ao episódio da mafumeira que salva Laurentinho das águas desconstrói o episódio bíblico: o protagonista parte de Kinaxixi, o paraíso, para o exílio ou cativeiro, ao contrário de Moisés e o seu povo que partem do Egito para a Terra Prometida. Durante o exílio continua, no entanto, a interrelação homem/natureza, a espacialização da escrita, a estrutura unidimensional do tempo, o ritmo sintático e fonológico do quimbundo e a correlação entre a oratória e a escrita. No exílio também aparecem alusões e citações bíblicas. O texto toma, por exemplo, outro discurso alheio, o Salmo 136 de David que anteriormente já tinha entrado em polémica com o texto camoniano "Sóbolos rios que vão." O enxertado — os dois textos prévios — sofre modificações de sentido em função do contexto em que o coloca Luandino. O protagonista, ao contrário do que acontece com os israelitas, canta em terra alheia, mas o seu cântico é em português tradicional, não é na mescla de português e quimbundo dos musseques de Luanda. Portanto, o canto não modifica a condição de exilado do protagonista: em terra alheia canta em língua alheia. O enxertado é alterado e subvertido mas mesmo vencido continua a influenciar o contexto sócio-histórico do vencedor, ou seja, o universo de Laurentinho.

Finalmente termina o exílio de Laurentinho, regressa a Kinaxixi Kiami. Que encontra lá? Não o Éden ou a Terra Prometida, mas sim a desintegração e a destruição total de Luanda, paradigma de Kinaxixi. Como bem sublinha o protagonista, é uma cidade suja: "grande nódoa comendo o ar à volta, cidade de soma e cega" (p. 62). Daí a necessidade de ele tornar-se o profeta das areias sepultas e gritar, berrar: "Desce, senta-te no pó antigo dos musseques, ó tenra filha de Babel!... — e só buzinar era que me respondia. Luanda não tem mais vozes de pessoa, cada qual fala só por ronco de motor, tremido de moeda" (p. 62)... As referências à tenra filha de Babel sugerem que Luanda é a terra da confusão e não a terra da harmonia,

Jerusalém. De novo, um entrecruzamento com o texto bíblico e o camoniano. Luanda é "a selva de gaiolas de macacáfila; nossa mata, petrificada" (p. 62) como afirma o narrador-protagonista. Exilado na sua própria terra ainda lhe resta uma esperança, a mafumeira, a árvore do paraíso, que continua sempre lá, no mesmo sítio. É a árvore que revela a Laurentinho o caminho que deve seguir se quiser reestabelecer a relação simbiótica entre si e o espaço telúrico, ou seja, reentrar no espaço da humanidade africana. Será através da luta, da revolta contra o opressor, o colonizador expropriador do discurso da africanidade, e também por intermédio da contestação de todos os signos e simbolizações que articulam o discurso colonial. Da árvore vem a epifania reveladora que se apodera do protagonista e o transforma, e lhe permite penetrar no espaço do conhecimento que ele agora transmite aos seus irmãos angolanos via o ato de narração. O interlocutor interno do texto é, na realidade, o povo angolano a quem Laurentinho comunica um autêntico ato subversivo e revolucionário; a narração como um processo de auto-conhecimento, de descobrimento da essência do ser humano, de transformação do eu de um estado de ignorância a um de conhecimento e de um estado de passividade a um de ação.

A alegorização não só ocorre a nível episódico, ou da estória, mas também a nível da narração; a narração como ato epifânico revelador do processo de conscientização do protagonista. Narração também como ato político, como ato ideológico que visa, ademais do auto-conhecimento e a conscientização, a desestruturação e desconstrução do sistema colonial mediante a apropriação de signos e simbolizações do espaço do colonizador, do discurso ocidental. A dominação de todo o vasto reservatório semiológico ocidental, por parte do protagonista-narrador, como está bem patente no texto, faz com que o reservatório se torne num instrumento de libertação cultural e literária para os colonizados, e por extensão, o povo angolano.

A alegorização do conteúdo histórico e do próprio ato de narração de "Kinaxixi Kiami" leva-nos a fazer algumas considerações teóricas sobre os textos de Luandino que acabamos de analisar. A própria escrita de Luandino, a partir de determinado momento na sua carreira literária, é a afirmação do processo de alegorização do texto como modelo de conhecimento. Não é somente através da estória que o mundo se revela ou se afirmam os vetores sócio-históricos, como é quase sempre o caso, em *A Vida Verdadeira de*

Domingos Xavier. É também mediante o ato da escrita. A alegoria da escrita como busca do espaço epifânico, que revela ao escritor a sua razão de estar no mundo e lhe explica a sua missão, está bem patente na última novela de Luandino. É esta consciência aguda do ato da escrita que produz a evolução artística do escritor angolano: inicialmente, interessa-se pelo texto como representação e, posteriormente, pelo texto como produtividade. Nesta última fase estabelece-se uma verdadeira simbiose entre o escritor e a sua escrita, esta não é já uma representação de um determinado contexto sócio-cultural mas sim uma produção que condiciona a atualização do contexto sócio-histórico e é, ao mesmo tempo, "uma cópia, um coito, entre o escritor e a língua, já que transforma a língua em *corpus* simultaneamente oblato 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." (30) No entanto, a narrativa sobre a história da língua ou sobre o ato de escrever, ou seja a narrativa/escrita como produtividade, liga-se muito mais profundamente ao contexto sócio-histórico do que a escrita como representação desse contexto. A escrita como produtividade relaciona-se revolucionariamente com todo o ato político-ideológico cujo objetivo é a subversão do espaço do colonizador: ambos os atos — o ideológico e o da produção da escrita — são atos de reivindicação de liberdade, de exigência de autonomia. Ambos visam a subversão e a desconstrução da linguagem do poder e a construção/produção de um discurso especificamente africano. Daí a relação quase erótica que Luandino mantém com a palavra: ele apercebe-se de todas as potencialidades criadoras da palavra e vai fazer uso dessas potencialidades para produzir um texto, "Kinaxixi Kiami", que se insere no contexto revolucionário de Angola como uma das muitas produções da ideologia, num período difícil da História angolana, as décadas de sessenta e setenta.

NOTAS

1 — Manuel Ferreira, " ' Luanda/Sociedade Portuguesa de Escritores — Um Caso de Agressão Ideológica," in: *Luandino: José Luandino Vieira e a Sua Obra* (Lisboa: Edições 70, 1980), p. 107.

- 2 - Salvato Trigo, *Luandino Vieira - O Logoteta* (Porto: Brasília Editora, 1981), p. 206.
- 3 - Salvato Trigo, p. 206.
- 4 - Salvato Trigo, p. 115.
- 5 - Bernard Mouralis, *As Contra-Literaturas*, tradução do francês de António Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia (Coimbra: Livraria Almedina, 1982), p. 201.
- 6 - Henry Louis Gates, Jr., "Editor's Introduction: Writing 'Race' and the Difference it Makes," in *'Race,' Writing and Difference*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (Chicago: The University of Chicago Press, 1985), p. 11.
- 7 - Michel Laban, "Encontros com Luandino Vieira em Luanda", in *Luandino: José Luandino Vieira e a Sua Obra* (Lisboa: Edições 70, 1980), pp. 22-23.
- 8 - Michel Laban, p. 24.
- 9 - Mário Pinto de Andrade, "Uma Nova Linguagem no Imaginário Angolano," in *Luandino: José Luandino Vieira e a Sua Obra* (Lisboa: Edições 70, 1980), pp. 222-223.
- 10 - Maria Lúcia Lepecki, "A Vida Verdadeira de Domingos Xavier, ou o Sinal da Verdade," in *Sobreimpressões: Estudos de Literatura Portuguesa e Africana* (Lisboa: Editorial Caminho, 1988), p. 165.
- 11 - Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia* (Coimbra: Livraria Almedina, 1987), p. 46.
- 12 - *Sobreimpressões*, p. 167.
- 13 - José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (Lisboa: Editora Ática, s. d.), p. 94.
- 14 - Salvato Trigo, pp. 159-160.
- 15 - Bernard Mouralis, p. 196.
- 16 - Salvato Trigo, p. 398.
- 17 - *Dicionário de Narratologia*, p. 152.
- 18 - Russel G. Hamilton, *Voices from an Empire: A History of Afro-Portuguese Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975), pp. 136-137.
- 19 - Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1986), p. 47.
- 20 - José Luandino Vieira, "Estória da Galinha e do Ovo," in *Luanda* (Lisboa: Edições 70, 1976), p. 162.
- 21 - Russel G. Hamilton, p. 137.
- 22 - Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, tradução do russo de Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 110.
- 23 - Salvato Trigo, p. 207.
- 24 - Maria Lúcia Lepecki, "Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e Eu, Intertextualidades," in *Sobreimpressões: Estudos de Literatura Portuguesa e Africana* (Lisboa: Editorial Caminho, 1988), pp. 161-162.
- 25 - Michel Laban, p. 27.
- 26 - Michel Laban, p. 29.
- 27 - Salvato Trigo, p. 398.
- 28 - José Luandino Vieira, "Kinaxixi Kiami," in *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e Eu* (Lisboa: Edições 70, 1981), p. 12.
- 29 - Salvato Trigo, p. 539.
- 30 - Salvato Trigo, p. 208.