

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

LAYSS HELENA TEODORO PINHEIRO

JOÃO VÊNIO: OS SEUS AMORES: ESCRITURA

NEOPICARESCA E ANGOLANIDADE

Assis - SP

2003

LAYSS HELENA TEODORO PINHEIRO

JOÃO VÊNIO: OS SEUS AMORES: ESCRITURA

NEOPICARESCA E ANGOLANIDADE

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Assis – como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração “Teoria Literária e Literatura Comparada”.

Orientadora: Doutora Tania Celestino de Macêdo

Assis - SP

2003

P654j Pinheiro, Layss Helena Teodoro

João Vêncio: os seus amores: escritura neopicaresca e angolanidade /
Layss Helena Teodoro Pinheiro. – Assis -SP : UNESP / Faculdade de
Ciências e Letras, 2002

110 f. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Letras) – UNESP / Faculdade de Ciências e Letras,
2003.

Referências bibliográficas: f. 70-71

1. Literatura angolana. 2. Luandino Vieira. 3. Picaresca. 4.
Análise literária. I. Título

CDD 869.3

LAYSS HELENA TEODORO PINHEIRO

JOÃO VÊNIO: OS SEUS AMORES: ESCRITURA

NEOPICARESCA E ANGOLANIDADE

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Assis – como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração “Teoria Literária e Literatura Comparada”.

Aprovada em 15 de janeiro de 2003.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rita de Cássia Natal Chaves
Universidade de São Paulo

Dr. Virgínia Gonçalves
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Heloísa Costa Milton
Universidade Estadual Paulista

AGRADECIMENTOS

À Doutora Tania Celestino de Macêdo, pessoa que me iniciou no estudo crítico das artes angolanas e esteve presente nos mais importantes momentos de minha vida acadêmica como incentivadora, crítica exigente e companheira, no mais nobre sentido desta palavra.

À Profa. Doutora Heloisa Costa Milton, pelas valiosas sugestões e pelas palavras de estímulo a mim dispensadas.

À Profa. Doutora Suely Flory, pelos importantes apontamentos críticos no exame de qualificação.

A José e Jovita Pinheiro, pelo dom da vida.

À Eutália Ignez Benevenuto, amiga milenar.

À Sidnéia M. Sanson, Fátima Lodi e Jacy M. Portesan Dias, pelo apoio incondicional.

Admiro como alguém pode mentir
pondo a razão do seu próprio lado.
Sartre

RESUMO

O presente estudo tem o objetivo de fazer uma análise da obra do autor angolano José Luandino Vieira, especificamente o romance *João Vêncio: os seus amores* a fim de evidenciar o papel relevante desse autor no quadro de produção literária angolana bem como a originalidade dessa obra dentro do contexto em que ela foi produzida. A nação angolana ideada pelos intelectuais, num determinado momento histórico, exigiria a criação de signos de resistência, fator que levou toda uma geração de escritores angolanos, perseguindo o sentimento nacional e a construção da identidade, a adotar uma postura militante em seus escritos e, neles, apresentar heróis da resistência. O protagonista de *João Vêncio*, ao contrário do que era de se esperar, trata-se de um anti-herói que confessa toda sua humana contradição e mostra suas fraquezas, seu lado “lombrosiano” através de uma longa e sinuosa fala. Luandino Vieira, na construção dessa complexa e fugidia obra, segundo o que se quer provar, realiza o que denominamos picardia lingüística. Tal fator nos levou a estabelecer, como contraponto para leitura da obra, a picaresca espanhola. A leitura contrastiva, pois, foi uma maneira de nos aproximar de nos aproximar de *João Vêncio*. Uma leitura linear não abarcaria os meandros insondáveis da escritura luandina, que aponta para a universalidade recuperando poeticamente a angolanidade.

Palavras-chave: Literatura Angolana; Luandino Vieira; Picaresca; Análise Literária.

ABSTRACT

The main goal of this study is to analyse the work of Angolan author Luandino Vieira, specifically the novel *João Vêncio: os seus amores* in order to become evident the important function of this author for the Angolan literature and the originality of this novel inside the Angolan context. The Angolan intellectual produced positive heroes in their works of art. But the protagonist João Vêncio is an antihero and he confesses his human contradiction and shows his weakness through a long talk. The classic Spanish model is the conductor for to illuminate *João Vêncio: os seus amores*. This is a way to obtain the more complete of the meaning this novel. A linear read cannot see the unexplored plot of the Luandino's writing. It indicates for the universality and recovers the Angolan identity.

Keywords: Angolan Literature; Luandino Vieira; Classic Spanish model; Literary Analysis.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. A Neopicaresca.....	18
2.1 Traços característicos.....	18
2.2 Autobiografia.....	23
2.3 O trabalho e o meio de vida: sátira social.....	25
2.4 O discurso	27
2.5 Luandino Vieira e a neopicaresca.....	31
3. Da consciência de opressão à escritura	37
4. <i>João Vêncio</i> : romance neopicaresco.....	52
4.1 O herói e seu caráter.....	52
4.2 O “bem” e o “mal”	57
4.3 O trabalho e a ascensão social.....	63
4.4 Os seus amores.....	66
4.4.1 Tila.....	68
4.4.2 Mimi.....	70
4.4.3 Mãristêla	71
4.4.4 Florinha.....	73
4.4.5 Bailunda.....	77
4.5 Musseque: os seus labirintos.....	78
4.6 As ficções dentro da ficção.....	83
4.7 A escritura pícara em <i>João Vêncio</i>	88
4.8 A sátira: transgressão na linguagem.....	89
4.9 Projeto pessoal: procura amorosa pela palavra.....	93
5. Conclusão	97
Bibliografia.....	100

1. INTRODUÇÃO

A Flor

Mais bonita comeste orvalho quente
 Suor tão de Novembro!
 Deixa ainda teu pólen roer
 Ossos à guerra
 Que não quer pétalas tuas para farda.

No dia em que não houver mais tiros nesta terra
 Vou-te arrancar e pôr-te
 Num cano de espingarda
 À porta de um poema, sentinela
 Em guarda!

(RUI, 1981, p.29)

Este poema é uma comunicação proferida na VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, realizada pela União dos Escritores Angolanos em Luanda, de 26 de junho a 3 de julho de 1979, cujo tema central foi “A Reconstrução Nacional dos Povos Afro-Asiáticos e a luta contra o imperialismo, colonialismo, racismo e apartheid”. A leitura do poema nos faz pensar sobre a “luta” que muitos escritores de Angola tiveram e têm pela frente: fazer com que a palavra poética esteja a postos para resguardar a angolanidade de seu povo. A palavra poética, assim como o pólen, pode ser a poeira fina a esvoaçar das mãos do artista e fecundar o solo da cultura angolana; no entanto, o poeta alude ao perigo das pétalas virem a servir de farda, em tempos de guerra. Deve-se, então, aguardar a propícia estação para que a *flor* cumpra sua sina, não obstante as condições áridas das areias babilônicas¹ : resguardar a dicção angolana, ao mesmo tempo em que se abre para a universalidade.

¹ Expressão de Luandino Vieira presente no conto Lá, em Tetembuatubia, o qual faz parte da obra *No Antigamente, na Vida*. Com esta expressão, Luandino sugere a justaposição de dois termos, Babel e bélica, os quais prenunciam seu papel enquanto escritor: tornar fértil um solo ressequido pelas guerras, marcado pela imposição da cultura do outro, perdido na confusão das línguas.

Tomando por base a orientação semântica do poema *A Flor*, é possível pressentir o sentido que os modernos escritores angolanos deram para os textos literários que nasceram em meio às guerrilhas, fome, prisões e inenarráveis torturas. Os signos da opressão latejam ainda – *guerra, farda, espingarda, sentinela* – mas também os da utopia; utopia presente no espaço literário (o sonho de um dia a guerra acabar está à flor das palavras poéticas) anunciando o que se alcançará no espaço físico (a construção de um país livre do jugo imperialista).

Luandino Vieira, moderno escritor angolano, transitou com incrível habilidade entre esses dois espaços – ficção e realidade – e vivenciou, intensa e amorosamente, as duas experiências. Escrever, para Luandino, é um ato que exige que o *eu* deixe de ser importante, o que se pode notar em seu depoimento: “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”. (Cf. LABAN, 1980, p. 89).

O processo de criação literária nas obras de Luandino Vieira evidencia justamente um contínuo apagamento do eu, do homem militante, que foi prisioneiro devido ao fato de estar envolvido com o MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola), para que a poesia pudesse aflorar em sua escrita e cumprir aquela sina de buscar na tradição, naquilo que é genuinamente angolano, condições para romper com os códigos do colonizador e alcançar a universalidade.

As primeiras obras produzidas por Luandino Vieira, no entanto, deixam falar mais alto suas inquietações de ordem político-social. Assim, em *A Cidade e a Infância* (1957), *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (1961), *O Meninos do Musseque* (1961) e *Vidas Novas* (1962), o escritor angolano vale-se da palavra como um instrumento de luta social. Em

consonância com os princípios preconizados pelos *Novos Intelectuais de Angola*, Luandino estava comprometido com as lutas pela libertação do jugo colonialista português.

Portanto, essa geração de intelectuais – entre eles Castro Soromenho, Pepetela e José Eduardo Agualusa - a partir dos anos 40, coloca em prática um projeto que se fundamenta na luta pela construção da identidade nacional. O que move o escritor angolano a escrever é a necessidade de contrapor, ao projeto colonialista, o nacionalismo, acreditando que a literatura é capaz de despertar a consciência dos colonizados bem como aquecer o movimento de libertação nacional. Vale lembrar que Luandino publicou sua primeira obra na mesma época em que as manifestações culturais compunham um quadro de grande efervescência política em Angola, com a fundação do MPLA e o ressurgimento do *Jornal Cultura* (1957-1961), o antigo *Jornal de Artes e Letras*, cuja publicação fora suspensa. Os órgãos de repressão iniciam, assim, uma cruel perseguição à intelectualidade militante, ameaçadora da “ordem”.

Neste cenário, pois, fazia-se necessário apresentar heróis de resistência ao sistema colonial, a fim de conclamar o povo a resistir à opressão. Em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, por exemplo, pode-se ler esse discurso de resistência:

— Irmãos angolanos. Um irmão veio dizer mataram nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria o bem de seu povo, e da sua terra. Fiz parar esta farra só para dizer isto, não é para chorar, porque nossa alegria é grande: nosso irmão se portou como homem, (...) não falou os assuntos do seu povo, não se vendeu. Não vamos chorar mais a sua morte porque, Domingos Antonio Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano (...) (VIEIRA, 1979, p. 80).

Nesta passagem, Mussunda, personagem trazido da vida real para as páginas desta novela e a quem, inclusive, o texto é dedicado², interrompe a “farra” para dar a notícia da

² Pires Laranjeira, no estudo apresentado na Revista de Cultura Vozes, intitulado “Luandino Vieira: apresentação da Vida Verdadeira”, faz referência à verossimilhança conferida às personagens, as quais são trazidas da realidade para o texto ficcional.

morte de um “camarada” que não os delatara. As farras dos musseques³, além de serem festas, tinham um sentido político; como os angolanos não podiam manifestar a resistência nem em partidos políticos nem em movimentos sindicais, promoviam festas para, clandestinamente, poderem se organizar politicamente e prestar apoio ao movimento nacionalista e de independência. Neste sentido, justifica-se e explica-se a enorme galeria de heróis positivos que desfilam pelas obras literárias produzidas então.

Luandino Vieira não iria fugir à regra, mas não sem deixar emanar já nessas primeiras obras, um halo de inquietação estética. No primeiro momento de escrita, o escritor filtra imagens da infância vivenciada coletivamente nos musseques e faz o leitor se confrontar com o drama da dominação. O jogo real/fantasia, verossímil/ficcional utilizado para construir a tessitura narrativa é estratégia do escritor desde *A Cidade e a Infância e A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. No entanto, será a partir de *Luuanda* (1963) que o escritor deixa entrever uma proposta estética inovadora, ao fazer do texto literário um espaço poeticamente subversivo, onde desconstrói modelos, valores, conceitos e propõe uma reinvenção da linguagem. O autor retoma personagens de obras anteriores e utiliza, inclusive, alguns nomes de personagens das primeiras obras, demonstrando ter intenção de reconstruí-las sob um novo enfoque. Sendo assim, os aspectos referenciais, os alicerces realistas sobre os quais as personagens eram construídas, deixam de ocupar o primeiro plano. À medida que os “rascunhos” são passados a limpo, as arestas vão sendo aparadas e as personagens vão se arredondando, adquirindo outros contornos. É importante ressaltar que as preocupações estéticas mais salientes a partir de *Luuanda* não impedem o escritor angolano de dar continuidade ao projeto político que alimentou os textos de toda uma geração de prosadores de sua época. A literatura continua, em sua maturidade literária, a desfraldar a bandeira da

³ Musseque é como são chamados bairros pobres que existem na cidade de Luanda, parecidos com as favelas do

resistência: através da construção de uma nova linguagem que fere os cânones do colonizador e deixa falar a voz africana. Escritura de oposição.

A “liberdade de construção do próprio instrumento lingüístico” buscada, segundo o próprio autor, sobretudo a partir de *Luuanda*, foi, irônica e subversivamente, conquistada na prisão. Luandino esteve preso na cadeia central de PIDE (1961-1965), em Luanda, e no campo do Tarrafal, em Cabo Verde (final de 1965 a 1972) por exercer atividades anticolonialistas. Foi condenado à pena de catorze anos de reclusão. Até então, Luandino escrevera apenas as duas primeiras obras de sua produção. Todos os demais livros (a não ser *Os meninos do Musseque*, obra que não foi publicada) foram produzidos no cárcere.

Portanto, em Luuanda, Velhas Estórias, No Antigamente na Vida, Nós, os do Makulusu, Macandumba, João Vêncio: os seus Amores, e Lourentinho, Dona Antonia e Eu, a poética de Luandino Vieira se apoiará em um caloroso e paradoxal diálogo entre os elementos que compõem a cultura oral do povo angolano e as modernas correntes literárias da literatura ocidental.

Nessas obras o escritor angolano parte em busca de solucionar, literariamente, as contradições resultantes do confronto de culturas absolutamente antagônicas, a começar pela língua⁴. Podemos afirmar que, indubitavelmente, a ruptura e transformação produzidas nas obras que se seguem, marcam uma profunda alteração na prosa ficcional contemporânea de Angola, podendo ser percebidas como um paradigma da consciência de transformação da literatura angolana.

Brasil.

⁴ Tania Celestino de Macêdo (1984), em sua dissertação de mestrado intitulada *Da Inconfidência à Revolução*, denomina a fase literária a partir de Luuanda de “Revolução na escrita”, identificando nas narrativas uma

Se a escrita de *Luuanda* representou, segundo o próprio o escritor, um “beco”, onde percebeu que “para trás não podia voltar”, *João Vêncio* representou uma saída extremamente inovadora e também audaciosa: enquanto o contexto solicitava uma postura militante dos intelectuais angolanos (conforme afirmamos anteriormente) e, por isso mesmo, era natural a presença de heróis positivos nas obras literárias produzidas nesse país, a obra *João Vêncio: os seus amores*, na contramão do fluxo literário angolano, está apoiada no sentido anti-heróico do narrador-protagonista.

Foi o sentido anti-heróico que levou alguns críticos literários a identificar a personagem João Vêncio como uma figura de recorte picaresco, muito embora sem se comprometer com a complexidade desta questão. Observaremos esse dado mais de perto no momento da análise do anti-herói. *João Vêncio: os seus amores* não se inscreve na tradição picaresca mas pode ser lida à luz desse modelo, por isso a consideraremos uma obra que pertence ao que Mario González denominou de neopicaresca. O universo literário de *João Vêncio: os seus amores*, principal foco desse estudo terá, pois, como fio condutor da análise, a picaresca, o que será realizado no capítulo III. Parece-nos que, desta perspectiva, a narrativa pode ser entendida em sua fresca originalidade.

A construção da narrativa de Luandino Vieira é estruturada a partir da tensão ficção/estatuto de realidade⁵ e, conseqüentemente, o caráter metalingüístico que permeia a narração estará relacionado às astúcias do autor implícito e do narrador-protagonista para obter esse efeito. Em *João Vêncio* a linguagem é a base para decifração do gênero na medida

orientação para formas da cultura tradicional angolana bem como a incorporação definitiva do bilingüismo colonial como forma de reinvenção textual.

em que, na sociedade colonial angolana, a língua do colonizador simboliza poder, status e é através dela que o colonizado pode existir socialmente. O neopícaro aproveitar-se-á, arditamente, desse impasse lingüístico, criando um texto sinuoso, ambíguo e adverte: “o que não sou, verá”. O texto luandino, dessa forma, lança mão de procedimentos narrativos através dos quais podemos realizar uma leitura aproximativa da modalidade picaresca, que nos interessará mais em seu desdobramento na neopicaresca.

Para tanto, seguiremos os mesmos procedimentos de Mario González (1994) quando trata de algumas correspondências da picaresca na literatura brasileira. O crítico analisa obras produzidas no Brasil no século XIX e XX que guardam semelhanças com picaresca e podem ser analisadas à luz da mesma; estabelece, assim, algumas normas e desvios destas narrativas em relação ao modelo clássico e denomina este novo modelo, transmudado pelo tempo e pelo estilo de cada escritor, de “neopicaresca”.⁶ O primeiro capítulo retomará a discussão do gênero para que se estabeleça o eixo sobre o qual este estudo se sustenta.

A análise da obra partirá do pressuposto, com González (1994), de que uma obra nascer com traços picarescos pode estar menos associado ao fato de o escritor ter se inspirado no modelo de romance picaresco clássico espanhol e muito mais ser uma resposta literária semelhante a contextos sócio-históricos equivalentes. É atendendo a esse aspecto histórico da modalidade que o segundo capítulo irá situar a obra luandina no processo literário angolano.

⁵ Heloisa Costa Milton (1986), em seu elucidativo estudo sobre A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade, alude ao ato de fingir como determinante da picaresca clássica a que denomina “o fingir com cara de verdade”, ou seja, a veracidade ficcionalmente elaborada.

⁶ O termo já fora cunhado por outros críticos mas nem todos o usaram no mesmo sentido de González. Para o crítico, neopicaresca é toda a abundante produção, surgida depois do século XIX, que pode ser lida à luz da picaresca clássica.

Ler *João Vêncio: os seus amores* à luz da picaresca será uma forma de valer-nos de um instrumento que possa orquestrar a complexidade de vozes, timbres, línguas que ressoam do texto luandino. A grande novidade dessa narrativa reside no fato de os expedientes utilizados por escritores para construir um romance picaresco ou para construir romances que foram escritos à luz deste modelo (como personagem, discurso do narrador, espaço, ficção dentro da ficção, entre outros) estarem submetidos, segundo o que se quer mostrar, a um saber narrar pícaro. Itinerante, multifacetada, fingindo a dor que deveras sente, a escritura em *João Vêncio* pode ser vista como uma verdadeira picardia lingüística⁷.

Nisto se funda a tese de nosso trabalho: a obra em questão é neopicaresca porque contém elementos que guardam semelhanças com o modelo espanhol mas, muito mais importante que isso, realiza uma superação do modelo espanhol – o qual estará relacionada ao contexto particularmente opressor, que rouba a voz e a cultura do povo colonizado – no que diz respeito à construção da linguagem. A escritura, nessa obra, travestida de língua do colonizador, resiste engenhosamente aos modelos estatuídos. A picardia, então, não se centra na figura do anti-herói mas na palavra.

⁷ Durigan analisa a existência de um saber narrar malandro que foi se configurando nos textos literários do escritor brasileiro João Antonio em resenha intitulada João Antonio e a Ciranda da Malandragem, que pode ser lido em SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

2. A NEOPICARESCA

*Não olhes para o que outros possam dizer senão
ao que te toca, isto é, ao teu proveito.*

Lázaro de Tormes

2.1 TRAÇOS CARACTERÍSTICOS

A picaresca declara a morte da “literatura elevada” e anuncia o surgimento de uma nova estética. O gênero picaresco, assim, nasce sob o signo da transgressão. O conjunto de textos narrativos publicados entre 1552 e 1646 têm em comum o fato de infringir o modelo literário prestigiado na época – os romances de cavalaria, o relato da vida de santos, reis príncipes, as sagas de herói, confissões de santos, gênero epistolar, relatos exemplares, romances pastoris, mouros – ao colocar em cena um anti-herói para protagonizar a narrativa. A capa da honra usada pelos cavaleiros medievais em suas santas missões, as roupagens dos “homens de bem”, os imaculados católicos “puro sangue” são alvos de escritores como Mateo Alemán (1967) e Francisco de Quevedo (1980), que rasgam esses símbolos, dessacralizando as ideologias e mitos veiculados naqueles textos, os quais, aliás, eram lidos como biografia histórica. A picaresca representa, para a recalcada sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII, o riso catártico de que necessitava em momento tão dramático de sua história. A leitura paródica do contexto social e histórico da época realizada pelos romances picarescos se faz notar, desde *Lazarillo de Tormes*, pela forma como os signos culturais da Espanha deste período têm seu significado invertido. Daí a imitação paródica do modelo elevado e a estratégia de dar efeito de veracidade histórica às confissões de um pária.

Ao realizar este movimento de subversão, o artista quer desentranhar a voz social recalcada e fazer conhecer uma outra versão e, mais do que fazer rir, quer desmascarar. Já no prólogo daquele que é considerado o precursor do romance picaresco, *Lazarillo de Tormes*, o narrador nos sugere as possíveis leituras a serem realizadas e sua relação com as intenções do autor (anônimo):

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y pôr ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se intierren en la sepultura del olvido pues podría ser alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. (1987, p.3)

A ambigüidade de *Lazarillo*, que pode valer para outros romances picarescos, está relacionada à maneira de recebê-los: para divertir – leitura ingênua, para o deleite – ou para advertir – leitura que leva à aprendizagem das manhas do pícaro ou, simbolicamente, leitura crítica, que busca nas entrelinhas as segundas intenções, os sentidos escondidos. Pode-se, então, perceber que o primeiro romance picaresco, editado pela primeira vez em 1552-1553, redefine o estético e incorpora novas maneiras de ler o mundo. Isto se estabelece de fato após a primeira edição, em 1599, da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, quando são percebidas as possibilidades de identificação deste com *Lazarillo*. A partir desta identificação nasce a noção de gênero picaresco (Cf. GONZÁLEZ, 1994, p. 259)

Embora bem cedo tenha surgido a noção de gênero picaresco, sua definição teve de esperar muito mais tempo para se estabelecer de forma a permitir uma visualização mais ou menos nítida do modelo picaresco e seus desdobramentos. Estudos mais recentes têm evidenciado que o modelo picaresco não deve ser visto como uma camisa-de-força porque,

esse caso, não seria possível admitir sua evolução, ficando o mesmo restrito à Espanha do século XVI e XVII e, mais radicalmente em alguns casos, restrito a uma obra.⁸

Um dos pressupostos do crítico está relacionado ao componente histórico da modalidade picaresca:

Um dos aspectos mais interessantes daquilo que chamamos de “neopicaresca” é (...) o fato de que não aparece como continuação da picaresca clássica, mas como utilização – muitas vezes involuntária – de uma fórmula literária clássica devidamente atualizada para representar um contexto histórico cujas condições sócio-econômicas são equivalentes àquelas em que a picaresca clássica se manifestou. (GONZÁLEZ, 1994, p. 287).

Ao admitir o vínculo da picaresca com a história, permite-se um alargamento na sua conceituação. Com isso é possível compreender o movimento criativo dos romances picarescos rumo a sua expansão e transgressão. Assim sendo, a forma autobiográfica (traço formal) ou a conduta do pícaro (elemento do conteúdo), por exemplo, deixam de ser condições *sine qua non* para que um texto literário possa ser aproximado da picaresca; considerando-a como parte de um processo histórico, há de se entender que as variações e inversões do modelo, em maior ou menor grau, podem estar relacionadas ao movimento progressivo que alimenta os romances picarescos. Evita-se, com isso, tornar fixo, inalterável um modelo que traz em si o sinal da transgressão.

Desta forma, o aproveitamento ou até mesmo quebra de alguns traços característicos do romance picaresco em espaço e tempo distantes daquele em que surgiu o modelo clássico não precisa ser ignorado, ou veementemente refutada qualquer aproximação ao gênero, ou ainda estudá-lo partindo da premissa de que se trata de um romance *pseudopicaresco*, afinal

⁸ Parece-nos desnecessário expor todos os conceitos relativos à picaresca clássica e discutir suas limitações e inovações porque esses aspectos são muito bem esclarecidos por Mario González em seu livro *A Saga do anti-*

até o presente momento ainda não surgiu uma obra igual à picaresca clássica espanhola. Pelo contrário, o estudo de obras literárias à luz do modelo picaresco só vem comprovar a tendência à superação, à diferença, à inovação que move a picaresca.

Evitando traçar critérios irredutíveis, González estabelece uma periodização e uma regionalização da picaresca, o que torna viável a aplicação do conceito de diversas maneiras em cada situação. A partir de um diálogo entre as obras “núcleo”, pode-se dizer que *Lazarillo* funciona como o germe do romance picaresco, *Gusmán de Alfarache* seria o protótipo do gênero e *El Buscón* significa a distorção do gênero. Vale aqui lembrar que há um conjunto de 22 romances produzidos na Espanha nos séculos XVI e XVII que são considerados, tradicionalmente, como pertencentes à picaresca. No entanto, a maioria dos críticos destaca três obras que, além de apresentarem um maior valor literário, estabelecem o sentido fundacional do gênero; são eles: *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, *Gusmán de Alfarache*, de Mateo Alemán e *La vida del Buscón*, de Francisco Quevedo.

Os demais romances produzidos entre os séculos XVI e XVIII na Espanha podem ser considerados, então, como “expansão clássica espanhola” do gênero. Aos textos publicados, sob influência dos clássicos espanhóis, na Alemanha, Inglaterra e França em fins do século XVII e durante o século XVIII, o crítico chama de “picaresca européia.

Após o século XIX, o modelo picaresco sofre uma profunda alteração, o que pode ser atribuído a fatores históricos como a ascensão da burguesia enquanto classe social e o neocolonialismo que se seguiu após a implantação do sistema capitalista. Com isso, podemos dizer, com González, que será inevitável a transgressão ao modelo nos romances produzidos após o século XIX que trouxeram, em sua contextura, traços da picaresca.

Além das transformações históricas, contribuirão também para que se efetuem as alterações na picaresca, as conquistas literárias da modernidade. A superação do Realismo do século XIX fará com que a linguagem não mais esteja a serviço da representação da realidade mas talvez da re-apresentação do real. Isto significa dizer que os artistas redescobriram o poder revelador da linguagem literária.

Toda a produção que, tendo sofrido a referida transformação e possa ser lida à luz da picaresca clássica, o crítico denomina de *neopicaresca*. O crítico ainda considera possível falar em *parapicaresca* ou *paraneopicaresca* para aqueles romances que poderiam ser associados ao modelo espanhol sem, contudo, apresentarem uma vinculação tão completa com o mesmo. Com isso, o estudioso da literatura espanhola está abrindo um espaço muito mais amplo para o estudo da picaresca.

Tendo em vista a natureza transgressora da picaresca, sua definição pode ser ampliada, sem no entanto perder de vista os conceitos formulados para as obras “núcleo”. Esse olhar crítico se ajusta à leitura que esse trabalho pretende realizar da obra angolana e o adotamos pelo fato de o considerarmos bastante criterioso, porque se abre para o novo sem perder de vista o modelo tradicional.

Assim González define a picaresca:

Pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista. (Cf. 1994, p. 263).

E acrescenta:

(...) uma série de romances apresentarão mudanças mais drásticas por estarem contextualizados em outra circunstância histórica. (...) falaremos em neopicaresca para denominar uma nova maneira de realizações narrativas que, no entanto, continuarão a caber dentro da definição acima colocada. (1994, p. 266).

A partir da definição, cinco elementos que compõem a estrutura picaresca são tomados como ponto de partida para a investigação de obras consideradas como pertencentes ao que designa de neopicaresca: a autobiografia, o trabalho e meio de vida (a aventura e a trapaça), a sátira social e o discurso. Retomaremos, aqui, brevemente, a discussão sobre esses traços característicos tendo em vista que tais elementos servirão de ponto de apoio para análise literária que será realizada no capítulo III.

2.2 AUTOBIOGRAFIA

A importância da autobiografia na picaresca espanhola está intimamente associada à profunda inovação que se estabelece em termos de modalidade narrativa: a eliminação do narrador onisciente, comum nos livros mais difundidos na primeira metade do século XVI (novelas de cavalaria) e a substituição por um narrador-protagonista. Vale lembrar que esta não é apenas uma questão formal, pois o pícaro será o protagonista, o autor, o herói e o ponto de vista.

O principal pressuposto de uma autobiografia é a veracidade. O autor (anônimo) daquele que é considerado o primeiro romance picaresco, ao optar por essa forma, terá de resolver o embate que se dará, necessariamente, ao submeter a autobiografia à ficção. A saída, astuta por sinal, será elaborar ficcionalmente a veracidade, ou, nas palavras certas de Heloísa Costa Milton (MILTON, 1986, p.33), “finge-se o verídico através do verossímil

habilmente composto”. A estrutura da obra picaresca, como se vê, envolve um alto grau de complexidade na medida em que se funda sobre elementos contraditórios. O princípio da veracidade que se impõe a uma autobiografia será resolvido, no tecido ficcional, através da verossimilhança planejada nos mínimos detalhes. O fingir literário do texto picaresco adquire um sabor particular na medida em que se institui em forma de jogo, na medida em que ao mesmo tempo em que é elaborado de forma a persuadir o leitor de que se trata de um texto verídico, cria uma atmosfera de ambigüidade quando se tem em mente que o herói da narrativa (ou mais especificamente o anti-herói), aquele que detém o poder da palavra na suposta autobiografia, não é alguém em quem se possa confiar.

A forma autobiográfica utilizada em *Lazarillo de Tormes* se constitui em uma estratégia narrativa que permite ao leitor contemplar a subjetividade da personagem na medida em que esta forma supõe alguém refazendo o percurso de sua vida em busca de sua própria identidade. É importante lembrar que nessa obra há um receptor formal (“Vuestra Merced”) que contribuirá para dar a aparência de verídico. Tal estratégia se deve ao fato de o escritor adotar elementos formais próprios ao que seria uma epístola confessional.

Esses fatores já nos permitem perceber que a picaresca não é uma simples narrativa cujo protagonista é um pícaro. O jogo trapaceiro contamina a estrutura e a trama das obras ao, sorratamente, manejar a percepção do leitor virtual de forma a persuadi-lo de que está diante de um documento verídico.

Para González (1994), a autobiografia não é elemento determinante para a classificação de um texto como picaresco:

(...) ao chegar ao século XX, os novos pícaros protagonizarão relatos nos quais estarão presentes novas formas de se apresentar o testemunho da realidade, sem que seja imprescindível o narrador de primeira pessoa, ou mediante formas narrativas que preservem o ponto de vista do protagonista. (1994, p. 343)

Na fase de expansão da picaresca houve uma tendência a escolher o foco narrativo em primeira pessoa porque isto se constituía em uma transgressão da fórmula do narrador onisciente, o “historiador” dos romances de cavalaria. Após as conquistas de novas técnicas literárias, outros modos de focalizar foram se incorporando à picaresca.

2.3 O TRABALHO E O MEIO DE VIDA: SÁTIRA SOCIAL

No que diz respeito ao trabalho, González observa que, progressivamente, os pícaros do “núcleo” foram descartando o trabalho como meio de ascensão social porque o “homem de bem” que o pícaro almejava *parecer* não tinha o trabalho como lema mas sim a *honra*. Esclarece-nos o crítico:

Não trabalhar é imposição legal para atingir o almejado *status* nobre que isenta do pagamento de impostos. O modelo social é o da conquista, e não o da especulação e do trabalho, que começavam a estruturar o nascente capitalismo no restante da Europa. (1994, p. 345)

O meio de vida que o pícaro adota está baseado na aventura e na trapaça. A sociedade por ele enfrentada, em que é necessário “remar com força e manha”⁹ para forjar a condição de *honrado* e, assim, estabelecer-se num grupo social (e não ficar à margem), faz com que o “herói” deixe a casa e vá aprender, na escola da vida, os mecanismos trapaceiros para travestir-se de “homem de bem”. Isto significa dizer que, no contexto em que foram produzidas as obras “núcleo”, o caminho para ascender socialmente não estava associado ao

trabalho mas sim na negação deste. Inserido numa sociedade em que o parecer tem prioridade sobre o ser, o problema que se impõe para o pícaro é chegar a parecer-se com o “homem de bem”. O “homem de bem”, por sua vez, também é uma aparência se lembrarmos que muitos fidalgos da sociedade espanhola desta época (século XVI) não descendiam de nobres mas sim tinham comprado seus títulos de nobreza. Muitos deles tinham enriquecido às custas dos espólios de guerra.

É este o sentido da sátira, nas obras “núcleo”: volta-se para a sociedade de máscaras que é a Espanha da época. Sendo assim, ao mostrar os mecanismos de que se vale o pícaro para alcançar ascensão social, mecanismos estes essencialmente baseados na trapaça, coloca-se a nu a grande farsa social que impera na Espanha. Mario González afirma que os romances neopicarescos, embora sejam produzidos em outro momento histórico, em que não mais haverá o contexto ideológico de rejeição da burguesia, irão parodiar uma situação semelhante.

A crítica da sociedade através da paródia e, em alguns casos, através da carnavalização é um dos traços característicos dos romances picarescos. Nos romances neopicarescos tanto uma quanto a outra entrarão em cena e, assim como nos clássicos, serão uma via de acesso para se realizar a crítica.

É fundamental ressaltar, neste ponto, que desse espelhamento no “homem de bem” (que ao mesmo tempo é antítese do pícaro) e dessa construção de aparência de honradez surge um aspecto peculiar do romance picaresco: o fingidor dentro da ficção. Essa trapaça irá atingir também o leitor na medida que o narrador finge ser o autor real.

⁹ Expressão tirada de Lazarillo de Tormes, em que o pícaro evidencia os recursos de que vale para buscar um lugar social.

2.4 O DISCURSO

A partir da observação do discurso do narrador, notam-se aspectos característicos dos romances do “núcleo”. Esclarece González (1994) que a tendência ao folhetinesco e ao rapsódico está intimamente associada à seriação de aventuras, o que convida à fragmentação do texto. Nos romances neopicarescos, a pluralidade de aventuras, com maior ou menor independência, também se faz notar e, portanto, mantém-se a tendência à seriação, com implicações rapsódicas ou folhetinescas, incluindo a possibilidade de fragmentação do texto em unidades menores.

O crítico refere-se, ainda, à trapaça do narrador ao querer se fazer passar por autor real. Em *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, o prólogo já é instância ficcional na medida em que o “eu” escritural o assina. Ao ocupar esse território e torná-lo ficcional, o autor está realizando um movimento transgressor, próprio da picaresca.

A partir dessas considerações, é possível pressentir que lateja, na escritura picaresca, a tensão verdade/verossimilhança: o narrador quer que seu texto seja lido como um documento e se esforça, durante o relato, para imprimir veracidade à história narrada. No entanto, sendo um marginal, como pode deter o poder da linguagem? Pode-se ver aí mais um gesto transgressivo. Nos romances de cavalaria o herói era digno de ser biografado; o marginal, por sua vez, não tem a quem doar o seu relato; então se apodera, *à força*, do foco narrativo que não lhe foi dado pelas convenções literárias. (Cf. COSTA MILTON, 1986, p.32)

O fingimento dentro da ficção coloca em cena uma questão que nos interessa sobremaneira e que nos parece ser uma forma de decifração do gênero: o caráter metalingüístico do discurso picaresco. A necessidade de se forjar enquanto documento

compele todos os elementos que compõem a obra a se solidarizem com essa causa. Daí a preocupação com o discurso bem elaborado ser comum nas obras picarescas. A esse respeito, vale citar as considerações elucidativas de Heloisa Costa Milton:

Guzmán de Alfarache, nas colocações iniciais de sua autobiografia expressa a intenção de que não haja no texto nenhuma brecha por onde possam acusá-lo de “mal latin” e deixa patente que pretende construir “el puro y verdadero texto com que desmentiré las glosas que sobre él (o texto de sua vida) se han hecho”. Por sua vez, o Buscón exorta o leitor a que aplauda o livro, “que bien lo merece”, e aproveita a oportunidade para enfatizar o valor da obra: “y cuando te rías de sus chistes, alaba el ingenio de quien sabe conocer que tiene más deleite saber vidas de pícaros, descritas com gallardía, que otras invenciones de mayor ponderación.” É, portanto, no campo das letras que o pícaro vai deixar impressa a sua marca, saindo do anonimato social a que está renegado. (1986, p. 32-33)

Evidencia-se o caráter persuasivo do texto picaresco na medida em que o autor irá compor o seu relato de forma a assegurar a adesão do leitor levando-o à aceitação de que o narrado é verdadeiro.

A presença de interlocutores, explícita ou implícita, no discurso picaresco, está intimamente relacionada à preocupação com o “parecer verdadeiro”. O tratamento de “Vuestra Merced” ao destinatário presente formalmente em *Lazarillo de Tormes* seria dirigido a alguma pessoa de hierarquia superior que exige que Lázaro lhe preste conta de sua vida, o que significa dizer que o conteúdo e a estrutura da obra estão submetidos à prestação de contas (MILTON, 1986, p.35). No caso desta obra, o interlocutor fica incorporado ao universo da narrativa: trata-se de um amigo do Arcipreste de San Salvador, contribuindo para manter a verossimilhança do texto. Em *Gusmán de Alfarache*, embora não ocorra a presença explícita de um “tu”, o caráter didático-moralizador presente na obra – foi, inclusive, lida como um sermão e, por isso considerada um anti-romance – determina um tratamento especial dado ao leitor no interior do texto. E no *Buscón*, além de ocorrer uma alusão direta ao

leitor, há também a presença de um receptor formal denominado de “senõr” ou “Vuestra Merced”. É importante lembrar que, neste último, perde-se a verossimilhança que aproxima os dois primeiros do documento; tanto isso é verdade que o destinatário “Vuestra Merced” não será incorporado na história. Temos aqui uma outra questão crucial para entender o movimento próprio da picaresca : a obra de Quevedo relê *Lazarillo* na medida em que utiliza o interlocutor apenas para cumprir uma formalidade, colocando a nu a artificialidade desse recurso, e para colocar em evidência sua diferente intenção em relação ao leitor: não quer ser lido como verdade; quer divertir o leitor, o que se pode ler no fragmento:

Habiendo sabido el deseo que v.m. tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que outro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos tristes. Y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, dejaré de serlo ahora. (Apud GONZÁLEZ, 1988, p. 190)

O narrador de *El Buscón* é, assim, explicitamente um pícaro, diferente das obras anteriores. Quer divertir o leitor e mostrar que não conseguiu atingir os seus propósitos de ascender socialmente, não conseguiu se integrar. Ainda em relação a este romance que fecha o ciclo da picaresca clássica, é importante salientar que ele supera lingüisticamente os anteriores; a base de sua construção é a linguagem pois incorpora recursos estilísticos do Barroco para realizar sua obra. O jogo da mentira adentra o universo lingüístico e faz brotar a polissemia verbal, a aproximação de contrários, as hipérboles, enquanto as caricaturas são desenhadas a partir da saturação verbal resultante do estilo conceptista, como bem nos lembra González (1994, p. 199-200).

A escritura picaresca, pois, se movimenta pelo ímpeto da transgressão desde as obras “núcleo”. Nenhuma delas tem a ingênua proposição de fazer leituras parafrásicas, ou seja, de dar continuidade, de reforçar o que foi estabelecido anteriormente. Pelo contrário, a poética da

picaresca é calcada na insubordinação e não admite um discurso em repouso. Sendo assim e sob essa ótica, se o segundo romance picaresco estabelece a noção de gênero, o terceiro, de Quevedo, já realiza uma violação nos dois primeiros textos.

Lazarillo e Gusmán são fundamentados no fingimento de que se tratam de documentos verídicos – estratégia que o narrador pícaro, arditamente, criou para se fazer ouvir. A partir disso, necessariamente, toda a trama deixar-se-á contaminar pelas inverdades, que se superpõe umas às outras e que exigirão astúcia e manha no desvendamento do texto. Em *El Buscón*, ocorre a potencialização do fingimento a ponto de, inversamente aos dois primeiros, criar uma atmosfera inverossímil. Quevedo faz uma paródia das paródias e atinge a carnavalização ao expor recursos artificiosos .

Essa natureza indisciplinada da picaresca, que se volta contra tudo que é estável, encontrou na paródia e até mesmo na carnavalização as suas válvulas de escape para que o pícaro realizasse o gesto inaugural da autoria. A partir do ponto de vista do pícaro, apresenta-se uma nova maneira de conhecer o mundo: pelo avesso, de viés. A linguagem sem mancha da literatura elevada é expulsa de seu *status* modelar pela linguagem pecaminosa do pícaro, o mesmo que Walter Benjamin chamou de “declínio da aura” para as técnicas de apropriação na obra de arte. Os leitores são despertados para outro tipo de relacionamento com o texto ao serem convocados a participar da construção da obra.

A escritura dos textos neopicarescos também estará envolvida pelo jogo trapaceiro do narrador e também se movimentará na faixa do contra-estilo, desarrumando, invertendo tudo aquilo que a tradição levou muito tempo para organizar. Não há como deixar de esboçar (ou escancarar?) um riso diante desse gesto ousado e contestador. Riso catártico. A picaresca,

esclarece-nos González (1988), bem como os textos que têm sido relacionados a ela, surgem em momentos em que se produz um vazio: no caso da Espanha dos séculos XVI e XVII esse vazio corresponderia ao que foi produzido pela rejeição ideológica da burguesia por parte da aristocracia e hoje, no Terceiro Mundo, o vazio equivaleria à redução das possibilidades de ascensão social (p.82). Daí a necessidade de catarse que essas obras proporcionam: através do riso, muito do que está recalçado, envernizado, mascarado vem à tona para, num segundo momento, bem mais sério, revelar a verdade. Sobre isso nos falam, subliminarmente, alguns autores pícaros em seus prólogos dirigidos ao leitor. Ao fingir a dor que deveras sente, o pícaro revela o que a sociedade quer ocultar: o homem, em sua dimensão humana, não necessariamente heróica.

2.5 LUANDINO VIEIRA E A NEOPICARESCA¹⁰

A vida do autor de *Gusmán de Alfarache*, Mateo Aleman, tem muito da história picaresca. (Cf. GONZÁLEZ, 1988, p. 17). O autor de *Lazarillo de Tormes* optou por esconder a autoria, gesto que gerou uma das maiores polêmicas da história da literatura e que também possui um sabor picante: no anonimato, o autor pode criticar mordazmente a corrupção social da época sem ter de arcar com as conseqüências deste ato insolente.

Neste mesmo sentido, também será possível colher dados relativos a Luandino Vieira que permitir-nos-ão entender as soluções literárias encontradas pelo escritor angolano em contexto tão opressor. Tais soluções são portadoras do mesmo movimento de transgressão que move a picaresca.

¹⁰ É importante salientar que grande parte das considerações que tecerei neste subcapítulo já foram feitas em minha dissertação de mestrado intitulada Luandino Vieira e Guimarães Rosa: uma leitura de O último Quinzar do Makulusu e de Meu tio o Iauaretê, em 1997. Volto a elas porque me pareceu fundamental destacar alguns dados biográficos de Luandino Vieira para compreender o aparecimento de traços da neopicaresca em sua obra.

Ao mudar o nome para José Luandino Vieira, José Vieira Mateus da Graça parecia impor-se, com essa identidade regionalista, algumas tarefas relacionadas a Luanda. A escolha de “Luandino” para figurar, tanto no registro civil como no ficcional, é bastante significativa. O segundo nome, Vieira, é destinado ao nome materno (em Portugal) e é justamente entre os dois nomes que o escritor incorpora o componente do novo nome. “Luandino” representa, portanto, mais que um adjetivo onomástico (aquele que é de Luanda); indica a filiação materna, a cultura-mãe a que sempre pertenceu. A busca da identidade na alteridade é uma das inquietações que percorrem a vida e a obra do escritor angolano.

José Vieira Mateus da Graça, mudou-se para a colônia portuguesa em África com pouco mais de um ano de idade (por volta do ano de 1936) e teve sua vida vertiginosamente mudada. Deixou a situação de cidadão europeu para viver a situação de angolano. Seus pais, na condição de colonos, foram para Angola e moraram em bairros pobres, os musseques. Na cidade de Luanda, o menino branco misturou-se ao colorido negro da infância dos “bairros de areia”. No período em que chegou a Luanda, ainda não existia a barreira quase intransponível que se formaria algum tempo depois entre a cidade e os musseques, o que tornou possível, ao futuro escritor, participar do diálogo entre os dois espaços. É por isso que na obra luandina os musseques aparecem como o espaço da infância, da aprendizagem, da convivência entre brancos e negros.

O nome José Luandino Vieira, foi adotado em seus escritos e foi averbado, legalmente, uma semana depois da independência de Angola (11 de novembro de 1975). Entre atividades políticas, intelectuais e na própria busca pela sobrevivência – foi, inclusive, obrigado a interromper os estudos por um tempo a fim de auxiliar na renda familiar que

provinha da sapataria do pai – Luandino Vieira dedicou-se ao estudo de diversas línguas, entre elas, o grego, o latim e o alemão.

A “vivência profunda” a que o escritor faz referência é um terreno fértil, de onde colherá material para compor seu imaginário artístico: a convivência com os “miúdos”, os “monandengues” (crianças), com as Ngas (diminutivo de Ngana, senhora), com os griôs (contadores de estórias), e com as estórias, as adivinhas, são recursos da linguagem oral que irão fecundar e entretecer seus textos.

Em 1957 conseguiu publicar sua primeira obra em regime de cooperativa com jovens pertencentes à Sociedade Cultural de Angola, uma das entidades que dava continuidade à tarefa, da perseguida e extinta *Mensagem*, de divulgar a cultura angolana. O volume foi apreendido pela polícia e apenas em 1960 um livro homônimo foi publicado, embora não corresponda na íntegra ao primeiro volume porque nada restara do original. Esse livro foi reescrito, portanto, à luz da memória.

O escritor angolano esteve preso na cadeia central de PIDE (1961-65) e no campo do Tarrafal (1965-72) devido às “atividades subversivas” desenvolvidas no MPLA. Quando transferido para o campo do Tarrafal, Luandino Vieira foi apartado de dois elementos que alimentavam sua produção literária: a conversa com os camaradas que também estavam presos em Luanda e os livros. Permitiram que levasse consigo a roupa do corpo, uma gramática quimbundo, a Bíblia e livros de Shakespeare no original. A inteligência portuguesa intencionava, com isso, desestruturar o escritor psicologicamente. No entanto, inversamente do que poderiam esperar, Luandino usou notas bíblicas e shakespearianas para fecundar uma

escrita transgressiva, em que o modelo ideológico e o padrão lingüístico do europeu são transfigurados.

A Língua Portuguesa, nos textos luandinos, foi obrigada a se curvar diante do ritmo, da gestualidade, da sonoridade que pulsam na fala africana. Por isso, ler Luandino Vieira não é tarefa fácil. Além da constante recriação da língua portuguesa, que se contamina pelas estruturas do quimbundo, também o tecido literário se deixa envolver por elementos próprios da arte verbal africana: os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais e plásticos, criando aquilo que Derrida (1971, p. 162) denominou de “fala hieroglífica”. Além desta característica da oratura, que permite uma economia dos meios lingüísticos, há que se lembrar ainda o fato de toda ela ser comum ao clã. Naturalmente, então, ocorre uma comunicação ritual entre o griô e seus ouvintes o que possibilita a eliminação de vários elementos gramaticais próprios de um texto discursivo.

Recuperar a oratura na escritura é o grande paradoxo que se impõe ao escritor angolano. Ao ressuscitar elementos da cultura oral ele tem de assumir a morte dessa mesma cultura ao submetê-la à escrita. Manuel Rui, um dos escritores que realizou esse diálogo entre a fratura e a cultura ocidental, discute essa questão:

Eu sou poeta, escritor, literato. Da oratura à minha escrita quase só me resta o vocabular, signo a signo em busca do som, do ritmo que procuro traduzir numa outra língua. E mesmo que registre o texto oral para estruturas diferentes – as da escrita – a partir do momento em que o escreva e procure difundi-lo para esse registro, quase assumo a morte do que foi oral: a oratura sem griô; sem a árvore sob a qual a história foi contada; sem a gastronomia que condiciona a história; sem a fogueira que aquece a história, o rito, o ritual. Cadáver quando escrita, a oratura para um texto novo, literário, quase intransformável pela pausa, a linguagem gestual de cada griô, a reformulação da sinopse, a memorização especificamente criadora para a versão individual. No entanto, eu letrado, introduzo no meu texto contextos do nômade. Há coisas que recebo da oratura do nômade que me servem à escrita, enriquecendo-a. Afinal o poema é maior quando repito um verso

numa cadência de gado transumante ou quando lhe introduzo o ritmo de galho partido de uma planta mínima ou quando faço da miragem mais água que hei-de ter. RUI, 1981, p. 29-30. ,

Nesta citação, estão contidas as bases da “nova linguagem” perseguida toda uma geração de escritores angolanos, entre eles Luandino Vieira. O primeiro elemento a ser destacado diz respeito ao ritmo da frase e ao cuidado em não perder esse ritmo (“ritmo que procuro traduzir numa outra língua”). Outra questão que se depreende do texto relaciona-se à angustiante dificuldade que se impõe ao escritor angolano no momento em que ele procura ressuscitar elementos da cultura oral para compor sua poética, uma vez que, paradoxalmente, ele tem de assumir a morte dessa mesma cultura ao submetê-la à escrita. A língua do opressor tem se abrir para a língua ancestral. Entra, então, em cena a capacidade de transformar a perda em ganho, jogo que o escritor angolano inventou para criar seu projeto estético. Assim, apesar de perder todo contexto ritualístico em que as histórias eram contadas, recuperam-se os ensinamentos dessa cultura oral, quando o escritor faz prevalecer o poético sobre o prosaico, enquanto a estrutura da língua portuguesa é submetida à arte verbal angolana.

Apesar de estar consciente do distanciamento do contexto de oratura que a escrita impõe, o escritor angolano inclui em seus textos, a verbalização da magia do momento da recepção das histórias, através da transposição, para o texto escrito, do ritmo, dos gestos, da mímica, das vozes da natureza, da entoação. É o que sugere Manuel Rui quando diz que “o poema é maior quando repito um verso numa cadência de gado transumante ou quando lhe introduzo o ritmo de galho partido (...) ou quando faço da miragem mais água que hei-de ter. Muitos textos luandinos, entre eles o conto “O Último Quinzar do Makulusu”, exploram essas possibilidades e recriam a linguagem à maneira dos contadores de histórias tradicionais.

Trazer a oratura para o espaço literário e torná-la uma nova representação literária significou muito mais que cumprir o papel político a que os escritores angolanos se

impuseram. Antes, o papel a ser cumprido era o de “refazedeiro de mundos”, capaz de cultivar nas “areias babilônicas” uma escrita fecunda, que realiza um movimento de conversão, perversão, transgressão rumo à liberdade.

3. DA CONSCIÊNCIA DE OPRESSÃO À ESCRITURA

*Amigos e inimigos, tudo junto, esquecidos, só
vêm o guardador de rebanhos da beleza.*

Luandino Vieira

“Hum ... Mbundu kène muxima ...” Estas palavras soam como um lamento da avó Xima, personagem que representa o tradicionalismo cultural de Angola, no poema Makèzu, de Viriato Cruz, escrito por volta de 1950. Trata-se de uma velha quitandeira que, ao dizer “hum ... o quimbundo não tem coração”, manifesta sua mágoa diante da constatação de que sua língua materna perdeu a carga afetiva, em virtude da sobreposição de outro código lingüístico, no caso a língua portuguesa. No poema, Viriato Cruz faz referência ao “drama lingüístico” (MEMMI, 1977), vivenciado pelo povo angolano que, paulatinamente, foi se afastando das suas tradições culturais. O escritor angolano também experimenta uma vivência dramática, no que diz respeito à situação do bilingüismo, porque, ao compor seu texto literário, está submetendo uma língua ágrafa como o quimbundo – cuja vitalidade está relacionada a uma tradição oral – a uma língua escrita, a língua do “outro”. Contudo, será possível reverter este quadro ao reencontrar o “coração do quimbundo”, assumindo a alteridade e sublimando as diferenças, ao construir uma escritura que experimente as línguas e suas forças virtuais.

A língua é um dos componentes essenciais da identidade cultural de um povo e exerce fundamental função histórica e social. Nos processos de colonização, o colonizador coloca a língua do colonizado à margem, enfraquecendo, assim, os seus valores culturais, criando fendas que possibilitam o escoamento de ideologias a serem implantadas. Do ponto de vista

do colonizado, assimilar a língua do “outro” é uma questão de sobrevivência, uma forma de continuar a existir enquanto ser social.

Costa Andrade, membro da União dos Escritores Angolanos, alude ao “pisoteamento das culturas nacionais dos povos africanos oprimidos” (1981, p.100), ao discutir a questão da língua imposta, que não havia sido assimilada de imediato pelo povo africano. Por outro lado, a comunicação na língua materna não permitia ao colonizado interferir na vida social, nos guichês da administração, na magistratura ou na tecnologia.

Cria-se, portanto, um impasse: a língua materna passará a ser a segunda língua, o que contribuirá para a “destruição dos elementos fundamentais da identidade cultural” (ANDRADE, 1981, p.101), e o conhecimento da língua dos dominadores se dará a partir de um enfoque utilitário. Memmi observa mais de perto os conflitos que se desenvolvem a partir do choque de duas línguas distintas:

(...) a língua materna do colonizado, aquela que é nutrida pôr suas sensações, suas paixões e seus sonhos (...) é precisamente a menos valorizada (...). Se quer obter uma colocação, conquistar seu lugar, existir na cidade e no mundo, deve, primeiramente, aplicar-se à língua dos outros (...).No conflito lingüístico que habita o colonizado, sua língua materna é humilhada, esmagada. E esse desprezo (...) acaba por impor-se ao colonizado. (1977, p. 97)

Convicto de sua superioridade e da inferioridade dos negros o colonizador irá impor sua cultura. Dessa forma é que as instituições sócio-culturais sofrerão constantes bombardeios até que dêem sinais de esgotamento.

A questão da língua, na fala da avó Xima citada anteriormente, revela o momento de passagem do oral à escrita, traduzido na idéia de que a escrita faz com que o colonizado se distancie afetivamente de suas origens, de suas tradições, enfim de sua cultura. Da mesma

forma que a língua, todas as manifestações autênticas da cultura angolana foram desvalorizadas durante o período da colonização: a música, as leis sociais como o quitúxi (direito consuetudinário), são considerados “selvagens”, a pintura é “xarope de açúcar”, a religião é “idolatria” (Cf. MEMMI, 1977). Esse doloroso processo de rebaixamento cultural resultará numa vertiginosa perda da identidade. Esses sintomas indicam uma “amnésia cultural” por parte do povo angolano. Muitos foram os instrumentos utilizados para pisotear e desmemorizar a cultura angolana, conforme nos esclarece Salvato Trigo:

(...) 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 patrimônio cultural dos pais, recusam-se a recebê-lo pela transmissão iniciática (...). É a alienação cultural que se instala. (1981, p. 103)

Rejeitar a própria cultura será, portanto, o primeiro passo para que os valores culturais do “outro” sejam assimilados. O comportamento do negro procura copiar o modelo europeu.

A princípio, parecia bastante tentadora a idéia de deixar a condição indígena para adquirir cidadania portuguesa. Observando o Decreto Lei 39.666, visualiza-se, com clareza, o que se esconde por trás da aparência de direito de cidadania, como se poderá ler no artigo segundo, registrado numa publicação clandestina de textos sobre a realidade colonial:

São considerados como indígenas das províncias da Guiné, Angola e Moçambique, os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, nascidos lá ou lá vivendo habitualmente, ainda não possuam a instrução e os hábitos individuais e sociais pressupostos para aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses.

Artigo 56: “Pode perder a condição de indígena e adquirir a cidadania o indivíduo que comprovar satisfazer as cinco condições seguintes:

- 1 – Ter mais de 18 anos;
- 2 – Falar correctamente a língua portuguesa;
- 3 – Exercer uma profissão, uma arte ou um ofício que lhe dê um rendimento necessário à sua subsistência e de seus familiares (...);

- 4 – Ter um bom comportamento e ter adquirido a instrução e os hábitos pressupostos para aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses;
 - 5 – Não ter sido considerado refractário no serviço militar ou desertor”.
- (SETE CADERNOS SOBRE A GUERRA COLONIAL, 1978, p. 59)

A África portuguesa dispõe deste fenómeno único, o sistema de assimilação ou de civilização, em que qualquer colonizado, desde que se enquadre nas condições ali contidas, pode sair da condição indígena e tornar-se “civilizado” por processos legais. John Gunther (1955), comentando o Decreto-Lei, afirma que os portugueses criaram esse processo prático como forma de afastar o descontentamento potencial do colonizado: “quando chegar o tempo de lutar contra o colonialismo (conforme calculam os portugueses), os africanos que contam já estarão assimilados e não criarão, portanto, problemas” (SETE CADERNOS SOBRE A GUERRA COLONIAL, 1978, p. 62). Em suma, para tornar-se “civilizado”, o africano deverá provar no tribunal que abandonará os seus costumes e viverá à maneira europeia. Os direitos dos colonizados eram nulos porque estavam ligados à cidadania portuguesa. Também em relação ao trabalho, os direitos eram igualmente inexistentes, uma vez que dificilmente um angolano poderia recorrer à jurisdição portuguesa, em caso de trabalho forçado (o que era comum); não possuía direito a qualquer associação nem tampouco à defesa.

Espelhar-se no modelo do colonizador, vestir “máscaras brancas” foi uma forma que o colonizado encontrou para solucionar o conflito. Contudo, este continuava latente em cada gesto, em cada palavra copiados dos europeus. A revolta era certa, como já haviam previsto os portugueses. “Tornar-se outro” é uma primeira tentativa de mudar de condição, já que a sua própria nada lhe oferecia. Urgia encontrar-se no modelo do “outro”, prestigioso e, em nome daquilo que desejava vir a ser, empenha-se em empobrecer-se, em arrancar-se de si mesmo (Cf. MEMMI, 1977, p. 207). No entanto, constata Memmi que, ao esforço de parecer-se com

o branco, se vestir como ele, falar e comportar-se como ele, até nos tiques, o colonizador opõe um segundo desprezo: a zombaria. O próprio colonizador coloca barreiras para que o negro embranqueça culturalmente. Nesse contexto surgiram as figuras denominadas “cipaios”, considerados “auxiliares” da colonização, que colaboravam com os opressores, servindo de espíões de seus próprios irmãos dominados.

A este momento se segue o da revolta contra a condição colonial. Está claro esses fatores engendraram antagônicas respostas durante o longo processo de colonização. Estamos aqui apenas demarcando alguns momentos que parecem ser significativos. É óbvio que não existe uma irrestrita vontade de assimilação e depois uma rejeição total ao modelo do branco. Os passos se deram na câmera lenta da História. Nesse intervalo histórico, em que o se aprofundava o vazio existente entre colonizador e colonizado, processa-se, ambigualmente, uma busca de afirmação por parte do colonizado.

Um olhar sobre a história deste período revela que o dilaceramento cultural foi vivenciado muito mais intensamente pelo burguês, ou melhor, pela classe pequeno-burguesa que se formou após duas ou três gerações de colonizados. É essa classe que se forja uma máscara branca, admirando a língua invasora e achando-a muito mais rica que a sua, conforme aprendiam na escola; é ela que internaliza o preconceito racial criado pelos colonizadores, passando a copiar seus hábitos, suas roupas, seus alimentos, sua arquitetura. É nessa classe social que se faz sentir a frustração por não poder fugir da condição de classe marginalizada.

Ao lado desse drama sócio-cultural, desenvolve-se a necessidade urgente de contestar a marginalidade e descobrir a identidade. A partir de então é que o fenômeno da “volta às

raízes” começa a ultrapassar o indivíduo para expressar-se através de grupos ou movimentos. Para tentar assimilar a cultura do “outro”, era necessário, antes de mais nada, ser capaz de decodificar a língua portuguesa e expressar-se, verbalmente ou através da escrita, nesta língua, a ponto de “falar português como um branco”. Mas, para recusar a assimilação e voltar a ser sujeito histórico, será necessário muito mais que conhecer a língua do colonizador; faz-se necessário dominá-la.

Voltar às línguas nacionais seria impossível, já que o contato com o “outro” transformara, de maneira irreversível, a fala e homem angolanos. Não obstante todos os esforços do colonizador para estabelecer uma “ordem”, cujo equilíbrio se sustentaria por um lado no caráter irredutível do passado tradicional e, por outro, no status oferecido pelo modelo ocidental, foi possível subverter essa “ordem”. A expressão escrita constituirá um dos mais importantes instrumentos de luta política dos africanos e é por isso que a literatura angolana, desde as primeiras produções literárias no século XIX, está vinculada ao processo de luta contra a dependência colonial.

A máquina colonial criou no povo angolano, durante os séculos em que esteve a serviço de um sistema cruelmente opressor marcado por sucessivas crises, conflitos de diversas ordens, um sentimento de resistência que será a linha condutora no processo de formação da nacionalidade. O caráter nacional angolano começa a se delinear no século XIX, com os “Velhos Intelectuais de Angola” (Cordeiro da Matta, Inocêncio Mattoso Câmara, Pedro Félix e José de Fontes Pereira) cujas intensas atividades no campo das letras fundaram princípios que impulsionariam o famoso movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”. Rita Chaves (1999), em seu elucidativo estudo sobre a formação do romance angolano, apresenta as propostas dos “Velhos Intelectuais” que foram atualizadas, sob novas bases, pelos “Novos

Intelectuais” a partir dos anos 40. São esses os princípios programáticos: a valorização do patrimônio cultural das populações (com destaque às línguas nacionais), a utilização da natureza como traço de identificação, o apreço pela tradição oral, a redignificação dos naturais de Angola, sobretudo o negro, vítima sempre e ainda de maior discriminação (CHAVES, 1999, p. 39).

O sentimento do regional e até um sentimento racial, o apego à terra e seus valores como impulsionadores de uma luta que não ficará só no campo das letras permitem identificar sintomas do Romantismo, particularmente o brasileiro. A valorização da terra, da cultura, das tradições, do povo, enfim daquilo que é autenticamente angolano, será uma das linhas de força dessa literatura.

No século XIX, José da Silva Maia Ferreira escrevia o poema “A minha terra”. O pronome possessivo do título, que nos remete às imagens de poetas românticos, pode ser confrontado com outros textos escritos no século XX, entre eles o de Manuel Ferreira. Ao referir-se aos jovens escritores de Angola, Ferreira usa a expressão “Nossa Terra”, conforme se lê na revista *Mensagem*: (...) o marco iniciador de uma Cultura Nova, de Angola e pôr Angola, fundamentalmente angolana, que os jovens da Nossa Terra estão construindo. (1987, p. 116)

A presença do possessivo, grafado em letra maiúscula, demonstra que o fenômeno literário estava ultrapassando uma expressão individual (sentimento nacional) para atingir o coletivo (a consciência nacional). Há que se notar, ainda, que “minha terra” se refere à terra natal, a terra que guarda recordações e emoções, enquanto “Nossa Terra” quer se referir ao país, à pátria, território que necessita ser reconhecido e defendido para constituir-se em uma verdadeira e independente nação.

A “angolanidade” foi sendo definida na medida em que crescia o desejo de ruptura com os modelos ocidentais e, ao mesmo tempo, o desejo de encontro do escritor com suas próprias raízes. Os anos 40 do século XX serão desencadeadores do princípio de libertação social que esteve latente nos textos produzidos pelos escritores angolanos. Em um poema de 1943, Geraldo Bessa Victor faz alusão à “alma da raça” e usa a imagem dos tãs-tãs, som latente prestes a explodir, “espantando a própria morte”:

(...)
 E essa marimba, que toca
 Com mais força, bem mais forte,
 É mesmo a alma da raça,
 Espantando a própria morte!
 (...)
 E sinto dentro da alma
 Este batuque sem fim ...
 Eu sinto bem o batuque
 A gritar dentro de mim! (VICTOR, 1943, p. 13)

Os versos, em redondilha maior, acentuam a relação entre o externo e o interno. O som da marimba, cada vez mais forte, é o mesmo que o poeta sente ecoar no interior do seu próprio ser, criando-se, desta forma, um jogo de ecos, cuja ressonância remete o leitor ao grito da “alma da raça”. Apesar da ingenuidade dos versos e da pobreza de imagens, pode-se ler nos mesmos uma assimilação dos conceitos de negritude, além de um grito de alerta, quase um desafio à visão do europeu sobre os povos africanos.

Decerto que essa mudança de caráter, na luta contra o colonialismo, está vinculada aos acontecimentos históricos do período correspondente à segunda Grande Guerra e, na seqüência, à guerra fria. Diversos povos irão participar deste espírito de libertação social que fazia parte desse momento histórico, sobretudo os povos de África, que começavam a tomar

conhecimento dos conceitos de negritude, propugnados por Senghor e Césaire a partir de 1935. No caso particular de Angola, o fascismo salazarista, com sua tese de integração territorial e de assimilação espiritual, chegava ao seu limite. A visão do estadista europeu sobre os africanos pode ser lida nos textos clandestinos:

A língua que nós ensinamos é ou não superior aos dialectos deles? A religião propagada pelos missionários é ou não mais elevada que a feitiçaria? Constituir uma nação de expressão civilizada e com valor mundial vale mais que fechar-se no regionalismo, sem estimulantes para o desenvolvimento, sem meios de defesa e sem possibilidades de progresso? Se respondermos afirmativamente a estas perguntas não podemos deixar de concluir que este estado de consciência nacional criado pelos portugueses entre povos de tal maneira diversos representa um benefício que perderíamos integralmente se consentíssemos em fazer marcha-atrás. (SETE CADERNOS SOBRE A GUERRA COLONIAL, 1978, p. 62)

A visão de Salazar é coerente com a proposta de universalidade, a partir da expansão territorial dos povos conquistadores que apregoavam sua superioridade explorando, inclusive, o caráter político da língua. Em oposição a esse modo de ver, irromperá a voz dos escritores angolanos que irão propor o regionalismo da linguagem, a fim de assegurar a identidade da cultura africana. Surge, assim, em 1939, o neologismo negritude, criado por Césaire, estudante negro radicado em Paris, ao escrever o poema “Canção de Retorno ao País Natal”:

Minha negritude não nem torre nem catedral
Ela mergulha na carne rubra do solo
Ela mergulha na ardente carne do céu
Ela rompe a prostração opaca
De sua justa
Paciência. (CESAIRE, 1939)

Nestes versos, publicados na revista *Présence Africaine*, o poeta sugere o rompimento com a “prostração opaca” da torre e da catedral, elementos da cultura européia e propõe a busca das raízes africanas para a criação de uma cultura ou, para seguir as indicações metafóricas do texto, para a construção de uma arquitetura própria, fundada na “carne rubra do solo” e “na ardente carne do céu”.

O conceito de negritude é repleto de contradições e pluralidades. Não cabe ao presente estudo ocupar-se de sua discussão detalhada, mas sim esboçar algumas de suas linhas, a fim de que se possa perceber o significado deste novo elemento para a intelectualidade angolana que se organizava com o fim de reivindicar seu espaço de autonomia e, assim, retomar o seu papel social, político e cultural na história.

No elucidativo estudo de Zilá Bernd (1987), a autora afirma que negritude nasceu antes de seu próprio nome. Caracterizada como busca de uma vida autônoma, sem a violenta interferência do colonizador, é possível afirmar que a negritude sempre existiu e sempre existirá enquanto houver negros na Terra, visto que seu conceito remete à vontade de ser, à afirmação da validade universal do negro. Distingue a Negritude com “n” maiúsculo que caracteriza-se por um movimento global – poderíamos chamá-lo de um *Zeitgeist*¹¹ negro – que representou uma recusa à atmosfera de assimilação onde o negro tinha vergonha de si próprio. O movimento pela Negritude estruturou-se em torno de três eixos básicos: a construção de uma identidade, a rejeição de uma arte baseada na cópia de modelos europeus e a revolta contra a política colonialista européia. Dentre os aspectos positivos e negativos do movimento, interessa reter os que são relevantes no que concerne à literatura. Rejeitar uma arte baseada na cópia de modelos lingüísticos e temáticos europeus implica em desmascarar o apregoado universalismo cultural dos povos dominadores por um lado e, por outro, abrir caminho para as culturas coloniais reivindicarem reconhecimento justo de sua arte, de sua cultura. O caos cultural em que Angola e os demais países da África colonizada se encontravam impulsionava-os a desenvolver um discurso comum, aquilo que Bernd chamou

¹¹ Termo cunhado por Anatol Rosenfeld, que significa espírito do tempo em suas “Reflexões sobre o romance moderno” presente em *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

de “um cimento ideológico análogo para se lembrar” (BERND, 1987, p. 29-30), em que a cal e a areia fossem o desejo de reagir à dominação.

Explica-se, com isso, a acentuação de um caráter particular na literatura angolana: trata-se da afirmação de uma realidade essencialmente diferente da ocidental, uma vez que o texto literário procura recriar e reconstruir a sua realidade.

As obras literárias angolanas produzidas a partir dos anos 30 assimilaram a diversidade cultural da modernidade, não abandonando o que lhe conferirá autenticidade, ou seja, a aspiração de regresso às fontes e às raízes nacionais. Sendo assim, haverá textos que funcionam como documento social, aqueles que idealizam o nacional, aqueles que rejeitam a associação mecânica entre pátria e natureza e aqueles que abrem caminho para um encontro com a identidade a partir da alteridade.

Perseguindo respostas que desanuviassem suas inquietações, alguns escritores modernos angolanos perceberam a função reveladora e integradora da literatura. Contudo, antes de se verem como artistas, esses escritores viam-se como combatentes. A literatura de Angola foi escrevendo a formação dos signos do estado angolano, conforme se pode ler no poema “Bandeira”, de Maurício Gomes:

(...)
 A seguir,
 A vermelho-vivo
 A vermelho-sangue
 Com tinta feita de negros corpos desfeitos
 Em lutas que vamos travar
 A vermelho-vivo
 Cor do nosso sangue amassado
 E misturado com lágrimas de sangue
 (...)
 Escreve negro, firme e confiante,

Com letras maiúsculas
A palavra suprema
LIBERDADE! (GOMES, 1951,)

Neste poema, o eu-lírico constrói uma imagem poética da bandeira de Angola que, na época (1951), ainda não era um país e, portanto, não tinha bandeira. Associando as figuras poéticas do contexto histórico, o poema impressionou as autoridades portuguesas das Letras que, embora o tenham premiado num concurso literário, não permitiram que o poeta lesse o poema em voz alta. Contudo, as imagens do poema falam por si, estabelecem um elo de vida entre literatura, arte e luta social. A “palavra suprema”, na visão do poeta, só poderá ser escrita a partir do confronto, da luta e do sofrimento.

Muitos desses intelectuais produziram parte ou grande parte de sua obra na prisão, pois a PIDE, polícia secreta portuguesa, reprimiu violentamente todas as manifestações políticas e culturais que ameaçavam a “ordem” colonial.

As intensas atividades do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) e o ressurgimento do *Jornal Cultura*, o antigo *Jornal de Artes e Letras* (cuja publicação fora suspensa), acontecimentos que se deram por volta da década de 50, levaram os angolanos a vivenciarem um momento ímpar, de acentuada efervescência cultural, o que despertará a atenção dos órgãos de repressão. A consequência foi a perseguição e prisão da intelectualidade militante, sendo que muitos não puderam escapar ao campo de concentração do Tarrafal, no arquipélago de Cabo Verde.

Este fato, porém, não impediu escritores angolanos de alçar vôos acrobáticos e originais, assimilando e subvertendo a língua do colonizador, estabelecendo possibilidades de

diálogo com as literaturas de outros países. O bilingüismo deixa de ser um “drama”, para vir a fazer parte de um projeto literário, conforme se lê nas palavras do escritor Manuel Rui:

Bilíngües somos. Mas somos mais: plurilíngües, desarranjadores do discurso que não sirva a nossa identidade conseguida e prosseguida de diferença tanta. (...) Ser pátria assim multilingüística e multicultural, é ser-se mais rico para a criatividade. (...) Numa pátria, assim, sempre o real se decifra pôr ângulos cada vez mais diferentes e a própria comunicação é a multicriatividade, pelo que é essencial: o homem (1981, p. 32-33)

Ainda neste texto, onde crítica e poesia se entrelaçam e propõem uma poética, Manuel Rui coloca o nômade e o poeta, frente a frente. O eu-poético, que se insinua nas linhas e entrelinhas do texto, afirma a civilização do nômade. O poeta propõe que o bilingüismo e a diferença tornem-se um horizonte da provável identidade:

É essa a maravilha: fazer brotar da diferença a flor da identidade (...) cada um de nós é portador de uma língua, uma cor de pele, uma linguagem, uma maneira de estar. Mas nós somos pela diferença chegados à identidade cultural. Eu e o nômade, cada um de nós, singular, não pode ser ele próprio sem que nos pluralizemos. (RUI, 1981, p. 30-31)

A poética de escritores modernos de Angola está sugerida nas palavras deste poeta. A identidade, assim, inclui o redimensionamento e a sublimação das diferenças, o experimentalismo lingüístico e, sobretudo, o mergulho no homem primitivo – o nômade – para nele encontrar a centelha humana, universal.

Como se vê o escritor angolano conquistou a liberdade bem antes de 1975 e mostrou ao mundo ocidental o reverso da medalha. A língua portuguesa, nas mãos do artista, foi domesticada, remodelada para transformar-se em um dos instrumentos mais importantes de reconstrução da identidade do povo angolano. A liberdade da linguagem foi sendo alcançada;

sob protestos dos órgãos repressores, a obra dos escritores angolanos persistiu em ser construída.

Acompanhando os passos da evolução da literatura angolana, acreditamos ter salientado a funda relação que sempre existiu entre as produções literárias e História angolana e, ainda, conhecer aspectos específicos de uma literatura que bem cedo descobriu um poderoso e importante instrumento de luta pela libertação. Aqui vemos um ponto de contato com a literatura brasileira no que diz respeito ao que Antonio Candido (1987) chamou de “consciência de subdesenvolvimento”: o pitoresco e eufórico (supervalorização dos aspectos regionais) – como formas de compensar o atraso material e a fragilidade das instituições – vão sendo dissolvidos do tecido literário à medida que se caminha para uma *consciência de atraso* – momento em que os textos literários ganham uma força desmistificadora –, até atingir uma *consciência dilacerada* de subdesenvolvimento- quando o pitoresco e o documentário estão ultrapassados, não sem deixar de carregar uma “dose importante de ingredientes regionais, devido ao próprio fato do subdesenvolvimento” (Cf. CANDIDO, 1987, p. 162), por estar dilacerada, tais ingredientes, segundo Candido, constituem a atuação estilizada das condições dramáticas peculiares ao subdesenvolvimento, o que irá interferir na seleção dos temas e dos assuntos, bem como da elaboração da linguagem (1987, p. 162). No caso de Angola, podemos atrelar ao conceito de subdesenvolvimento o de opressão.

Luandino leu Gorki, Zola, Balzac, entre outros clássicos que abriram caminho para o desvendamento da linguagem literária. Um olhar sobre a produção do escritor angolano revela que ele não apenas leu, mas assimilou criativamente tudo que leu. Entre atividades políticas, literárias e a busca pela sobrevivência. Luandino dedicou-se ao estudo de diversas línguas, entre elas o grego, o latim e o alemão. Todos esses elementos irão transmutar e enriquecer a

escrita luandina. Seu projeto literário está contido nas bases de uma nova linguagem na medida em que o escritor recupera os ensinamentos da tradição oral e na língua do opressor faz caber a poeticidade que lateja na língua ancestral. Seu projeto literário está , pois, contido nas bases de uma nova linguagem na medida em que o escritor recupera os ensinamentos da tradição oral e na língua do opressor faz caber a poeticidade que lateja na língua ancestral.

João Vêncio: os seus Amores, foi produzido nestas condições e sob a consciência dilacerada de subdesenvolvimento e opressão. Entendemos que esses fatores, e não uma intencionalidade por parte de Luandino, tenham feito ressurgir, revigorada, a picaresca espanhola em África. A evolução é inevitável porque o curso da História não cabe em um modelo estável e imutável. Sendo assim, adotar as virtualidades de um modelo que, antes de ser pura teoria é artístico, parece-nos uma forma de valorizar o que o texto tiver de original.

No próximo capítulo faremos a leitura aproximativa entre a narrativa angolana e a picaresca, procurando evidenciar as semelhanças e diferenças em relação ao modelo clássico representado pelas obras “núcleo”. Para tanto, tomaremos as indicações críticas de González, conforme já foi anunciado.

4. JOÃO VÊNCIO: ROMANCE NEOPICARESCO

É preciso um caos dentro de si para dar a luz a uma estrela.

Nietzsche

4.1 O HERÓI E SEU CARÁTER

As qualidades do herói, a que as obras “núcleo” da picaresca se opõem, estavam apoiadas nos valores normativos da sociedade espanhola daquela época: cavalheiro, namorado, místico, conquistador. Cabe ao pícaro, com toda sua indignidade, desonrar os mitos de heróicidade ao colocar em cena o feio, o ridículo, enfim, tudo aquilo que a Espanha daquela época encobria com o verniz de honradez, de brilho e glória. Através do riso irônico do pícaro, a máscara cai.

Se dermos um “salto” na história, com Heloisa Costa Milton (1986), encontraremos semelhanças entre o pícaro clássico e o “herói sem nenhum caráter”. Apesar de parido no fundo do mato virgem, em terra e tempo tão distantes dos que deram a luz a picaresca, nosso anti-herói também tem valores a questionar, entre eles o esquecimento da cultura popular (p. 72). De qualquer forma, são personagens que foram engendrados em contextos ideológicos que têm necessidade de ser contestados, revistos, renovados. É justamente este um dos fatores que permitiu a leitura aproximativa realizada por Heloisa Costa Milton, muito embora não tenha utilizado a terminologia de González; em sua análise, rastreia as “qualidades” de pícaro presentes na personagem Macunaíma e estabelece uma nova e significativa interpretação da obra de Mario de Andrade.

Assim como Mario de Andrade e muitos escritores cuja obra pode ser aproximada da picaresca não tiveram, talvez, a intenção prévia de se filiar ao modelo clássico, também o autor da obra que é nosso principal objeto de estudo parece não ter ido buscar, neste modelo, fonte de inspiração. Tal fator, no entanto, não nos impede de, na busca de evidenciar o valor artístico e universal da obra luandina – em cuja poética entrelaçam-se tradição e ruptura, identidade e alteridade e tantos outros paradoxos – utilizar como ponto de partida elementos próprios da picaresca. Portanto, a picaresca será um fio condutor, um meio e não o fim.

Dois críticos mencionaram o possível parentesco da personagem João Vêncio com o pícaro literário, ou seja, aludiram à possibilidade de ver nesta personagem um elo genealógico com o pícaro literário. No entanto, as afirmações ficaram mais como comentários. Vamos observá-las mais de perto.

José J. B. Martinho, no prefácio da obra *João Vêncio: seus amores*, faz duas afirmações que remetem ao caráter pícaro da personagem: “O melhor, talvez, seja identificarmos, sumariamente, o marginal que o nosso herói (ou anti-herói, figura de recorte picaresco) é”

E, mais adiante,

É tipo que não se fixa – sempre de passagem. Veja-se a lista de tarefas a que se tem dedicado, pequenos biscates de marginal, para lhe garantirem a estrita sobrevivência de pícaro (...). João Vêncio (...) veste, apesar da maneira como defende a sua imagem, as roupagens do anti-herói. (1979, p. 17)

No primeiro caso, a menção à picaresca se coloca entre parênteses, denunciando o caráter de comentário, de sugestão, sem que haja um comprometimento em prová-lo. Já no segundo caso, Martinho identifica duas características de fato comuns nos pícaros: a

itinerância e a fome atrelada à busca pela sobrevivência. No entanto esses traços, por si só, não são suficientes para se supor a filiação da personagem com o pícaro literário, senão com o pícaro histórico. Há que se destacar, neste último comentário do crítico, uma questão que não caberia em suas considerações caso estivesse comprometido com a comparação de João Vêncio ao pícaro clássico: afirma que a personagem é um anti-herói, “apesar de defender a sua imagem”; ora, mas tudo que o pícaro faz, principalmente nas duas primeiras obras “núcleo”, é defender a sua imagem, ou seja, vestir a máscara de “homem de bem”. Portanto, fica claro que Martinho não teve intenção de defender a filiação (mesmo porque essa tarefa não caberia nos objetivos de um prefácio).

Já Salvato Trigo, crítico que se debruçou sobre a produção literária de Luandino Vieira, faz a seguinte referência:

O interesse do autor não é contar a vida marginal de João Vêncio, um anti-herói picaresco, mas servir-se dela para castigar o sistema colonial pela violação profunda da língua, símbolo por excelência do poder colonial português. (1985, p. 158)

Aqui o crítico português sugere que o fato de João Vêncio ser um anti-herói picaresco é um pretexto para, através da violação da língua do colonizador presente nessa obra, denunciar a opressão. Concordamos que exista em *João Vêncio: os seus amores* uma subversão da língua do colonizador. Mas neste momento de sua produção literária o escritor está menos preocupado em “castigar” ou repreender o sistema colonial do que em busca de uma recriação da linguagem, cuja dicção seja angolana. E mais, acreditamos que o fato de ser possível relacionar João Vêncio ao pícaro clássico tem maiores e mais profundas implicações do que a sugerida pelo crítico, como veremos em seguida.

O relato autobiográfico que se lê em *João Vêncio*, pela estrutura externa da obra, seria o depoimento oral do protagonista para um companheiro de cela – tratado de “muadiê,” que significa senhor (provavelmente um preso político, um intelectual) – a quem ele confere a tarefa de organizar escrituralmente sua fala. Este interlocutor seria, então, o biógrafo do protagonista, como se lê na passagem:

Desculp'inda! Ia rebentando o fio – a missanga espalhava, prejuízo. Que eu não dou mais encontro com um muadié [senhor] como o senhoro para orquestrar as cores. Comigo era a mistura escrava; no senhora é a beleza forra. (VIEIRA, 1979, p. 109)

Nessa passagem, o protagonista pede desculpas por fazer digressões e interromper o fluxo da narração. Desde o princípio, fizera um pacto com o interlocutor: “dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga”, ou seja, ele “põe a estória” (pôr é tradução do verbo “kuta”, fórmula tradicional de intróito de estórias tradicionais, semelhante ao “era uma vez”) segundo os procedimentos do griô – daí a expressão “mistura escrava”, que aponta para a língua híbrida, não aceita pelo colonizador – e o destinatário arruma literariamente, segundo as normas ocidentais, os casos, daí a “beleza ‘forra’ ”, ou seja, a forma “alforriada”, aquela que segue as normas do colonizador. Percebe-se, com isso, que o protagonista é consciente de que, se o texto deixar falar uma voz africana, escrava, ele não será aceito. Por isso, é necessário “alforriar” o texto, para que ele tenha o mesmo *status* de um texto ocidental. A passagem confirma essa consciência de rejeição:

Deus, muadié, é o que a gente ainda não viveu. O que está a viver é que é o do homem. Somos nós. Do diabo, o vivido para assustar os outros (...). Não escreva, senhoro. Fico àrrasca: balelagem de sungaribengo e o companheiro julga que é ouro? Jingondo só (...) (VIEIRA, 1979, p. 81)

O protagonista pede para que o “senhor” não registre o que ele disse porque é “balelagem de sungaribengo”, “jingondo” (objeto de cobre que aparenta ser de ouro). Essa é a

maneira como o sistema o vê. No entanto, o “muadié” acha que suas palavras são “ouro”, raras. Talvez justamente por isso não tenha feito as mudanças que João Vêncio pedira para que ele fizesse.

Com isso, impõe-se um paradoxo: aquele que seria o verdadeiro escritor da biografia parece não ter feito as transformações da variante oral para a escrita, nem conformou-as a um modelo narrativo (em capítulos) ocidental deixando a fala, intacta, no texto escrito. Então quem é o autor, aquele que deu o fio ou aquele que escreveu tudo literalmente? As dúvidas, desde a organização estrutural da obra, já desestabilizam o leitor, convocando-o a decifrar o texto, sob pena de ser devorado por ele. A causa última do relato é expor os motivos que levaram o protagonista a ser preso por “tentativa de homicídio frustrado”. Conforme veremos em outro tópico, a veracidade que o autor quer construir é apenas uma máscara.

O protagonista, ao sabor da memória, vai mostrando sua personalidade sob vários enfoques: o dele próprio (que se contradiz no decorrer do relato), o das autoridades que o estão julgando, ou seja, o sistema colonial e um outro, sutil, mas determinante para o leitor: o enfoque do interlocutor. Suas palavras, embora não estejam registradas literalmente, interferem no discurso do narrador e denunciam seu posicionamento diante dos fatos relatados. Desta forma, o jogo dialógico¹² se estende ao leitor, que deve procurar, no discurso fragmentado da personagem, as pistas para que possa “ler” as palavras do destinatário. Para observarmos mais de perto esta questão, retomaremos uma discussão estabelecida por González (1994) no que diz respeito ao maniqueísmo próprio da picaresca e a sua ausência na consciência dos neopícaros.

¹² Estamos aqui nos referindo às relações dialógicas entre o sujeito do discurso e seu destinatário estudadas por Bakhtin quando da análise da poética de Dostoiévsky.

4.2 O “BEM” E O “MAL”

Na picaresca clássica a noção do “bem” e do “mal” fazia parte da concepção de mundo em que se movimentava a sociedade espanhola daquela época – basta lembrarmos a ação da Contra-Reforma. Os pícaros clássicos estarão em busca de se parecerem com “homens de bem” para não correrem o risco de ser identificados com o mal (judeus, muçulmanos, luteranos). Em *El Buscón*, obra que representa a radicalização do gênero, mesmo que “reme com força e manha” como Lázaro, o pícaro já não tem a ilusão de que possa realizar a travessia da fronteira do “mal” para o espaço ideológico do “bem”. Os dois primeiros fingem ter alcançado êxito, Pablos mostra que o fingimento não tira o estigma da categoria a que um homem pertence: ou nasce cristão-velho (bom) ou cristão-novo (mau), ou honrado (“homem de bem”, fidalgo) ou desonrado (sem descendência nobre). Não há possibilidades de sair da sua própria condição.

Os neopícaros estudados por González, instalados na sociedade brasileira do século XX, já terão superado esses limites. O bem e o mal, assinala o crítico, são apenas rótulos, trazidos de fora até o universo dos protagonistas e que, portanto, não partem da consciência deles. Esclarece-nos:

Os neopícaros agem em resposta a uma sociedade em que eles são vistos como o mal; mas não se vêem a si mesmos negativamente (...). Pelo contrário, agem à procura de consagrar a própria dimensão libertária. (1994, p. 349)

Em *João Vêncio*, obra nascida sob o signo da dualidade própria do regime colonial – a sociedade colonial necessariamente é um espaço agônico, em que um lado invade cultural e territorialmente o espaço do outro – o maniqueísmo estará presente refletindo a divisão da sociedade colonial: de um lado, os “primitivos”, portadores de uma língua ágrafa

(consideradas pelo colonizador como típica de sociedades pré-lógicas), de fala híbrida, cultura. É importante lembrar, no que diz respeito à questão da linguagem, que nos processos de colonização o opressor coloca a língua do colonizado à margem enfraquecendo os valores culturais da sociedade colonizada através de fendas que possibilitam o escoamento de ideologias cujo princípio é maniqueísta (o colonizador é o “bem”, o colonizado é o “mal”). Do ponto de vista do colonizado, então, assimilar a língua do “outro” torna-se uma questão de sobrevivência, uma forma de continuar a existir na colônia, enquanto ser social. Consciente dessa fato, o neopícaro perceberá que dominar a língua do “outro” será mecanismo fundamental para conquistar um lugar na sociedade colonial.

Costa Andrade (1981), conforme afirmamos anteriormente, alude ao “pisoteamento das culturas nacionais dos povos africanos oprimidos”, ao discutir a questão da língua imposta, que não havia sido assimilada de imediato pelo povo africano. A comunicação na língua materna não permitia ao colonizado interferir na vida social. A partir desses fatores, cria-se um impasse: a língua materna passará a ser a segunda língua, o que contribuirá para a destruição dos elementos fundamentais da identidade cultural e o conhecimento da língua dos dominadores se dará a partir de um enfoque utilitário.

No relato de João Vêncio pode-se ler todos esses signos. Nele, a personagem vai multiplicando interpretações sobre sua personalidade, sob diversos enfoques (o dele, o do sistema e o enfoque do interlocutor). E mais: no julgamento sobre si mesmo ora se defende, ora se acusa. Ao mesmo tempo em que ele não se vê negativamente no discurso aparente – “Nasci pessoa de educação, não sou ciumento” e também “não gosto de demasias, sou normal” – revela, nas entrelinhas, seu caráter invulgar, ambíguo, contraditório. O paradoxo que se cria a partir dessa dupla visão (como se ora ele se mirasse em um espelho convexo, ora em um

espelho côncavo) revela o profundo drama da personagem cujo espírito criativo e insubmisso foi tragado pelas amarras impostas pelo regime colonial. Inevitavelmente assimilado. Nessa situação, não há saída para superar a condição marginal, assim como para a personagem de *El Buscón*.

Mulato criado pelo pai, que era padeiro, e pela madrasta, com quem não tinha um bom relacionamento (segundo seu relato ela vivia xingando e falando mal da vida alheia), passou a infância no musseque, onde vivenciou os fatos que vão formar sua personalidade instável e fugidia. Os fatos, que se passam na trajetória de sua vida e o conduzem à prisão, põem em evidência a impossibilidade de afirmação da individualidade, da autenticidade. Sua vida é um suceder de engolir “mazundu” (sapos) de pernas abertas. Na escola, espaço que representa o sistema opressor, o protagonista tem de aceitar a imposição do sistema lingüístico do colonizador. Lá ele não pode falar da maneira como aprendeu no musseque, espaço multilingüístico, conforme se lê em suas palavras:

Não esqueço mais palavra dele: operaira. Levei dez palmatoadas, num ditado escrevi como ele falava, a sô pessora era uma cangunda [ordinária] maniosa, xingou-me e bateu-me. Engoli raiva e ranho: ela estava a dar porrada no nosso amigo Diodato – a gente todos lhe tratávamos por tu, menores e mais-velho. (VIEIRA, 1979, p. 48)

Para os povos cuja cultura é oral, esclarece Vincent Thomas (1971) poder falar significa estar vivo, ligado ao mundo e às forças da natureza. A palavra é força vital, eficaz, e tem poder mágico. Para eles, a palavra e a pessoa que as pronuncia estão unidas (apud TRIGO, 1982, P. 128). Por isso, ao ser punido por falar a palavra “operaira” (operário) cuja pronúncia aprendera com Diodato – um “bolchevique” que falava muito mal o quimbundo e por quem tinha especial apreço –, o protagonista sente como se o próprio amigo estivesse levando o castigo. A “pessora”, assim como outros representantes da opressão do sistema

colonial, recebe o desprezo do protagonista sob a forma de vinganças verbais: para ele a professora é “cróia cafofa d’alma”, ou seja, uma pessoa que não enxerga além das aparências (cafofa significa cega).

O outro aparelho repressivo do sistema colonial que reprimirá a liberdade do protagonista será o tribunal. Vingativa e transgressivamente, João Vêncio desfere golpes de sarcasmo e desprezo na direção dos juízes: “Dantes eu pensava doutoro de leis e juiz, eram magnatas – eles são é sapos no voo, pregos no nado, na inteligência” (VIEIRA, 1979, p. 34).

Nesta passagem, o protagonista está se defendendo das acusações, segundo ele, descabidas (“balelas”) de que ele muda de nome para fugir da polícia. Juvêncio Plínio do Amaral, João Capitão, Francisco do Espírito Santo. A cada um desses nomes, podemos associar uma passagem pela polícia. De fato, ele tem ficha: “pode ver meu cadastro – intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, ròquefelo um pouco”. Através do eufemismo e da neologia, o narrador confirma sua vida pícara. Mas insiste em se defender, dizendo que muda de nome simplesmente porque gosta de mudanças:

Eu gosto muito de mudar de nome. Eu penso que gosto é de mudar a vida. Eu não posso viver muito tempo na mesma casa, na mesma rua, no mesmo sítio. Sempre mudo o quarto de dormir (...). Sempre mudo as mobílias na casa. Uso e desuso o bigode (...) E mudo a cor do cabelo. Tudo eles não compreendem, nos autos. Mazundu! Cada cara, seu nome dela; sua casa, sua vida – mas nunca faço mudança sem acabar um serviço. Eu estudo o que eu queria ser, o que eu adianto fazer – eu gravido, gero, dou o felizparto na minha vida. (VIEIRA, 1979, p. 62-63)

Podemos ler nesta passagem uma confissão às avessas: negando, o protagonista acaba confessando – ao mudar de nome e de aparência a cada “serviço” que termina – que planeja o que ele quer ser (ou melhor, parecer), conforme lhe convém; identifica-se, aqui, o a caráter de uma personagem que muda constantemente de aparência, comum nos pícaros clássicos na

medida em que isso se faz necessário para garantir que suas burlas não sejam descobertas. A personagem Juvêncio muda a aparência física, muda de nome e de endereço por motivos semelhantes aos do pícaro clássico: quer driblar a justiça, não ser reconhecido como aquele que já tem passagem pela polícia.

É possível, por outro lado, fazer uma diferente interpretação dessa multiplicação de nomes que aponta para a fragmentação da personalidade do protagonista. Por isso um outro nome compõe o título de sua (pseudo) autobiografia, nome que não aparece nos autos mas na sua “cara”, como ele mesmo avisa, “cada cara, seu nome dela”: Juvêncio, então, se desdobra em dois nomes, João Vêncio, sendo que o segundo nome pode ser lido como um adjetivo: vêncio, parônimo de vencido.

Com relação ao enfoque do interlocutor, há momentos em que, sutilmente, ele provoca o protagonista sugerindo o que pensa a respeito de Juvêncio. Tomamos conhecimento de seus comentários através das marcas no discurso do protagonista. O fato do destinatário ser um companheiro de cela, um “camarada”, faz com a personagem sinta-se encorajada para falar de sua vida de forma confessional pois ali, na cela, não cabem preconceitos nem tampouco julgamentos de fundo maniqueísta. Nesta passagem, nota-se a confiança depositada no interlocutor e a desconfiança nos que representam a justiça do sistema colonial:

Eu não posso contar: minha pureza ia ser tujiaria deles. Com o muadié eu estou na mata, usamos o mesmo cachorro, camaradas companheiros. O senhoro tem um coração de monandengue, seus cabelos-de-fuba adiantaram, é a prova digital (...) (VIEIRA, 1979, p. 77)

“Cabelos-de-fuba” pode indicar, aqui, a idade do companheiro de cela de João Vêncio e/ou sua cor visto que fibá é farinha de mandioca com que se faz a comida típica de Angola,

o funge. Devido a essa confiança própria da camaradagem entre os companheiros de cela, o interlocutor fica à vontade para expor sua opinião, como se lê na passagem em que Juvêncio negocia o dote de “bailundina” (sua amante), prática que fazia parte da cultura dos angolanos (alembamento):

“Trezentos paus e uma máquina de costura!” Eu (...) dei-lhe a última águia, quinhentinhas. “A máquina eu entrego no fim de semana” – desdenhei. Saí de braço dado com minha bailundina do baile da chunga rasca – as estrelas apagaram no céu (...) Esclavagidão? Eu é que sou o escravo dos meus amores. (VIEIRA, 1979 p. 92-93)

A frase interrogativa denuncia a interferência de uma segunda pessoa (“esclavagidão?”). Aqui o protagonista se defende, diante da sugestão de que comprar alguém é uma forma de escravizá-lo, através de uma astuta falácia: “eu é que sou escravo dos meus amores”. Não são muitos os momentos em que o interlocutor interfere propositalmente na fala da personagem, mas sempre que o faz, podemos ler uma interpretação diferente, um enfoque a mais para o leitor somar, confrontar e (des)conhecer mais de perto a personalidade insondável de Juvêncio. O interlocutor neutro (aparentemente) explica-se se levarmos em consideração a impressão de verdade que se quer conferir ao texto: o destinatário, imbuído da missão de colher o depoimento para depois organizá-lo, não deveria interromper o fluxo verbal da personagem devido ao risco de descaracterizar o tom autobiográfico. Na passagem que segue, nota-se a predisposição de não interferir demasiadamente:

Então, muadié? Aqui, deixa-me na mata? O senhoro, ngana, cala mas não consente: aprecio sua prosa calada. A vida é muito incompleta. Eu, se pudesse, era minha cruzada: cada dia, cada via, cada vida, cada lida. Gostava inde ser outro novo cada vez. (VIEIRA, 1979, p. 63)

A “prosa calada” do interlocutor denuncia a intenção do autor implícito de deixar falar no texto escrito a voz autêntica de um angolano. E lemos essa autenticidade na poesia que emana das palavras libertas “cada dia, cada via, cada vida, cada lida”.

Sobreviver a um sistema que reprime qualquer manifestação de liberdade – afinal, ter maneira própria de pensar e agir pode representar um perigo –, que julga pelas aparências e considera inferior e desprezível toda ideologia que não seja a sua: esse será o desafio enfrentado pelo neopícaro instalado na sociedade colonial. Os mecanismos para se equilibrar nessa corda bamba terão de ser ousados e maliciosos.

4.3 O TRABALHO E A ASCENSÃO SOCIAL

O pícaro literário clássico é um ser essencialmente desprovido de amarras sociais, descompromissado com qualquer coisa que não esteja relacionada ao seu projeto de ascensão social. Diante das dificuldades, procura tirar vantagem da situação valendo-se de sua maliciosa inteligência. A rejeição ao trabalho faz parte de seu projeto de se tornar um “homem de bem” na medida em que, no contexto espanhol de que faz parte, não trabalhar é a única forma legal para se atingir o tão desejado modelo de nobreza que isenta do pagamento de impostos. A esse respeito, esclarece-nos González:

O banimento ideológico da burguesia e do trabalho nesse contexto histórico leva a que a trapaça esteja presente em qualquer promoção social. (...) O modelo social é o da conquista, e não o da especulação e do trabalho, que começavam a estruturar o nascente capitalismo no restante da Europa. (1994, p. 345)

Nos romances neopicarescos brasileiros analisados por González (1994) reaparece a rejeição do trabalho por parte de seus protagonistas, o que confirma a idéia do crítico de que o fato de ressurgirem traços da picaresca em épocas diferentes trata-se de uma resposta literária semelhante a contextos sócio-históricos equivalentes. Dessa forma, no Terceiro Mundo, os que estão à margem da sociedade também não conseguirão ascender socialmente através do trabalho pois este serve apenas para sustentar, no topo da pirâmide, a classe social dominante.

Pícaros e neopícaros entregam-se, assim, a uma sucessão ininterrupta de aventuras circunstanciais. Pode até aceitar algum tipo de subemprego, mas não por encarar o trabalho como recurso válido para se integrar à sociedade e sim como meio de sobrevivência.

As obras “núcleo” da picaresca¹³ nasceram num espaço e tempo, Espanha do século XVI e XVII, em que existia uma dissociação total entre os poderosos e as massas destituídas de bens e em que era necessário “tornar-se outro”, esconder a sua origem para não sofrer perseguições. Situação equivalente estará ocorrendo em África durante o longo processo de colonização a que este território foi submetido, sobretudo em Angola devido a sua posição geográfica “privilegiada”: virada ao oceano Atlântico estava diretamente voltada para as costas americanas e punha menos problemas de navegação que o longínquo Moçambique. A privação de direitos, o esmagamento cultural e religioso, o subdesenvolvimento educacional, o colonialismo missionário, as numerosas manifestações de racismo, a exploração econômica a que o povo angolano foi submetido evidenciam, por si só, a existência do grande vazio entre colonizador e colonizado. Este, em determinado momento, rendido, com sintomas do que Memmi (1977) chamou de amnésia cultural, passou a querer ser o “outro”, passou a querer usar “máscaras brancas”. Espelhar-se no modelo do colonizador foi uma forma que o colonizado encontrou para deixar de pertencer a um modelo totalmente rebaixado, mistificado e ultrajado, e tentar fazer parte do prestigioso modelo do civilizado. Primeiro psicologicamente, depois legalmente, o nativo foi sendo induzido a parecer-se com o *outro*¹⁴.

¹³ Há um conjunto de 22 romances produzidos na Espanha nos séculos XVI e XVII que são considerados, tradicionalmente, como picaresca. No entanto, a maioria dos críticos destaca 3 obras que, além de apresentarem um maior valor literário, estabelecem o sentido fundacional do gênero; são eles: **Lazarillo de Tormes**, de autor anônimo, **Gusmán de Alfarache**, de Mateo Alemán e **La vida del Buscón**, de Francisco Quevedo.

¹⁴ A África portuguesa dispõe deste fenômeno único: o sistema de assimilação ou de civilização, em que qualquer nativo pode sair da condição de indígena e tornar-se “civilizado” por processos legais.

Subseqüente a este momento de alienação cultural vem a consciência de que o processo civilizatório em África, é uma forma de opressão. *João Vêncio* será uma expressão literária desta consciência. Claudio Guillén (1971), importante estudioso comparatista, refere-se justamente à “tomada de consciência da civilização como opressão” como uma das causas sociais que podem contribuir para o reaparecimento deste modelo. Esse posicionamento indica uma abertura do crítico em relação ao modelo clássico espanhol ao admitir a existência de romances picarescos no século XX que se relacionariam, em maior ou menor grau, com os princípios de composição do gênero picaresco.

Dessa forma, em *João Vêncio* o trabalho também não representará *status* social. Na Angola colonial-fascista do século XX o trabalho não simboliza outra coisa senão exploração e, portanto, não conduz a classe operária à ascensão social. Os direitos dos nativos eram nulos porque estavam ligados à cidadania portuguesa. Em relação ao trabalho, conforme afirmamos anteriormente, os direitos eram igualmente inexistentes, uma vez que dificilmente um angolano poderia recorrer à jurisdição portuguesa, em caso de trabalho forçado (o que era comum); não possuía direito a qualquer associação nem tampouco à defesa.

João Vêncio, portanto, vê o trabalho como forma de sobreviver e, no máximo, como uma aparência de *status* social, conforme se lê na passagem:

Até já tive emprego de Estado, funcionário assalariado, um ano. De farda e tudo. Ela gostava assim, (...) ela queria minhas burguesias. Eu não encho a barriga a pançudos com o suor do meu rosto. Capinar jardim, engraxar sapato, vender jornal, lotaria, servir no bar, viajar de ajudante de carro, isso eu faço – trabalho serviço que dá só a curia. Comigo não fazem fortuna, muadié. (VIEIRA, 1979, p. 63)

Aqui, como na picaresca clássica, a roupa é uma máscara: um mulato que usa “farda e tudo” confere a aparência de um nativo “devidamente” assimilado. Naquele momento, a

situação era conveniente para o protagonista, não por muito tempo. Mas trabalho para ele mesmo é só para a “curia” (comida); por isso vive de biscates.

Para se defender da acusação dos tribunais de que é herético, informa ao interlocutor que já foi sacristão:

Religião? Todas! O muadié tem cada pergunta! ... O mulato sem-santo? Balelas! Cantei missão (...) na escola dominical; bebi água benta e vinho de sô padres. Eu fui sacrista-ajudante, o galheteiro era comigo. Deixei crescer minhas asas – em procissão eu ia, pertigado, minhas penas de anjo seráfico, derretendo ao sol, (...) a cruz-da-cruzada no meu peito, cavaleiro dos gráis, amadis. O falso-refalso que eles põem: que sou herético hereje! (VIEIRA, 1979, p. 65)

É possível pressentir as artimanhas do protagonista na sua defesa. Ele freqüentou a escola dominical, a missa, foi ajudante de sacristão e até se vestiu de anjo na procissão. Mas por trás das aparências de que tudo está no seu devido lugar, aqui e ali paira um certo ar de desarranjo: “o galheteiro era comigo”, ou seja, ele gostava mesmo era de beber o vinho; ainda podemos desmascarar aí uma paronímia de galhofeiro. Então, em tom de galhofa rasga os véus da procissão e prenuncia o carnaval¹⁵ na cerimônia religiosa, maculando-a com tintas quixotescas. As asas de Ícaro (ou seria pícaro?) derretendo ao sol revelam o jogo de ilusão proposto pelo narrador: a cera da aparência de cristão convicto, representada parodicamente pelo símbolo religioso da “cruz-da-cruzada no peito” (um “verdadeiro” cavaleiro medieval!) pode ser derretida sob um olhar crítico mais atento. Falso-refalso.

4.4 OS SEUS AMORES

Na obras picarescas um anti-herói protagoniza uma série de aventuras e, através delas, os mecanismos de ascensão social próprios da sociedade em que se encontra são denunciados

satiricamente. Algumas obras neopicarescas retomam esse traço do modelo clássico através da incorporação do folhetinesco.

O caráter que a seriação de aventuras adquire em *João Vêncio* anuncia-se no título: seus amores. As aventuras do anti-herói angolano serão amorosas. Podemos ver aqui uma coincidência e uma diferença em relação ao modelo. A aventura será também o estado permanente do anti-herói angolano; no entanto, o componente afetivo e até mesmo o erotismo não pertencem ao universo do pícaro clássico o qual, informa-nos González (1994, p. 350) “padece normalmente de uma auto-repressão sexual, própria do seu contexto histórico, que evolui para a misoginia”; enquanto isso, a neopicaresca superará essa “repressão”, revitalizando o gênero e incluindo o componente erótico na composição da narrativa.

João Vêncio narra cinco aventuras amorosas que fundamentam toda a sua existência e que prenunciam e explicam a sua prisão. Cada uma delas está entrelaçada na outra – o que explica o fato de não serem dispostas linearmente – criando uma rede de significação que dá a luz a uma estrela metafórica. No entanto, a estrela que representa os amores do protagonista possui, segundo ele nos informa, apenas três pontas e um centro; e a quinta aventura amorosa, qual é o lugar dela na estrela? O narrador propõe uma espécie de *ji-nongongo* (adivinhas) para o leitor; a propósito, as adivinhas são uma das seis categorias que compõem a cultura tradicional angolana (oratura) e são usadas como forma de diversão. Picardias do narrador. Aceitemos o jogo. Vamos recompor cada uma das aventuras amorosas que estão esparramadas pelo texto e seguir as poucas pistas deixadas nas entrelinhas.

¹⁵ O processo de carnavalização será retomada mais adiante, quando trataremos da transgressão da linguagem na obra.

A princípio o protagonista nos informa sobre três amores que mais marcaram sua vida “porque de todos os outros eu não lembro a luz que esses três têm em meu coração”. São eles a Tila, o Mimi e a Mãistrêla.

4.4.1 TILA

Moça nova, orfã, vizinha de Juvêncio, que foi trazida do asilo pelo “doutoro”, homem mais velho, advogado (único do musseque que tinha estudado e “era o mais cangundo [ordinário] de todos”) que “salvou sua inocência desprotegida” trazendo-a para a sua casa e para ser sua mulher. O protagonista nutria uma paixão infantil por ela (Juvêncio tinha então oito anos), mas Tila o queria como a um filho. A beleza da moça desperta o encanto e os desejos do menino:

Sempre assim que eu vejo ela: se chovia era sol. Cabelos muito negros, lisos, escorregados à volta da carinha redonda. Louça – disse meu pai, sentencioso, à porta, (...) louça-da-china, moça fina (...) Os olhos também idem-idem, na cor. Uma boca – ela dava-me beijos picicados e eu mexia a minha cara para os apanhar nos meus, o gosto de gajajas que eu queria, de seu cuspio. E ria como a sanga no silêncio da casa. (VIEIRA, 1979, p. 45)

Os acontecimentos que envolvem essa aventura amorosa marcaram profundamente sua memória e sua personalidade. Ela levava surras (o garoto acreditava, antes de presenciar a cena, que eram surras mesmo) do marido e Juvêncio ouvia, enquanto alimentava uma vontade de matá-lo (queria protegê-la, uma forma de ter “responsabilidades” como se já fosse um homem). No fragmento que segue, pode-se acompanhar o abalo emocional que o protagonista sofria:

Eu via o doutoro fechar as persianas, mas primeiro ela vinha e me sorria, dos vidros. E depois era meu tormento: gritos, barulhos e ruídos. (...) Eu gostava de sentir o meu caraçozinho aquecer, encher de ódio, fel doce dentro do meu corpo, ria , babava se calhar, pensando ele, o doutoro, a espernear quando eu lhe matasse. Porque ele todos os dias surrava a desgraçada. (VIEIRA, 1979, p. 42)

No dia em que resolveu confessar para Tila suas “odiagens”, seus planos de matar o “doutoro” para se casar com ela, levou uma surra:

“Quero-me casar contigo”. “E o doutoro?” – ela mesmo ainda lhe tratava de doutoro. “Eu mato, ’sassino!” E falei o que ia fazer: as migalhas de pão com o milongo, ela ia deitar no matabicho dele. Eu até ri: estriquinina – eu gostava esta palavrinha de vidro moído. (...) Surra que ela me deu, andei semanas a esconder de meu pai. (...) Eu sangrei de nariz e ouvidos e boca (...) Mulher-cadela, eu gostava dela. E quando me pôs na rua da varanda colonial (...) saquelou meu destino: “Pequeno assassino...” (VIEIRA, 1979, p. 56-57)

Nesta passagem, o narrador-protagonista adianta o entrelaçamento entre os fatos que se passaram na sua infância e os que vão provocar sua prisão. Tila “saquelou”, ou seja, adivinhou que Juvêncio iria ser acusado de homicídio. É possível, colhendo pistas aqui e ali, entender a relação de Tila com o futuro do protagonista. Ela adivinhou o destino de Juvêncio porque foram ela e o “doutoro” que protagonizaram a cena de profanação de seu amor de criança, como se lê na passagem:

Silêncio – ela veio outra vez, na janela, sorriu. E o ’brãozarrão nem que fechou a janela, (...) Tive de chorar, o ódio era de mais, corria fora das veias do coração. (...) Malembe-malembe [devagar], dei a volta no quintal. Eu sabia, a porta estava aberta. (...) O pé ante pé, fui, de capianguista [ladrão]. Sala: o susto, grito quase – era ainda o relógio-da-parede, cuco. Quatro trompetas. Mas nem xinguei (...) Empurrei a orta. Fechada, e as pancadas, porradas de tábua, cresciam nos meus ouvidos. Lembrei: espreitei buraco da fechadura. (...) Ele era o primeiro macacão-rangotango que estragou os meus amores. Espreitei, vi: (...) nos transes, o javardo deitado na sombra das minhas palmeiras frodisíacas, turíbulo de meus perfumes. E ela me tinha sorrido, convite, e gozava. Me tinha feito atravessar o deserto e corneava. Gemia. (...) as lágrimas não deixavam me ver mais o caminho. (...) Eu era o furacão do diabo, cambalhotando nas vinganças (...). (VIEIRA, 1979, 93-94)

A cuidadosa descrição da cena, revela o trauma. Tila representa a inocência do amor infantil que, ao prenúncio das “quatro trombetas”, é profanado pela relação carnal que presencia. Para Juvêncio, significa uma traição à sua devoção; é a primeira decepção amorosa de sua vida. Depois de Tila, apenas o desejo de reencontrar um amor imaculado: “O cheiro húmido e seco desses dias não sai mais de meu coração, muadié. Pirsigui-lhe toda vida,

procuro em todas as baronas que eu tive e não lhe dou mais encontro. Era o paraíso de perfumes, só dela.” E fica outro desejo: o da desforra, de matar o “macaco-rangotanto”.

A cena da revelação da bestialidade do amor físico entre adultos se entrelaça a outra cena: Juvêncio desafogará sua raiva entregando-se a sua “amorizade” com Mimi.

4.4.2 MIMI

Mimi é um garoto que se diferencia dos outros do musseque pela sua sensibilidade e também pela sua fragilidade física. É filho único, mimado, de “cabelo loiro e cruéis caracóis”, o que lhe rendeu o apelido de Mimi. Juvêncio e os demais monandengues (crianças) raparam os caracóis dele na primeira vez que foi à escola: “era o cordeiro – e nós judeus”, afirma o protagonista, valendo-se, como é próprio de seu estilo, de uma alusão bíblica para construir metáforas. Mimi era o cordeiro porque não reagiu à violência e aos insultos dos meninos: “lilas, abàfocanário, mariquinhas”. Aos poucos deixaram de importuná-lo e Juvêncio passou a ser seu protetor (talvez transferindo para Mimi as “responsabilidades” que queria ter com Tila): “o Mimi era meu, ninguém que podia ofender-lhe, m’onfendia; ninguém que podia lhe mexer – ele era minha fisga, meus alçapões, meus pássaros e sardões”, ou seja, era toda a ocupação dele, seu brinquedo, seus jogos.

Seu relacionamento com Mimi, que durou dois anos, ao mesmo tempo que lhe causa um sentimento de culpa, é um pacificador das suas conturbadas emoções. Mimi, com toda sua delicada pureza – “a pele dele era o puro cetim, sem mancha, traça e eu sujava (...) e lavava” – , aceita Juvêncio sem fazer nenhuma exigência e desperta as “belezices” do narrador: “Eu e o Mimi, eu e meu amigo, amor, amizade, amorizade só nossa”. Vale trazer as palavras poéticas que sopram das areias mussecas para embelezar a cena amorosa dos dois:

Viajámos no raio, viajámos em maio: areias mussecais, ais, ais; areias vermelhas, 'marelas, o rasto capim, cajueiros em flor, abelhas, o comprido capim, mangueiras em flor, o carreiro – a cacimba, coaxar de sapos-coxo, rãs da fábula. Tudo era oiro com o mel do sol mergulhando. A água negrona, funda e quieta. A passarada voejando, banzada, nossa intrusão no seu começo de noite dels. Os mil cantos, acalantos (...). A passarinhada roussinolava. (...) Abracei-lhe, segurei-lhe, encostei no peito dele, deitámos no chãozinho, meio do capim, beira d'água azul com música de rãs-relas e ele sorriu-se todo, era o sol. (VIEIRA, 1979, p.96-97)

Esta é a cena que se segue a do “adultério” de Tila. Contrastes de cores nos quadros. O leitor é lançado num turbilhão de palavras que arrebatam, encantam. Com isso, o autor implícito está nos livrando da tentação de fazer uma leitura unívoca e preconceituosa dos fatos, como o fez a “carrasca” (professora) ao flagrar um beijo de Mimi e Juvêncio: surrou-os e Mimi, que era “fraco, tuberculoso pequenininho” morreu. A professora foi apenas transferida para outra escola.

Se Mimi representa a paz e a beleza, Mâistrêla representa a crueldade e a feiúra.

4.4.3 MÀRISTÊLA

Mâistrêla era a namorada “de verdade”. Era feia, segundo o que nos informa o protagonista: “feiosa”, “ranhosa”, “ramelosa”, “focinho de puco” (rato do campo). Viera com os pais e mais seis irmãos de Cabo Verde. Passavam fome. A descrição da fome pelos olhos perspicazes do narrador des-cobre uma cena pungente:

Sentados na mesa do jantaro, seis meninos e uma menina com seus pratos de estragado esmalte, calados, de grossos olhos, uma luz de vela só pouca no meio e um homem quileba e magro, curvado, a chorar, muadié nunca viu? E uma senhora deitando panela de água quente em cada prato com colherada de farinha-musseque, mentira da fome? Cantando baixinho as coisas da missão, hinos do hinário quimbundo, o muadié pode não chorar? Eu espreitava e fugia. Os monas todos depois cantava mais missão e o “Caboverdiano” saía no escuro – quifumbe [bandido] falavam; ia no

capiango [roubo], falavam; ia nos caixotes do lixo da baixa, falavam; azuelango [falar à toa]. (VIEIRA, 1979, p. 50-51)

O narrador dissera se sentir culpado pela relação, segundo ele, pecaminosa com Mimi. Da mesma forma, afirma ter vergonha de caçar os pássaros, “criaturas do senhor dos paraísos”, para ele e Mâistrêla furarem os olhos: cegos, eles cantavam melhor – “a dor purifica a beleza” –; ou então fazerem rituais e beberem seu sangue. Podemos ler nessas passagens, em que o protagonista se diz “remorsificado” (um sugestivo neologismo que une remorso à crucificado: culpa e perdão em uma só palavra) uma tentativa de se redimir diante do interlocutor (e do leitor), e receber a sua absolvição: “Muadié então; o veredicto? (...) o senhor não diz nada? Nadinha?”

Enquanto afiava as agulhas de crochê para Mâistrêla furar as órbitas dos passarinhos, Juvêncio se imaginava furando os olhos do “doutoro”. Mais um fio narrativo que se entrelaça e une as estórias todas em uma só.

O relacionamento de Juvêncio com Mâistrêla “era só pureza”: “A gente se deitava, dormia de marido-e-mulher, (...) mas nunca nem levantei vestidinhos farrapos dela”, diferente do que ocorria com Tila e Mimi. Aos doze anos a “verdianinha” se prostituiu, e a família deixou de passar fome. Juvêncio nunca mais falou com ela.

Essas três aventuras amororas se desenrolam na mesma época. A elas, o narrador vai somar uma outra, a da prostituta Florinha.

4.4.4 FLORINHA

Florinha representa, para Juvêncio, sua mãe: “Florinha – eu falo o nome bonito dela e vejo a minha mãe, desconhecida madre”. Essa personagem é uma prostituta (ou “prostibruta”, como quer o narrador) “xalada” (maluca), “desgraçada, munhungueira de sobras de quitatas (restos das casas). Os meninos do musseque eram amigos do filho dela, Ninito, que teve uma morte cuja descrição remonta imagens apocalípticas (foi mordido por um cão com raiva). Ele morreu no dia dez de um mês qualquer e, todo dia dez, Florinha fazia um ritual de iniciação sexual com os amigos de Ninito:

Nesse dia [dia dez] ela não recebia freguez, disparatava se lhe perguntavam saber as coisas. Sete horas, a gente estava calado, esperando o sinal. O Ginito, os outros mais-velhos, menos, eu, meus oito anos. A vela aparecia na janela – nossa festa de parabéns a você. Cada qual de cada vez, onças cautelosas, rastejávamos no capim até no quintal dela. A gente entrava no outro mundo – inferno? Paraíso? (...) ela festejava a passagem da memória, pontualmente. (...) A gente dava as mãos, baixinho cantávamos nossas cantigas, surdinita, ela é que mandava. Bebíamos, comíamos, ela dava volta, dançava, os olhos fechados, falava o Ninito. O primeiro era Ginito – nosso mais-velho, homem quase (...) a gente todos esperava a vez. Ela era a mãe-do-amoro. Nós éramos os amigos do filho falecido, oferecia sua riqueza uniuíssima. (VIEIRA, 1979, p. 105-106)

Juvêncio não podia participar da iniciação no começo porque era muito novo. Mas um dia ele foi pela primeira vez. Isso se passou “depois de ver o primeiro zoológico doutor, guinchado.” Novamente a violação de seu amor infantil é o *leitmotiv* da estória dos amores de Juvêncio:

Bufei, denucie i: ela [Florinha] estava estendida na esteira, tão amarrotada, eu tive pena, lembrei minha menina do asilo que eu queira e vi o rangotango-macaco gritando – mergulhei. E tive raiva. A Florinha me segurou nos ombros, murmurava: “Cuetado! Mon’ a uisu hanji .. Tão pequenino, pipito iala kué, mon’ami?” Tive raivas: eu tinha oito anos, com a menina Tila eu tinha casado quase e ela me gozava? Arfei, fúrias, lembrei o maca-carrão, menenguei, olhos fechados. E então ela começou chorar (...) Eu não lembro mais o que passou: a gente lutámos, e lhe rasguei seus trapos, machuquei, rompi de unhas, berrava o xalado, xinguilava [entrar em transe] parecia, disseram os outros. (VIEIRA, 1979, p. 106)

As raivas guardadas afloraram e Juvêncio, com seus urros à maneira do “macacão” chama a atenção de todo o musseque. Ele será o responsável pela descoberta do “segredo-secreto” de Florinha e dos amigos de Ninito. As gentes do musseque, revoltadas com a orgia, colocam fogo na casa dela, surram-na, chamam a polícia e ela é deportada para a Baía dos Tigres.

Até Florinha, todos os amores têm seu lugar na estrela metafórica, aquela que simbolizará a sorte, o destino do protagonista. Vamos seguir os rastros que o narrador vai deixando no texto. As (des)informações que ocorrem no texto aparecem nessa ordem:

- ◆ Mimi foi o único meu único amigo que existiu, não existirá nunca mais. Ele era a terceira ponta da estrela que é a primeira. (p. 41)
- ◆ Padre sô Viêra é que me explicou como a estrela de três pontas é uma só. (p. 44)
- ◆ A Mâistrêla: nem nunca mais lhe vi, quase que passou a centúria. Ela é que era a minha namorada de verdade. As pontas da estrela – a um, a dois, a três. (p. 50)
- ◆ Só que ela não aceitou – me deu quissende [pontapé] que eu guardo, dor de minha alegria; saquelou a minha via, vida sacra; e descobri é que eu amava mais o Mimi. Não é a Mâistrêla – aliás: Maris Stella, latinório que eu depois conto – é a outra, a segunda ponta da estrela-de-três, que é também a primeira. A menina-orfã, de asilo. (p. 54-55)
- ◆ Mulher-cadela, eu gostava dela. Ela é a ponta um da estrela, a toda ela. (p. 56)
- ◆ Mas eu lembro mas é a Florinha, o centro de minha estrela. (p. 87)
- ◆ Veja a estrela-da-manhã, terciária – elas duas e ele, o amigo. Pára o brilho, sai a verdianita – que aos doze anos meretrícia com nhô Kanhoto (...). (p. 99)
- ◆ Giro a minha estrela: o centro é uno, fixo, as pontas três, uma só mas nunca que está igual. A Florinha ainda. (p. 103) (VIEIRA, 1979)

Seguindo essas pistas, podemos deduzir que:

- a) a estrela apresenta movimento;
- b) o centro não é móvel;

- c) Florinha é centro da estrela;
- d) Tila é a primeira ponta da estrela (pode também ser a segunda);
- e) Mimi é a terceira ponta da estrela (pode também ser a primeira);
- f) Mâistrêla pode ser a ponta um, dois ou três;
- g) Mâistrêla sai da estrela quando se prostitui.

A estrela simboliza a sorte, o destino de Juvêncio, o qual está atrelado às estórias de seus amores. Elas se interpenetram e, no decorrer da narrativa, o narrador vai mostrando-as sob ângulos diferentes. Mâistrêla é o amor inocente, mas carrega o brilho nos olhos de “furadora de órbitas”; Tila é o amor da infância que foi manchado por um “coito semióide”; Mimi, tem delicada pureza da “pele de puro cetim sem mancha” mas que se “sujava” no pecado. Por isso a estrela gira, ora apresentado uma visão que aponta para a sublimação, ora para a carnalidade.

Há uma estrela que contém em sua simbologia esse duplo significado e que é resultado da interpenetração de duas formas geométricas, dois triângulos; cada um dos triângulos possui três ângulos e, após o entrelaçamento deles para que se forme a estrela, os ângulos se transformam nas pontas da estrela. Trata-se da Estrela de Davi, símbolo religioso, o que explicaria o fato de o “padre sô Viera” ter discutido com Juvêncio sobre esse assunto. Se essa estrela é composta por dois triângulos que se interpenetram, podemos fazer a seguinte leitura: em cada ângulo do triângulo posicionam-se os três amores do protagonista e, em cada posição do triângulo (voltado para cima e para baixo), as forças que movem esses amores (a queda e a ascensão) bem como a personalidade do protagonista.

O triângulo de vértice para baixo representa o pecado, os ódios acumulados, o sentimento de vingança que acompanha a vida de Juvêncio; já o triângulo voltado para o alto, significa o arrependimento, a confissão, que podem levá-lo à absolvição. O relato do protagonista é uma busca de ascensão a sua condição divina: “eu penso que vou ter sua absolvição”; e ainda: “sou delicado, não aceito evolucionismo: o homem vem do macaco? Balelas! Eu sou de origem divinal”.

A Estrela de Davi contém a mobilidade sugerida pelo giro das pontas. Se girarmos um dos triângulos, por exemplo, 180 graus, aquela que é considerada a primeira ponta da estrela, passará a ser a terceira ponta (é o caso do Mimi). O narrador comanda o giro e a luminosidade da estrela. Ora gira para frente, ora para trás; acelera, retrai, amplia; luz e sombra. As várias faces da estória, as várias pontas da estrela.

Florinha ocupa a posição central da estrela, que não muda, apesar de sua condição de pecadora. Cria-se um impasse: por que Florinha, e não Tila, ocupa essa posição central? E mais, se ela é prostituta, então está na mesma dimensão dos outros amores. A resposta encontra-se na imagem a que Florinha é associada: “a Florinha – eu falo o nome bonito dela e vejo a minha minha mãe, desconhecida mãe”, a mãe, que livra dos pecados. Um outro dado que interessa evidenciar é o fato de que, através da Estrela de Davi, fica metaforizada a natureza paradoxal da personagem, o seu lado feminino e masculino.

Apesar de todos esses elementos que contribuem para descobrirmos a resposta do enigma proposto pelo autor, podemos ainda nos perguntar o porquê de o narrador insistir na idéia de que se trata de uma estrela de três pontas, estrela terciária. Ora, se aceitarmos a idéia

de que a metáfora da estrela é um jogo, uma adivinha, ficaria a cargo do leitor resolvê-la. Por isso a informação ficou suspensa, camuflada atrás das pistas que acabamos de identificar.

Ainda resta-nos resolver a saída de Mãistrêla. Está bastante óbvio que o motivo foi a prostituição. No entanto, pela lógica que vinha se estabelecendo, a prostituição não seria motivo para ela sair da estrela na medida em que o lado pecaminoso faz parte do campo de significação da estrela de seis pontas. Podemos entender da seguinte forma: ela sai para a bailunda entrar. Troca-se uma prostituta por outra (pela barona, que significa prostituta).

Embora o narrador não tenha sugerido que a bailunda pudesse ser uma das pontas da estrela – “minha bailundinha é um caso às partes” – , a estória da bailunda é uma de suas aventuras amorosas, determinante, aliás, do fato de estar em uma prisão. Portanto deve fazer parte da estrela.

4.4.5 BAILUNDA

A estória da bailunda, em muitos aspectos, se assemelha a de Tila. Da mesma forma que Tila, ainda menina, foi trazida para viver amigada com o “doutoro”, também a bailunda, ainda menina, envolve-se com um “catequista bigamizado”. Este a vende para Juvêncio por “trezentos paus e uma máquina de costura”.

Nesse caso amoroso Juvêncio terá a oportunidade de “parir suas vinganças”, desejo que o acompanhou desde a profanação de seu amor de infância. Ele flagrou a bailunda traindo-o com “sô Ruas”, que fugiu pela janela. Juvêncio tenta matar a bailunda estrangulando-a:

E vi o macaco-quimpanzéu aos guinchos na minha bailndina e ela a simpatizar-se na jigajoga dum jacaré de cheiro. (...) Gritava mas eu arrumei-lhe o pescoço. Muadié, mire: as mãos do amor. Que eu quero ver sempre mulher cerrar os olhos, comigo. E ela foi cerrando, eu gostei como ela apagou a luz da alma (...) eu vi minha bailundazinha se morrendo. Reanimaram no hospital. (VIEIRA, 1979, p. 71-72)

A visão do “macaco-quimpanzéu” realiza uma atualização dos fatos que se deram com Tila. Antes de estrangulá-la, Juvêncio preparou a cena “amorosa” com se fosse cumprir um ritual religioso:

Todo o quarto ficou com o perfume das ervas ardida, um ai-jesus de cheiros e velas ardendo, círios. Na missa do amor, as velas em cima do altar, a santa embaixo. Mas primeiro tirei lençóis, colcha tudo deitei na rua, janela-fora. Roupas limpas, muda – lençol de bordadura de coração na cabeceira, colcha de rôxo fresco, eu segurei minha barona sulana e deitei-lhe na cama. Festejei. Tudo trancado – o incenso não saía. (...) Ela é tão pequenina, redonda de ós, mais cassêxi, encolhida sobre a colcha. E eu já estava a chorar o óbito dela. (VIEIRA, 1979, p. 70-71)

Devido a isso, Juvêncio foi acusado de “sádico herege” e de “sexopata” e está sendo julgado por “tentativa premeditada de homicídio frustrado”. O protagonista afirma que já a perdoou, tanto que no momento em que faz o relato de seus casos para o interlocutor (presente da narração), está aguardando a visita da bailunda com seu almoço.

As aventuras amorosas de João Vêncio apontam o seu destino e resumem o sua busca desesperada, e por isso degradada, por valores autênticos. À sua “sede de belezices” opõe-se a aridez imposta pelos aparelhos de repressão do sistema colonial.

4.5 MUSSEQUE: OS SEUS LABIRINTOS

O espaço da picaresca espanhola e da neopicaresca brasileira é urbano tendo em vista que pícaro histórico, de que pouco se tem notícia, seria é um produto da vida em sociedade:

aqueles que de alguma maneira não “couberam” em determinado sistema ideológico e foram expulsos para as margens das cidades. Cria-se, entre esses dois pólos, um imenso vazio que só poderá ser vencido mediante a astúcia. Tanto o modelo clássico quanto seu novo modelo terão como “caldo nutritivo”, justamente as artimanhas de que os marginais tinham de se valer para sair da periferia para o centro.

Em Angola, especificamente em Luanda, encontramos um “caldo nutritivo” particular que irá conferir um sabor angolano à neopicaresca: a “lama musseca” expressão de Luandino para sugerir a riqueza simbólica dos musseques, cuja origem remontaremos sucintamente.

As cidades que se desenvolveram em solo africano são signos da colonização na medida em que elas representam o sacrifício da ruralidade em que se organizavam as sociedades ancestrais. Não cabe a esse estudo discutir as inúmeras conseqüências desse fenômeno para os povos colonizados, mas nos importa constatar que, inevitavelmente, a urbanização foi soterrando e encobrendo a identidade da cultura africana.

Salvato Trigo (1984) explica-nos que a cidade passa a ser uma meta a atingir por aqueles que vêem nela a possibilidade de melhoria de vida e, com isso, provocam um êxodo rural considerável que vinha instalar-se nas zonas periféricas onde, no entanto, já existia uma burguesia constituída por brancos, alguns negros e alguns mestiços, contribuindo para engrossar o caldo nutritivo de onde irão brotar o proletariado que fecundou as sementes anti-coloniais, a “fala musséquica” (a língua de comunicação era o português mas seu uso por falantes de diferentes regiões etnolingüísticas provocará alterações profundas em sua estrutura) e um reduto da defesa de valores culturais. (Cf. TRIGO, 1984, p. 53-60)

Até os princípios dos anos 40 não existia ainda a oposição irreduzível entre a cidade e o musseque; enquanto o asfalto não chegou, ainda havia possibilidade de estabelecer um diálogo entre os “bairros de areia” e as “cidades de asfalto”. Mas não tardou muito para que se estabelecesse uma “fronteira do asfalto” quase intransponível, impedindo que brancos, negros e mestiços pudessem compartilhar de um mesmo espaço social. Empurrados para a periferia geográfica, obrigados a abandonar sua cosmogonia, cresce a revolta pela marginalidade e acentua-se a dramática divisão interior.

Em Luanda não será diferente. A “Luanda do asfalto” se torna cada vez mais estrangeira e alheia à “Luanda dos musseques”. *João Vêncio: os seus amores* foi feito da lama dos musseques de Luanda e carrega em si todo o escândalo da miséria, toda a culpa do poder colonial que a esquece e abandona na periferia. A voz da Luanda *marginal* era cada vez mais inaudível, tamanha a distância social que se interpunha entre esses espaços. No presente da narrativa de João Vêncio, a geografia de Luanda já se descaracterizara, como se pode ler na passagem:

Muadié: eu gramo de Luanda – casas, ruas, paus, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica. Beleza toda eu não escoiço. Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu só estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama. Porque eu não gosto as gentes – camundongos dum raio! O governo devia de fazer sanzalas longe para irem morar estas alimárias. A cidade ficava só a beleza vazizada, casas e árvores, tudo mais quanto. Ninguém que vinha-lhe estragar com suas catingas. (VIEIRA, 1979, p. 109)

O narrador-protagonista lamenta que a fisionomia aberta (“beleza vazizada”), simples e ritmada tenha sido preenchida pelos signos da colonização. Para conseguir esse efeito de sentido, recorre à enumeração “casas, ruas, paus, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica”. Esse cotidiano, na visão do narrador, foi estragado.

No decorrer do relato de sua vida, aos fragmentos, o protagonista interpõe as estórias das gentes do musseque, estórias que, no fundo, são a sua própria estória na medida em que ele não só presenciou os fatos relatados mas os vivenciou profundamente: representam a sua iniciação na vida de neopícaro:

(...) nhô Pidrin, o outro verdiano mica [de Cabo Verde] que eu não falei sotaque dele ainda. Primeiro, resumando: o meu musseco tinha os güetas: cangundos [branco de baixa condição, ordinário] – o doutoro histérl [histérico]; o “Casa-Zuba”, que não fiava ninguém, fideputa malino; o polícia senhor sô Ventura, de respeito mais, mas gramofone dele só tocava um disco – cassetete, tete, tete...; e os outros que não adianta. Brancos-de-famosa: nhô Kanhoto, não punha água no vinho, não roubava no peso, que prostitutou a Mâistrêla e matou a fome da família dela; o meu senhoro pai, modéstia à parte; poucos mais. Os negros: negros eram só os da casa grande dos Vendavais, no cimo topo do musseque, casarão em quintalão com família, mundão. Eles acasalavam entre eles, peneirosos. Não davam a cúnfia – funcionários e proprietários que nem cumprimentavam. Monandengues daquela casa não reinavam connosco – éramos a gente de baixo nível, os cangundos, ’verdianos e ’ribengos. Eles comiam em festa de Palácio, no quinze d’agosto ... Toda a outra gente minha, de meu musseque, eu nunca ouvi-lhes chamar de outra maneira – cada qual com cada nome e nós tratávamos de senhoro, muadié, siôro, ngana, nhô, nga e tudo mais quanto. Grunhos, grifes, macacos, bleques, bôbis-sarmentos – estes putos xingadores eu só aprendi com Mimi.(...) Ele [nhô Pidrin] é que me ensinou a não gostar de mulher de saldo. A delicadear no amor. (VIEIRA, 1979, p. 64)

A maior aprendizagem está relacionada às várias línguas, dialetos que a personagem vai incorporando no texto, como sugere no início: “que eu não falei sotaque dele ainda”; também a inversão de valores: o que é visto como o “mal” pelo sistema colonial – nhô Kanhoto é responsável pela prostituição de Maristela – é tratado como o “bem” – “matou a fome da família dela” e ainda é nesse espaço que começa a observar os negros usando “máscaras brancas” para subir um degrau na posição social.

Foi no musseque, então, que o protagonista se iniciou na arte de driblar, de despistar, de reinventar palavras; depois do musseque, o Seminário, a Bíblia, como explica para o interlocutor:

Banza-o [espanta-o] o léxico, o patuá? Eu já lhe dei o mote: meus tribunais, a Bíblia, mas o etecétera é que explica a regra: padre sô Viêra, do Seminário. Ele mesmo me abriu as orelhas. Ele soprou-me o vento dos latins e eu esqueci os números e o desenho eu gostava (...) e meu musseque, as mil cores de gentes, mil vozes – eu gramo dos putos ’verdianos, palavrinhas, tchêu! (VIEIRA, 1979, p. 64)

Em busca de conferir autenticidade para o discurso do narrador, justifica-se nesta passagem a linguagem cheia de surpresas e originalidades da fala de João Vêncio. “Padre sô Viêra”, pela organização interna do texto é personagem com quem conviveu enquanto esteve no Seminário, de onde fugiu, como se lê na passagem:

(...) eu fugi no seminário. Eu penso que só sô Viêra, padre de meus vícios de putos latinos é que teve pena. Mas eu perguntava de mais. E quem pergunta, desajusta. O pecado é saber, perguntar saber? Eu sempre pergunto mesmo quando sei – posso estar errando (...) (VIEIRA, 1979, p. 101)

No entanto podemos identificar a visita ficcional de Padre Antônio Vieira no texto luandino, que certamente muito lhe ensinou sobre latim, sobre a perícia verbal, sobre a arte de provar até o sofisma. O seminário, instituição muito importante para a disseminação da ideologia imperialista, não poderia ser um espaço aberto para interrogações, pelo contrário, fechado no raciocínio tautológico. Também aí não há lugar para João Vêncio. Daí sua “fuga” (na verdade, ele foi expulso do seminário, conforme confessa em outra passagem).

Há que se acrescentar a respeito da geografia dos “bairros de areia” que, além se localizarem à margem da cidade não irão se desenvolver organizadamente em ruas denunciando um total desprezo ao modelo citadino ocidental. Suas vias vão se desenvolvendo irregularmente, formando labirintos, cuja complexidade será transferida, com maestria, para o texto luandino. A várias estórias que compõem o relato de João Vêncio também apontam vários percursos; vamos seguindo caminho mas, em determinado ponto, somos obrigados a voltar pois temos a sensação de que estamos andando em círculo. “O muadié está agora no

kibiri-kibinji! Arrasca!...”, avisara-nos o protagonista: estamos, de fato diante de uma encruzilhada (kibiri-kibinji).

Como se vê o musseque será o cadinho da neopicaresca em Angola. Durante muito tempo foi um reduto onde se mantinha viva a memória cultural do povo angolano: lá ainda havia espaço para os contadores de estórias, para o imaginário mágico da infância. Num determinado momento, as fronteiras foram se estreitando e os musseques foram se tornando “bairros-de-branco”.

4.6 AS FICÇÕES DENTRO DA FICÇÃO

A estrutura de *João Vêncio: os seus amores* se apóia no mesmo princípio do modelo picaresco: finge-se o verídico através de uma cuidadosa construção da verossimilhança. Toda a composição dessa obra estará comprometida em persuadir o leitor de que ele está diante de um documento verídico.

João Vêncio assume a palavra para relatar sua vida cheia de angústias, alternando suas ironias às autoridades do regime colonial que julgavam pela aparências, com a composição de quadros breves mas intensos da vida de seus vizinhos no musseque. Esta fala dirige-se a um interlocutor, companheiro de cela do protagonista, a quem narra suas aventuras amorosas, encarregando-o de arranjá-la de forma a ficar bela:

Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. Eu acho beleza é um 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? (VIEIRA, 1979, p. 33-34)

Neste trecho fica metaforizado o pacto que o escritor, logo no início da narrativa, estabelece com o leitor: acamaradarem-se. Isto quer dizer que sem a participação devotada do leitor na construção do sentido da obra não é possível atingir sua inteireza, sua beleza. Aqui podemos notar a preocupação com o verossímil: o anti-herói Juvêncio, um ser à margem da sociedade e que por isso mesmo teve pouco acesso ao estudo, não poderia organizar sua autobiografia (seu relato verdadeiro) segundo o modelo ocidental (libelo, alíneas em fila, com número e letra); por isso pede para o interlocutor, provavelmente um preso político (intelectual), que o faça.

Ao término do relato, temos a seguinte inscrição, entre parênteses: *27 de junho a 1 de julho de 1968*. Luandino escreveu esta obra neste reduzido período e estava preso no Tarrafal. O escritor, com esse dado verídico, está sugerindo que o texto diante do qual estamos trata-se de um relato autobiográfico que ele próprio colheu de um companheiro de cela. Então Luandino seria o “muadié”, o interlocutor de João Vêncio. Irresistivelmente verossímil. A tensão verdade/verossimilhança comum nas obras picarescas é genialmente exacerbada no texto luandino.

Um outro componente contribui para que se estabeleça o jogo trapaceiro no qual se estrutura a obra. Nas páginas que se seguem ao término da obra, confrontamo-nos com a seguinte inscrição “APONTAMENTOS PARA UM GLOSSÁRIO – PARA USO EXCLUSIVO DO AUTOR”. Trata-se de um dicionário de termos em quimbundo, neologismos, metáforas, enfim palavras de sentido obscuro para o leitor comum, que foram utilizadas pelo protagonista. A impressão que se quer dar é que, sendo “para uso exclusivo do autor”, trata-se de uma pesquisa lingüística da fala mestiça de João Vêncio. Assim como o

prólogo é incorporado pela ficção nas obras picarescas, em *João Vêncio* o glossário é instância ficcional, é espaço para picardias do autor do tipo:

CAGIDO-UIJO – não sei bem o significado deste jogo de palavras; penso que vem do facto de haver muitas camionetas com a inscrição “cagido-Uíje” nas portas, nome e endereço telegráfico de um ex-milionário da região do café (Uíje). (VIEIRA, 1979)

Ou ainda: RES PUBLICA – não percebo bem em que sentido J. Vêncio emprega esta expressão latina; talvez no de “senso comum”, por extensão (VIEIRA, 1979).

Retomemos o fragmento em que o protagonista se vale da expressão que Luandino “não percebe bem o sentido”: “Doutoro juiz, delegado e outros maiorais de leis, eles só vêem a linha recta, não sabem a porta estreita. De polícia, não admiro – eles são a res publica”. (p. 72)

Com isso, Luandino tenta apagar a sua autoria textual e garantir a impressão de veracidade. Estamos, de certa forma, às voltas com o autor anônimo de *Lazarillo de Tormes*. O sentido da expressão latina *res publica* (de onde se origina a palavra república), aqui, inverte-se de sentido devido ao contraste que se estabelece com a expressão “maiorais de leis”. Ou seja: Juvêncio se espanta com o fato de os doutores da lei, que se acham muito inteligentes, só conseguirem ver os fatos pela aparência; já em relação à polícia, não lhe espanta porque eles são a “res publica”, quer dizer pouco inteligentes.

O “muadié” de *João Vêncio* exerce função semelhante ao “Vuestra Merced” da picaresca clássica no que se refere à forjar uma impressão de veracidade ao relato confessional a um “tu”. No entanto, é necessário ressaltar que o texto de Luandino Vieira ampliará criativamente esse recurso, mesmo porque a obra é contemporânea às conquistas literárias da modernidade.

João Vêncio, já dissemos antes, é uma narrativa dialógica. Nela, o protagonista possui sua própria palavra enquanto o interlocutor é uma “voz inaudível” que, no entanto, modifica o tom de voz e o ritmo do discurso do protagonista, indicado no texto por sinais de pontuação, interjeições e reticências, como se pode observar nos seguintes exemplos:

Muadié sorri-se? Ua-ngi-uabela [isso me agrada] (...)

casando o fogo e a água no seu foro

Religião? Todas! O muadié tem cada pergunta! (...)

Buelo [surpreso]?! Arrelampado [espantado]!?

O senhor compreende minha intenção? Não destorce a minha corda? Abstrai, não trai? (VIEIRA, 1979, p. 64-89)

A quebra do discurso com o emprego das interrogações e exclamações é um recurso dialógico que traduz a preocupação do protagonista com as reações do interlocutor e também denota a reação, do sujeito que fala, à palavra do “outro”. A incorporação do discurso dialógico como forma de persuadir o leitor da veracidade do texto confere ao texto luandino o que Bakhtin denomina “polêmica oculta”. Segundo ele,

há uma analogia entre a polêmica oculta e a réplica de todo diálogo importante, profundo. Toda palavra de uma tal réplica é dirigida para seu objeto, e ao mesmo tempo, reage fortemente à palavra do outro, por uma resposta ou uma antecipação. Esses dois momentos penetram profundamente no interior da palavra dia logizada. (KAKHTIN, 1981, p. 272)

No texto em questão, a polêmica oculta, ou seja, a antecipação à palavra do outro, surge com o emprego da expressão “as palavras mentem” (ou outra equivalente) porque adiantam as possíveis perguntas do interlocutor em relação à versão apresentada pelo protagonista e levantam uma dúvida em relação a seu próprio relato. Observemos algumas passagens em que se pode notar essa ocorrência:

Não diga sua verdade, sem sentir minhas mentiras. (p. 43)

Ser e não ser, ao mesmo tempo, pode-se? (p. 53)

Eu gosto muito de emendar a vida, corrigir. (p. 70)

Tudo isso que sua memória reinventa (...) (p. 114)

As palavras mentem mas as pessoas falam verdade com elas! (p. 102)

Eu corrijo a vida, invento tudo. (p. 103)

(VIEIRA, 1979)

Ao mesmo tempo em que foi planejado para conferir um estatuto de realidade, o texto propõe que pode haver uma outra versão dos fatos, fazendo eclodir tensão e ambigüidade. O medo do julgamento é a verdade escondida; a busca da absolvição, a verdade revelada. Enquanto o discurso do protagonista procura mostrar sua indignação e sua confiança em si mesmo (aparência), sua palavra oculta é portadora do medo da solidão. O fingidor dentro da ficção, no texto luandino, revela a apurada composição esférica da personagem, portadora de um elevado grau de dramaticidade.

O jogo da mentira na neopicaresca luandina irá invadir o universo lingüístico, à maneira do romance de Quevedo e de alguns representantes da neopicaresca brasileira, como *Macunaíma*, por exemplo. No entanto, é importante lembrar que as particularidades do contexto angolano, proporcionarão outras cores, outros ritmos, enfim, outra poética. Vale lembrar o signo da resistência que marcou, desde o princípio, a história da palavra em Angola devido ao emparedamento cultural, inclusive e sobretudo no terreno da linguagem, imposto ao homem angolano. Além disso, em *João Vêncio*, a personagem encontra-se encarcerada, impedida de continuar sua trajetória em busca de uma certa liberdade individual (porque, sendo mestre na arte do engodo, vivia uma vida paralela em relação à ordem colonial); a única forma possível de resistir ao sistema será através da palavra. Através dela, João Vêncio pode “corrigir a vida” se negando a aceitar as verdades definitivas, os esquemas ideológicos da “justiça desonesta” a serviço da exploração. A língua imposta é um instrumento do poder e

João Vêncio propõe, em oposição à “feiúra” das palavras, aos “chavecos de palavrosas” que o humilham e rotulam, uma reinvenção da linguagem: a procura da poesia em sua “sede de belezices”. A resistência à opressão, nessa obra, se faz não só pela escrita mas na escritura.

4.7 A ESCRITURA PÍCARA EM *JOÃO VÊNCIO*

“Eu dou o cão – vamos na mata”, propõe o protagonista a seu interlocutor (ou o autor ao leitor). De fato, *João Vêncio* é uma floresta de símbolos, onde o leitor ora caça os significados, ora é caçado pelas armadilhas presentes no astucioso texto luandino. “O muadié está agora no kibiri-kibinji. Arrasca!...”, zomba o Juvêncio dizendo que o “muadié” está diante de uma encruzilhada, num dilema (kibiri-kibinji). De fato, o labirinto lingüístico que se estabelece na tessitura da narrativa, com suas lacunas, rastros apagados, quimbundos enigmáticos, conduz o leitor a encruzilhadas; e o narrador se diverte com isso (arrasca!).

João Vêncio é uma narrativa estruturada em cima da linguagem. A partir dela o anti-herói, instalado em uma sociedade opressora, poderá existir socialmente. É este o ponto a partir do qual o texto luandino transgride o modelo espanhol: os traços conformadores da picaresca, nas mãos do artesão do colar de missanga, são moldados a partir de uma verdadeira picardia lingüística.

O *saber narrar pícaro* que aflora em *João Vêncio* é resultado de uma aprendizagem que foi adquirida a ferro e fogo, no campo da batalha lingüística que se impõe em território colonial: o escritor angolano sempre teve pela frente o desafio de solucionar, literariamente, as contradições resultantes do confronto de culturas absolutamente antagônicas. A alquimia de materiais estilísticos próprios da cultura tradicional angolana e a maestria composicional

tornam o texto luandino um código, cuja chave da decodificação encontra-se na linguagem. O escrita picaresca consiste na solução artilosa encontrada pelo autor diante desse impasse lingüístico vivenciado na sociedade colonial. Por isso o texto é sinuoso , ambíguo – como a personalidade de João Vêncio.

Em *João Vêncio: os seus amores*, a questão do fingimento que contamina todos os espaços da obra, funciona como um contraponto em relação ao momento de dramaticidade vivenciado pelo protagonista e seu interlocutor. O narrador-fingidor, então, se apropria da paródia e da carnavalização como recursos capazes de proporcionar um riso catártico. Astuciosamente, do espaço emudecedor em que protagonista e interlocutor se encontram (prisão), explodem gargalhadas, como um grito de libertação.

A mata sígnica nos aguarda. Vamos adentrá-la.

4.8 A SÁTIRA: TRANSGRESSÃO NA LINGUAGEM

Mais do que sátira social, como é próprio da picaresca, a paródia no texto luandino faz emergir *olhar de baixo*, pecaminoso¹⁶ para, ao apresentar uma leitura invertida do mundo, demolir as paredes do sistema colonial. Isto é realizado através da contestação da linguagem. A voz que fala, em *João Vêncio*, se apropria de várias linguagens para colocá-las em um espaço novo e poder realizar o movimento transgressor. Esse gesto adquire, pela via do riso, enorme força crítica, como se pode ler nos exemplos abaixo:

¹⁶ O historiador José A. Maravall, na obra *La Literatura Picaresca desde la Historia Social*. Madri, Taurus, 1986, p. 227, ao comentar o arrependimento na confissão da personagem Gusmán, da obra “núcleo” Gusmán de Alfarache, faz distinção entre o protagonista pecaminoso e o narrador reformado.

Agora o senhor ria comingo nesses putos do tribunal, álnea bê: que não sei quê-não sei qual-como que-já visto que, visto como... relatório médico atestando por sua honra – o sádico, o herejes sou eu. (VIEIRA, 1979, p. 50)
 As alíneas á, bê e cê, meus advérbios de acusação. O senhor ria, elele – estamos no vintésimo século, eu ainda hei-de ver com meus olhos mão do homem na cara da lua e eles, os da-panela, escreveram dactilografado – escravagismo, escravidão, 'cravatura! Com todos os érres e êfes! “Outrossim, a mancebia adquirida por métodos contraditórios da civilização cristã, agravada pelo desvirtuamento do consuetudinário uso do alembamento funcional, é reveladora do caráter...” – etecétera e tal eu decorei estes putos alambicados. (VIEIRA, 1979, p. 90)

Nessas passagens Juvêncio se apropria da linguagem dos tribunais, desrespeitando seu estilo e seu vocabulário técnico, num gesto de insubordinação ao que ela representa: a opressão. Ao lado do termo correto do ponto de vista do colonizador – escravidão –, o narrador-protagonista inclui o termo mestiço – 'cravatura – contaminando a língua de prestígio pela “língua musseca”. Esta, inserida no contexto literário, reivindica seu espaço social e lingüístico.

No subtítulo da obra, o autor anuncia seu projeto estético: “uma tentativa de ambaquismo literário a partir do calão, gria e termos chulos”. Para entender o que se esconde por trás dessa “inocente” expressão, é necessário saber a que se refere o termo ambaquismo. Ambaca é uma região onde a administração colonial ia recrutar funcionários nativos para ocuparem cargos no aparelho judiciário de Angola, desde escrivães a advogados provisionários. O motivo estaria relacionado à sua propensão para a língua portuguesa, à sua argúcia, aliada a uma maior facilidade de expressão e de argumentação no uso da língua do colonizador (Cf. TRIGO, 1982, p. 611). A conotação dessa palavra, sob o colonialismo, é negativa. Luandino assume o preconceito do colonizador e o faz pedra angular de seu relato e, com isso, revela ironicamente, seu jogo e a palavra ganha outros significados. Segundo a expressão, o material lingüístico para se realizar o ambaquismo será “calão, grias e termos chulos”, o que remete para uma contaminação da língua de prestígio pela linguagem oral,

descompromissada. Trata-se de um ato obsceno contra a língua do “outro”, por isso os termos chulos são considerados como o material de composição literária: eles sugerem o gesto transgressivo e, ao mesmo tempo, astucioso, que será realizado na obra. Podemos, então, ler “ambaquismo literário” como sinônimo de picardia lingüística.

Este o objetivo das picardias lingüísticas do escritor: substituir a rígida sintaxe lógico-gramatical da língua portuguesa por uma nova sintaxe, essencialmente fonológica (traço característico da fala africana). Assim, a língua do opressor é forçada a gerar a palavra que mais se aproxima do significado a transmitir, como se pode ler no exemplo a seguir :

O que mais eu gosto em missa de católico é isso mesmo: os putos latins caçando os demônios, agulhões nos cuses vermelhos deles, guinchadores. Mas latim é palavra sem querer dizer dela, o mero som: música d’órgão, no domingo do Senhor. O senhora é que informa, aceito. Mas duvido. Missa no putito de qualquer gentio? Quingeleje [inglês], até? Língua de procurar putas nos portos? Alemão, as feras naziadas, matando os judeuzinhos judiadores de Nossenhora? (...) O muadié fala – sua água é minha sede ... Mas dói – eu vou mandar vir livro para saber as verdades. Desculpe – eu não osso acreditar a missa santa sacrifícia pode-se zuelar [falar] numa algarvia qualaquera. Sem latins de õbiscuns, hossanas? (VIEIRA, 1979, p. 67)

O fragmento remete ao tratamento metalingüístico que o autor conferiu à construção dessa obra. Aqui, discute-se o caráter sagrado da língua de origem (latim), sua sonoridade capaz de *significar* apenas através do som, e a posterior contaminação pelas línguas européias, que carregam em si o signo da profanação, do pecado. A língua inglesa, para o protagonista é “língua de procurar putas nos pontos”; esse, inclusive, era um dos biscates de que o neopícaro Juvêncio se valia para sobreviver. Na passagem que segue, o protagonista nos revela suas picardias:

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' Aiuê, minhas munhungagens, sotaques! (VIEIRA, 1979, p.64)

Arrisquemos uma tradução desse língua inglesa carnalizada pela escrita pícaro: “Veja, a pureza suja dessa velha rata perfuma ... Quanto custa? Cem angolares? Vêncio, diga a esse velho caranguejo [marujo, talvez] que eu desejo, de preferência ... a mim mesmo.” Aqui, João Vêncio estaria “ciceroneando” um encontro de uma prostituta com um marujo inglês. E, no final, o próprio protagonista nos revela (mas em linguagem cifrada): minhas “munhungagens”, ou seja, minhas vadiagens.

As vadiagens que denotam a má vida de pícaro do protagonista, se propõem também, dentro do projeto de se realizar o ambaquismo literário, a significar as vadiagens lingüísticas, ou seja, o jogo obsceno, pecaminoso da linguagem, que dessacraliza as convenções lingüísticas. A fala de Juvêncio é repleta de ecos de discursos alheios, dos quais ele se apropria para transformá-los, corrompê-los. Afinal, como nos avisara Juvêncio: “Poeta? Não insulte, muadié. Sou um poesista (...)”. O sufixo “ista” incorporado no neologismo aponta para uma possível associação com “terrorista”, “comunista”, anarquista” (Cf. TRIGO, data, p. 518). Por isso ele não quer ser identificado com poeta – representante da literatura ocidental – mas sim com poesista, anárquico, que toma a palavra para recuperar a verdade que veio sendo encoberta e até mesmo sufocada pela ideologia imperialista durante o penoso processo de colonização. A fala marginal desse poesista não se deixa sucumbir pelos modelos do colonizador e, maliciosamente, nas curvas de seu discurso, opõe, à vigilância e censura, ao isolamento a que está submetido, uma sede de fantasia que deságua na libertação de uma prosa inquietantemente poética.

4.9 PROJETO PESSOAL: PROCURA AMOROSA PELA PALAVRA

O projeto pessoal de João Vêncio não está relacionado com a ascensão social. Em seu discurso há uma frase que funciona como um refrão que marca, ritmicamente, sua ânsia, seu desejo: “sede de belezices”. Sendo assim, ele realiza seu projeto metalingüisticamente, na medida em que sua fala se volta para si mesma na busca da poesia, como se pode ler nas passagens a seguir:

E sempre ando atrás. Persigo essas coisas boas que a memória guardou. (p. 49)

Eu estudo o que eu queria ser, o que eu adianto fazer – eu gravido, gero dou o felizparto na minha vida. (p. 62)

Gostava era inda ser outro nova cada vez. (p. 63)

Eu gosto muito de emendar a vida, corrigir. (p. 70)

Eu corrijo a vida, invento tudo. (p. 103)

(VIEIRA, 1979)

Suas palavras não se restringem a contar uma estória, elas tem de contar a si próprias na medida em que brotam do texto como se tivessem acabado de nascer. O narrador-poesista volta aos começos da linguagem, descobre a natureza e passa a nomeá-la:

Senhor gosta mar numa só cor? Ou ele mesmo é que tem, a cor só, unicã, de azul-azulão ou 'marelo de costa? Cada peixe, seu fundo, cada onda sua espuma dela. cada céu, cada mancha. O mar é diverso, vários – é a beleza. E a passarinhada colorida? Começamos ainda no cabirindjindji, cateto, picas duzenas, caxexes-xexes, qual deles é que é a mera cor, o ramelrão? Pardal-bório que é dos castanhos da terra, tem mais que quantidade (...). (VIEIRA, 1979, p. 102)

O mar, o peixe, os passarinhos. Reconhece-os em sua diversidade e continua a nomear: azul-azulão, ramel-rão, pardal-bório. “O que ainda que ninguém falou, ainda não existiu”, alerta o narrador. Daí a necessidade de dar nomes e reinventar palavras, para que elas voltem a existir. Onde a prosa logicamente organizada, onde a unidade léxica do sintagma? Tudo está revitalizado pelas mãos artesanais do poesista, cuja procura pelas matrizes

profundas da linguagem permitir-lhe-á reapossar-se do dom da palavra dos contadores de estórias tradicionais, os griôs.

A canção de liberdade ecoa do cárcere. Luandino liberta e reanima a linguagem paralisada, silente. Daí a valorização da oralidade na construção poética da obra:

“Diz lá: mar!?” E eu dizia meus ás fechados. “Não! Mar!” A boca rosa dele, a espuma das ondas nos dentes. Fazia força, pegava meus beijos, arredondava: “Mar!” Até que deu encontro o búzio amarelo. Ajoelhou diante do meu corpo escurecido, encostou na orelha direita. E eu ouvi a boca dele, a palavra dele no ouvido, no peito, no meu coração. Eu disse: “Mar!” E ele riu. Riu e disse: “Mar!” e eu só gritei: “Mar! Mar!” Ele levantou, o búzio na mão e eu com ele, abraçado: “Mar! Mar! Mar!” Até a água que borbulho nas nossas bocas, íamos indo, unidos, no centro do marôciano (...) (VIEIRA, 1979, p. 79)

A redundância própria da linguagem oral – “íamos indo” –, aqui, é material de composição poética ao somar-se com a sonoridade do adjetivo “unidos”; cria-se uma rima interna, toante (“i”) e também a paronomásia indo/unidos que remete para a infinitude do movimento contido na palavra “ir”: ir sem destino, ir no compasso da vida, livre. A palavra “mar” acabou de nascer; descobre-se o seu doce e o seu sal, o seu acento e a sua modulação, o seu ritmo e sua melodia. A experiência lúdica com a palavra “mar” propõe uma evasão da realidade vulgar para o universo da poesia. Daí a necessidade de corrigir, emendar, reinventar, que movimentam o texto luandino. Para lê-lo, é necessário se entregar amorosamente. Deixar-se tomar pela dinâmica da frase e receber, aos poucos, a seqüência das impressões.

Não tem palavras para ela [morte] ... As palavras mente (...) Mentem, mentem, mas são a mãe da verdade, kiri muene [é mesmo verdade] .. Que eu penso: um dia, uma pessoa vai-e-volta lá nos anjinhos paraísos ou diabos sulfúricos e fala a viagem, marinhaio, viaja no raio, volta em maio, então, xié, ngana, kufua kualá [sim, senhor, a morte engana]! (VIEIRA, 1979, p. 112)

O espaço literário se torna um campo aberto para refazer as zonas sagradas que o sistema profana; é questão de vida ou morte. A poesia resiste à falsa ordem, opõe o “harmonioso” ao descontínuo gritante e é por isso que as palavras mentem: para poderem voltar a dizer a verdade. Então se torna necessário desfazer o sentido do presente em nome da libertação futura.

Para matar a “sede de belezices” de Juvêncio é necessário, pois, recuperar o caráter sagrado da palavra, como se pode ler na passagem:

Veja: puto escalavrado, helênico, bacoco que eles me etiquetaram – sexopata, na alínea dê. Isto é palavra de gente civilizada? Fiz mal para xingarem assim com uma palavrona de abrir-boca? Esses muadiés da justiça, doutoros delegados e a curibeca toda deles são surdos. Se eu fosse defensor tribuno eu só ia usar as belas palavras: se não é crime feio, então elas acasalam, se é crime feionga, elas servem para absolver a humana natura. (VIEIRA, 1979, p. 101)

Palavras feias são as “palavronas de abrir-boca”, ou seja, a sonoridade delas importa mais que o sentido. As palavras belas têm a capacidade de absolver o homem, não perante os próprios homens, mas perante Deus. Além de cega (porque, conforme Juvêncio havia dito antes, vê apenas a aparência e não a essência, ou seja, não é capaz de entender a cosmogonia do homem angolano), a justiça também é surda, porque não é capaz de pressentir a sonoridade das palavras e seu poder mágico, conjuratório

Por isso o narrador apresenta um modo próprio de falar, indisciplinado em relação a bem comportada sintaxe lusitana, lançando na cena poética a autonomia lingüística de um marginal que dispensa a linguagem convencional porque desconfia dela. A grande picardia presente na obra, portanto, é a própria escrita que ignora as normas e estabelece seus próprios padrões. Essa a grande diferença de *João Vêncio* em relação à picaresca clássica. Um romance colhido de uma terra tão abalada por desmandos e opressão precisa de oferecer, a

quem lhe vai provar o gosto, o signo da resistência que acompanhou toda a história da formação do romance angolano. A palavra, em *João Vêncio*, resiste à escravidão das convenções e instaura, através de suas saborosas ironias, um tom de questionamento, de indagação que convida à reinvenção da linguagem. Nesse sentido, Luandino Vieira mantém-se fiel aos princípios do projeto literário de sua geração: a busca da angolanidade.

5. CONCLUSÃO

Só há universalidade quando, do recinto particular, a voz profunda grita

(Glissant, 1990)

Neste trabalho buscou-se colocar em evidência o projeto estético da obra *João Vêncio: os seus amores*, o qual se vincula inextricavelmente – no caso de uma literatura que nasceu sob o signo da resistência ao colonialismo como é o caso da angolana – ao projeto político que fundamenta a escritura da geração de intelectuais de que o escritor José Luandino Vieira faz parte. Ao observar o discurso dialógico que se encena na narrativa foi possível identificar a combinação de elementos do dramático com marcas líricas na ambígua fala do narrador. Com isso, quisemos evidenciar a posição singular que a obra ocupa, não apenas no quadro de produção literária do escritor, mas também no processo literário angolano visto que propõe a reflexão sobre a constituição dos gêneros literários e, em última instância, leva o romance angolano se redefinir. Em *João Vêncio*, épica e lírica acamaradam-se.

Nessa obra, muitas das inquietações estéticas – que percorreram a produção do escritor angolano e afloraram depois de *Luuanda* – encontram uma forma literária de exibir toda sua poeticidade e valor artístico na medida em que o particular e o universal se fundem e fazem de *João Vêncio* uma obra em que, a busca de uma literatura que se pretende nacional e definidora de uma angolanidade não impede o escritor de dialogar com o novo, ou seja, de aproveitar literariamente as conquistas da modernidade. Nessa obra, o narrador marginal, objeto do olhar preconceituoso do “outro”, toma a palavra, torna-se sujeito da narrativa e desestabiliza as normas sobre as quais se assenta o código literário do colonizador. Isso foi comprovado quando observamos o acúmulo de informações sobre os mesmos personagens e as histórias sobre elas, contadas várias vezes, ora acrescentando, ora subtraindo ora invertendo

significados, a preferência à visão simultânea ao invés da lógica causal, o pulsar de um ritmo que muitas vezes se sobrepôs ao significado das palavras. A escritura de João Vêncio, dessa forma, reivindica o direito à contradição, à dúvida, ao questionamento.

Evidentemente que este estudo não esgota a obra de Luandino Vieira, tamanhas são suas potencialidades artísticas. No entanto nosso objetivo foi provar que *João Vêncio* é um romance neopicaresco na medida em que, por um lado possui elementos comuns aos do modelo espanhol e, por outro, supera e transcende o modelo ao se construir em cima de uma linguagem matreira, a que denominamos escritura neopicaresca ou picardia lingüística. Trata-se de uma escrita argumentativa através da qual o narrador quer provar sua inocência, à maneira dos pícaros clássicos, mas também e sobretudo, é uma escrita resistente, que ri das normas convencionais e cria seus próprios padrões.

A língua portuguesa, nas mãos do poeista, é reinventada a fim de poder abrigar o ritmo, a gestualidade, a sonoridade que pulsam na fala africana. Por isso, ler Luandino Vieira não foi e nunca será um ato pacífico. A constante recriação da língua portuguesa que se contamina pelas estruturas do quimbundo e também o tecido literário trançado pelos fios artesanais da arte verbal africana colocaram-nos no território agônico da luta pela palavra.

O escritor, com toda sua “sede de belezices”, vem irrigar e revitalizar a prosa angolana moderna ao colocar em cena um anti-herói com feições extremamente humanas, ao optar por um narrador cuja fala vai artesanalmente desbastando, tirando a “feiúra”, as “palavrosas” da língua solidificada do colonizador a fim de torná-la mais suscetível à aventura de tornar-se híbrida, de miscigenar-se.

O narrador-artesão, dessa forma, fica à vontade para unir o sério e o cômico, o alto e o baixo, o amor e a carnalidade. Esse duplo enfoque defende o leitor da tentação de fazer uma leitura preconceituosa da personagem, que ora estabelece um jogo linguístico que encanta e seduz, ora provoca repulsa com a confissão de suas perversões.

A personagem João Vêncio de fato possui características do pícaro clássico; sua vida deambulatória, suas burlas para driblar a justiça, incluindo as mudanças na aparência e na identidade são prova disso. Outras características apresentadas por esse romance também podem ser associadas ao modelo picaresco clássico, como a ficção com estatuto de realidade. Daí defendermos a ideia de que se trata de um romance neopicaresco. No entanto seria pouco provável, tendo em vista as particularidades e o elevado grau de complexidade do contexto angolano (não obstante tenha sido possível identificar confluências em alguns aspectos), que Luandino Vieira parasse por aí. Ele foi além e fez com que a picardia contaminasse a escritura. O “irivir” proposto pelo narrador na construção dos fios narrativos, a carnavalização da linguagem, o jogo do claro e escuro do discurso do narrador, os enigmas, o dizer a verdade através de mentiras são matérias na composição de uma escrita que não se dobra, que não se deixa domesticar e que procura, através de meios pouco convencionais e muito ardilosos, conquistar a liberdade.

BIBLIOGRAFIA

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- ALEMÁN, Mateo. *Gusmán de Alfarache*. Ed. José Onrubia de Mendonza. Barcelona: Bruguera, 1972.
- ALMEIDA, Pedro Ramos. *História do colonialismo português em África*. Lisboa: Estampa, 1970.
- ANDRADE, Costa. *Línguas Nacionais e Identidade Nacional*. In: Teses Angolanas. Documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-asiáticos. Lisboa, Edições 70, 1981, p. 100
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. *Literatura e semiologia*. Trad. Célia Neves Dourado. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Os pensadores*. Trad. Erwin Rosental. São Paulo: Abril, 1975.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERND, Zilá; UTÉZA, Francis (Org.). *Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: EMECE, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970
- CÉSAR, Amândio. *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Ed. Pax, 1967.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Publicação da Área de Estudos Comparados de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, 1999.

CONFERÊNCIA DOS ESCRITORES AFRO-ASIÁTICOS, 6., 1981. *Teses angolanas*. Lisboa: Edições 70, 1981.

CONFERÊNCIA DOS ESCRITORES AFRO-ASIÁTICOS, 6., 1979. *Lavra & oficina: caderno especial dedicado à literatura angolana em saudação...* Lisboa: Edições 70, 1979.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura da diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EL LAZARILLO de Tormes. Madrid: Ed. J. Perez del Hoyo, 1970.

EVERDOSA, Carlos. *Roteiro de literatura angolana*. Luanda: Sociedade Cultural de Angola, 1974.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Manuel. *No Reino do Caliban*. Lisboa : Seara Nova, 1976.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: Eduff, 1998.

FRYE, Nothrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, s/d.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LARANJEIRA, José Luís Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LABAN, Michel. *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEFÉBVRE, Henri. *A linguagem e a sociedade*. Lisboa: Ulisseia, [1969?].

MACÊDO, Tania Celestino de. *Da inconfidência à revolução: trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira*. São Paulo: 1984. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras).

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MILTON, Heloisa Costa. *A picaresca espanhola e macunaíma de Mário de Andrade*, 1986. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras).
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo, Ática, 1978.
- MOVIMENTO POPULAR PELA LIBERTAÇÃO DE ANGOLA. *História de Angola*. Porto: Afrontamento, [196-]
- NIANE, Djibril Tamsir. *Sundjata ou a Epopéia Mandinga*. São Paulo: Ática, 1982.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- QUEVEDO, Francisco de; Américo Castro (Org.). *El Buscón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- RIAÚZOVA, Helena. *Dez anos de literatura angolana 1975-1985*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SANTIAGO, Silviano. *Descolonização*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo, Ática: 1985.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas*. São Paulo: Ática: 1985.
- SARTRE, Jean Paul. *Colonialismo e neocolonialismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SETE CADERNOS SOBRE A GUERRA COLONIAL: Colonialismo e Lutas de Libertação. Porto: [s.n.], 1778.
- STÖRIG, Hans Joachim. *A aventura das línguas: uma viagem através da história dos idiomas do mundo*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (Org.); SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil: Letras e Laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.
- TAKA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almeida, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, [1984?]

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

VIEIRA, José Luandino. *A Cidade e a Infância*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1960.

VIEIRA, José Luandino. *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Edições 70, 1975.

VIEIRA, José Luandino. *Luanda*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1977.

VIEIRA, José Luandino. *Vidas Novas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1977.

VIEIRA, José Luandino. *Velhas Estórias*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1976.

VIEIRA, José Luandino. *No Antigamente, na vida*. Lisboa, Edições 70, 1975.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1977.

VIEIRA, José Luandino. *Macandumba*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.

VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1979.

VIEIRA, José Luandino. *Lourentinho, Dona Antonia de Souza Neto e eu*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1981.

NORMAS UTILIZADAS NA PADRONIZAÇÃO DO TRABALHO:

NBR: 6023:2002 / NBR: 10520:2002 / NBR: 14724:2002