

POLÍTICAS DA ESCRITA E DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE LUANDINO VIEIRA¹

POLICIES OF WRITING AND MEMORY IN LUANDINO VIEIRAS'S FICTION

Terezinha Tabora Moreira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Centro de Estudos Luso-Afro Brasileiros

taborda@pucminas.br

<https://orcid.org/0000-0002-7664-0405>

RESUMO

O estudo analisa o conto “Memória narrativa ao sol de Kinaxixi”, do escritor angolano José Luandino Vieira, publicado na coletânea *No antigamente na vida* (1987), investigando como o processo criativo do escritor mobiliza e entrecruza dois momentos distintos de construção estética: o primeiro relacionado à memória cultural greco-latina e o segundo à memória cultural angolana. Ao recriar, por meio da reescrita do mito do herói, a memória do narrador personagem Dinho em sua aventura épica pelo musseque Kinaxixi, a escrita luandina reorganiza a nossa percepção sobre as tradições orais locais, apresentando-a como experiência estética que insere, nos discursos sobre o belo, o espaço e a cultura de Angola.

Palavras-chave: escrita literária, memória, literatura angolana, textualidade oral, Luandino Vieira

¹ Este trabalho se vincula a reflexões realizadas no Projeto de Pesquisa “Escritas literárias africanas de língua portuguesa e textualidades orais: transcrições poéticas”, cujas atividades contam com o apoio da FAPEMIG e do CNPq e se desenvolvem no Grupo de Pesquisas “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, do PPG Letras da PUC Minas.

ABSTRACT

This study analyzes the short story “Memória narrativa ao sol de Kinaxixi”, by the Angolan writer José Luandino Vieira, published in the collection *No antigamente, na vida* (1987), investigating how the writer’s creative process mobilizes and intertwines two distinct moments of aesthetic construction: the first related to the Greco-Latin cultural memory and the second to the Angolan cultural memory. By recreating, through the rewriting of the hero myth, the memory of the narrator character Dinho in his epic adventures through the musseque Kinaxixi, the writing reorganizes our perception of the Angolan cultural memory, presenting it as an aesthetic experience that inserts, in the aesthetic discourse about the beautiful, the space and the culture of Angola.

Keywords: literary writing, memory, angolan Literature, oral textuality, Luandino Vieira

O NOME, A COISA

Ao longo da evolução da humanidade, o nome tem sido um mecanismo que permite ao homem transmitir sua percepção do mundo e, por isso, uma forma de interação. Michel Foucault (2000: 12) observa que o nome funciona como artifício de adequação mútua entre palavras e coisas. Por isso, adverte que mais do que identificar uma imagem de algo que se apresenta à nossa compreensão sob o entendimento que a linguagem constrói, é preciso interrogar a linguagem em sua possibilidade de construir significados a partir de sua nebulosidade.

Essa interrogação envolve a atitude do narrador do conto “Memória narrativa ao sol de Kinaxixi” ao iniciar a narrativa soletrando um nome. “U / ur / ura / Urano / Urânia...” (Vieira, 1987: 93), escreve ele, enumerando as unidades linguísticas que compõem o nome “Urânia”. A enumeração torna visível o trabalho de decifração implicado na compreensão do nome. Em contrapartida, desvela em

que ele consiste e explora o seu funcionamento. Soletrá-lo, decompor suas unidades e combiná-las a partir de um jogo de relações e de oposições tornará o nome uma experiência linguística concreta, a partir da qual ele tenta aproximar-se da realidade: “um soletrado nome só e é a verdade mesmo?” (Vieira, 1987: 93).

A desconfiança do narrador parece questionar se a abstração característica do nome não o afastaria da realidade que ele pretende representar. Seu questionamento pode advir do fato de que, como experiência linguística concreta, o nome lhe parece, antes, dar nascimento à realidade por meio da linguagem do que representá-la: “Ou lhe nasci ainda, mentira de minha vontade, sonho?” (Vieira, 1987: 93).

Aqui a dúvida do narrador esbarra na questão filosófica da adequação do pensamento à realidade, que se fará presente em toda a escrita luandina. Essa questão é formulada primeiramente no *Crátilo* (1973), de Platão. O diálogo ilustra o interesse filosófico dos gregos pela linguagem e por sua condição original. Sócrates, Hermógenes e Crátilo dialogam sobre a justeza dos nomes questionando se a linguagem seria natural ou convencional. Do diálogo depreende-se que ao homem nunca será possível dar um sentido preciso da coisa. O papel ontológico da linguagem seria fornecer uma aproximação das coisas que, embora finita, possa penetrar em sua essência e permitir que elas possam ser contatadas. Toda linguagem seria uma tentativa de alcançar o sentido daquilo sobre o que se fala. Seria uma metáfora. Por isso, o nome não referir-se-ia apenas ao substantivo gramatical, mas à forma ontológica do ser como *logos*, como sentido.

Como *logos*, palavra/discurso, o nome nos remete à função mediadora da linguagem. Para Benveniste, “é dentro da, e pela língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente” (Benveniste, 1988: 27). Esclarece-nos o linguista que o homem sentiu sempre o

poder fundador da linguagem de instaurar uma realidade imaginária. Esse poder advém da faculdade da linguagem de simbolizar (Benveniste, 1988: 27). Para Benveniste, todo pensamento é simbólico, e a linguagem é a expressão simbólica por excelência: ela oferece o modelo de uma estrutura que relaciona, no discurso, palavras e conceitos e produz, como representação de objetos e de situações, signos que são distintos dos seus referentes materiais.

Disso suspeita a escrita luandina. Por isso o narrador, em seu desejo de alcançar o sentido do nome, ou, em sua interrogação à linguagem sobre os limites de sua possibilidade de construir sentidos, associa ao significado do nome Urânia a experiência vivida: “Mas tem o sangue, tem sol, tem Xôa – e no meu pulso a cicatriz d’amizade” (Vieira, 1987: 93). Dizer o nome, para o narrador, implica fazer renascer, como metáfora, sua experiência do acontecimento. O ato linguageiro que ele realiza ao soletrar o nome Urânia e pronunciá-lo produz novamente, por intermédio da linguagem, a realidade que ele instaura no texto como significante linguístico.

Benveniste explica-nos que a linguagem se realiza sempre dentro de uma língua ou estrutura linguística definida e particular, inseparável de uma sociedade definida e particular: “língua e sociedade não se concebem uma sem a outra”, já que ambas são dadas, mas, também, “aprendidas pelo ser humano, que não lhes possui o conhecimento inato” (Benveniste, 1988: 31). Isso nos permite associar linguagem e subjetividade, mas também nos remete ao caráter fascista da linguagem (Barthes, 1978). Nessa perspectiva, consideramos que a relação entre língua e poder é pressentida pela escrita luandina, o que fará com que o narrador inicie o relato da experiência vivida que comporá o sentido da metáfora inscrita no nome Urânia soletrando-o. Mas como a escrita luandina reflete a relação entre língua e poder? A qual relação de poder o nome Urânia remeterá? Como esse nome determina o dizer do narrador Dinho?

Urânia é musa, do grego *moúsa*, ès através do latim *musa*, *ae*. Personifica a arte e habita um templo, o *mouseion* (grego), através do latim *museum*, lugar onde se guarda a arte e a história (Cunha, 2010). A palavra “musa” possui ainda uma raiz indo-europeia *men-* que significa “pensar, lembrar-se”, relacionando-a à palavra “mente” (Pellizer, 2013: 198). Assim, se *musa*, *museu* pode remeter a lugares de memória, na acepção de Pierre Nora (1993), *musa*, *mente* pode ser uma estratégia de entrada do narrador nesse lugar de memória em que se constitui a narrativa épica. Soletrar o nome da musa na abertura da narrativa, fazer dela sua mentora na evocação do passado no musseque Kinaxixi, significa, então, para o narrador, evocá-la para iniciar uma jornada por um outro espaço de poder: o da narrativa clássica.

As musas são filhas de Zeus e *Mnemosýne* (Brandão, 1986: 202), detentoras do fazer poético e responsáveis pela atividade do *aedo*. Compartilham dos atributos de Zeus e *Mnemosýne*: Zeus é o responsável pela organização do cosmos e expressão máxima de poder; *Mnemosýne*, que se prende ao verbo *mimnéskein*, *lembrar-se de* (Brandão, 1986: 202), dispõe os acontecimentos de um passado recente e remoto. Por meio dessa união, o poder é exercido sobre a memória, e esta é estimulada e fundamentada pelo poder, legitimando a atuação do poeta e trazendo à memória os fatos. As musas eram invocadas ao princípio, ou próximo, de um poema épico ou história clássica grega. A invocação indicava que o orador se movia, na tradição poética, de acordo com as fórmulas estabelecidas por ela. A musa, como uma divindade, possibilitava ao *aedo* cantar fatos jamais presenciados por ele. Por isso o *aedo* resguardava a tradição, incentivava valores e a noção de honra na sociedade, desempenhando, pois, uma função poética, social e educativa.

Urânia é a musa da astronomia. Seu símbolo é um globo, que significa o mundo. Evocando a musa (*musa*, *museum*), o narrador Dinho se investe do poder de mover-se na tradição poética clássica e

operar as fórmulas estabelecidas por ela para dispor os acontecimentos do passado. Evocar a musa (*musa, mente*) serve também ao narrador para que sua movimentação pela tradição poética, seu ato de operar as fórmulas estabelecidas por ela, reflita sua maneira de interpretar a realidade, criar significados para ela e transmiti-los a outros, por meio de narrativas construídas para este fim. Ao evocar Urânia, o narrador – e com ele a escrita luandina – mira o mundo.

MIMESIS, MUSA, *MUSEUM*, MENTE

“Era então no antigamente.” (Vieira, 1987: 93), é a expressão do narrador que abre o relato. Inscrita nela está uma fórmula para introduzir narrativas orais – mitos, fábulas, contos de fadas, dentre outras. Nelas a expressão “era uma vez” assume uma função: convidar o leitor/ouvinte para um evento ao mesmo tempo íntimo e convencional, no qual ele vai experimentar um uso da palavra que libera a entrada para outra época, liga o instante atual da recepção do texto – o presente – àquele em que se passa a história contada – o passado. A expressão resgata a unicidade de um evento individual e, simultaneamente, propõe que seja (re)vivido coletivamente. Daí sua vinculação a narrativas que rompem com a unidade temporal – reúnem vários tempos – e instituem o insólito como elemento constituinte.

Iniciar o relato com a expressão mostra a compreensão do narrador sobre a existência de um modelo clássico para a escrita da narrativa oral, o fato de que sabe operá-lo, e que seu desafio é expressar, por meio dele, aquilo que deseja contar. O narrador tem consciência de que, para contar nesse modelo, deverá efetuar um trabalho de transformação da/na linguagem para alcançar a consistência de si como um ser falante em relação à sua condição de fala. Isso se deve ao fato de o narrador ser um sujeito ficcional angolano que, adulto, rememora cenas de sua infância ao lado de seus companhei-

ros de aventuras, num exercício de recriação mítica dos musseques angolanos.

Estamos, portanto, diante de um narrador que se dispõe a rememorar, mas não concebe tal ato dissociado de um questionamento sobre como fazê-lo; que associa o ato de contar a um questionamento sobre como contar. Com isso, adota uma posição em face da linguagem. Para contar, ele assume “a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas” (Barthes, 1978: 17 – destaque do autor).

A teimosia resulta do saber que ele manifesta sobre a armação e a instalação do poder linguageiro. Por isso, seu modo de contar segue uma direção dupla: exerce um deslocamento sobre a língua; e foca atenção na força reativa da linguagem, a qual ele percebe como “o objeto em que se inscreve o poder desde toda a eternidade humana” (Barthes, 1978: 12). Confiante nas potencialidades da linguagem, o narrador revisita seus mecanismos, coloca em perspectiva suas resistências, questiona seus conceitos, enquanto faz da reflexão sobre o modo de contar um pilar fundamental do seu exercício linguageiro.

E o que deseja Dinho contar? Aparentemente, suas aventuras de criança no musseque Kinaxixi e as provas que enfrenta e que caracterizam-no como herói de uma narrativa épica. Seguindo em sua jornada, Dinho percorrerá a aventura mitológica do herói sintetizada na fórmula dos ritos de iniciação *separação-iniciação-retorno* que compõem a unidade nuclear do monomito (Campbell, 1997; Brandão, 1987). Passará, então, por todas as etapas que caracterizam a viagem iniciática do herói: o medo inicial da aventura, quando ainda não é um herói; o encontro com um benfeitor que cuida de sua iniciação; as provas que deve superar; a vitória sobre suas fraquezas e, finalmente, o retorno a sua vida cotidiana com o sentimento de ser um vencedor em dois mundos.

A primeira aventura decorre da recusa do narrador em comprar pão nas padarias do Kinaxixi – as “padarias da ordem” (Vieira, 1987: 93) –, que praticavam preços abusivos. Acompanhamos, então, sua travessia para o musseque Makulusu, rumo à padaria de “sô velho Lima” (Vieira, 1987: 93). Nessa travessia, o Kinaxixi é trazido para o presente narrativo em perspectiva mítica: nele “o mundo é belo”, a “lagoa brilha seu sono na sombra dos paus”, os “capins sacodem cabeças deles” sob os pés do narrador, enfim, o musseque é o “paraíso” a ser reencontrado na volta (Vieira, 1987: 94).

Assim se inicia a jornada do narrador-herói, saindo de seu mundo ordinário impelido a empreender uma busca que o levará a um mundo desconhecido: o musseque Makulusu. Atravessar os areais do Makulusu será uma transgressão da qual, como herói, o narrador não sairá ileso: “Mas então senti o silêncio gritar nos meus ouvidos, silêncio outro, de dentro de mim mesmo (...). Estremeci. Estava onde, perdido nos meus caminhos? Castigo de desobediência, alguém me cubava?” (Vieira, 1987: 94)

Três afirmações de Dinho chamam atenção nesse fragmento: o silêncio que, antiteticamente, grita em seus ouvidos; a sua travessia pelos musseques como um ato “desobediência”; a sua sensação de não estar só em sua travessia.

Podemos compreender o silêncio outro que invade Dinho como o silêncio que precede a criação: ele precede o encontro do narrador com Urânia, quando, saído dos capins do Kinaxixi, ele se depara com o “abismo de areia, vermelho” (Vieira, 1987: 95) do musseque Makulusu. Nesse encontro, Dinho será tocado pela menina/musa: “E ela pôs a mão na minha boca, logo-logo. – Palavrador... – parece ela disse, nem bem que eu percebi” (Vieira, 1987: 97). Seguindo a trilha do herói, Dinho corre sozinho o risco da aventura e lá, onde teme encontrar algo abominável, encontra a musa/menina.

Urânia, como mentora do herói Dinho em sua travessia, deverá prepará-lo para enfrentar o desconhecido com o qual ele se compromete em sua aventura pelo Makulusu. Este é o momento em que a história das ações do narrador se inicia realmente, a partir do qual ele não poderá mais recuar em sua jornada, na qual será guiado pela mão da menina/musa. Por isso, o “silêncio outro” que invade-o em sua travessia retira o contato auditivo de Dinho com o exterior e libera sua conexão com a menina/musa, que lhe dá uma visão metafórica dos acontecimentos: “Te dei a estrela da manhã.” (Vieira, 1987: 99), dirá ela a Dinho.

A estrela da manhã, ou estrela D’Alva, é considerada portadora da luz, pois surge antes do nascer do sol, anunciando sua chegada. Urânia dá a estrela da manhã a Dinho: a menina/musa dá luz a um palavrador. Chevalier e Gheerbrant (1988: 567) informam-nos que, tradicionalmente, a luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. A luz sucede as trevas. O simbolismo de saída das trevas se encontra nos rituais de iniciação. Por isso Dinho afirma, após encontrar a menina/musa: “Eu vi o sol no todo meu Kinaxixi, na frente, o resto do mundo era as trevas brutas” (Vieira, 1987: 100). Luiz Costa Lima (1980) observa que a luz se relaciona também ao conhecimento. Essa associação teria origem nos primórdios da reflexão filosófica, que aproximariam a via racional e a mística-religiosa. Dessa aproximação, posteriormente, os filósofos tentarão afastar-se por meio da investigação sobre *alétheia* (verdade). O estudioso observa que Parmênides, na abertura de seu poema filosófico, conta haver sido guiado pelas Filhas do Sol pelo caminho da deusa até as portas em que se separam os caminhos da Noite e do Dia, cujas chaves são guardadas pela Justiça. Segundo Costa Lima, em Parmênides o contato com o conhecimento se confunde com a metáfora solar e esta se acompanha do privilégio da visão. As metáforas da solaridade e da

visão reconhecedora da luz não serão perdidas com o domínio do discurso racional. Prolonga-se até Platão, no plano do mito, o ideal de uma visão de “outro mundo”. Costa Lima lembrará que a identificação entre luz e *alétheia* será fundamental mesmo no momento em que *logos*, a palavra, se torna problemático e, com seu questionamento, surja a meditação sobre a mimesis.

Parece ser também essa identificação entre luz, *alétheia* e conhecimento que Dinho faz após seu encontro com a menina/ musa, quando, de posse da estrela da manhã, que lhe permite uma visão das coisas sem intermediação deformante, mas por intuição direta, ele questiona:

Como é eu podia adiantar mais na escola, encafiar a beleza? – senti naquela hora. Meu coração virava pequeno de mais, não cabia feieza de nossa menina Glória, a sô pessora cuetada. Só luz da ura madrugada estava dentro de mim, lira de suas sete ripas na cancela d’oiro no trás, os pés núbeis faiscando na verde relva – eu tinha de iluminar meu mundo, era o profeta (Vieira, 1987: 100).

Urânia dá a estrela da manhã ao narrador palavrador. É iluminado pela intuição direta concedida ao iniciado que o palavrador vai narrar. Narrar, para ele, será o resultado de seu processo de iniciação no verbo. Ele é o Palavrador: o que lavra a palavra/o verbo. Iniciado no verbo, ele sabe que não pode mais “encafiar [ocultar, esconder] a beleza”, pois tem que “iluminar” seu mundo: ele é o profeta, do grego *prophétés*, em latim, *propheta*, que traz, entre seus significados, o ser intérprete ou porta-voz. No seu palavrear não caberá a “feieza” da menina Glória, a “sô pessora cuetada”. Não será com o uso formal da palavra ensinado na escola que ele vai palavrear. Até porque, usar a língua em sua modalidade formal, canônica, implicaria “encafiar a beleza”, ou seja, esconder, ocultar a maneira como ele, agora iniciado/iluminado, vislumbra o Kinaxixi. Para iluminar o seu mundo,

para torná-lo visível, Dinho, o narrador palavrador, buscará a “luz da ura madrugada” que estava, agora, dentro dele, a fim de, com ela, e como profeta, interpretar o seu mundo, ser porta-voz dele.

A segunda aventura de Dinho inicia-se com sua queda na armadilha-de-capim que lhe prepararam Gigi e Dinito. Vinha Dinho zunindo pelos caminhos mussequeiros, rumo à escola, qual o próprio sol que lançava sua luz sobre o Kinaxixi (Vieira, 1987: 100). De repente, cai na armadilha e fica enraivecido por ter sido escolhido pelos meninos para uma brincadeira de moleques. Derrotado, baixa os olhos para não encarar a “maldade pura” do Dinito e, diante dela, recuar de sua nova condição de profeta, porta-voz da beleza. Para compensar sua vergonha, propõe contar seu segredo, sua travessia para o musseque Makulusu e o encontro com a menina Ura, a modo de uma vingança pacífica: “o brilho todo dos pés da menina atirado nas caras sujas dos sacristas” (Vieira, 1987: 101). Seu contar, porém, apresenta algumas particularidades.

Primeiramente, ao invocar a menina/musa, Dinho se reveste do poder divino de criar a história que vai contar, de dar vida à menina que vai criar: “– U, ur, ura... – eu segurava o barro, o verbo se fazia luz macia nos meus dedos, nas flores da bela acácia-do-nilo.” (Vieira, 1987: 103). Dinho modela o barro, ou seja, cria a menina pelo verbo/palavra, o qual, fazendo-se luz macia em seus dedos, permite a seus ouvintes conhecerem-na, por poderem associar sua realidade mussequeense à história que o narrador conta sobre a menina. Ter o poder de dar vida à menina por meio do verbo/barro significa ter o poder de atribuir um sentido ao nome Ura, ou seja, de dizer a musa conforme ela é percebida por ele a partir do musseque. E mais, ter o poder de transmitir esse sentido, fazendo-se porta voz da beleza que, em sua perspectiva, o espaço encerra: “E chamei-lhes, alma generosa, com belezas de Deus que não se deve de ser camuelo [sovina]” (Vieira, 1987: 103).

Aqui encontramos a segunda particularidade do modo de contar: fazer-se porta voz da beleza implica interpretar o seu mundo kinaxíxico e torná-lo visível por meio do verbo. Para fazer isso, o narrador palavrador lavra a palavra a fim de inventar, em nova redação, uma menina/musa com face de kianda: “Me chamou, adiantou meu nome, como ela sabia eu não sei. Vamos na sereia? – perguntou saber. Eu tremi, engoli meus cuspos. Ela não era cada vez a sereia quituta me cambulando?”. (Vieira, 1987: 104). Ura será agora a menina/musa/kianda que guiará Dinho e seus ouvintes para o “lado de cá” (Vieira, 1987: 104-105) do viver deles, onde se encontram as belezices das aventuras fantásticas do musseque Kinaxixi.

Dois mundos se cruzam no contar do narrador: o do lado de cá e o do lado de lá. No mundo do lado de cá se encontram as tradições do musseque Kinaxixi e as histórias que a mãe lhe contava – “... viagem continuava, eu e ela e aí eu vi não tinha saído ainda na minha casa, fogareiro da minha mãe aceso se apagava, o carvão de cinza virava carvão de pau outra vez, fósforo ganhando cabeça, eu ia ficar pequenininho?” (Vieira, 1987: 105). No mundo do lado de lá impera a ausência desse modo de viver. Talvez por isso, a grandeza que a narrativa assume, a qual causa pasmo e maravilha os ouvintes de Dinho, refira-se à habilidade do narrador de recusar a dicotomia entre o mundo do lado de cá e o mundo do lado de lá. Isso fará com que, no contar do narrador/profeta Dinho, o sol nasça diferente para iluminar o musseque Kinaxixi: “... antigo sol de labareda, azul do céu não aguentava – adiantou se virar nas pontas, papel pintado se enrolando, a gente víamos o antes no atrás, o cá onde a gente íamos para lá...” (Vieira, 1987: 105). Nascido o sol sobre o mundo antigo, o que se desvela aos nossos olhos, à luz da narração profética, é a emergência da tradição angolana no enredo da narrativa clássica. O hibridismo reina no discurso do narrador, que não distingue a kianda da musa: “E a menina, mão na mão, era

igual, eu assustei – qual que era ela? Ela ou ela – a da barca me rindo, a das águas me sorrindo?” (Vieira, 1987: 105-106).

Como discurso híbrido, o contar de Dinho viola as leis do uso canônico da linguagem, abarca as diferentes culturas que transitam pelo espaço do Kinaxixi, enfatiza a alteridade pelo processo de diferenciação que ela instaura e valoriza a diversidade angolana pela possibilidade que ela abre ao estabelecimento de relações distintas. Por isso, Dinho recusa a associação sincrética proposta pelo menino Zeca entre a kianda e a besta apocalíptica. Para Zeca, “A besta que adiantou sair nas águas é assim mesmo, meu pai me mostrou ainda nos livros dele: sete cabeças, dez chifres e nos chavelhos dez coroas reais...” (Vieira, 1987: 106). Recusando-se a aceitar que a kianda assuma a encarnação de uma alteridade tão radical como a besta apocalíptica, Dinho destaca a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, subvertendo os paradigmas homogêneos pela associação ao múltiplo e ao heterogêneo. À grande síntese coerente e unívoca que interpretaria a cultura tradicional angolana atribuindo à kianda características demoníacas, Dinho opõe a ambiguidade, a heterogeneidade e o deslocamento de uma doxa petrificada expressa no “livro dos pecados” do pai de Zeca, pois considera que essa doxa “sempre estraga toda a beleza nossa gula de viver ao contrário” (Vieira, 1987: 107). Dinho se rebela contra a gramática e a lógica do discurso religioso assumido pelo Zeca, cruza dialogicamente dois pontos de vista e justapõe duas concepções de cultura, a greco-romana e a tradicional angolana: “Tem a voz em meio de toda a luz da escuridão, nossa senhora quituta, dona de lagoa, se vingue de minha escolha: a menina ou ela, eu ainda pensei, água na boca. E tive medo, medo boiava comigo: se a menina é quem era as duas, como é eu ia escolher a salvação?” (Vieira, 1987: 107)

Ao fazê-lo, o narrador, deleuze-guattarianamente (1977; 1995), desterritorializa os processos simbólicos de ambas as culturas para

promover uma ressimbolização em que as memórias da musa e da kianda se conservam, em tensão geradora de uma inscrição africanamente subversiva da cultura da kianda na cultura da musa. A menina/musa/kianda de Dinho se configura, agora, como *signo* de sua recusa do caráter monológico de qualquer discurso sobre o mundo kinaxílico.

Na terceira aventura de Dinho vamos encontrá-lo envolvido nas disputas para ser aceito no grupo dos meninos mais velhos, liderado pelo Xôa. São opostos os caminhos de Xôa e Dinho, o primeiro por figurar o “sol negro da maldade” e o segundo por encarnar o “glorioso sol de Kinaxixi” (Vieira, 1987: 111) que se projeta sobre o musseque. Como ocupam lugares opostos, a relação que se estabelece entre os dois meninos é de poder. Xôa é mais velho e maior. Lidera o grupo de meninos de maneira autoritária, impondo-se pela força, brutalidade e desrespeito. No entanto, Dinho o admira pelo respeito do qual goza junto aos meninos mais novos. Será pelo discurso que Dinho driblará os desmandos do Xôa, especialmente depois de seu encontro com a menina/musa/kianda: “Não tenhas medo! Até na hora da lagoa do Kinaxixi ir no Makulusu...” (Vieira, 1987: 112-113). Cheio de coragem e acompanhado da “voz das águas da menina Ura” (Vieira, 1987: 114), Dinho será capaz de enfrentar Xôa e questionar sua determinação de que, por ser mais novo e menor, ele não participe da caçada de passarinhos, a Caçada Grande dos Sardões. O narrador, então, será submetido a algumas provas que deverá vencer, pois, “se aguentasse, ia sempre no bando para sempre” (Vieira, 1987: 115).

No corpo a corpo que realiza com Xôa o narrador passa pelo concurso para ver quem faz xixi mais longe, pelo lançamento da fisga de caixa de fósforos, pela escalada da acácia-rubra para apanhar uma flor que ficava no galho mais alto da árvore e pela perda de seu passarinho catembo-viuvinha, decapitado nos dentes “quinzares” do Xôa.

Mesmo sendo bem sucedido em todas as provas, Dinho se debate com a recusa de Xôa a respeito de sua integração ao bando. Até que, graças a uma intervenção supersticiosa de Zeca, que sugere que Dinho os acompanhe na caçada para evitar que o bando seja punido pela sereia, sua amiga, o narrador descobre a estratégia pela qual poderá vencer a resistência do Xôa: contar-lhe a história de seu encontro com a menina/musa/kianda.

Porém, a história desse encontro não será a mesma que havia contado anteriormente para Gigi, Dinito e Zeca. A trama enredada agora acrescenta, ao encontro com a menina/musa/kianda, a ida à Casa-dos-Santos, situada no meio do cemitério, à noite, e uma conversa com os Santos-da-Casa na língua deles. Nessa trama, a construção da narrativa entrelaça a imagem da menina/musa/kianda com a dos cazumbis que habitam o imaginário tradicional angolano. Evidentemente, essa trama será fruto da astúcia de Dinho para enredar Xôa, por meio da manipulação do medo do escuro que descobre no menino mais velho: “Tapei a boca do Zeca – como eu adiantei saber, quem que soprou em minha orelha: ‘No Xôa, coragem dele é de luz acesa só?’ Que, de noite, acagaçava...” (Vieira, 1987: 120).

Consciente de que pode, pela palavra, controlar as emoções do Xôa e de todo o bando, Dinho desperta a curiosidade dos meninos em relação a sua história e provoca o desejo deles de conhecer a menina/musa/kianda por meio da manipulação de seus medos. A narrativa produzida por Dinho colocará seus ouvintes em contato direto com seus medos. Dinho, o profeta, o porta-voz da cultura tradicional do Kinaxixi, colocará Xôa em contato com uma linguagem, um discurso simbólico que o atingirá de tal modo que ele, de “sanguitário chefe” (Vieira, 1987: 122), torna-se-á um “passaruco” preso na “ratoeira de palavras de fumo” (Vieira, 1987: 122) armada pelo narrador. Levará Xôa e os meninos ao contato com o mundo simbólico, com uma

linguagem na qual eles se reconhecerão e com a qual se identificarão porque ela traduzirá o mundo do lado de cá, o mundo do Kinaxixi: “Segurei os olhos de todos, com Ura, a menina das madrugadas de luar, eu era soba: sacudi a manápula, ex-chefe baixou os brilhos” (Vieira, 1987: 122-123).

Aqui se desvela a condição da palavra de meio de dominação e de submissão, trunfo de poder e, paradoxalmente, sinal de fragilidade. Entre o domínio *da* palavra e o domínio *pela* palavra, a narrativa de Dinho ilumina o trabalho da literatura como arte poética: “a literatura – enquanto expressão estética – trabalha a palavra como matéria-prima, explorando-a como som, sinal e significado, à semelhança do escultor manipulando a pedra” (Barthes, 1970: 31). Originada no e voltada para o ser humano, suas vicissitudes, seus sonhos, seus conflitos, suas realizações, a literatura joga com a palavra.

Nessa perspectiva, Dinho oferece aos meninos do bando uma linguagem poética. O narrador oferece-lhes uma linguagem que faz convergir os nomes e as coisas, por meio da qual a cultura tradicional angolana e a narrativa clássica se acoplam, ainda que se tensionando. Ele lhes oferece uma linguagem que se torna cognoscível, pois nela o nome se apresenta em íntima identidade com a coisa e, por isso, nela, o Kinaxixi se reinaugura em mito.

Essa condição mítica da linguagem é experimentada por Dinho em sua narrativa quando ele denomina suas aventuras no musseque com o nome da menina/musa/kianda. Nesse ato de designar o mundo do Kinaxixi a partir da expressão da menina/musa/kianda, Dinho constitui, por um lado, a linguagem com a qual vai expressar esse mundo e, por outro lado, a própria linguagem do Kinaxixi. Simultaneamente, no ato mesmo de designar suas aventuras no musseque a partir da expressão da menina/musa/kianda, Dinho constitui, por um lado, a linguagem com a qual vai expressar-se a si mesmo como profeta e porta-voz do mundo kinaxixico e, por outro,

a sua própria linguagem como contador, ou seja, a sua linguagem literária: “Aiuê, no dentro a alegria vinha: a menina era minha, tinha existências de verdades mesmo dentro das minhas turvas fantasias...” (Vieira, 1987: 123).

Nessa linguagem poética, a menina/musa/kianda não será um elemento estranho para os ouvintes atentos da narrativa de Dinho. Integrada ao imaginário do bando, ela será convertida, pelo narrador palavrador, em *signo* do desejo dos meninos de transpassar o inescrutável mundo dos cazumbis, de falar a língua deles, de comunicar-se diretamente com eles. Como *signo*, a menina/musa/kianda será a palavra tradutora pela qual Dinho, o profeta, “revelará” ao bando, em pura experimentação estética/poética, o mundo do Kinaxixi: “E abro a mão: nosso sol de Kinaxixi se espoja todo, passarito no banho, nas cores do meu abafador maior, giro nos olhos de todos, pixotes e mais-velhos – são só bocas abertas, a maravilha do pasmo” (Vieira, 1987: 124).

Dinho parece ter consciência dos limites da linguagem, aos quais já nos referimos anteriormente. Ele o expressa quando adverte: “Meus olhos de cobra na ponta dos dedos giros. E meus exames, distinção: todos meus professores esperam mais esmola de lição, querem o tudo, o sempre que tudo belo nunca que tem” (Vieira, 1987: 124). Mesmo mais velhos, os meninos do bando devem aprender com Dinho, o profeta, um mundo novo. Esse aprendizado, porém, será limitado, pois o mundo do Kinaxixi somente pode ser expresso por uma narrativa que, mesmo estando inextricavelmente ligada a ele, mesmo não podendo separar-se dele, não pode esgotá-lo. Afinal, “o sempre que tudo belo nunca que tem”.

Além disso, Dinho parece ter consciência, também, do efeito da passagem do uso poético da linguagem para seu uso instrumental, casual, já que lhe causa repúdio o uso canhestro, impuro, esdrúxulo que dela fazem o Xôa e os meninos do bando. Uso da palavra que

ele será forçado a fazer a partir do momento em que a imagem da menina/musa/kianda é maculada pela “galhofice” do Xôa, que, traindo a beleza com sua “maldade porca” (Vieira, 1987: 119) de menino bruto, refere-se a ela como tendo ficado “xalada procaso criado dela é que lhe fodeu!” (Vieira, 1987: 125).

Assim Dinho descreve sua própria queda da linguagem poética, do lugar mítico de convergência entre o nome e a coisa, do ideal expressivo de dizer o musseque pelo musseque, de chamá-lo pelo nome e percebê-lo de modo pleno: “E o céu se dobrou, livro da vida que se fecha – expulso eu das gravuras de lá, pecado de ter ouvidos e ouvir, não adiantar furar os moucos buracos deles” (Vieira, 1987: 126). Motivada pelo “pecado de ter ouvidos e ouvir” a “palavra bruta” do Xôa, a queda da linguagem poética que ofertava aos meninos do banco projetará Dinho, “anjo caído no sopro do verbo porco” (Vieira, 1987: 126), para fora do ideal expressivo da linguagem que ele próprio inaugurara.

A queda da linguagem mítica recém-inaugurada é trágica, pois é dela que nascem todas as desventuras pelas quais Dinho vai passar na sequência da narrativa. Ela resulta da desconexão de Dinho com o ideal expressivo da linguagem, de sua ruptura brusca com a palavra poética por ele proferida e profetizada. Ele, então, declarará que o mundo do Kinaxixi caiu junto com ele e que, neste estado, muito de sua excelência natural foi destruída. Seu reino não será mais o de um mundo belo, mas o das “xixiquinhas formigas na mata das folhas finas da acácia-a-outra, chão de pó” (Vieira, 1987: 126).

Como “formigas” que “acarretam as migalhinhas pelas grandes florestas minúsculas, afadigadas em seu constante labor, castigo de não ser cigarra cantadeira” (Vieira, 1987: 126), Dinho vai praticar a linguagem utilitária, reservada ao discurso da subsistência e da sobrevivência, a qual Benjamin (2011) vincula à concepção burguesa da linguagem. Por isso assumirá o modo de comunica-

ção da “bruta palavra” das “belezas inúteis” (Vieira, 1987: 126) do Xôa, a “palavra-podre” (Vieira, 1987: 129) em relação à qual o belo mundo do Kinaxixi que ele criara permanece externo. Nessa linguagem outra ele poderá desafiar o Xôa para uma luta homérica para “redimir a beleza do mundo” com seu “sangue pecador” (Vieira, 1987: 128).

Da luta épica entre Dinho e Xôa temos pouca notícia, pois “toda grande luta ninguém pode fazer estória dela: encolhe, nas palavras vira brincadeira cagarolas, o sangue já secou, coração não ferve mais” (Vieira, 1987: 133). Dela ficou “o resumo só”: vence o Xôa, Dinho é derrotado, cordeiro sacrificado em remissão ao pecado da queda da linguagem poética. Mas ambos saem vitoriosos da disputa: Xôa lidera a caçada; Dinho se senta na beira das águas da lagoa do Kinaxixi para lavar seu sangue derramado, as flores da acácia chovendo em seus cabelos, enquanto as “palavrinhas tolas” repetem o chamado da menina/musa/kianda: “U, ur, ura, urano, urânia...” (Vieira, 1987: 134).

Da disputa com o Xôa não ficará lágrima. Afinal, como dirá Dinho, “o que eu queria estava ainda no ovo da vida: que era cadaqual com sua brincadeira dele e todos na brincadeira da beleza do mundo” (Vieira, 1987: 134). A brincadeira de Dinho será ao lado da menina/musa/kianda. Depois de passar por várias provações, enfrentar a morte numa luta extraordinária com o Xôa e sobrepor-se a seu próprio medo, Dinho poderá reinstalar-se no seu mundo comum, o musseque Kinaxixi, com todo o seu aprendizado. Este, como vimos, refere-se à sua iniciação no verbo. Reafirmado o seu pacto com a linguagem poética pelo corte dos pulsos, dele e da menina, em juramento de sangue, Dinho poderá dizer: “a gente perdemos sempre, mas nunca que desistimos... (...) somos os gumbates operários: da lama das chuvas construímos casas delas, Xôas são as rãs das lagoas, rãs d’águas mortas” (Vieira, 1987: 134).

Iniciado no verbo e disposto a perseverar nele, caber-lhe-á subverter sua condição de neófito em relação à musa. A partir de agora, será ele, o palavrador, que alimentará o repertório da musa com as lições da terra impressas em sua palavra nova: “e eu lhe ensinei a pura alegria, lição de minhas lagoas, sol de cada dia todos os dias, pássaros em seus ninhos, jingunas de chuva até no pó musséquico nos calcanhares para toda a vida” (Vieira, 1987: 134).

O BELO AUTÓCTONE

A primeira referência da escrita luandina à beleza se faz por meio da apresentação do musseque Kinaxixi: “O mundo é belo, só a gente os dois, eu e ele, nascendo cada dia – na mão direita, lagoa brilha seu sono na sombra dos paus, me espera na cama; na frente, capins sacodem cabeças deles em baixo dos meus pés vermelhos: como assim sou vento; na esquerda, paus de gajaja, fronteira de nossos reinos, viram riscos no canto dos olhos só, com a zuna” (Vieira, 1987: 93-94).

A segunda acontece na descrição dos pés da menina Urânia, que o narrador observa fascinado quando do primeiro encontro com ela: “Os pés nuses – eu nunca que vi pés tão limpos, ainda nos sonhos mesmo, trebrilhavam. Sempre nunca que tinha pisado areias mussecais, barro de lagoa chuva, ocas barrocas dos caminhos? Era só a toda beleza máxima, sem ferida de caco, teimoso pó mussequino nos calcanhos” (Vieira, 1987: 95).

Entre uma referência e outra encontramos duas formas de dizer o belo. A primeira nos faz conhecer o musseque Kinaxixi. Nela a perspectiva como a escrita luandina localiza o narrador no espaço e no mundo é definida pela memória cultural do musseque. O traçado da roda dos ventos a partir do qual Dinho descreve o Kinaxixi – na mão direita, na frente, na esquerda e atrás – nos mostra como seu horizonte é delimitado pelo musseque, que lhe aponta o caminho a ser seguido e lhe diz de si mesmo, de sua identidade, tão estreita é

a relação entre espaço e narrador: a lagoa do Kinaxixi é a cama de Dinho; seu passo é o vento que sacode os capins do musseque; os paus da gajaja são os riscos no canto dos olhos de Dinho quando cruza o musseque em direção ao Makulusu; e o Kinaxixi é o paraíso ao qual ele retornará.

A segunda contrapõe a realidade do Kinaxixi e do narrador a algo exterior: os pés de Urânia, limpos de nunca terem pisado as areias do Kinaxixi, nem terem se misturado no barro de suas chuvas e de seus caminhos, de não conhecerem o musseque, referência que são de uma memória outra, canônica, ocidental, alheia.

Nessa forma de dizer o belo, a presença da musa, inicialmente, reencena a repetição do modelo canônico na criação literária dos povos “dominados”. Porém, a apropriação que a escrita luandina realiza do discurso canônico promove um deslocamento da musa, desvelando sua resposta aos padrões ocidentais de unidade e pureza, que permitem à avaliação estética encobrir as ambivalências que cercam as formas de dizer o belo no discurso literário.

Assim, essas formas mostram dois momentos distintos do belo: um relacionado à memória cultural angolana e outro relacionado à memória cultural greco-latina. Ao trazê-los para sua narrativa, a escrita luandina relativiza a forma de dizer o belo. Mostra que o belo referenciado nos motivos gregos é diferente do belo referenciado nos motivos do espaço e da cultura angolanos.

Na escrita luandina, os dois momentos se cruzam, tensionando a própria forma narrativa: na aventura épica que será contada, o narrador Dinho será também o protagonista de um enredo tecido nas margens do modelo; a jornada do herói não lhe facultará o acesso à aventura da Caçada Grande dos Sardões, mas o iniciará no mundo mágico da palavra; a musa, e não a tradição oral angolana, conduzirá a iniciação do herói em sua aventura ao encontro da palavra; porém, para fazê-lo, terá que assumir a identidade da kianda; ao incorporar

a kianda, a musa incorporará, ao repertório canônico da escrita, a textualidade oral angolana que o narrador, iniciado na palavra, passará a proferir; construída a partir do recurso à textualidade oral, a narrativa de Dinho inscreverá, na letra canônica da escrita, a voz da tradição angolana proferida por sua palavra marginal; porém, construída a partir de uma palavra marginal, a narrativa épica de Dinho será atravessada pela oralidade angolana, que assomará no discurso.

Diz-nos Adorno que o belo nasce em meio às tensões entre os elementos que compõem a rede dos detalhes, das particularidades, das diferenças e a forma (Adorno, 2008: 88). Na escrita luandina, o belo resulta da reunião entre a ordem e a desordem. A ordem de um dia comum na vida do narrador, caracterizada por suas andanças pelo musseque Kinaxixi. A desordem gerada pela transformação da musa em kianda, a guiar o narrador nos desafios que enfrenta em sua iniciação na palavra marginal. A ordem de um modelo canônico assumido por Dinho como ideal para comportar a narrativa do processo iniciático que o conduz da condição de neófito à de iniciado na palavra. A desordem que a forma de contar provoca quando quebra sintaxes, lexemas, semas da língua portuguesa para produzir a palavra marginal de Dinho. Nessa desordem, a criatividade lexical indica a provisoriade das palavras e de seus significados. A tendência dessacralizadora avança de modo avassalador pela narrativa. Dinho narra embelezando o texto quando quebra a linearidade e a globalidade aparentemente definitivas da forma narrativa canônica. Há, em sua narrativa, ordem na desordem. Da tensão entre uma e outra, a beleza se manifesta.

Para Adorno, os comportamentos miméticos se refugiam na arte (Adorno, 2008: 88). E os sujeitos, artistas ou contempladores da arte, procuram imitar o outro. O sujeito em processo mimético encontra-se com o outro, mas não é o outro. Há algo que os liga: a razão. A mimesis, então, se reveste de racionalidade. A arte, no compor-

tamento mimético, busca aproximar-se do modo de ser do outro, tenta ser como ele. Mimeses, então, não é reproduzir o real tal como ele se apresenta na percepção, mas é figurá-lo como ele é sentido esteticamente pelo artista. Toda mimesis passa pela particularidade do indivíduo que tenta colocá-la em prática. Assim, a arte se estrutura racionalmente. Por isso mesmo critica a própria racionalidade.

A escrita luandina nos leva a um musseque Kinaxixi construído esteticamente, diferente do espaço real, mas que tem relação com ele. Ele nos leva a uma *aisthesis*, a uma percepção estética, a outra racionalidade. A uma razão que, transposta para a escrita, recria e reorganiza a nossa percepção sobre a realidade e a memória cultural angolanas. Produzir mimesis, para a escrita luandina, é aproximar-se do musseque Kinaxixi. É recriar, em linguagem literária, uma memória cultural que se apresenta como experiência estética que permite inserir, nos discursos sobre o belo, o espaço e o modo de ser de Angola.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2008). *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1970). *Crítica e verdade*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- (1978). *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 1ª ed. São Paulo: Editora Cultrix.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- BENVENISTE, Émile (1988). *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Gloria Novak e Maria. Luísa Neri. Campinas, São Paulo: Pontes [1976].

- BRANDÃO, Junito de Souza (1986). *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes.
- (1987). *Mitologia grega*. Volume III. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes.
- CAMPBELL, Joseph (1997). *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Cultrix.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1988). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CUNHA, Antônio Geraldo da (2010). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1977). *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34.
- FOUCAULT, Michel (2000). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- LIMA, Luiz Costa (1980). *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- NORA, Pierre (1993). “Entre memória e história. A problemática dos lugares”. Tradução de Yara AunKhoury. Revista *Projeto História*. Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História. São Paulo: PUC, n. 10: 7-28.
- PELLIZER, Ezio (Dir.) (2013). *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega multilingue On Line – DEMGOL*. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 198. Disponível em: http://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf. Acesso em: 12/08/2022.
- PLATÃO (1973). *Diálogos*. Vol. IX. *Teeto – Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará.
- VIEIRA, Luandino (1987). *No antigamente, na vida*. 1ª ed. Lisboa: Edições 70.