

NOTAS DE LEITURA

A simbologia do (n)ovo numa *estória* de José Luandino Vieira

As três *estórias* de *Luuanda*, de José Luandino Vieira (*) tratam de “coisas dolorosas”, conforme a linha programática da epígrafe genérica inicial: “Mu’xi ietu Luuanda mubita ima ikuata sonii...”, isto é, “nesta nossa terra de Luanda há coisas dolorosas” (de um conto popular). Na terceira *estória*, que nos interessa particularmente, reitera-se parte da frase, tanto no princípio como no fim da narrativa: “no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda” (p. 151); “estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda” (p. 188). Nos finais da segunda e da terceira *estórias*, lê-se, respectivamente: “e isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado” (p. 148); “eu só juro não falei mentira” (p. 188). Nestes *lugares estratégicos* do texto, por excelência distensivos, joga-se muito da verossimilhança e da ilusão de realismo. As marcações topográfica, patriótica e realista (Luanda, Sambizanga, nossa terra, verdade, não mentira) concorrem para o efeito de *acontecido*, sublinhado pela abertura e peroração ao jeito tradicional. Este *contar* tradicional, se engendra o *relato* do pretense fatural, não deixa também de forjar um *espaço cénico*, de fingimento, narrado, mesmo estético (“Minha *estória*. Se é bonita, se é fera, vocês é que sabem”, p. 188), que determina o plano convencional do *acontecimento artístico*. A *estória* vai desenrolar-se para *mostrar* (expondo) casos, que pretendem servir de moral, de exemplo, como lição a reter. No nível da história contada, os casos passaram-se. Pelo menos, assim o devemos entender, para melhor chegar ao sentido último da fábula, em que as crianças dialogam com os animais. Mas na primeira apresentação do tempo atmosférico, o exemplo e os tempos verbais funcionam como paradigma de outras situações paralelas e como paradigma interno (referência simbólica intratextual) das situações “carregadas” de toda a narrativa, pois nada indica que a tarde tivesse deixado de ser calma, como era a princípio (p. 152), portanto, logo a seguir à descrição paradigmática da tempestade.

* Publicado pela Editora Ática, de São Paulo.

Os quatro tempos da narrativa entretecem uma curiosa rede de relações e hierarquizações, acima de qualquer suspeita de acaso organizativo, de que resulta um produto que, por vezes, parece demasiado extenso, incoerente e descabido, mas, afinal, se revela intrinsecamente lógico. O tempo meteorológico anuncia, como já vimos, o clima de tempestade nas relações sociais, tempo este paradigmático, *in absentia*, uma vez que o tempo atmosférico verdadeiro da história é de acalmia. O movimento pode esquematizar-se do seguinte modo: calma → tempestade (simbolismo) → calma. O tempo da história dura cerca de uma hora e meia (dados fornecidos pelo narrador nas pp. 151 e 187). O tempo histórico conotado é posterior ao eclodir da guerrilha, em 1961: “se calhar é terrorista...” (p. 184). O tempo discursivo, na sua relação com o tempo da história, torna-se prolongado, lento, circunloquial, demorado, o que permite trazer à ribalta da cena (ao texto), personagens várias, episódios multifacetados, sempre com a finalidade narrativa de ilustrar, desenvolver, explicar os casos complicados dessa sociedade. A acção decorre, nessa hora e meia, entre as 16 e as 17,30 horas, o que servirá à economia narrativa (à significação textual) para carregar os sentidos: por um lado, dizer que tudo se passa num período de certa folga das mulheres (ao cair da tarde, depois dos trabalhos de arrumação do meio-dia, antes do regresso dos homens do trabalho) e, por outro, permitir que o pôr do sol possa simbolizar, através dos tons vermelhos, o alvorecer de uma nova ordem revolucionária. A lógica da interligação dos tempos (da sua ordenação significativa) aponta para o simbolismo final. Para já, interessa reter que os acontecimentos são entendidos como tempestade dupla (de causalidade interna à sociedade do musseque; de causalidade externa, provocada pelas forças do colonialismo), em torno da disputa pela posse de um ovo de galinha.

O problema central (o tema: a disputa do ovo) é introduzido entre a caracterização do estado atmosférico inicial e o engalfinhamento das duas mulheres, candidatas ao ovo, através de um processo analéptico. Os episódios subsequentes, desenvolvios, aparentemente repetitivos quanto à intenção de resolver a contenda, tornam-se emblemáticos e sistemáticos do ponto de vista da taxinomia social. A caracterização, o relevo e a tipologia das personagens completam um quadro eficiente de conflito social. E nem pelo facto de algumas delas habitarem o musseque e conviverem nele, se livram do esconjuro colectivo, da penitência histórica ou do carisma pejorativo. Nga Zefa é a velha, dona da galinha, cheia de ossos, de corpo magro e curvado, avó dos meninos Xico e Beto. Bina, rapariga nova, gorda, está grávida e reclama a posse do ovo, por ter sido posto no seu quintal pela galinha que ali costumava debicar. Velha Bebeca, a mais velha, desempenha o papel tradicional de juiz, moderadora. Outras personagens desfilam no espaço físico dos acontecimentos, procurando resolver a contenda das duas mulheres em seu próprio proveito. Sô Zé, zarolho e magro, de costas quase

marrecas, com um bonito olho azul, numa cara de riscos e buracos feios, em que pontifica um riso mau, é comerciante. Sô Vitalino, proprietário de muitas cubatas, usa uma bengala de castão de prata e um grosso capacete caqui, como símbolos de distinção e poder. Grossos são também os sapatos e o fato, velho e castanho. A figura é torta e atrapalhada, de olhos penetrantes, pequenos como missangas, decorvo, dentes esburacados, pequenos e amarelos, focinho de porco. Saliva pelos buracos, usa um lenço grande, vermelho, e, como os sapatos são grossos, arrasta os pés. Azulinho, filho de uma tal Fuxi, tem 16 anos e estudou no seminário. Fraco de corpo, mas forte em latim, matemática e religião. Azulinho é alcunha derivada de vestir sempre um fato azul de fardo (em segunda mão), cujo diminutivo sobrecarrega a ironia. O seu verdadeiro nome: João Pedro Capita (provavelmente de pai capita, quer dizer, de cipaio menor). Nunca larga o fato, bem engomado. Pisca os olhos atrás dos óculos. Artur Lemos, marido da prostituta Rosália, veste calças amarrotadas, que não disfarçam a perna esquerda doente ("gorda como imbondeiro"). Embebeda-se e o punho é fraco. Antigamente trabalhou no notário e, por isso, ainda tem livros na prateleira (com pó e teias de aranha). Daí que lhe chamem "325 linhas", em referência ao papel selado. Sempre que pode, tenta tratar de *makas* (desaguizados), para conseguir alguns cobres, que gastará nas bebedeiras. Rosália, mesmo prostituindo-se, tem muito orgulho nele e acha-o insubstituível. O sargento comanda uma patrulha de soldados. É descrito como gordo, de barriga gorda, salientando-se ainda a gordura das bochechas e os olhos pequenos. Meros figurantes (apenas um nome e um parentesco, no caso de Miguel João, homem de Nga Zefa), preenchem o elenco de personagens. Além deste e de Emília (mulata, cor de café com leite, com braços redondos e bonitos), há um fogueiro e avô Peteleu, entre outros, mais ou menos anónimos, que constituem uma espécie de grupo a funcionar como apoio ou pano de fundo. Com destaque especial, a galinha Cabíri (redundância, visto que *cabíri*, em quimbundo, já quer dizer galinha), quase humana, animada, personalizada, desempenha um papel essencial na narrativa: dá origem à peleja, ao ir debicar no quintal da vizinha e depositar lá o ovo, provoca a cobiça de alguns intervinientes, que a desejam comer, comunica com os meninos, que lhe entendem os espantos, agride o sargento e salva a situação, neste caso como instrumento da vontade das crianças. A história constrói-se à volta dela (e do seu ovo), a partir do título, de uma forma marcadamente simbólica. A sua caracterização: gorda, penas pequenas, brancas e pretas; olhos pequenos, redondos e amarelos; mirando toda a gente, em dada situação; desconfiada; debicando satisfeita; banzada. Personagem principal, pela caracterização carinhosa, pelo relevo nas acções, que lhe confere o protagonismo, ainda que subentendido, implícito, pela afectividade nas relações que lhe tributam a dona e os meninos, pela simbologia.

A mais velha, o comerciante, o proprietário, o seminarista, o burocrata, o sargento, representam todos os sectores do oportunismo, todas as

classes coloniais da exploração, incluindo a classe tradicional dos mais velhos, incapazes da transformação e da visão de uma justiça real, de acordo com situações extra-tradicionais. Podemos concluir, numa primeira leitura moralizante, que o texto aponta essa falência da justiça tradicional, perante realidades que a tornam inadequada, e declara o oportunismo e a prepotência exploradora das classes colonialistas. Outra leitura, verdadeiramente simbólica, indicia o triunfo de uma nova ordem, que pode ser alcançada pelo domínio de uma *técnica* (cf. pp. 167, 185 e 188). Os protagonistas dessa nova ordem são já as crianças Xico e Beto e serão os vindouros, simbolizados na gravidez de Bina. A isotopia do futuro a construir-se completa-se na simbologia do ovo. Em última análise, o ovo representa Angola. O "corpo novo" (p. 188) de Bina encerra uma espécie de "ovo grande, grande..." (p. 188), no qual reside o futuro de esperança. A simbologia do novo persiste, ainda na obra de José Luandino Vieira, para além da de outros escritores, no conjunto de contos intitulado *Vidas Novas*. Sintoma de transtextualidade de que podemos apenas indicar um breve roteiro: o retomar de um provérbio cabinda, que Alfredo Margarido já utilizara num dos seus poemas¹; são Zé, o dono da quitanda, mirando "as medidas quando media, para pesar menos, para medir menos" (p. 162), à semelhança (de situação e de linguagem) de uma passagem do romance *Terra Morta*, de Castro Soromenho; "sô Vitalino dono de muitas cubatas" (p. 171), em tudo parecido com o sô Santo, de Viriato da Cruz, dono de cubatas e mais cubatas.

O diagnóstico da africanidade (em que incluímos a angolanidade), para lá da transtextualidade, complementa-se com alguns dados quase imperceptíveis: a reivindicação do usufruto da sombra do quintal que, longe de situar-se nos domínios do pensamento capitalista, proclama, bem pelo contrário, um ideal de usufruto ecológico, de benefícios comparáveis ao usufruto da alimentação por parte da galinha (cf. a frase "dorme na minha sombra", p. 157); o sublinhar de uma comunicabilidade animal *versus* humano, literal e simbólica (cf. a frase "verdades deles", p. 158: verdades dos bichos ou, noutra nível, de Angola); e pôr do sol (com o predomínio da cor vermelha, duas vezes) e a mudança brusca de tempo (da tempestade à bonança), indiciam uma ecologia própria, no sentido literal (quer dizer: intratextual), e uma simbologia criptográfica (ainda o novo, a revolução, talvez o comunismo).

A apresentação das personagens oportunistas e/ou incapazes, a sua caracterização disfemística, disfórica, serve como motor fundamental para a dinamização da história que, sem elas, perderia a razão intrínseca de ser:

1 — Em Luandino Vieira: "a cobra enrolou no muringue! Se pego o muringue, cobra morde; se mato a cobra, o muringue parte!..." p. 160; em Alfredo Margarido: "A serpente entrou na bilha da água. Os outros dizem: parte a bilha. Mas eu, dono da bilha? Esperarei; a serpente há-de sair", in *Mákua*, nº 3.

painel de tipos. A estória constrói-se em função desses tipos, representantes do velho e do novo. Se, num sentido eufórico e triunfal, o protagonista da história é a galinha (quanto muito, os meninos), em sentido profundo não há protagonista. A haver, ele será a representação da História, com seus tipos sociais, através da mordacidade, do escárnio, apontando para a substituição de elementos por outros. Mas, verdadeiramente, o protagonista desta história é as classes sociais e o enredo, a substituição de um sistema de relações por outro, que apenas se adivinha, por ser simbólica.

Pires Laranjeira
Universidade de Coimbra

KANE, Mohamadou. *Roman Africain et Tradition*. Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

O título desta excelente obra é muito restritivo face à amplitude dos assuntos que trata. O autor, que é professor de literatura africana na Universidade de Dakar e crítico literário, oferece ao público um verdadeiro tratado sobre os principais gêneros da literatura africana, utilizando-se de exemplos concretos praticamente a cada duas linhas, o que torna o seu trabalho extremamente objetivo, a par do tratamento de uma série de conceitos que envolvem essa literatura em que o contexto surge de uma convergência de vários períodos históricos, desde o chamado romance colonial até ao modernismo.

Mohamadou Kane teve o mérito de recusar o caminho fácil da análise em períodos mais ou menos estanques, da oposição clássica entre literatura tradicional e moderna, mostrando preferencialmente a existência de um fio condutor, que se registra no tempo e em vários gêneros literários. A maioria dos trabalhos de crítica literária relativos à literatura africana devem-se fundamentalmente a críticos não africanos que, na medida em que somente arranham os conceitos centrais da cultura africana são levados preferencialmente a colocar sua problemática em função de um eixo temporal, típica dicotomia, próxima a um pensamento dual que apresenta a cultura e a sociedade africana em dois tempos: o mundo tradicional *versus* o mundo moderno, reforçando portanto um dos pontos fundamentais da ideologia do processo colonial, mesmo que no plano do consciente não o pretendam fazer. A obra literária para Kane aparece como a expressão de uma cultura, com os seus padrões próprios, evoluindo ao longo do tempo e face à mudança ou diversidade dos fatos que se sucedem no tempo, no mesmo espaço ou em espaços diferentes.

Trata-se de uma pesquisa penetrante, conduzida com muita sagacidade em que a imagem literária reflete uma apropriação estética de um substrato social, cultural e humano por parte dos autores africanos. Trata-se de uma obra em perspectiva, apresentando uma síntese dos aspectos mais significa-

tivos, ao mesmo tempo em que detalha toda uma série de aspectos temáticos.

Na primeira parte o autor trata fundamentalmente do problema da tradição e da identidade, aspecto este que se torna no fio condutor ao longo de toda a obra, envolvendo o período da resistência e da colonização. Na segunda parte trata da inserção do modernismo na perspectiva da tradição e do progresso, este entendido como uma resultante de um processo e não como uma das partes da dualidade e finalmente, na terceira parte, da tradição e das perspectivas, dando ênfase ao conflito sob o aspecto das gerações, de religião, de culturas, da condição feminina.

Para Mohamadou Kane as relações entre a tradição e o romance são complexas e variáveis, poderíamos mesmo dizer que ambíguas. Se por um lado a tradição sobrevive no plano da expressão, no jogo das formas, alguns dos principais romances recentes, como *Dramouss*, de Camara Laye, romance que retrata toda uma situação de crise registrada já no período do pós-independências, dá uma ênfase especial à tradição como fio condutor de uma cultura, não em termos de uma polarização, mas de evolução-síntese de um processo, não no sentido de uma recuperação, mas antes no da criação literária, no sentido de um renascimento mediado pelos planos do real e do imaginário numa perspectiva universal, uma forma de questionar o mundo.

Fernando Mourão
Centro de Estudos Africanos da USP