

A face identitária angolana e sua projeção no espelho narrativo

Laura Cavalcante Padilha*

Resumo

Tomando a década de 1960 como uma espécie de primeiro marco balizador e o início da de 2000 como outro, o texto tecerá considerações sobre o fato de que as narrativas literárias angolanas buscaram sempre confrontar a colonialidade do poder e do saber. Para realizar tal confronto, as narrativas projetaram-se como falas em diferença, pelas quais os vocabulários culturais próprios ganharam força e espaço cada vez maior nas malhas da textualidade. O texto articula-se enfocando três momentos: o do enfrentamento bélico do colonizador português com as produções ficcionais a se fazerem uma espécie de arma de combate; o do tempo eufórico do sonho – a realizar-se ou já realizado – de conquista da liberdade; por fim, o momento contemporâneo, em certo sentido disfórico, em que os produtores projetam outros modos de cartografar suas identidades. Obras de Luandino Vieira servirão como base para a exemplificação das reflexões de ordem teórica, além de outras que se fizerem necessárias.

Palavras-chave: Literatura angolana. Identidade. Imaginário

Começo minhas reflexões recuperando a entrevista dada por Moazzam Begg, inglês preso pelos americanos como terrorista ligado ao 11 de setembro nos Estados Unidos, à *Folha de São Paulo* (19/8/2007, A23). Nela, Begg descreve as torturas e interrogatórios por que passou, concluindo que tudo isso deixou clara, para ele, “a ignorância que existe e, como resultado, quanto ódio e violência. Eles não entendem a diferença entre os vários grupos no Afeganistão e no Paquistão [...]. Ou eles não entendem nada do que acontece no Oriente Médio, ou fingem não saber”. O mesmo se pode, a meu ver, aplicar à África e a uma boa parte das Américas. Este texto tentará explicar por quê.

* Professora da Universidade Federal Fluminense e Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Data de submissão: maio de 2008. Data de aceite: junho de 2008.

Início a explicação, à guisa de preâmbulo, lembrando que o processo de formação e consolidação da literatura angolana patenteia o esforço consentido dos produtores literários de reforçarem – desde, pelo menos, o século XIX – os seus “vocabulários culturais”, para usar uma expressão de Stuart Hall (2003, p. 83), e, desse modo, projetarem sua própria face identitária no espelho da história e no da ficção. Assim, produziram-se outras formas de enunciação artístico-verbais, que confrontassem o silêncio imposto pela hegemonia branco-ocidental e por sua míope imposição de práticas institucionais valorativas, como se dá com as manifestações da prosa narrativa em Angola, que será aqui objeto de meu olhar-leitor.

Nos desdobramentos artísticos de tais manifestações, sempre empenhadas em salvaguardar o que o imaginário aponta como parte do arquivo da diferença identitária, percebe-se com clareza que esse movimento de preservação ética e estética se acirra nos momentos em que igualmente se acirra a necessidade de confrontar a ordem imposta pelo outro no plano político e histórico-social. O intelectual, então, faz-se “orgânico”, no sentido que ao termo confere Antonio Gramsci, hoje um pouco esquecido, pelo menos por boa parte da crítica brasileira, única de que posso falar sem grandes

constrangimentos. Tal acirramento se presentifica, por exemplo, na obra de outro António, já agora angolano, ou seja, António de Assis Júnior, na primeira metade do século XX.

Com este romancista angolano, como por diversas vezes afirmei, ganha corpo uma tendência, ou uma pulsão, que se vai consolidar no percurso narrativo e histórico literário do país, ou seja, a necessidade de criar – e volto a Gramsci – uma “nova literatura”, cuja premissa “não pode deixar de ser histórica, política, popular”. Torna-se necessário que esta literatura, ainda repetindo o pensador italiano, “aprofunde suas raízes no **humus** da cultura popular tal como é, com seus gostos, suas tendências etc. com seu mundo moral e intelectual [...]” (1978, p. 14-15).

Não por acaso essa reflexão de Gramsci faz parte dos “Cadernos” por ele escritos quando estava preso (1926 a 1937), chamados *Cadernos do Cárcere*, em que ele “denuncia”, como analisa Carlos Nelson Coutinho, na orelha da edição brasileira, “um cosmopolitismo sem raízes [...] e defende vigorosamente [...] o reencontro com os problemas concretos da vida social e nacional do povo italiano”, o que – é evidente – se pode estender a outras realidades culturais.

Quero aqui recuperar essa tríplice ideia – resistência, luta e encarcera-

mento – para dela fazer um elemento produtivo com o qual se possa pensar a ocorrência de certos acontecimentos no espaço da ordem literária angolana. Para tanto, e para começar, volto um pouco atrás, lembrando o caso Assis Júnior, também encarcerado por sua “participação” num movimento de ordem “libertária” e que ele recupera em seu *Relato dos acontecimentos de Dala Tando e Lucala* (1917). Do mesmo modo, e não por acaso, vale lembrar que a produção de Luandino Vieira foi escrita nos cárceres nos quais foi mantido pela ordem repressora e fascista imperial portuguesa. Se Luandino não escreve as suas “memórias do cárcere” – como faz o brasileiro Graciliano Ramos, preso em 1937 e que começou a redigir suas memórias em 1943 –, ele o faz a partir da prisão em que está encarcerado. Isso justifica por que a questão, já feita elo imagístico do encarceramento, torna-se uma das mais produtivas no conjunto de sua obra.

Voltando, de modo breve e pontual, ao *Relato* de Assis Júnior, penso que tal obra significa uma espécie de exercício para que o autor escreva, na década seguinte, seu romance *O segredo da morta* (1929). Este texto pactua, de modo explícito, com as premissas da “nova literatura” tal como concebida por Gramsci, fazendo um contraolhar (BHABHA, 1998), que enfrenta o olhar colonial, impondo uma nova ordem es-

camoteada sob o manto do já conhecido “romance do tempo”. No *Relato*, que toca o literário, o autor transita pelo memorialístico e vira pelo avesso a história oficial ao fazer falar os vencidos a quem sempre, como ensina Machado de Assis, se negaram as batatas. Ele antecipa as vozes de Lucas Matesso, Domingos Xavier, Xico Futa, Dos Reis, João Vêncio, etc., personagens de Luandino, muitos dos quais são duplos dos sujeitos históricos que, da revolta dos aprisionados do início do século XX, fariam a revolução, sustentando a luta armada de libertação nacional a partir da década de 1960. Para Assis Júnior, de que cito uma parte das “Preliminares” do *Relato*,

a revolta dos nativos em Angola era uma coisa já velha, sem figura nem forma de qualquer espécie – um papão que já não mete medo às crianças. Para os outros é ainda uma alavanca poderosa para por meio dela conseguirem seus fins – bons ou maus, não sabemos. E é assim que qualquer pateta, talvez bem jantado e melhor bebido, se lembra de dizer que **os pretos querem revoltar-se** [...] (1985, p. 25 - grifo do autor).

Abre-se, assim, a cena de enfrentamento, com a mudança da posição do sujeito local, que se vê como um “nós” a opor-se, ferozmente, aos “outros”, que, sem qualquer modalização, são enunciados como sujeitos opositivos e recebem o epíteto de “patetas”.

A partir da década de 1960, a revolta, ao se fazer revolução, torna-se – e

volto a Gramsci – uma “força inovadora [...] expansiva”, com o sujeito já a se prenunciar como nacional, passando a agente da “coerção”, que, segundo o pensador italiano, “se desenvolve de acordo com o desenvolvimento das forças sociais [e] não é coerção, mas ‘revelação’ de verdade cultural obtida através de um método acelerado” (p. 23, p. 31). É essa aceleração de método a base que alicerça a produção narrativa de Luandino Vieira, aqui tomado como paradigma e exemplo de um processo mais amplo, em que, como intelectual orgânico, se insere.

Vidas novas, coletânea de contos de 1962 e premiada pela Casa dos Estudantes do Império, projeta muito bem essa aceleração, desde o fato formal da sucessão, como num vórtice, dos contos quase sempre bastante breves, ao contrário da coletânea posterior, *Luuanda* (1964), em que há apenas três narrativas. Os contos de *Vidas novas* representam uma nova palavra de ordem, e não é por acaso que, escritos na prisão ainda em Luanda, tenha sido feito apenas em um mês (28/6 a 28/7/62), o que revela a urgência do autor em produzi-los naquele quase vórtice a que me referi.

A obra de Luandino, como um todo, representa uma espécie de corte epistemológico pelo qual se confiscam, ao mesmo tempo, a fala literária e os parâmetros éticos e ditos “civiliza-

cionais” do outro, pelo que se dá um enfrentamento direto das intervenções brancas da razão, aqui pensando com Silviano Santiago (2006), e ganhe intensidade a fala do afeto, apontada por este mesmo crítico. Por esta, o narrador, embora com frequência ausente do contado, com exceções para contos e romances em primeira pessoa, se faz um cúmplice declarado de tudo que, por sua efabulação, se cria. Por tal obra, assim como pelas de outros escritores das décadas de 1960 e 1970, evidenciam-se, para pensar com Alfredo Bosi, dois modos de interlocução entre narrativa e resistência, ou seja, a “resistência como tema da narrativa” e a “resistência como forma imanente da escrita” (2002, p. 125-135). Daí o salto, ao mesmo tempo, ideológico e estético da ficção angolana produzida no tempo recortado.

Em *Vidas novas*, por exemplo, para voltar a Luandino, o “nós/nosso” ou o “a gente” irrompem várias vezes e o contador se nos mostra como uma voz em direto, vencendo a força da mediação da letra e fazendo com que no texto se interseccionem o escrito e o oral. Por outro lado, este mesmo contador, no sentido benjaminiano (1985), mobiliza-se sem escamoteamentos contra a violência da repressão do outro, ao mesmo tempo em que exalta a resistência do próprio, ambas por ele recuperadas. Em seus textos, nesta e

em outras obras, o ficcionista parece querer responder à pergunta feita pelo então poeta José Graça em “Canção para Luanda” (Boletim *Mensagem* da Casa dos Estudantes do Império, nº 3, fevereiro/1958, p. 27-29): “– Luanda onde está?”. Em suas produções narrativas, Luanda está inteira e, assim, rompe-se pelas vozes dos habitantes da cidade, principalmente dos que formam as comunidades dos musseques e de outros bairros periféricos, aquele

Silêncio nas ruas
Silêncio nas bocas
Silêncio nos olhos (1958, p. 27).

tal como o poema projetava.

As mulheres trabalhadoras das ruas de Luanda – a “peixeira”, a “quitandeira”, a “prostituta” – ou mesmo o “mano dos jornais”, todos evocados nos versos da “Canção”, como que reaparecem na nova cena simbólica a fazer barulho, a sofrer violências, mas, principalmente, a resistir, falando, agindo e, muitas vezes, rindo. É assim com “Dina”, a personagem do conto que abre *Vidas novas*, prostituta como “Zefa mulata”, mas sem a leveza e poesia com que esta se cobre no poema e que faz do seu um “corpo-cubata” (1958, p. 28). A alegria de Zefa torna-se amargura e rancor em Dina, cujo pensamento o narrador oniscientemente cúmplice recupera, mostrando-a como um sujeito em crise, principalmente:

Nesses dias assim, nessas horas de confusão das pessoas e das coisas, tiros dentro das noites, muitas vezes gritos de cubatas invadidas, choros e asneiras e mais tiros [...] o correr dos jipes com soldados de metralhadora disparando [...]. Alegria como ainda com esses olhos grandes, lá em cima da torre deles [...] que mijavam a luz amarela nas areias vermelhas dos musseques [...] (2006, p. 17-18).

A questão do encarceramento é uma linha de força nesta coletânea de Luan-dino, o que já se anuncia com a prisão de Dina, posta no carro da polícia; adensa-se em “À sexta-feira”, quando é mostrada a situação angustiante das pessoas que aguardam a visita aos presos, “esperando a vez de entregar e receber essas coisas que falavam a pessoa de cada qual ainda estava a viver lá dentro daqueles muros amarelos, com canos de metralhadoras a espreitar nas mãos dos policiais de capacete de aço” (p. 38); tem seu grande momento em “O fato completo de Lucas Matesso”, com as cenas de espancamento e tortura, e se faz acorde final com “Zito Makoa, da 4ª classe”, quando a personagem título leva “chapadas” da professora cambuta, “palmatoadas do director” (p. 121-122) e, por fim, é trancada no quarto deste mesmo diretor.

Unindo todas as cenas de violência e de aprisionamento, um mesmo e reiterado traço, o da resistência, que se expressa de vários modos, sendo o não-choro, o urro de revolta, ou raiva,

e o riso suas formas mais reiteradas de expressão no arcabouço textual. Dina esboça, quando presa no carro, “um pequeno riso, teimoso como essa estrela que lhe mira no céu negro” e “deixou sair num berro grande toda a raiva que lhe enchia na vida” (p. 24); Lucas Matesso gargalha, quando percebe a ignorância dos algozes brancos e a impossibilidade de tradução dos vocábulos culturais de sua terra, no caso, a designação de um prato típico de Angola, chamado “fato completo”. A cena ganha uma pungência incrível e o afeto do narrador se escancara pela cumplicidade estabelecida ao descrever que a gargalhada

encheu a cela de alegria, fugiu no postigo, pelos arames da rede, entrou maluca nos gabinetes onde os irmãos aguentavam as pancadas e torturas, calou os pássaros no jardim e, com um salto, voou por cima dos muros da prisão, correndo livre pelas areias de todos os musseques da nossa terra de Luanda (p. 101).

Por fim, Zito Makoa, o miúdo que aguentara as palmatoadas sem “nem um grito, nem um soluço mais”, ao receber a cumplicidade do amigo Zeca – também surrado como ele, mas já, também como ele, um agente precoce da resistência, por seu gesto de preservação do bilhete com a palavra de ordem –, no dizer do narrador, “deixou correr as lágrimas no meio do riso grande que lhe enchia no coração e engoliu, atrapalhado, o ranho que corria

no nariz e lhe deixou na boca um bom gosto de mel” (p. 123).

Nesse jogo palimpséstico de *Vidas novas* em que o mesmo se reescreve sob o soterramento do já escrito, as estórias, tiradas da história da violência e da repressão, anunciam todas os “tempos bons que vêm aí” (p. 79). Tais tempos saem do latente para o manifesto em “Cardoso Kamukolo, sapateiro”, cuja estória é contada por um avô a seus netos num futuro em relação ao tempo da enunciação, quando, já então, as “florzinhas brancas, que já foram vermelhas de sangue ou negras, queimadas nas bombas ou torcidas no fogo”, lançam seu “cheiro maluco” por toda a parte (p. 71-72).

Assim, apesar das cenas densamente expressionistas de *Vidas novas*, o campo semântico que formalmente acaba por se consolidar é marcado por significantes que muitas vezes, cortando-se sinestesticamente, terminam por se impor na clave da luminosidade e da esperança. Com esta linguagem, como na do bilhete de Zito, que Zeca preserva, o texto de Luandino, para além de seu sentido estético, ganha “um significado histórico” (GRAMSCI, p. 66), com a obra a ultrapassar os limites da história literária para ganhar o espaço mais amplo da “história da cultura” de um tempo (p. 68) e com a literatura a antecipar “os tempos bons que vêm aí”. Isso se faz possível porque

já se sabe, mesmo naquele momento histórico tecido de dor e violência, que, em maiúscula – grande lição do bilhete dos meninos –, já se pode gritar que “ANGOLA É DOS ANGOLANOS” (p. 123).

Gramsci e seus *Cadernos* se fazem um irresistível convite para a conclusão dessas reflexões sobre *Vidas novas*, obra aqui tomada como uma espécie de germen de toda a produção posterior de Luandino, até 1975, e, ousaria mesmo afirmar, já agora, até 2006.

Toda nova civilização, enquanto realmente nova, ainda que reprimida, combatida, obstaculizada de todos os modos, expressou-se precisamente antes na literatura que na vida estatal, ou melhor, sua expressão literária foi o modo de criar as condições intelectuais e morais para a expressão legislativa e estatal (p. 87).

Diante desse postulado gramsciano, proponho algumas questões que não querem calar: O que acontece com a ficção quando o corpo nacional angolano se impõe como realidade, firmando seus alicerces legislativo e estatal? Ainda fará algum sentido o empenho de cartografar as identidades culturais projetadas como diferença, sobretudo quando outra guerra, desta vez entre irmãos (ou seja, de “nós” contra “nós mesmos”), se instala e a euforia dos tempos posteriores a 1975 vai cedendo lugar a uma disforia cada vez maior? Qual a distância que separa uma obra eufórica como *Sim, camarada* (1977),

de Manuel Rui, de outras também assinadas por ele, como *Quem me dera ser onda* (1982), um pouco já menos eufórica, e, mais recentemente, de *O manequim e o piano* (2005), romance em que a colonialidade do poder e do saber se manifestam cada vez mais contundentemente, impondo outras formas de hegemonia? Como fica a questão da esperança, que é uma força simbólica quase irreprimível do imaginário angolano, quando a coerção que já parecia estar superada volta com força e a galope?

De novo, aqui se impõe um diálogo com Gramsci, só que buscado em *Maquiavel, a política e o estado moderno* (1968). Penso, com o autor, que, quando se funda “um novo tipo de Estado”, faz-se necessário “reorganizar a estrutura e as relações reais entre os homens e o mundo econômico ou de produção” (1968, p. 150). Esta, evidentemente, não é uma tarefa fácil, sobretudo quando há ainda enfrentamentos entre o grupo dominante e o que, vencido já no âmbito do Estado nacional, não se conforma, abrindo-se a arena da inevitável guerra civil e suas trágicas consequências. O resultado ficcional pode ser encontrado em *Parábola do cão velho* (1996), de Pepetela, ou em *Maio, mês de Maria* (1997), de Boaventura Cardoso, obras em que se dá uma espécie de mergulho na alegoria, aliás, “o único divertimento

que o melancólico se permite”, para usar um pensamento de Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984, p. 207). A luminosidade do herói, tal como se projetava em Lucas Matesso, Cardoso Kamukolo, João Matias Kangatu e/ou Domingos Xavier, cede lugar ao esfumaçado luto e melancolia. As ruínas se fazem uma resultante dolorosamente palpável; daí a solução ficcional do uso das alegorias, que “são no reino dos pensamentos o que as ruínas são no reino das coisas”, voltando a Benjamin (1984 p. 200). O herói se exila nesses dois romances e se recolhe para viver o luto.

Entretanto, em Angola a esperança nunca se apaga, como já aqui afirmado. Enfraquece, talvez, mas não se exila ou desaparece. Assim, na *Parábola*, ao final, narra-se o último gesto de Ulume que fecha o romance: “Olhou para o céu e viu as estrelas aparecer. Tinha também Muíza, a Vênus dos brancos, a mais linda de todas as estrelas. E Ulume, o homem, sorriu para ela” (1996, p. 180).

Em *Maio*, quando já João Segunda “estava navegando nas derradeiras águas”, o povo, que acompanhava a procissão da Santa (a Virgem Maria), a vê erguer-se sozinha. Então, o texto diz, fechando-se no mesmo movimento ascensional do olhar, já surpreendido no romance de Pepetela, que a santa “parecia um foguetão a ser lançado,

toda resplandecente iluminada na escuridão da noite. Povo todo [...] estava [...] olhar, extasiado, aquela luz que foi se indo, desaparecendo até se confundir com as milhares de cintilantes estrelas” (1997, p. 230).

Pode-se perceber aqui o mesmo campo semântico de liberdade, expansão e luminosidade que marca o fim da estória de Lucas Matesso e/ou a cena da morte de Domingos Xavier, esta com o coro grego, já feito angolano, a encerrá-la, razão por que se torna uma tragédia moderna:

Domingos Xavier dormia para os seus irmãos, feliz em sua morte, de madrugada, com a lua da sua terra a sair embora para contar depois, todas as noites, a história de Domingos Xavier.

[...]

E o coro que se seguiu saltou nas paredes da cadeia e, veloz como o vento fresco da madrugada, encheu toda a noite branca do musseque ([s. d.], p. 78).

O quadro expressional composto pelas estrelas, a lua, a luz, o salto, o movimento ascensional de superação, enfim, une as três narrativas, a mostrar que trair a esperança é trair, em última instância, o sentido da força do que se pode chamar a “forma angolana de o sujeito estar no mundo”. Por isso, continua a fazer sentido a projeção das cartografias identitárias, cada vez mais mostradas como múltiplas, porque múltiplo é o corpo cultural do país. Tal sentido se explica porque a história, em nosso tempo, “exige”, como

postula Walter Mignolo, “um outro pensamento’ que dê conta das novas geografias literárias e das paisagens culturais” (2003, p. 307).

Tal exigência de projeção cartográfica é que sustenta, a meu ver, esta ideia de movência, de trânsito, que marca as produções ficcionais nesse interstício de séculos vivenciado pelos produtores literários. Se repararmos a malha temática que hoje se projeta na ficção de Angola, veremos que há, concomitantemente, uma ideia de trânsito espacial, com o tema da viagem para dentro de Angola a se fazer produtiva linha de força – conforme, a propósito, os romances de Ruy Duarte de Carvalho, desde *Vou lá visitar pastores* (2000); *Mãe, materno mar* (2001), de Boaventura Cardoso; *O manequim e o piano* (2005), de Manuel Rui; *Predadores* (2005), de Pepetela, e/ou *O vento que desorienta o caçador* (2006), de Arnaldo Santos, por exemplo –, e, por outro lado, a ideia de trânsito temporal, em direção ao passado, que tem na ficção de Pepetela uma de suas marcas mais expressivas e inovadoras e que ganha densidade, como mostram, por exemplo, *A casa velha das margens* (1999), de Arnaldo Santos, e/ou *Os papéis do inglês* (2000), de Ruy Duarte, obras cujas ações se situam no século XIX (*A casa*) ou a este voltam para suplementar o presente (*Os papéis*). Há, por fim, um trânsito literário de

que os dois últimos romances citados são bons exemplos.

A última produção romanesca de Luandino Vieira, depois de um longo tempo de silenciamento, pode ser aqui tomada como um exemplo desse trânsito, ao mesmo tempo espacial, temporal e também, muitas vezes, literário. *De rios velhos e guerrilheiros. I. O livro dos rios* (2006) representa um jogo palimp-séstico dos mais instigantes no espaço literário de língua portuguesa.

Ao se abrir o romance, na primeira de suas três partes, convoca-se Langston Hughes, em uma quase-tradução, o que remete o leitor às décadas de 1950 e 1960, quando Hughes era uma referência literária. Ao mesmo tempo se deixa a cidade de Luanda, a sede simbólica desses tempos, e aquele mesmo leitor, pela voz narrante, que assim se apresenta – “Eu, Kene Vua, guerrilheiro” (2006, p. 21) –, percorre os caminhos abertos pelos rios do país, mostrados por um “conhecimento de dentro” do sujeito narrativo, duplo do autoral: “Conheci rios: rios antigos, jimbumbas na pele da terra angolense, cicatrizes que nascem eterno sangue, uma água cega. E rios novos, rios de águas dormidas, lágrimas acordadas a tiro e catanada.”

É por esses rios plasmados pela eficácia estética da linguagem do autor que, sendo prosa, se faz poesia, que o imaginário do receptor navega, com

os seus vários nomes a rodar-lhe na cabeça. Desse modo impactado, este leitor é impelido, ele próprio, a fazer, se não é angolano, como no meu caso, uma projeção cartográfica, única via para não se perder no espaço físico e labiríntico traçado com afeto e cumplidade no romance. Nomeando os rios, descrevendo ou contando as múltiplas histórias neles ou em suas margens acontecidas, Luandino comprova o seu acumplicamento com as várias faces identitárias de Angola.

A nação é mostrada como um corpo, cujas veias o ficcionista abre e dissecava ao se valer da metáfora dos rios cartografados por sua memória afetiva. Advém, assim, a necessidade da reiteração do verso – “Conheci rios” (várias páginas) –, a ecoar o de Langston Hughes em “The negro speaks of rivers” (1926). Como se sabe, Luandino fez sua opção por Angola e, embora branco de pele, sabe, como poucos, falar dos rios de sua terra, o que o leva a convocar um outro sujeito originário da então metrópole do passado, que, de modo deslizante entre história e ficção, já projetara o que o romance dos tempos de agora insistirá em representar: os rios de Angola e o sangue que por esta continuou a correr durante séculos. Este segundo sujeito autoral convocado é António de Oliveira Cadornega e sua *História geral das guerras angolanas* (1680).

Mas há uma terceira convocação, a meu ver. Trata-se do diálogo que esta obra de Luandino trava com a que lhe é anterior, ou seja, um diálogo de Luandino com ele próprio. Nesse sentido, Kene Vua se faz um duplo do sujeito autoral, que, como a personagem, faz seu “auto de fé”. Revive, por isso mesmo, o já vivido, acionando a engrenagem da memória, pelo que dá “encontro no princípio” (p. 126). Recupera, assim, tudo o que parece, a um primeiro olhar, não fazer mais sentido, mas que continua a significar o corpo nacional, também projetado como uma cobra de três caudas, que, por sua vez, apontam para a multiplicidade desse mesmo e amado corpo. Esta imagem, a princípio do Kwanza, pode se estender para Angola e, em minha leitura, para a própria ficção angolana contemporânea.

Para esclarecer melhor e concluir: como Kene Vua, que, adormecido na caverna (sempre, desde Platão, o lugar do conhecimento), sonha e, em seu sonho, vê a cobra, Luandino e um grupo bastante significativo de ficcionistas dos tempos que vamos vivendo continuam a sonhar que a literatura ainda tem sentido e que é possível fazer, como queria Gramsci, da “coerção” uma “revelação”, em todos os sentidos – e quero a repetição – e por todos os caminhos pelos quais o imaginário transite ou navegue.

The face of Angolan identity and its projection in the narrative mirror

Taking the sixties as a sort of first milestone and the beginning of the 2000's as another, this text comments on the fact that Angolan literary narratives always sought to confront the colonialism of power and knowledge. To carry out this confrontation, the narratives were designed as statements in difference, by which the own cultural vocabularies gained increasingly strength and space in the meshes of textuality. The text will focus on three moments: the confronting war of the Portuguese colonizer, with fictional production as a kind of combat weapon; the dreamy euphoric time— to be realized or already realized — of conquest of freedom and, lastly, the contemporary moment, in a dysphoric sense, in which the producers project other modes of mapping their identities. Works of Luandino Vieira will serve as a basis for exemplification of theoretical reflections of order, among others that might also be necessary.

Key words: Angolan literature. Identity. Imaginary.

Referências

- ASSIS JÚNIOR, António de. *O segredo da morta*: romance de costumes angolenses. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. *Relato dos acontecimentos de Dala Tando e Lucala*. 4. ed. Cuba: Ediciones Cubanas para a União dos Escritores Angolanos, 1985.
- BEGG, Moazzam. EUA são ignorantes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 ago. 2007, A 23.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Obras escolhidas*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam D'Ávila e outros. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CADORNEGA, António de Oliveira de. *História geral das guerras angolanas*. 1680. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1972 (Anotado e corrigido por José Matias Delgado). Tomo 1.
- CARDOSO, Boaventura. *Maio, mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1996.
- _____. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *Vou lá visitar pastores*: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale, (1992-1997). Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- _____. *Os papéis do inglês* ou O Ganguela do Coice. Luanda: Caxinde, 2003.
- GALVÃO, Henrique. *Em terra de pretos*. Crônicas d'Angola. Lisboa: Livraria Popular, 1929.

GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o estado moderno*. Trad. de Luis Mário Gazzano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Literatura e vida nacional*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. de Adelaide La Guardia Resende e outros. Belo Horizonte; Brasília: Editora da UFMG; Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HUGHES, Langston. The negro speaks of rivers. *The New Negro*, New York: Atheneum, p. 141, 1980. (August Meier, General Editor).

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

PEPETELA. *Parábola do cágado velho*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. 2. ed. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1984. (Ilustrações de Alceu Saldanha Coutinho).

_____. *Sim, camarada*. 2. ed. [Cuba]: Ediciones Cubanas para a União dos Escritores Angolanos, 1985.

_____. Eu – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha mamã África*. São Paulo: Edições Europeia, p. 308-310.

_____. *O manequim e o piano*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SANTOS, Arnaldo. *A casa velha das margens*. Porto; Luanda: Campo das Letras; Chá de Caxinde, 1999.

_____. *O vento que desorienta o caçador*. Luanda: Nzila, 2006.

VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, [s. d.]. (Autores Africanos, 1).

_____. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *Luuanda*. São Paulo: Ática, 1982. (Autores Africanos, 10).

_____. *Vidas novas*. Lisboa: caminho, 2006.

_____. *De rios velhos e guerrilheiros*. I. O livro dos rios. Luanda: Nzila, 2006.

_____. Canção para Luanda. *Mensagem*, Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, n. 3, p. 27-29, fev. 1958.