

# PERFORMANCES DA ORALIDADE NA ESCRITA XITU DO “MESTRE” UANHENGA

*Iris Maria da Costa Amâncio\**

## RESUMO

Este trabalho corresponde a uma breve reflexão acerca da obra do escritor angolano Uanhenga Xitu. Por meio da evidenciação de relevantes estratégias de construção textual, demonstro de que maneira tais procedimentos produzem efeitos que muitas vezes traem ou mesmo ultrapassam o discurso político-ideológico assumido pelo autor.

*Eu sou o único pUeta de kimbundu  
que se escreve com “U”  
no primeiro ano da independência  
porque com “O” seria um pUeta com boca fechada  
e não gritaria o “VIVA ANGOLA”... (Uanhenga Xitu)*

*Transcrita, a fala muda evidentemente de destinatário, e por isso mesmo de sujeito, pois não há sujeito sem Outro. O corpo, apesar de sempre presente (não há linguagem sem corpo), deixa de coincidir com a pessoa ou, melhor dizendo: com a personalidade. O imaginário do falante muda de espaço: e não se trata mais de um jogo de contatos; trata-se de instalar, de representar um descontínuo articulado, ou seja, fazer disso, efetivamente, uma argumentação. (Roland Barthes)*

Pensar a produção literária de Uanhenga Xitu seria deveras tranqüilo se para tal bastasse a tradicional abordagem binária freqüentemente utilizada quando o objeto de estudo são os textos das literaturas africanas de língua portuguesa. Até mesmo a um leitor desavisado ocorreria a previsível oposição entre a pure-

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

za e harmonia da fase pré-colonial e as atrocidades da colonização lusitana em África; ou, mais especificamente, o confronto entre *voz* e *letra*. Todavia, neste final de século, período permeado pelos constantes bombardeios dos novos construtos discursivos – como globalização, Internet, multiculturalismo (ou seriam estudos culturais?!...) –, parece limitada a possibilidade de se realizar uma reflexão de caráter dicotômico.

Na verdade, reserva-se à crítica literária, predominantemente, menos o papel de analisar a obra em função de seu autor que a de mergulhar no universo do próprio texto, para dali explicitar os processos discursivos que o constituem. Tal postura não corresponde à total negligência da exterioridade da obra, de seu contexto de produção. Ao contrário, promove uma necessária distinção entre a pessoa do autor e sua obra; entre emissor e prováveis enunciadores ou vozes discursivas por ele criados; entre as intenções político-ideológicas do produtor de texto e a intencionalidade engendrada pela obra, a partir da interação das estratégias de construção textual utilizadas pelo autor.

Segundo o crítico Manuel Ferreira,

*Pessoal e publicamente ele (Uanhenga Xitu) faz questão de se assumir como escritor de origem popular e cremos até ostentando certa perversão na estrutura da narrativa. De fato, Uanhenga Xitu subverte por vezes as formas canônicas do romance, o que em si não é um mal. Mas nos fica a dúvida se essa subversão resulta literariamente. (...) Seja como for, a obra de Uanhenga Xitu, embora com altos e baixos, vem-se impondo e preenche um lugar específico, exatamente porque o autor possui experiência que vai além da cidade ou das camadas da burguesia. Paralelamente, entendemos que o tratamento aplicado na história “Mestre” Tamoda seria o grande e produtivo filão a explorar pelo autor. (Ferreira, 1987, p. 157)*

Desta forma, este ensaio lança um olhar crítico sobre possíveis processos enunciativos presentes na obra de Uanhenga Xitu, considerando as especificidades de sua situação de produção em relação ao *corpus* da literatura angolana. Conseqüentemente, não se limita à simples oposição imediata de estruturas monolíticas do tipo negro/branco, rural/urbano, voz/letra. A preocupação maior volta-se para a maneira como se articula a multiplicidade do universo da oralidade na escrita literária de Agostinho André Mendes de Carvalho; para os aspectos relativos à linguagem, à enunciação, os quais não só respondem às indagações de Manuel Ferreira, como também conferem ao texto de Uanhenga um caráter *xitu*. “Mestre” Tamoda (1974), grande marco de sua autoria, encontra-se aqui adotado como eixo para a discussão de alguns processos de construção textual, obviamente em interação com as demais publicações de Xitu, a saber: **O meu discurso** (1974), escrito político; **Bola com feitiço** (1974), contos; **Manana** (1974), romance; **Voze na sanzala (Kahitu)** (1976), contos; **Mestre Tamoda e outros contos** (1977), contos; **Maka na sanzala** (1979),

novela; **Os sobreviventes da máquina colonial depõem** (1980), contos/ crônicas; **Os discursos de Mestre Tamoda** (1984) e **O Ministro** (1990), romance. Na verdade, objetiva-se uma reflexão sobre a produção de Uanhenga Xitu a partir de dois fatores básicos: a polifonia discursiva presente em seus textos, como resultado do projeto ideológico do autor, e o posicionamento crítico de alguns teóricos no tocante a sua obra. Para tal, títulos acima mencionados são intencionalmente utilizados para designar ambos os momentos propostos.

## VOZES NA SANZALA

Em “Mestre” Tamoda, Uanhenga Xitu, enfermeiro, ativista político e conhecedor das tradições culturais do seu país, introduz o quimbundo – uma das línguas do povo – como estratégia principal capaz de conferir à escrita angolana um caráter próprio. Sua convivência freqüente com comunidades do interior permitiu ao autor o domínio de línguas nacionais, fato que se encontra refletido em suas estruturas frasais, em que predomina um *continuum* de diferentes códigos, os quais remetem a diferentes discursos. Assim afirma o Xitu:

*... nós, que o nosso liceu foi no arranjo da estrada, carregar sacos, apanhar algodão, rachar lenhas, e o pagamento bofetada e pontapé no rabo, pela máquina colonial, e a Universidade foi a cadeia, compreende-se, portanto, que o mais podemos oferecer aos leitores são as imagens que recolhemos durante esses anos de observação directa de factos vividos na sanzala, sem preocuparmo-nos com rendilhados e o estilo de bom português de filhos de escritores. Sou escritor de MULALA NA MBUNDA, misturando português, quimbundo e umbundo. (“Os sobreviventes...” Xitu, 1984, p. 13)*

O projeto textual de Xitu revela-se acoplado à figura do *griot*. Como um velho contador de histórias, o autor oferece a seu leitor um manancial de narrativas que não só resgatam a etnografia angolana e os valores tradicionais, como também constróem, para a tradição, um *locus* discursivo peculiar no universo textual, ao aproximá-la da realidade urbana. Portanto, o griotismo de Uanhenga Xitu conduz a pelo menos dois caminhos significativos: o didatismo característico das práticas tradicionais e um olhar satírico sobre as contradições do cotidiano da cidade. Por isso, o colonialismo português, as lutas de libertação, bem como o contexto pós-colonial encontram-se imbricados na base ideológica de sua produção literária, como demonstra em **O Ministro**:

*Esta obra dedica-se a um “ministro”, entre aspas, que posso ser eu ou outro qualquer. Há ministros de nome, ministros de cargo e ainda ministros entre aspas. (...) Descrevo factos verdadeiros, vividos; outros fruto da imaginação; outros ainda foram vividos por outras pessoas que nos contaram e me pediram que um dia os colocasse em uma*

*obra. Portanto, a obra não foi escrita só por mim, foi uma contribuição de muitos, inclusive o meio ambiente que me rodeia deu também a sua quota parte. Se de um lado fui, e sou, o escritor, por outro, apenas o apontador, o actor o que faz a ata). Talvez a dificuldade do leitor esteja no distinguir qual o facto verdadeiro, o da ficção e o contado por outros. É natural que apareçam episódios parecidos... (...) Registro os seus gestos e suas movimentações, como me puderam ou não influenciar na labuta quotidiana. É esta sociedade, de uma etapa localizável no tempo e no espaço, que me atraiu a descrever. Retrato e pincelo uma época. (Xitu, 1990, p. 34)*

Assim, a produção literária de Xitu assume um carácter (auto)biográfico. Suas narrativas, em primeira e/ou em terceira pessoa do singular, de imediato remetem à alternância de vozes e de perspectivas discursivas dentro do texto, ou à brusca interrupção de falas, como nas mudanças de turno freqüentes em conversas informais. De maneira abrupta, o autor intercala lembranças, documentos e relatos, procedimento que confere uma contraditória e aparentemente estranha descontinuidade à seqüência lógica dos textos. Por meio da contação de estórias, narra factual e ficcionalmente – de forma concomitante – dados relativos à sua vida e à de seus contemporâneos, graças ao recurso que lhe é naturalmente peculiar, na condição de homem do povo: a memória. Esta, qual tela a reunir as pinceladas de um artista, permite que o leitor também visualize esteticamente os registros arquivados pela visão e audição do escritor. Desta forma, o receptor de seu texto imerge no universo assimilacionista configurado pela intelectualidade exacerbada do “Mestre” Tamoda, através de passagens da vida do popular Domingos João Adão; nas situações vivenciadas pelo autor em sua militância pelo país ou nos tempos de prisioneiro no Tarrafal, o que se verifica também com a leitura das extensas dedicatórias de suas obras; ou, ainda, no contexto político do pós-independência, quando Xitu atuou nas condições de Comissário Provincial, Embaixador e Ministro da Saúde, cargos políticos e diplomáticos por ele exercidos devido a sua ligação direta com a frente do Movimento Pela Libertação de Angola – o MPLA. Como se observa ao longo da narrativa **O Ministro**, o autor se auto-apresenta

*Simplesmente fui e sou o apanhador e apontador daquilo que li na face, no sacudir dos ombros, no pestanejar dos olhos e nas mímicas de gente que me quis segredar o que lhe vai no íntimo e não consegue sacá-lo cá para fora com o medo, inexperiência e falta de jeito de dar o grito de aflição. (p. 34)*

*É uma série de acontecimentos antes, na véspera e depois da independência, onde o povo me revelou: a incapacidade e incompetência consentida de dirigir; a incompreensão de encarar os factos pontuais; a falta de coragem para fazer face aos problemas e assumir a responsabilidade; a timidez exagerada que significou medo para bater o pé contra propostas e ofertas desabonatórias, e muitas delas vexatórias, de amigos e conhecidos oportunistas (...). Não é fácil escrever o que vivi, vi, ouvi contar da boca de um povo revoltado, no silêncio, pela situação que vivia, mas incapaz de revelar-se abertamente. (Xitu, 1990, p. 44)*

e interseccionalmente introduz seu personagem:

*O director Bonifácio, homem dos quarenta e nove anos, alto, atleta e bem formado, com muitos dotes e conhecimentos de administração, ganhara a simpatia de Ministros que já servira; por exemplo, nesse Ministério estava a trabalhar com o terceiro. Além de ter passado em quatro Ministérios, era conhecido como Ministro e ele fazia-se Ministro, pois os Ministros eram exonerados e ele sempre ficava para passamento ou entrega da pasta. (...) Sabia granjear simpatias dos seus chefes, o que lhe custava o apodo de ser engraxador e cognominado Senhor Ministro ou O ministro. (Xitu, 1990, p. 54)*

Quando retrata os costumes tradicionais, além da convivência contraditória das línguas, outra estratégia que permite tal inscrição é o uso de onomatopéias, as quais introduzem na narrativa o som e o ritmo tipicamente africanos. Assim, ao ser retirado por Xitu de seu contexto natural para articular-se ao processo de construção da escrita, o texto oral assume a condição de intertexto. Isso se verifica seja em relação à caracterização dos personagens, como ocorre com Tamoda,

— *Lungula, Tamoda!... Lungula, Tamoda!*  
*Tamoda, na cadência das vozes e do sapato a chiar, ia marcando o ritmo com a cabeça e os ombros, muito esticada e sorridente, e lungulava como um kingungu-a-xitu: ... ié-ié, ié-ié, ié-ié (o chiar do sapato) ... ié-ié, ié-ié...”, que era correspondido com a vozeria dos garotos: Lungula, Tamoda! Lungula, Tamoda! Lungula, Tamoda!*  
*Às vezes, os garotos acompanhavam o chio dos sapatos com o estribilho de “uá, uákala-uá! Uá-uá, uákala-uá ngazumbile kiá jakuké... (Xitu, 1984, p. 8-9)*

seja em relação a ruídos do cotidiano:

*A resina que deitavam as castanhas alteava de tal forma o fogo, como se o lume fosse alimentado de gasolina; vum-vum, vum... – estalavam as castanhas. De vez em quando algumas saltavam da assadeira a vinham ter à rapaziada de volta.*  
*Então foi quando lhe mandei quatro putos mais fundos que saíam como fogo de nzaji: tratà-tâtâtâtà...*  
*No fim de duas horas tocou a compainha do gabinete do Dimixi – trirri-immmmm – ... O cabo correu, passado um instante voltou à varanda:*  
*A secretaria estava em movimento. As máquinas de escrever estalavam ritmo de batuque e o pessoal que esperava na varanda começou a ser atendido. (Xitu, 1984, p. 11, 23, 19 e 17)*

Acrescentam-se a essas a explicitação de práticas femininas, o registro de cantigas de roda, sob o comando de Zinha, como bem se evidencia, por exemplo, em **Manana:**

*A bonequinha agora, agora  
A bonequinha agora já  
Se te apanhasse aqui sozinha  
Dava-te um beijo na carinha  
Vai indo José vai indo (Xitu, 1978, p. 157)*

Além disso, registram-se outras canções freqüentes no dia-a-dia da sanzala, como esta que o leitor brasileiro logo associa ao saudoso Noel Rosa,

*O orvalho vem caindo  
Vai molhar o meu chapéu  
E também se vão sumindo  
As estrelas lá no céu.*

*Tenho passado tão mal:  
A minha cama é um pedaço de jornal  
O meu despertador é um guarda civil  
Que o Senado ainda não viu.*

*Tenho passado tão mal  
A minha sopa não tem osso nem sal  
Se um dia passo bem  
Dois ou três passo mal  
Isso é muito natural. (Xitu, 1978, p. 166-167)*

ou esta, entre assobios e palmas, durante uma brincadeira de moços em **Kahitu**:

*Kaxéé...  
Uééé... lelé Kaxé  
Kaxe ka mbala Tumba  
Kaxe ka mbala Samba  
Kixima kia muenge  
Ni mbala dia Alunga  
Eie boba nudum... eie boba ndum...  
Nhungunuka:  
Nzele nzetu  
Mbandu ia kamukua  
Nzelele nzetu  
Ba akutekula  
Teku teku teku  
Ba akuzakula  
Zaku zaku zaku (Xitu, 1984, p. 88)*

Essas estabelecidas marcas de oralidade – voz, som e ritmo – ao mesmo tempo que permitem a expressão do código do interior, “do mato”, no texto de Uanhenga, justificam seu sobrenome de guerra – *Xitu* –, por serem as principais características de sua narrativa e satisfazerem, em um primeiro momento, aos anseios político-ideológicos do escritor. Como consequência dessa tônica fundamentalista – assim considerado o discurso de Xitu por alguns críticos de sua obra –, os paradigmas do tipo colonizador/colonizado e voz/letra aparentemente estendem-se a outra bipolarização: a do rural/urbano, manifestada predominantemente através das falas de dois curiosos personagens de “Mestre” Tamoda:

- a do cipaio (cabo da administração colonial):

— *Aqui em Catete é quente, o português tem de ficar ainda na trás, vamos o senhor Administrador chamou, mas esses livros não pode entrar com ele.*

— *Por quê? (...) Não pode, lá no Luanda está bem, aqui em Catete a gente costuma ficar os livros aqui no banco. Aqui não tem roubador. Entra só, aqui dentro o português pára, e o português fica ainda fora, vamos! – respondeu o cipaio...*

— *Ó senhor, eu não disse que aqui em Catete é quente? Aqui o senhor Administrador só quer os documentos, jiputu pal'anhi, uondo temexe ngó o mundele! (muito português para quê? Só vais irritar o branco! – N.A.) – interveio o cabo na ausência da autoridade. (Xitu, 1984, p. 19 e 22)*

- e a do Dimixi (Administrador colonial):

— *Identifica-te e deixa-te de coaptidão. Foste acusado de vadio, sem documentos e além disso esteve cá o Sr. Dr. A queixar-se de que estás a provocar queimaduras nos garotos com quiquema – aquela casca de mbanga e o fixador de mutamba, além de outros ingredientes e o ferro de engomar que andas a meter na cabeça das crianças. Também o professor se veio queixar de que andas a ensinar português disparate na sua escola. Como vês, quero saber de quem se trata. Lá da cidade trazem vícios e querem passá-los à juventude da área. (Xitu, 1984, p. 21)*

Ainda, através da discussão dos mais velhos em relação aos procedimentos médicos a serem adotados diante da doença da personagem Ana, em *Manana*, confrontando as crenças autóctones aos saberes acadêmicos:

— *Senhor Filito, mandámos chamar para dizer-lhe que a menina não pode ainda tratar com Doutores do Hospital. Porque a doença que tem é da terra. Não é assim tios? – perguntou o Afonso, virando-se para os parentes.*

— *Eee, kiene muene – todos responderam em coro, e o Afonso continuou:*

— *Estes (mostrava alguns presentes), nossos parentes da Ilha, já adivinharam o que matou a mãe, em que morreu sem nada!!! (Afonso disse esta parte com as mãos abertas e com toda a admiração). Portanto, única forma de a gente salvar as filhas que ficaram é tratar com os Doutores da terra. Depois, então, é que a gente vamos no Hospital. (Xitu, 1978, p. 159)*

Por meio dos proferimentos dessas personagens, constata-se que, ideologicamente, no contexto rural, o que comprova a identidade do angolano é seu jeito de falar, sua língua, suas crenças; em contrapartida, o que identifica o homem da cidade parece ser o documento, o registro escrito, a cientificidade das coisas. De fato, tal postura essencialista, se tomada simplesmente no plano do enunciado, torna o texto de Xitu utópico, nostálgico ou, talvez, (neo)romântico, uma vez que o produto literário não corresponde a um discurso de intervenção social imediata em favor do oprimido, nem a uma festiva elaboração estética. Contudo, não se pode perder de vista a perspectiva de Mikhail Bakhtin, quando este afirma que os cânones (mesmo o clássico) “nunca foram estáticos nem imutáveis”, pois entre eles “sempre houve muitas



formas de interação: luta, influências recíprocas, entrecruzamentos e combinações” (1993, p. 27); isto é, em se tratando de procedimentos adotados na condição de estratégias de construção textual, não se pode negligenciar o fato de que, independentemente das intenções do autor, uma vez registrados no papel, tais recursos podem vir a assumir sentidos múltiplos, nem sempre previstos no momento de sua produção.<sup>1</sup>

Sob esse prisma, voltado para o funcionamento do circuito interno da obra, o termo *xitu* pode atuar como conceito operacional viável para se pensar a narrativa de Uanhenga não somente a partir dos recursos “do mato” por ele articulados, mas – e principalmente – dos efeitos da interação estabelecida entre os códigos lingüísticos. Com isso, ainda que o paradigma central que engendrou a produção de seu texto corresponda à clivagem voz/letra – e em concordância com o fato de que a “negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular” (Bakhtin, 1993, p. 10) –, o propósito deste ensaio é não considerá-lo como único possível. A meu ver, bem mais que à língua do mato, o vocábulo *xitu* remete ao potencial de performatividade da tradição oral popular angolana na escrita de Agostinho André Mendes de Carvalho, assim como às contradições que constituem os dois cânones, visualizadas a partir da contraposição de ambos. Portanto, explicitam-se os aspectos voltados para o fator linguagem enquanto atividade interativa, os quais, a meu ver, tornam sua narrativa *xitu*.

“Mestre” Tamoda aponta para alguns resultados da referida interação. Inicialmente, sugere uma certa ruptura na construção do enunciado, reveladora do contato agressivo, grosseiro entre os dois códigos, como se constata nas passagens abaixo:

*Porém, o novo vocábulo de “muchachala” não vigorou muitos dias, porque é parecido com uma palavra em quimbundo: muxaxala, que significa sulco nadegueiro ou via retal.*

*É mentira, não tenho castanha, veja só, veja só – kidi revolvía o forro dos bolsos. — Você pega só ladrão sem nada, grageu de merda!...*

— *Grageu, eie muene.*

— *Cala, mazé, seu panhanha.*

— *Panhá eie muene, mequetrefe íé, pacovi ié! – respondeu Kinoka, toda ela afinada no português de Tamoda.*

— *Não te admito que mim me chama mequetrefe, pacóvio. Não admito, mucama de merda, sundéifula.* (Xitu, 1984, p. 9 e 12)

Em relação à linguagem popular utilizada, destaca-se outro aspecto: o trato lingüístico grosseiro e degradante pode aproximar-se do conceito de grotesco desenvolvido por Bakhtin ao teorizar sobre as manifestações da cultura popular na Idade

<sup>1</sup> Quanto a esse aspecto, é válido considerar o percurso da Análise do Discurso Francesa, relativo à enunciação, de Émile Benveniste a Patrick Charraudeau e Dominique Maingueneau.



Média e na Renascença, em especial o carnaval. Este, segundo o crítico, correspondia ao “triumfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente”, devido à elaboração de estruturas lexicais e de performances gestuais alternativas que, livres do caráter normativo oficial, afluíam uma linguagem peculiar, por ele denominada “carnavalesca”. (1993, p. 8-9)

Na certa seria um exagero afirmar a existência de uma total carnavalização no texto de Uanhenga Xitu, por exemplo, se comparado com os processos de elaboração da linguagem na produção literária de Luandino Vieira. Entretanto, é possível constatar que a maneira por meio da qual quimbundo e português se articulam em “**Mestre**” **Tamoda**, principalmente, contribui para a constituição do texto/discurso literário carnavalizado no *corpus* da narrativa angolana na década de 70, fase de profunda transição política no país. Daí, evidencia-se, uma vez mais, o fato de que, conquanto o autor seja fundamentalista – aspecto verificável em especial nas páginas do **Jornal de Angola** dos anos 90, em suas freqüentes querelas contra José Mena Abrantes (e vice-versa), como num contexto bélico entre os falares nativos e a filologia românica –, os efeitos de sua construção textual não o são integralmente, em termos de enunciação. Por conseguinte, em função da perspectiva aqui delineada, passo a olhar com reserva o acriticismo notadamente característico dessa primeira vertente literária, segundo propostas taxionômicas de alguns teóricos sobre a ficção angolana da época.

Em **Manana**, narrativa voltada para a artificialidade e os simulacros que permeiam os setores sócio-culturais angolanos, é possível ao leitor perceber um forte discurso crítico no tocante ao uso alienado do código do colonizador, ao longo da narrativa da personagem Filito:

*Os meus livros estavam sobre a banca. Tio Chico dizia para mim:*

*— Aprende ofício, sobrinho! Este é arte. Não deixa pessoa pedir esmola. Têu pai anda aí com mania de liceu, liceu, liceu ianhi? 4ª classe, chega bem. Depois aprende arte. Uma data de gente que anda aí com liceu, mas com mania de fonchonário, são calutêiros. Não pagam as obras que a gente faz. Alguns matam as famílias com fome. A vida deles é só ter sapato engraxado e camisa limpo. Mas em casa só comem farinha com açúcar. Mesmo o mano já viu quantos dotores pretos? Dotor preto só os santomês. (Xitu, 1978, p. 28)*

Paralelamente, a intencionalidade gerada pelas estruturas textuais de “**Mestre**” **Tamoda** conotam ora a artificialidade quanto ao uso alienado e alienante da língua oficial,

*— Fiquem já avisados – dizia a professora, dirigindo-se para os alunos. — Não quero palavras do português do Tamoda cá dentro e nem lá fora. (...) Nada do português do Tamoda. Em vez de estudarem a matéria da escola passam o tempo a decorarem disparates!... (Xitu, 1984, p. 14)*

ora a tensão pertencimento/não-pertencimento do indivíduo assimilado, não mais o mesmo, mas outro, interferido:

— *Vamos-lhe perguntar ainda, cada veji é nosso filho que andam lá nas terras de longi e já não nos conhece mais.*

— *Pra que perguntar? Ele mesmo quando passa na gente parece que é branco...*

— *Estes rapazes, quando saem na cidade, pensa já não é pessoa da terra – cochichou um dos cipaios para os outros.*

— *Mas o gajo põe puto tudo de dicionário. Deve ser funcionário.* (Xitu, 1984, p. 16-17)

Também a partir do desabafo do personagem Kahito, em relação à Mbanza (Tribunal ou Palácio do Soba) que iria julgá-lo publicamente por ter desonrado Saki, filha da velha Mbamba, evidenciam-se contradições e percebe-se que o português (língua), em determinadas situações, confere ao angolano *status*, incluindo-o na esfera do elevado respeito social, e marca diferenças; todavia, quando se trata de fazer com que prevaleçam convenientemente os costumes da terra em favor da manutenção das tradições, de nada vale o domínio da língua oficial diante dos saberes do grupo; um kikata (paralítico) é sempre um kikata:

*Consideram crime grave a um caso tão vulgar só porque sou paralítico! Assisti tantos casos desta natureza durante a minha vida e nunca houve tanto barulho, alarme! E por cúmulo queixam-me para ir diante de um soba que me detesta e de uma cambada de makota que não percebe nada de justiça. Tipos estes que só vêem o meu valor quando necessitam de lhes ler e escrever cartas. (...) É a este Tribunal de velhacos que me irei entrar para ser ouvido? Qual é o crime? Tanto fiz para esta gente, muitos rapazes e raparigas ajudei a crescer; muitos ensinei a ler e a escrever, enfim, fiz quase tudo e, no fim, como agradecimento: devo ser julgado num Tribunal composto por feiticeiros, gatunos, velhacos, interesseiro, ingratos. Não, não vou, ainda que eu tenha de ser arastado. Se me deixassem ser julgado por um Chefe de Posto, talvez aceitasse. Mas não tenho pernas para me esquivar e ir até lá longe pedir justiça. Bolas, já suporrei demais. Se de fato sou um dos enviados do Kituta de Kasadi, como dizia minha mãe, porra, alguma vez na vida esta Kituta me ajudará.* (Xitu, 1984, p. 104)

Desse modo, torna-se relevante evidenciar que múltiplas vozes habitam não só a sanzala de Tamoda, mas também a produção literária de Uanhenga Xitu como um todo, pois diferentes sujeitos discursivos lá se encontram, embora nem sempre isso seja percebido por alguns críticos de sua obra.

## O MEU DISCURSO

Gramaticalmente, empregam-se as aspas em citações textuais, quando se pretende destacar alguma palavra ou expressão, ou mesmo para marcar palavras estranhas, quer por serem importadas, quer por parecerem estranhas ao uso comum,

quer por serem específicas de determinado grupo social, ou por encerrarem gírias (Cf. Barros, 1985, 74). No caso das narrativas de Uanhenga Xitu, as aspas que envolvem o termo Mestre podem vir a sugerir possibilidades consideráveis no percurso literário do autor. Por isso, penso ser necessária uma breve configuração do protagonista de tão famoso conto de 1974, a partir de elementos do próprio texto, com o intuito de presentificar ainda mais as especificidades de Tamoda, “mestre do português novo”:

*Tamoda, muito novo, dirigiu-se à cidade de Luanda, onde viveu muitos anos. Nesta, trabalhava e estudava nas horas vagas, com os filhos dos patrões e com os criados do vozinho do patrão. Assim, conseguiu aprender a fazer um bilhete e uma cartinha que se compreendia.*

*... passava o tempo a decorar e a copiar os vocábulos do dicionário. Aqueles vocábulos que lhe soavam bem.*

*(sua) mala trazia muitos romances velhos, entre eles um dicionário usado e já carcomido, algumas folhas soltas de dicionários, cadernos garatujados com muito vocabulário...*

*O novo intelectual, no meio de uma sanzala em que quase todos os seus habitantes falavam quimbundo e só em casos especiais usavam o português, achou-se uma sumidade da língua de Camões.*

*Nas reuniões em que estivesse com os seus contemporâneos bundava, sem regra, palavras caras e difíceis de serem compreendidas, mesmo por aqueles que sabiam mais do que ele...*

*Quando em conversa com moças analfabetas e que mal pronunciavam uma palavra em português, o “literato”, de quando em vez, lozava os seus putos. Porém, alguns deles nem constavam nos dicionários da época.*

*A exibição era feita pelo período da tarde, quando regressava da lavra de seus pais, e na altura em que, geralmente, todos os lavradores estão de volta dos campos.*

*... os frisos de cabelo que introduzira na gente nova, para ter o cabelo igual ao seu, provocaram queimaduras na cabeça.*

*Faleceu anos depois, mas já sem camisa, sem os sapatos, nem o capacete, nem o ndunda, tal como profetizara o cabo dos cipaio: kingilé, o jibot’ojo, o capacet’oko tuondo musumbe-ko um makoka. (Xitu, 1974, p. 6-7, 15 e 24)*

Tendo em vista os comentários do narrador, percebe-se que o referido termo aponta para direções diversas, no que se refere aos seus prováveis efeitos de sentido. Se de um lado corresponde a uma crítica em relação ao angolano assimilado que, sentindo-se superior, não se reconhece mais como parte de seu grupo social, por outro lado transforma-se em índice de rejeição ao perfil lingüístico imposto pela empresa colonialista; caso venha a sugerir uma atitude agressiva voltada para a destruição do discurso monolítico daquele que, por ser oriundo do centro, deve ser respeitado como o que sabe, indica, concomitantemente, um profundo momento de reflexão acerca da interação entre os saberes rural e urbano e da pertinência dos mesmos.

Em **Kahitu**, percebe-se semelhante destaque ao termo “mestre”, como é possível verificar nas passagens abaixo:

*Kahitu foi durante muito tempo, ou toda a sua vida, o “mestre” das crianças. Ensina-va-lhes diversos jogos, como fazer e armar laços para caçar pássaros e esquilos...*

*Durante o tempo em que a Escola esteve na sanzala, o Kikata não ia à oficina do ferreiro. (...) Agora, para enganar as saudades deixadas pela Escola, resolveu abrir, por sua conta, uma oficina de ferreiro. (...) Na sua oficina aparecia gente de toda ordem. Velhos e velhas, homens e mulheres, rapazes e raparigas. Não contando os miúdos antigos e novos camaradas do atual mestre de oficina.*

*O mestre era o homem mais informado da sanzala. Estava a par de todas as conversas, até das íntimas. Conhecia a fundo o segredo de algumas famílias. (...) Conhecia todo verbo e adágios regionais para conquistar mulheres. E servia como orientador de muitos rapazes para conquistarem moças, e conselheiro de moças para se escaparem de rapazes com más intenções.*

*À noite andas metido com as nossas filhas, como “mestre” de porcaria. (Xitu, 1984, p. 55, 59, 61 e 105)*

**Manana**, por sua vez, apresenta uma discussão sobre o sentido do termo, principalmente nas conversas entre Filito, o narrador-personagem, e seu Tio Chico:

*— Sobrinho, você está um mestre. Mas dou-te um conselho. Nas oficinas onde vai trabalhar, se encontrar velhos, mesmo que não sabem nada, você trata-lhes por mestres. Não é mestre porque sabe mais, não. É mestre porque entrou primeiro na arte. (Xitu, 1978, p. 31)*

A preocupação do escritor em relação ao(s) saber(es), manifestada ironicamente através dessas ponderações que permeiam suas narrativas, além de escancarar o bojo de contradições relativas aos diversos usos que os falantes angolanos faziam/fazem de suas línguas, pode vir a corroborar a própria postura de Uanhenga Xitu no tocante ao seu fazer literário, uma vez que o mesmo não costuma se assumir como escritor, nem mesmo diante dos companheiros escritores angolanos. Em depoimento concedido ao Caderno **Lavra & Oficina** (1979), assim se posiciona: “Até agora nunca me considerei escritor. Faço apanhado para os escritores”. Curiosamente, da mesma maneira se afirma o jovem Filito, em **Manana**:

*Acatava com todo rigor os conselhos do tio. Nas oficinas por onde passava, quando fosse encarregado de algum serviço em que fizessem parte alguns velhos, tratava-os como ‘mestre’ e rogava-lhes que me dessem o tratamento de “ajudante”. (...) Mas consegui que o velho Joaquim passasse a olhar-me com bons olhos, e o convenci que ele me tratasse por “ajudante”. (Xitu, 1978, p. 31-32)*

Sem dúvida, qualquer que seja o percurso de leitura a ser adotado, um aspecto não se pode negligenciar: a presença da ambigüidade como fio discursivo a

entrelaçar línguas e linguagens, estruturas e discursos, no desenrolar das narrativas de Uanhenga Xitu.

A meu ver, as aspas atuam sobre o termo Mestre como um invólucro, um mascaramento da(s) identidade(s) do(s) sujeito(s) discursivo(s) que habitam as conações do autor. À luz das reflexões de Bakhtin sobre o uso da máscara na cultura popular, pode-se afirmar que a escrita *xitu* do “Mestre” Uanhenga revela “a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; (...) a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as ‘macaquices’” (1993, p. 35). Assim, ao macaquear a língua portuguesa e criar um código lingüístico próprio, incompreensível a todos, Tamoda é ironicamente chamado de “interlocutor”; ao morrer, leva consigo o fracasso de seu contato lingüístico monolítico, não interativo, como já vislumbrara o cipaio: “— Quem? Aka mukuá tuhaa maié!... Kingilé, o jiboto ojo nhi capacet’oko tuondo musembe eko um mako-ka...” (Alguns são pilantras, uns, zés-ninguéns!... espere, não tarda muito que fique sem esses sapatos e o capacete a troca de mandioca – N. A. p. 17).

Em relação à literatura angolana, o teórico Pires Laranjeira observa uma certa “sede de fundamentalismo cosmogônico e ancestral (investindo-se de autenticidade africana) através do empenho ideológico-político”, no que tange a obra de muitos escritores, “centrada no campo (na mata) com a ajuda de sua experiência profissional, acadêmica ou educativa no âmbito da antropologia, etnologia ou vivencial” (Laranjeira, 1992, p. 104), como acredita ser o caso específico de Uanhenga Xitu. Na verdade, parece que tal situação se efetiva em seu texto literário como uma extensão das lutas de libertação: o texto oral encontra-se em permanente confronto com o texto escrito, sendo o primeiro equivalente à essência de pureza africana invadida pela imposição formal portuguesa; em outras palavras, o registro da fala nos limites do papel demanda, obrigatoriamente, a inserção de elementos do universo da oralidade, único procedimento por alguns considerado capaz de conferir ao texto a “necessária” autenticidade africana. Possivelmente por isso, a crítica brasileira Laura Padilha (1995), ao analisar com pertinência a tensa relação entre voz e letra, sugere a subdivisão das produções ficcionais angolanas em três vertentes. Na primeira delas, a teórica posiciona a obra de Uanhenga Xitu:

*... liga-se à resistência narrativa, trazendo para a cena discursiva usos, costumes e tradições do povo que ganham nela um lugar de precedência absoluta. As obras dessa vertente se caracterizam por um certo acriticismo, sobretudo quando práticas culturais arcaicas são mostradas como desejáveis pela ideologia do texto, em determinado sentido bastante conservadora. (Padilha, 1995, p. 172)*

Essa postura pode parecer predominante no texto de Uanhenga Xitu, principalmente se os parâmetros para a análise textual se ancorarem no referencial lingüístico acoplado à atividade política do escritor. Sob esse aspecto, observa-se que o

autor utiliza-se das duas línguas adotadas como cânones para concretizar seu posicionamento político-ideológico: o quimbundo (uma das línguas naturais de Angola) e o português performatizariam, assim, no texto literário, o confronto entre colonizados e colonizadores. Entretanto, é necessário estar alerta para o fato de que, embora a justaposição do quimbundo ao português se dê limitadamente em função de um discurso antitético, a inevitável aproximação dos dois códigos coloca-os em condição relacional, fato que amplia o propósito ideológico inicial do autor, chegando mesmo a superá-lo. Desta forma, no âmbito da narrativa de Uanhenga Xitu, é válido investigar as prováveis formas de interação lingüística engendradas como possíveis efeitos de sentido do contato entre as duas totalidades.

Nesta perspectiva, mostra-se pertinente a posição de Ana Mafalda Leite, ao afirmar que essa é uma situação de *quase* (!) dialogismo, “resultante da interação entre as duas línguas conhecidas, uma africana, e a outra a língua portuguesa, que tentam como que ‘traduzir-se’ mutuamente ( como é o caso de Uanhenga Xitu...)” (1998, p. 36). O crítico José Venâncio (1990), por sua vez, ao analisar a produção de Xitu, considera-a efetiva como “a obra de um escritor que, pela sua frontalidade ideológica e pela sua originalidade estilística, merece toda a nossa atenção”. Segundo a ensaísta são-tomense Inocência Mata,

*Um trabalho literário sobre a herança oral numa tentativa não apenas de resgatar a riqueza do património etnográfico e os valores tradicionais (...) pressupõe a (re)criação desse espaço de interpenetrações textuais de “valências etno-semânticas” no universo africano no sistema literário da língua portuguesa. (...) Assim, no silêncio da clandestinidade, a letra, aquisição de uma cultura europeia já cristalizada, resgata a voz aprisionada preservando-lhe, porém, a sua dupla função das sociedades tradicionais: em relação ao(s) destinatário(s) (entretenimento e educação) e em relação à feição ideológica (preservação do património cultural e disseminação da mensagem transformadora. (Mata, 1992, p. 34; 52)*

Dependendo da época e do olhar a ser lançado sobre a obra, é possível perceber que a subversão presente no texto *xitu* de Uanhenga resulta literariamente, devido a um processo de fato produtivo: a abertura da narrativa ficcional angolana para a emergência de procedimentos lingüístico-discursivos não tão previsíveis, pautados na interação. Autor de um projeto discursivo polêmico, que tem provocado muita *maka* na *sanzala* crítico-literária dos estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa, Uanhenga Xitu, na introdução ao livro *O Ministro*, direciona sua voz a seus leitores:

*Deixem os escritores registrar a verdade. O escritor acaba por se saturar a escrever a mesma coisa do cipaio, do chefe o posto, do soba, do castigo, da palmatória, da escravatura. Penso que de vez em quando é preciso diversificar; respirar outros ares, apontar o que se está passando num tempo, para não acontecer que amanhã andemos à cata de histórias contadas ao avesso. Não se devem perder essas oportunidades. Criar. (...) Fa-*



*zer elogios a um governo, a um responsável, mesmo quando ele, ele próprio, reconhece nas suas falagens profissionais que não vai bem, esse escritor, que se oferece a fazer o papel de adador, não está a ser honesto consigo mesmo. Nós que não sabemos ou que não temos jeito de escrever obras didáticas ou científicas, ou obras políticas de caixa alta, deixem-nos pelo menos pintar os campos de outros ambientes onde o chilrear dos pássaros, os zumbidos das abelhas e o cantar dos homens se cruzam em harmonia de paz. Satisfeitos ou não, as opiniões dos leitores nem sempre são convergentes. Portanto, deixem o escritor escrever a verdade do que vê e fixa, aguardando sempre pela crítica. O que não serve agora e parece excêntrico poderá vir a ser bom e concêntrico num amanhã longe. O que aconteceu com o pUema de kimbundu.* (Xitu, 1990, p. 42-43)

Como leitora, registro aqui o meu olhar sobre o texto *xitu* desse “mestre”, nem sempre convergente em relação ao de outros leitores, porém continuamente aberto ao exercício crítico.

## ABSTRACT

This essay corresponds to a brief reflection on the angolan writer Uanhenga Xitu's literary work. By evidencing some relevant strategies of textual construction, I demonstrate how these procedures produce effects that sometimes betray or surpass the author's political and ideological discourse.

## Referências bibliográficas

BAKHITIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**; o contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/ Brasília: HUCITEC/ UnB, 1993.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CAETANO, Iris Maria da Costa. **Diálogos angolanos – poesia moderna e a (re)construção do passado**. Belo Horizonte: PUC Minas, 1996. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. A Sagrada Esperança de Agostinho Neto: um manancial de interlocuções. In: DÖPCKE, Wolfgang (Org.). **Crises e reconstruções – Anais do VI Congresso da Associação Latino Americana de Estudos Afro-Asiáticos do Brasil (ALADAAAB)**. Brasília, LGE, 1998. p. 201-211.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

GOMES, Aldónio e CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1997.



LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste**. – identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

MATA, Inocência. **Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa**. Pontevedra/Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica).

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EDUFF, 1995.

XITU, Uanhenga. **O meu discurso**. Luanda: UEA, 1974.

\_\_\_\_\_. **Manana**. Lisboa: Edições 70, 1978.

\_\_\_\_\_. **Os sobreviventes da máquina colonial depõem**. Lisboa: Edições 70, 1980.

\_\_\_\_\_. **“Mestre” Tamoda e Kahitu (Vozes na sanzala): contos**. São Paulo: África, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Ministro**. Luanda: UEA, 1990.