

**TRANSCRIANDO O(S) PONTO(S) DE VISTA DO MUSSEQUE: A(S) VIDA(S)
VERDADEIRA(S) DE DOMINGOS DE XAVIER**

**TRANSCREATING THE POINT(S) OF VIEW OF THE MUSSEQUE: A VIDA
VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER**

Gustavo Henrique Rückert (UFRGS)¹

Resumo: Este trabalho pretende apresentar uma breve reflexão acerca da história, da narrativa e, principalmente, da escrita e da oralidade na obra *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, do escritor angolano Luandino Vieira. Para isso, busca fundamentação teórica, principalmente, nos Estudos Culturais, nos Estudos Pós-Coloniais e na Nova História. Por fim, é trazida a noção de TransCriação como um avanço em relação a certo platonismo nos estudos das relações entre oralidade e escrita, possibilitando, inclusive, uma alternativa pluralista para o absolutismo da narrativa e da história.

Palavras-chave: Luandino Vieira; colonização; oralidade; escrita.

Abstract: This work intends to present a short reflection about history, narrative and, mainly, writing and orality in *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, by Angolan writer Luandino Vieira. It has searched theoretical fundamentals mainly in Cultural Studies, Postcolonial Studies and New History. Finally, it brings the *TransCriação (TransCreating)* notion as an improvement when compared with platonic studies about the relationship between orality and writing. The *TransCriação* notion provides a plural alternative to the absolutism of narrative and history.

Keywords: Luandino Vieira; colonization; orality; writing.

O ano de 68 é o marco simbólico de uma grande remodelação nas linhas de pensamento das ciências humanas. Alunos oriundos de culturas à margem dos padrões tradicionalmente elitistas das instituições de ensino universitário agitaram as paredes da velha Sorbonne em um grito que expressava insatisfação com os métodos e objetos de estudo. A leitura de Jane Austen realizada por uma aluna imigrante não seria a mesma realizada (como era imposto) por um professor das classes mais favorecidas. Desse modo, o grito contra o absolutismo dos modelos de ensino logo se voltou também contra a situação política e, em geral, contra todas as atitudes totalitárias em qualquer instância. As linhas de pensamento pós-68 assinalam não só uma atitude crítica e uma revisão de métodos e objetos de estudo como significativas inovações no campo epistemológico.

¹ Mestrando em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. E-mail: gh.ruckert@ig.com.br

Os Estudos Culturais, campo de estudo interdisciplinar, discutiram a tradicional cisão entre cultura erudita e cultura de massa. Com apoio no modelo da Desconstrução, de Jacques Derrida, uma série de conceitos totalitários e excludentes foram questionados. A categoria do universal em oposição ao local, por exemplo, é uma das mais importantes desconstruções realizadas pelos Estudos Culturais. O universal sempre fora uma característica metafísica apontada por um centro europeu e masculino. Assim, de um certo *locus* enunciativo, impunha-se uma categoria homogeneizante, que excluía o outro e considerava a sua própria condição como comum a todos. Na mesma esteira, o conceito de estética e, conseqüentemente, os conceitos de valor e de cânone sofreram abalos e aberturas, uma vez que são definidos por grupos específicos que detêm o poder do enunciado verdadeiro a respeito da arte. Assim, os objetos culturais, que antes eram tratados como bens metafísicos e eram sempre oriundos de uma elite européia e masculina, passam a ser tratados como bens materiais e oriundos das culturas à margem do centro de enunciação.

Já os Estudos Pós-Coloniais, oriundos dos próprios Estudos Culturais, possibilitaram a desconstrução da oposição metrópole e colônia no âmbito cultural por intermédio de uma revisão crítica do passado colonial e da conseqüente sobreposição cultural. A partir da publicação de *Orientalismo* (1978), de Edward Said, desenvolvem-se de maneira significativa os estudos de intelectuais diaspóricos oriundos de antigas colônias, como Homi Bhabha e Stuart Hall, por exemplo. Os estudiosos da área esforçam-se no combate ao imperialismo, sobretudo no âmbito cultural, questionando a formação dos cânones (normalmente eurocêntricos). Dessa forma, textos de escritores de países colonizados, sempre colocados à margem dos valores estéticos, passam a ser reivindicados, assim como os próprios textos de discurso notadamente anti-coloniais que foram esquecidos na história literária das metrópoles. Os Estudos Pós-Coloniais, em suma, trouxeram à tona as vozes de outros *locais da cultura*, que historicamente sempre estiveram na periferia dos valores e padrões (já sabemos mais políticos que a ilusão estética) do local da cultura central.

Por fim, a Nova História foi uma corrente histórica oriunda da Escola dos Annales que promoveu uma ampla reflexão acerca dessa disciplina. Tradicionalmente, a História tinha a pretensão de ser objetiva e neutra. Preocupada somente com a diacronia, ela apresentava uma sucessão harmônica e linear de causas e efeitos que excluía a complexidade das relações sincrônicas de cada acontecimento. Por fim, o historiador se baseava somente em documentos

oficiais e ocupava-se dos grandes homens e dos seus grandes feitos. O (não)grupo bastante heterogêneo que foi designado como Nova História passou a questionar a História Oficial como uma verdade dogmática, ressaltando o caráter textual e narrativo construído por um observador que faz recortes e está vinculado aos pre(con)ceitos da moral de seu contexto. Ao invés de um discurso tido como oficial, o da “grande história”, passou-se ao estudo de uma pluralidade de histórias, a partir dos pequenos fatos, a partir dos renegados pela História Tradicional, a partir dos documentos não-oficiais, da arte, e da cultura – em um sentido bastante material – popular.

Essas são três linhas de pensamento, de certa forma oriundas das mudanças epistemológicas de 68, que serão caras ao presente trabalho. Como se percebe, estão bastante ligadas e são apenas uma face de um conjunto de teorias que, de certo modo, buscaram romper com o totalitarismo e o autoritarismo intelectual em nome do pluralismo. Esses descentramentos do centro de poder político e cultural possibilitaram o estudo amplo de objetos antes desconsiderados, como a oralidade, as literaturas africanas e a(s) história(s) em uma visão plural, como conjunto de narrativas condicionadas. Esses três elementos serão fundamentais a esse estudo.

1. O paradigma literário de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*

De acordo com Ana Mafalda Leite,

As literaturas africanas emergentes (...) recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa “autenticidade” pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (...) que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros. (LEITE, 2003, p.27-8)

Assim, com a ruptura e subversão dos modelos narrativos ocidentais pela presença da tradição narrativa (oral) africana, as literaturas das ex-colônias em África inovam e enriquecem a(s) tradição(ões) literária(s). Para entender um pouco melhor essa dialética, analisaremos o caso do escritor Luandino Vieira dentro da História da Literatura Angolana.

O paradigma literário da época em que Luandino se lança como escritor (final dos anos 50, princípio dos 60) era a narrativa neo-realista. Notadamente, eram romances de tese –

de cunho marxista – que tinham por referência Alves Redol e, sobretudo, Jorge Amado. O nome de maior destaque da produção angolana de romances neo-realistas nesse período era Castro Soromenho. Essas narrativas apresentavam uma sociedade “vista de cima”, ou de uma análise macroestrutural. Seus personagens eram arquétipos de toda uma classe dominante ou dominada e não apresentavam uma densa consciência psicológica. O narrador tecia seus comentários em uma linguagem distanciada da linguagem dos personagens/classes que eram recriados nos romances.

O documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (2008), ao falar sobre o seu filme *Santo Forte* (1999), explica que queria retratar a complexidade religiosa brasileira. Mas se filmasse diversos rituais em diversas regiões, o filme ficaria “uma coisa um pouco estéril e superficial: ‘o mosaico do Brasil’” (p.76). Coutinho filmou, então, a partir do micro e não do macro: em uma favela do Rio de Janeiro, entrevistou pessoas e deixou que, a partir desses relatos, se demonstrasse todo o sincretismo presente na vida do brasileiro. Luandino Vieira insere-se da mesma forma na narrativa angolana: com uma narrativa constituída a partir de baixo (ou de infraestrutura). Assim, a partir dos moradores dos musseques² (com a sua linguagem e ponto de vista), Luandino dá conta da complexidade das relações e situações causadas pelo colonialismo. Nos tópicos seguintes, será estudada de maneira mais pormenorizada a questão da presença (que se marca sobretudo pela oralidade) do cotidiano do musseque em Luandino. Para isso, foi escolhida a narrativa *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, escrita em 1961, mas publicada somente em 1974 devido à prisão do escritor e à censura de sua obra por parte do regime fascista português.

2. O(s) foco(s) do musseque

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie, autora do já clássico *Hibisco roxo* (2003), em apresentação na universidade de Oxford (Inglaterra, 9 de julho de 2009)³, explicou o que chama de “o perigo de uma história única”. A partir de sua experiência pessoal, de suas leituras de livros infantis ingleses e americanos durante a infância, que traziam princesas tão diversas dela, e dos seus estudos universitários nos Estados Unidos, convivendo com a narrativa dos outros sobre o que é ser

² Como são chamados os bairros populares em Angola.

³Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&feature=related>. Acesso em: 30/07/2011.

nigeriana, Adichie reivindica o direito de narrar a história de sua condição individual e da condição de seu país. O perigo de uma história única reside no absolutismo da construção de uma verdade discursiva e que é consolidada a partir dos estereótipos.

A vida verdadeira de Domingos Xavier traz mais do que um discurso contrário ao discurso da metrópole sobre os últimos anos de império: traz a heterogeneidade dos vários discursos daqueles que vivem o peso de séculos de dominação cultural, econômica, moral (só para citar algumas esferas) por intermédio de uma narrativa multifocal. A cada capítulo, o foco narrativo é centrado a partir de um diferente personagem. O que confere unidade às narrativas que partem desses distintos pontos de vista é o fato de elas sempre estarem, de algum modo, relacionadas ao personagem Domingos Xavier – mais precisamente sua prisão, sua tortura e sua morte. Manuel Ferreira, a respeito da poesia de Luandino, comenta: “sensível à captação do cotidiano social” (1977, p.29). Refletindo acerca do mesmo atributo mas em relação à prosa do autor, a narrativa multifocal acaba sendo importante para a construção desse quadro cotidiano. Utilizando o termo adotado por muitos historiadores que analisam “a partir de baixo”, são histórias da vida privada, que, mostrando o dia-a-dia desses personagens revelam variadas visões sobre a(s) história(s).

Os personagens da obra não são figuras conhecidas e consolidadas pela História Oficial, mas os moradores dos musseques de Luanda e de seus arredores. Domingos Xavier é um negro, morador de um musseque em uma cidade periférica a Luanda, que trabalhava – leia-se em condições de explorado – como tratorista. Os demais personagens – e sobre quem recai o foco narrativo – são a sua mulher, Maria; Zito, uma criança moradora de um musseque de Luanda; Xico João e Miguel: amigos de Mussunda – um alfaiate de orientação socialista que pregava a educação das crianças do musseque. Esses personagens se relacionam de diferentes maneiras em relação à opressão do angolano pelo português, fortemente testemunhada pela violência com que agia a polícia de colonização nos fins da década de 50 e início da de 60.

3. A(s) voz(es) do musseque

A alteridade é um elemento importante para o entendimento dos pensamentos de Mikhail Bakhtin. Ao longo de sua obra, percebe-se, que, para ele, a alteridade é a própria intersubjetividade. Ela é, inclusive, anterior à própria noção de subjetividade. Dessa forma, é

constituente do próprio ser. As interações, portanto, só podem ser dialógicas, e nunca, monológicas.

Partindo de tais pressupostos, Bakhtin entende a literatura como discurso. Ou seja, analisa o objeto literário a partir da materialidade da *parole*⁴. Em *Questões de literatura e de estética*, ele explica que o romance (um gênero desenvolvido a partir da burguesia) é produto da estratificação social. O romance, naturalmente, é constituído pelo plurilingüismo, ou seja, o discurso de um outro está sempre presente, seja para disfarçar, ou não, o discurso do narrador. O gênero romanesco é uma diversidade de linguagens (de acordo com as divisões sociais) organizada de modo artístico. A grande inovação desse gênero, pensando de acordo com Bakhtin, não é a representação dos homens, mas a representação dos seus discursos.

Tendo como foco sempre o cotidiano dos musseques, o que Luandino Vieira faz é justamente uma representação da linguagem e dos discursos dos moradores dessas áreas. A linguagem empregada por Luandino Vieira é largamente apontada pelos críticos como a grande contribuição desse autor à literatura angolana. Do estilo praticamente neutro dos narradores do neo-realismo, evolui-se para uma construção de linguagem que representa – e cria – essa noção de hibridação. O português é falado nos musseques – devido ao processo de superposição cultural. No entanto, é um português alterado na fonética, na morfossintaxe e no léxico devido à convivência com o kimbundo. É essa linguagem viva, falada por esses personagens populares em seu cotidiano, que é a matéria da palavra do narrador da novela, alterando na ortografia, na morfossintaxe e no léxico um padrão de escrita muito baseado no português europeu. Essa inovação estilística, de acordo com Manuel Ferreira, “ganha uma altura que pode ser colocada ao lado da dos melhores prosadores de língua portuguesa” (1977, p.57).

De acordo com Ana Mafalda Leite (1998), Luandino Vieira tende ao hibridismo lingüístico, utilizando sim a língua do colonizador, mas subvertendo-a com as alterações sintático-morfológicas e, ainda, lexicais tal qual a subvertem os moradores dos musseques em sua oralidade. Se não há a narrativa em primeira pessoa para cada capítulo (foco), com a própria fala de Maria, Zito, Xico João, Miguel, o narrador distanciado, contudo, aproxima-se

⁴ Partindo da distinção saussureana entre *langue* e *parole*. (SAUSSURE, 2006).

pela linguagem da oralidade desses personagens, além das próprias situações de fala deles, quando ocorre de modo direto a presença da voz.

No musseque a notícia correu com depressa, miúdo Zito transmitindo a mães e filhos, vizinhas comentando de porta em porta. Ninguém lhe conhecia, o pobre era muito alto e magro, ninguém lembrava aquele cara lá em cima. Vavô Petelo recolheu todos os pormenores, sempre cachimbando, e saiu depois com miúdo Zito na mão, arrastando sua perna esquerda, a calça dançando, motivo de troça da miudagem:
- Takudimoxi! Takudimox'éeé! (VIEIRA, s/d, p. 14)

No excerto acima, percebe-se em “correu com depressa”, “ninguém lembrava aquele cara” a subversão da sintaxe tradicional da língua portuguesa, marcando a presença da língua viva, da sintaxe da fala dos musseques na linguagem do narrador, assim como a alteração morfológica “cachimbando” e as escolhas lexicais típicas da fala “miúdo”, “Vavô” e “miudagem”. Por fim, além desse hibridismo assinalado na linguagem do narrador, temos a fala dos personagens (da miudagem): “Takudimoxi!”. É a presença de palavras em kimbundo na narrativa, sendo, assim, exemplar da teoria de Bakhtin, de que o romance é a representação da própria linguagem e dos discursos, no caso, a representação da oralidade dos musseques.

4. Voz e/na letra

As literaturas africanas assinalam, de certo modo, uma utilização dos tradicionais modelos ocidentais. Em um primeiro momento, essa apropriação passou pela noção de cópia (copiando os paradigmas estéticos – e, por isso, também ideológicos – europeus e imperiais). Nesse sentido, Luandino Vieira mostra-se singularmente importante na história literária de Angola e mesmo de África por buscar não uma simples cópia, mas a deformação dos gêneros narrativos como foram concebidos pelos ocidentais. Por meio de uma linguagem viva, sendo representativa da fala dos moradores do musseque, são reinventados os próprios gêneros de narração, acionando, assim, toda a riqueza de uma tradição oral africana não para uma volta mítica a uma cultura essencialista, mas para a formação desse corpo híbrido que, assinalando a deformação do gênero, o reinventa.

No entanto, a presença do elemento oral na obra literária de Luandino Vieira (e mesmo dos outros autores) só se pode fazer possível de um modo: escrito. Ferdinand de Saussure, no seu *Curso de Lingüística Geral*, já afirmava a clara diferença entre a escrita e a fala: “Língua

e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (2006, p.34). A língua independe da escrita e prova disso é o fato de aprendermos a falar muito antes de aprendermos a escrever (e muitos não aprendem). Contudo, apesar dos sistemas serem distintos, Saussure é claro quanto à função da escrita em representar a fala. Ou seja, a escrita é um sistema artificial que tenta mimetizar o sistema natural de comunicação: a fala.

Será possível, porém, representar artisticamente o elemento da fala por meio da escrita? A última fala do livro (reproduzida abaixo), do personagem Mussunda, veiculada na escrita é representativa até que ponto da oralidade?

- Irmãos angolanos. Um irmão veio dizer mataram um nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier, e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria o bem do seu povo, e da sua terra. Fiz parar esta farra só para dizer isto, não é para acabar, porque a nossa alegria é grande: nosso irmão se portou como homem, não falou os assuntos do seu povo, não se vendeu. Não vamos chorar mais a sua morte porque Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano... (VIEIRA, s/d, p. 92)

Por mais que a escrita seja representativa (tão falhamente quanto a fala) dos referentes, e por isso entende-se a fala do personagem, a complexidade dessa enunciação jamais pode ser representada pelo sistema gráfico. Paul Zumthor (1993), estudioso de poéticas orais, estudou os efeitos daquilo que denominou performance. Sem possuir uma explicação conceitual fechada, a performance é, para Zumthor, relacionada à singularidade cultural e situacional da enunciação oral. O local, a intenção do texto, a voz (em um sentido bastante físico) do locutor, bem como as suas ações (e também as do público), a relação entre as pessoas presentes, a relação dessas pessoas com a própria questão da exposição oral, entre tantas outras possíveis variáveis, tornam o momento estético da produção único e a performance incapaz de ser potencialmente traduzida para um sistema de signos outro, como a escrita. Frederico Fernandes (2007, p.45), inclusive, afirma que “Zumthor destaca que o reconhecimento da voz no texto escrito permite esboçar o simulacro do objeto, mas não o objeto em si”.

Se o simulacro, tradicionalmente em Platão (2007), fora visto como algo bastante negativo: a cópia dessemelhante, não detentora da essência; depois de Nietzsche (2008), foi possibilitada a sua valorização como uma originalidade, uma não-submissão ao modelo, uma não-busca pela verdade metafísica. Com a inovação nietzscheana da originalidade do

simulacro, é possível pensar a presença da oralidade no texto escrito não de uma maneira negativa, mutilada, mas, sim, por meio da interação dos sistemas orais e escritos produzindo um texto híbrido, incapaz de mimetizar a performance oral, porém capaz de criar outras potencialidades estéticas por meio desse rico hibridismo. Eric Havelock (1995, p.18), um dos pioneiros dos estudos da oralidade afirma que “a oralidade e a cultura escrita individualizam-se ao serem contrapostas (...). É claro que constitui erro polarizá-las, vendo-as como mutuamente exclusivas”. É justamente esse erro – do qual Havelock já precavera os estudiosos nos anos 60 – que não cometem os autores africanos que, como Luandino Vieira, transCriam ao utilizar como material literário a tradição oral africana, mas sempre com a consciência de que eles são, no fim das contas, escritores.

A noção de transCriação é sugerida por Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004) ao explicar que toda transcrição é, na verdade, uma tradução ou, ainda, uma transcrição. De acordo com as autoras, diante da impossibilidade da completa reprodução, na tradução, de um sistema em um outro, a tradução acaba preferindo um eco do original. Se, para Platão, na caverna, os poetas (de costas para o mundo) conseguem ver somente as sombras da luz, valorize-se, pois, essas sombras poéticas! Se uma tradução de elementos orais nunca será uma plena reprodução de sua performance, que seja, pois, a produção de um novo e diferente texto. Esse texto-simulacro, essa transCriação oral na escrita, explica o que Ana Mafalda Leite (2003, p.28) define como “a ‘invenção’ de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros”.

De fato, a citada fala do personagem Mussunda não tem as mesmas características artísticas da fala cotidiana de um sujeito real em determinada situação e contexto. Mas não possuir as mesmas características não é equivalente a não possuir características ou, ainda, características inferiores. É um diferente objeto artístico que, embora se utilize das fontes orais, possui suas próprias condições de funcionamento e efeito. Se não há ali a performance de Zumthor, há, no entanto, a potencialidade de transCriação de Luandino, utilizando as características da tradição escrita e da oralidade para ampliá-las, subvertê-las e livrá-las dos essencialismos por meio da beleza do eco, da riqueza do simulacro.

Conclusão: O Pluralismo

Se toda a história pode ser entendida (e bem o foi por Nietzsche e por Foucault) como a história do poder, a história do pensamento pode ser entendida como a história da verdade. A legitimação de um discurso como verdadeiro foi a luta que se travou (e se trava) desde sempre no próprio campo discursivo. E a segregação de outros discursos, não dotados da verdade, acaba sendo consequência inevitável. De acordo com Foucault (2010, p.10), “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.” E o desejo e o poder, como motivadores da própria história, estão intimamente ligados com a verdade (mais do que isso, com a vontade de verdade) e seu poderoso mecanismo de exclusão.

Considerando essas premissas, a vontade de poder acabou levando, muitas vezes, ao discurso monolítico, autoritário, revestido de verdade (e poder) e, claro, excludente. Basta pensar na questão das constituições dos cânones literários, que, apoiados em um conceito de literaridade ou de estética (mecanismo de construção de verdade) sempre disfarçaram o *locus* discursivo do enunciador. Basta também pensar nos discursos coloniais, construindo verdades acerca não só de valores literários pretensamente universais, como também construindo verdades sobre suas (ex) colônias. E isso não é coisa tão distante. Adichie, nos Estados Unidos, aprendeu uma série de verdades sobre a Nigéria. Ela, como uma nigeriana, não estava capacitada para enunciar esse discurso. A vontade de verdade dos estudiosos de África criava mecanismos de exclusão para as palavras da escritora.

A partir das inovações de pensamento pós-68, no entanto, os discursos marginalizados pelo centro produtor de verdades passam a constituir um espaço. É verdade que um espaço de resistência, de contracultura, e isso é importante, assinalam um novo *local da cultura*. O valor cultural passa a ser questionado, uma vez percebida toda a ideologia e os mecanismos de exclusão que formavam os cânones, possibilitando novos objetos de estudo. Intelectuais originados fora do eixo Europa e Estados Unidos passam a ter seus trabalhos (teóricos, críticos ou artísticos) legitimados, mostrando o discurso produzidos por outro *locus* de enunciação. E a própria história (outrora História) passa a ser contada de baixo, a partir do cotidiano, das pessoas simples, e a partir de documentos (antes?) não oficiais como as obras de arte e os relatos orais.

Nesse sentido, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* pode ser entendido como um manifesto contra o discurso absoluto, formador de verdades e excludente. Se o próprio

Luandino foi preso na ilha do Tarrafal e teve suas obras censuradas pelo império português, *A vida verdadeira* (escrito em 61) trouxe à tona (publicado somente em 1974) uma(s) história(s) contada e recriada por diversos pontos de vista. Além da história da violência da polícia portuguesa e da colonização ser contada, a partir de um fato cotidiano, por diferentes pontos de vista dos próprios angolanos, é por meio da língua falada nos musseques que Luandino o faz. Buscando a rica transCriação da oralidade na escrita, assinala o hibridismo na luta contra os essencialismos e a verdade (monolítica). São várias verdades desde a língua até os fatos narrados... A cena a seguir exposta, dotada de intenso lirismo é bastante simbólica disso:

Domingos sorriu dentro de si. Pensou sim, que era verdade, que ia morrer. Iam matar-lhe. Já estava morto mesmo, as pernas partidas nos joelhos eram a única dor que ainda lhe incomodava. Sorriu, sorriu enquanto o sangue saía na boca, no nariz, nos ouvidos, ensopava a camisa rota, o corpo, o chão, salpicava o agente, as paredes, tudo. E era bom sentir-lhe correr assim, livremente, se sentir vazio e leve. A alegria grande por não ter falado saía nas lágrimas salgadas, no mijo, não podia deter-lhe, correu pelas pernas abaixo e espalhou seu cheiro acre e quente em toda a sala. (VIEIRA, s/d, p.75)

O personagem Domingos Xavier, sob tortura, fica feliz por não ter falado dos assuntos do povo angolano para os interrogadores portugueses. Diante da violenta punição, oferece a mais perturbadora das resistências: sorri. E mais do que desconcertar aqueles que o agridem, sente imenso prazer ao corromper, marcar e manchar os colonizadores, a sala, tudo, com seu sangue e seu mijo. Luandino Vieira, em *A vida verdadeira*, faz exatamente isso: escreve na língua do colonizador mas subvertida pela presença do kimbundo, da oralidade dos musseques; reclama contar a história da colonização porém sob o(s) ponto(s) de vista do africano; reclama o direito à voz que é abafada pela censura. Assim, acaba corrompendo, marcando e manchando com sangue e mijo a autoridade da verdade e do discurso do colonizador.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *Apresentação na universidade de Oxford*. (9 de julho de 2009) . Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&feature=related>. Acesso em: 30/07/2011.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria. _____. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral do Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 123-169.

BAKHTIN, Mikhail. O plurilingüismo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini ET alii. São Paulo: Hucitec, 1988.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

COUTINHO, Eduardo. *Encontros - Eduardo Coutinho*. Felipe Bragança (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

FERNANDES, Frederico. A voz nômade: introduzindo questões acerca da poesia oral. In: _____. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, 1977.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy (org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: LP&M, 2008.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Escala, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Charles Bally e Albert Sechehaye (org.) Trad. Antônio Chelini, José Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, s.d.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Jerusa Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

[Recebido: 07.out.11 - Aceito: 12.mar.12]