

LÍNGUA, IDENTIDADE, GÊNERO E DISCURSO: RELAÇÕES PARA A LEITURA DE UMA CENOGRAFIA ANGOLANA

Michelle Gomes Alonso DOMINGUEZ¹ (UFRJ)

RESUMO: Adotando uma perspectiva teórica vinculada à Análise do Discurso, cujos conceitos de subjetividade e enunciação instituem-se como apoio para a reflexão da identidade na alteridade, este artigo busca observar a construção da cena e do *ethos* referenciais para a configuração de uma unidade semântico-discursiva representativa da angolanidade nas obras *Vôvô Bartolomeu*, *Náusea*, *Luuanda*, *Dizanga dia Muenhu* e *Estórias do Musseque*. É assim que, considerando as relações entre Língua e Identidade, Gênero e Discurso, propõe-se a leitura de uma cenografia que, construída a partir dos processos de discursivização, é capaz de transformar a Língua Portuguesa em veículo do discurso angolano.

RESUMÉE: À partir d'une perspective théorique liée à l'analyse du discours dont les concepts de subjectivité et énonciation s'instituent comme l'appui pour la réflexion de l'identité dans l'altérité, cet article cherche à observer la construction de la scène et de l'ethos référentiel pour la configuration d'une unité sémantique-discursive représentative de l'angolanité dans les oeuvres *Vôvô Bartolomeu*, *Náusea*, *Luuanda*, *Dizanga dia Muenhu* e *Estórias do Musseque*. C'est ainsi que, étant donné les relations entre la langue et l'identité, le genre et le discours, on propose la lecture d'une scénographie que, construite dès les processus de discursivisation, est capable de transformer la langue portugaise en véhicule du discours angolais.

1. Apresentação

Entendendo que todo texto literário tem como pressuposta a marca de uma Identidade, o fato de os contos angolanos serem escritos em Língua Portuguesa – a língua do colonizador – leva à reflexão sobre o modo como esses textos se mantêm enquanto manifestação artístico-cultural angolana. Como pensar a Identidade de uma nação fora do sistema lingüístico que a pressupõe? A questão que se apresenta nesse momento diz respeito ao modo como a Identidade se manifesta em uma língua que não remete à origem cultural de Angola, mas sim à intervenção portuguesa nesse país. Seguindo tal questionamento, encontra-se ainda o impasse diante da constituição do gênero, já que, escapando aos limites da arte literária para servirem na luta pela libertação nacional, essas obras atuam na interseção de gêneros e modos de organização textuais, instituindo a narrativa a partir de um modo enunciativo altamente argumentativo, no qual convergem “fala” e escrita.

Tendo em vista tais considerações e como base de dados as obras *Vôvô Bartolomeu*, *Náusea*, *Luuanda*, *Dizanga dia Muenhu* e *Estórias do Musseque*, é na relação entre língua, literatura e cultura que se propõe a investigação dos recursos de Língua Portuguesa utilizados em função da construção de uma cenografia comum, considerada aqui como sustento discursivo do projeto de (re)construção identitária inerente a essas narrativas. Para além do tema da Colonização portuguesa em África – freqüente na literatura universal –, o que está colocado em questão é a maneira como o angolano se apropria da Língua Portuguesa para narrar seu espaço e tempo, suas crenças e perspectivas, seus problemas e questionamentos.

2. Sobre a natureza do *corpus* e o suporte teórico

De acordo com Médvédev e Bakhtin (apud BACCEGA, M. A, 1995: 78), trata-se, o discurso literário “da realidade refratada ideologicamente e submetida a uma conformação artística”. Diante dessa natureza, o trabalho com o texto literário impõe a verificação das relações que a obra estabelece com o domínio mais amplo ao qual pertence (no caso, a literatura) e com a concepção de arte presente na sociedade e no momento de sua produção. Criação artística e lingüística, esse tipo de discurso se constitui de acordo com o “meio literário” da sociedade que o produz, sendo, também, influenciado pelos domínios ideológicos presentes na sociedade da qual participa.

Desse modo, refletir sobre a construção da Identidade em uma obra literária implica a necessidade de se considerar a posição discursiva que sua enunciação ocupa. Isto é, mais do que do universo narrado, a

¹ Professora substituta e doutoranda da UFRJ (e-mail: michelle.alonso@gmail.com)

depreensão das marcas de “angolanidade” nos contos analisados está vinculada ao modo como o enunciador se coloca na narrativa, devendo, a “origem” da enunciação ser observada por sua interação com os outros elementos discursivos.

A preocupação com o estabelecimento ou (re)afirmação de uma Identidade representativa do “universo” angolano passa, então, inevitavelmente, pela construção de uma cenografia capaz de relacionar as dimensões do discurso às questões sócio-culturais que subjazem a escritura das narrativas. Ou seja, a partir de mecanismos lingüísticos autorizados pela Língua Portuguesa, deixam-se marcas da enunciação no enunciado – demarcando espaços, tempo, posições e relações – para que se construa uma imagem do “ser angolano”.

Denominação designativa da situação de enunciação da obra literária, a cenografia se responsabiliza, conforme D. Maingueneau (1995) pela definição das condições de enunciador e co-enunciador, assim como pela especificação do espaço (topografia) e do tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve. Entretanto, considerando-se as particularidades implicadas no texto literário, as instâncias equivalentes a uma perspectiva lingüística não podem ser reduzidas à observação de “procedimentos” relativos ao foco de coordenadas interpessoais e espaço-temporais. Nessa cenografia, compreendida como produto e produtora de uma Instituição mais ampla, tais delimitações são inscritas de acordo com uma dupla injunção que prevê, concomitantemente, sua equivalência com o conteúdo do enunciado, bem como o contato direto e ativo com a configuração histórica em que aparece.

Ainda de acordo com o referido teórico, para que a relação entre os “lugares” previstos pela enunciação se realize, é necessário o reconhecimento de uma origem enunciativa, isto é, uma instância legitimada por determinada formação discursiva. Então, vinculando o discurso a uma “voz”, a construção da cena enunciativa também se responsabiliza por gerir uma espécie de vocalidade constitutiva das obras. A essa “vocalidade”, manifestada através de uma diversidade de tons estabelecidos em acordo com suas respectivas cenografias, denomina-se *ethos*.

Relacionado aos “modos de dizer”, o *ethos* se constitui como a dimensão da cenografia em que a “voz” do enunciador se associa a uma certa determinação de “corpo” e “caráter”, estabelecendo um tom que se responsabilize pela origem enunciativa. Não coincidindo, portanto, com o autor efetivo da obra, o *ethos* é entendido como uma representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir dos diferentes índices fornecidos pelo texto.

Tais considerações levam a alguns desdobramentos no que tange à materialidade lingüística a partir da qual essas entidades discursivas são construídas. Apesar da variedade de mecanismos lingüísticos disponíveis, a seleção vocabular apresenta-se como um dos mais relevantes e recorrentes recursos utilizados na instituição de uma cenografia angolana. Capazes de manifestar valores e ideologias, constituídas e em constituição, as palavras atuam na correspondência entre as várias formações ideológicas e discursivas. Desse modo, cada palavra que entra na composição do discurso literário já está marcada por uma avaliação social, com a qual ela se vincula e da qual é porta-voz. Articulando sujeito e mundo, a seleção lexical é um importante instrumento na delimitação das posições discursivas a partir das quais a enunciação se manifesta e, conseqüentemente, na constituição da cenografia: enquanto a relevância de determinados itens lexicais possibilita a observação dos sistemas de valores de uma sociedade, a recorrência de um mesmo campo significativo estabelece o movimento de continuidade entre as obras.

A opção por determinados itens lexicais para apresentar e descrever os elementos narrativos também institui a aderência do narrador a um discurso específico capaz de representar o *ethos* enunciativo. Através dos valores atribuídos aos personagens e suas ações, pode-se delimitar o “lugar” ou a posição assumida pelo enunciador. Nesse sentido, a presença de determinados adjetivos, advérbios, ou mesmo pela descrição “positiva” ou “negativa” de posicionamentos assumidos na narrativa, faz-se emergir a subjetividade enunciativa que se inclui em uma “voz” comum, ou *ethos*.

Nesse sentido, as seções subseqüentes dedicam-se a observar, a partir de identificações e oposições depreendidas dos processos de discursivização (CHARAUDEAU, 1992), a construção da cena e do *ethos* referenciais para a configuração de uma unidade semântico-discursiva representativa da angolanidade nos contos analisados. Propondo a leitura de uma cenografia capaz de transformar a Língua Portuguesa em veículo de um discurso angolano, é possível ver emergir uma Identidade instituída no nível da enunciação e configurada pela necessidade do estabelecimento de uma nova formação discursiva, que reconheça nas relações entre o Eu e o Outro o “entre-lugar” da cultura angolana.

3. Caminhos “mussequeiros” da cenografia angolana

Recobrando um período que vai da década de cinquenta ao final da década de setenta, as obras *Vôvô Bartolomeu*, *Náusea*, *Luuanda*, *Dizanga dia Muenhu* e *Estórias do Musseque*² inscrevem-se em um momento histórico marcado pelas lutas de Independência em Angola. Junte-se a isso as influências literárias do Modernismo brasileiro e do Neorealismo português e tem-se uma produção literária dominada por um cenário fundamentado no forte apelo à realidade e na exaltação do nacionalismo. Assim, a estética que vigora nesse período se firma nos ideais de liberdade e na necessidade da luta – seja pela sobrevivência ou Independência do país –, sobre o que Luandino afirma em entrevista concedida a Michel Laban (KANDJIMBO, 2004): “o imperativo do compromisso político substituíra o compromisso estritamente literário”.

Instauradas nas obras, essas influências aparecem nos contos em diversos níveis e reafirmam o compromisso de um cenário literário engajado na (re)construção da identidade nacional, cuja consciência estética encontra-se necessariamente vinculada à emergência de uma consciência política e social.

Dominadas, portanto, por um cenário literário que pressupõe a base de sua fundamentação na realidade (de lutas) e em um nacionalismo (cindido pela presença colonial), as obras analisadas refletem o contexto de sua escritura, compondo-se em contos cuja organização narrativa é desenvolvida a partir de uma noção antitética que constitui a relação de oposição EU x OUTRO como categoria semântica de base na construção dos textos³, atualizada por figuras que personificam as presenças históricas de nativos e colonizadores, instauram personagens e enredos e estruturam linguagens e discursos.

Apresentando uma organização narrativa adequada à tradição portuguesa e escrita na língua do colonizador, as obras participam de um momento em que a língua portuguesa é tomada como um importante instrumento pela libertação do país. Por isso, adequando-se à modalidade angolana da língua, as narrativas (re)organizam sua escritura de forma a instaurar um vínculo com a realidade lingüística da qual participam através de referências ao português **falado** em Angola. Isto porque, recuperar uma espécie de oralidade através de índices das línguas nacionais na escrita em língua portuguesa é impingir a esta uma adaptação à tradição oral identificadora da cultura angolana e, conseqüentemente, assinalar para uma identidade não equivalente à da língua utilizada.

Nesse sentido, (re)construindo – até mesmo na sua essência formal – as presenças de um Eu/Outro, as obras em questão são bastante representativas do cenário literário que as preside, pois atualizam o estreitamento de laços entre literatura e história, língua e sociedade, identidade e diferença previsto pelo momento sócio-cultural no qual se instituem. Como se verá a seguir, tanto essa base de reconhecimento da alteridade quanto as referidas relações dialógicas são estabelecidas na forma e no conteúdo das narrativas e se instituem como o subsídio da configuração de uma cenografia inequivocamente angolana.

Além de observações referentes à estrutura narrativa ou ao contexto pragmático das obras, é necessário atentar para as manifestações do discurso em si, isto é, para as relações tecidas entre enunciado e enunciação, na qual se dá a construção cenográfica. Nesse sentido, dentre os elementos que compõem a cenografia, a cronografia se constitui nos contos com a privilegiada função de articular todos os elementos narrativos.

Podendo suscitar riquíssimas discussões, desde uma perspectiva gramatical até uma abordagem filosófica, a categoria tempo, recoberta pela cronografia das obras, é tratada neste estudo seguindo uma perspectiva convencional que entende o sistema temporal⁴ como composto pelas noções básicas de passado, presente e futuro, dentre as quais o presente é considerado tempo base para o desenvolvimento das outras. Desse modo, o presente é definido como o tempo “real”, a partir do qual passado e futuro passam a tempos “virtuais”, definidos, respectivamente, pelas noções de *anterioridade* e *posterioridade* em relação à posição do primeiro na linha do tempo.

O apoio no presente, quando aplicado a textos literários, implica a problemática de se estabelecer o presente de discursos cuja produção e recepção não ocorrem simultaneamente. Conclui-se daí, que o primeiro acesso ao sistema temporal inscrito em obras literárias se dá, necessariamente, pela análise do tempo narrado, tempo responsável pela organização cronológica dos “fatos” na narrativa.

Submetendo as obras ao levantamento e contagem de ocorrências das operações de *Identificação*, *Caracterização* e *Processualização* envolvidas no processo de seleção lingüística (CHARAUDEAU, 1992) referente ao tempo narrado, tem-se, o significativo prevailecimento de estruturas responsáveis pela

² Referidas também pelas siglas VB, N, L, DM e EM, respectivamente

³ As relações entre os níveis e a organização textual, inscritas em Fiorin (2000), não serão aprofundadas aqui pelo fato de não se constituírem relevantes para as pretensões do estudo.

⁴ Chama-se de sistema temporal a conjunção dos três tempos que compõem a noção de tempo.

identificação dos elementos temporais. O que poderia indicar uma preocupação com a demarcação do tempo implicado na cronografia das obras é, no entanto, desfeita pela observação dos sentidos lingüisticamente concertizados por estruturas como:

(...)E, na barriga, aqueles homens tinham **vozes antigas**, raízes de fome **de muito tempo** que não lhes deixaram aceitar aquela ordem da Cotonang. (...) Cotonang é que mandava **sempre** ali, **desde o tempo dos velhos** como Kimuanga ele é que dava ordem de fazer lavras, de semear e colher algodão, de vender no preço da Cotonang. (...) Escola ninguém tinha, **naquele tempo**. (...) Era assim **naquele tempo**. **Agora** não... (EM, p. 39)

Bastante representativa das ocorrências de identificação da cronografia nas obras, esta citação pode ilustrar as expressivas ocorrências de expressões como “outro dia”, “há um ano” ou “naquele tempo” – todas tendo como referentes um momento não específico, respectivamente, “hoje”, “este ano” e “tempos de agora” – demonstram uma não preocupação com a demarcação datada da cronografia.

Apesar de apresentar números comparativamente bastante reduzidos, a caracterização também é construída em função dessa aparente determinação, pois se estabelece, principalmente, através de formas objetivas e informativas. Todavia, assim como na denominação, a essa objetividade e informatividade estruturais se sobrepõem expressões semântica e textualmente indeterminadas como, por exemplo, “tempos do antigamente”. Soma-se, ainda, a essa “despreocupação” com a demarcação da categoria tempo, as inexpressivas ocorrências referentes às operações de processualização .

É nesse desconcerto das aparências que a ausência de uma demarcação mais específica do tempo atua como forte argumento a favor da valorização de um contexto temporal mais amplo. É essa ausência de itens especificamente temporais nos textos que presentifica um contexto histórico capaz de se responsabilizar por todas as relações instituídas nas obras. É esse o tempo articulador das outras categorias da cronografia.

O que se quer dizer com isso é que, instaurando apenas as noções de passado, presente e futuro, as expressões responsáveis pela delimitação temporal das narrativas não são capazes de especificar ou caracterizar o tempo ao qual se referem, sendo, as categorias do sistema temporal recobertas figurativamente por índices discursivos que não necessariamente estão ligados às noções gramaticais ou semânticas de temporalidade:

Se **o imposto** subiu? Não sei, mas parece que este ano o imposto está mais caro! (VB, p. 22).

(...) João Tchiuale, dezasseis anos, **contrato**. Trabalhar nguzu no Xandel, (...) vigiando a mangonha, **capataz** chicoteava forte na resmunguice (...) (DM, p. 11).

Quando aparecia a **carrinha “Internacional”** não podia haver sossego, toda a gente já sabia. (EM, p. 21).

Nesses fragmentos, referentes ao tempo presente das narrativas, pode-se observar a ocorrência de alguns vocábulos capazes de localizar o universo narrado em um momento histórico determinado. A presença das palavras “imposto”, “contrato”, “capataz” e da expressão “carrinha ‘Internacional’”, descrevem um ambiente imediatamente associado a um momento histórico colonial. E este é o tempo “macro” descrito em todas as obras.

Há, entretanto, em *Dizanga dia Muenhu*, dois contos que estabelecem o presente das narrativas em um momento histórico diferente:

– Oxalá... – no chão desliza a bengala traços só. Mas me diz ainda como é então que a gente vai fazer agora hem? Sem nada hem? Para comer? Tudo é preciso bicha. Era melhor no tempo do colono.

– Che, mana, assim não! Era melhó no tempo do colono?! Ih! – zolhos se arregalaram interrogantemente. – No tempo do colono a nos castiga, castiga toda hora? (p. 37)

Ali, Juca, na recordação, pensou muitas coisas de antigamente: o trabalho, os amigos, a luta que era preciso fazer com os outros no tempo do colono. Reaprender a vida, as formas de comportamento novo, Juca sabia, era preciso. (p. 47)

Enquanto no primeiro fragmento tem-se um “agora” descrito comparativamente com um momento anterior (“agora” ≠ “tempo do colono”), no segundo, o “tempo do colono” é associado às “coisas do antigamente” sendo, portanto, diferente de um tempo *agora* implícito. Trata-se, pois, da instauração de um tempo presente vinculado a um momento histórico de Independência.

Considerando, então, essa dupla possibilidade do tempo narrado, observou-se que, enquanto as ocorrências lexicais especificadoras de um **presente colonial** estão associadas aos campos semânticos da **repressão**, da **violência** e da **desigualdade**, os vocábulos designativos de um **presente independente** instauram um tempo de **liberdade**, **trabalho** e **igualdade**. Dessa forma, apesar do irrelevante número de ocorrências relacionadas à caracterização subjetiva, a seleção lexical de certos itens é capaz de atribuir valores positivos ou negativos ao presente narrado. É a esse presente semanticamente negativizado ou positivizado que irão se relacionar diferentes perspectivas de passado e futuro.

Mas essas idéias, aparecidas durante o sono, não querem lhe deixar, agarraram na cabeça velha, não aceitam ir embora, e a lembrança dos tempos do antigamente não foge: nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala... Continua ali a morder-lhe, mesmo agora, não sendo mais dona Cecília Bastos Ferreira. (L, p. 16)

Velho João lembrou-se de que umas vezes o mar estava muito furioso mas nunca ninguém se levantou contra ele. Kalunga matava e o povo ia chorar vítimas nos batuques. Kalunga acorrentou gente nos porões e o povo apenas teve medo. Kalunga chicoteou as costas e o povo só curou as feridas. (N, p. 26)

Apesar de ambas as citações se referirem a um passado colonial⁵, no primeiro fragmento, a negação do verbo *faltar*, seguida dos nomes “*comida*”, “*roupa*” e “*dinheiro*”, assim como do quantificador “*montes*”, instauram um passado ligado a um tempo de **dignidade** e **prosperidade**, bem diferente de um agora em que “Vavó Xixi” não é “mais dona Cecília Bastos Ferreira”; já no segundo fragmento, a construção de um paralelismo verbal estabelece uma relação de causa/conseqüência entre as ações de diferentes atores (“*Kalunga matava*”/ “*o povo ia chorar*”; “*Kalunga acorrentou*” / “*o povo apenas teve medo*”; “*Kalunga chicoteou*”/ “*o povo só curou*”), remetendo a um passado de conflitos, marcado pelas noções de **desigualdade** e **violência**.

Observa-se, então, que a positivação ou a negativização do passado referente a um presente colonial, não depende, exclusivamente, de uma delimitação temporal que se refira à “Colonização”, mas sim das relações que o acirramento deste tempo estabelece entre os protagonistas (Eu/Outro) das narrativas.

Mais simplificado que a perspectiva de passado, o futuro é sempre revestido por uma carga semântica positiva. Seja a partir de uma perspectiva de presente colonial ou independente, ele é caracterizado em todos os contos por itens que constituem um campo semântico de **esperança**, **liberdade** e **força**.

Como se pode ver, constituída pelas oposições “**Colonização x Independência**” / “**Conflito x Paz**”, é a cronografia das obras que valida as categorias semânticas de base das narrativas (Eu x Outro) e possibilita sua interpretação pelas figuras de **nativo** e **colonizador**. É através dela, também, que se tem acesso às configurações de uma topografia determinada pelas especificações temporais. Dessa interação, estabelecem-se as mútuas determinações entre tempo e espaço, que possibilitam a determinação do tempo “macro” descrito nos contos⁶, e se impõe o estabelecimento do espaço narrado a partir de uma perspectiva temporal.

Aquelas makas, sô Nicolau ouviu lá na oficina os **engenheiros** a falar, disseram naquela parte do **musseque** iam partir lá todas as **cubatas**, iam fazer **prédios novos** e **avenida grande e bonita**. (...).

Também não passou muito tempo, apareceram os **homens da Câmara** para partir a casa do Cinco onde tinha deixado lá inquilino. Agora mais outra vez, querem partir também ali... Eh!, pessoa até não sabe que é que faz mais... Vai ali, tem de sair; vem aqui, tem de sair, parece um dia toda gente do musseque vai parar no Viana. Com tanto **terreno**, **a rua** passa só mesmo onde as casas estão – **engenheiros**, engenheiros, só sabem mais é estragar a vida das pessoas. (EM, p. 11)

Bastante representativo das interseções entre a cronografia e a topografia atualizadas nos contos, este fragmento descreve a organização do espaço narrado como conseqüência de um momento histórico específico. Nele, as mudanças espaciais de “cubatas” para “prédios novos” e “avenida grande e bonita”, de “terreno” para “rua” são causadas pela atuação de “engenheiros” e “homens da Câmara”, cuja denominação remete a um tempo “macro” colonial. Para além das naturais relações entre o sistema temporal e a

⁵ Não foi encontrada nenhuma referência a um passado anterior à colonização.

⁶ Há dentre as ocorrências especificadoras do momento histórico de referência vocábulos normalmente utilizados para a delimitação espacial.

organização do espaço⁷, as narrativas instauram sua determinação topográfica a partir de uma concepção de tempo associada à Colonização ou à Independência.

Desse intrincado jogo entre tempo e espaço, surge, como primeira coordenada espacial das obras, a oposição “**Angola**” x “**Putu**” (ou Portugal); cuja ancoragem sócio-histórica se baseia naquela e a associa a espaços definidos como “**Baixa**” e “**Musseques**”.

Construída a partir de nomes próprios reconhecidos no universo do “real” (“Luanda”, “Sambila”, “Samba Kimôngua”, “Eucaliptos”, “Malange”, “Portugália”, etc) e de itens divergentes (cidade ≠ campo; casas ≠ cubatas; asfalto ≠ lama), a topografia é atualizada nos contos de maneira a especificar e delimitar os espaços da Baixa e do Musseque, reconhecendo-lhes na cisão entre as imagens do **luxo** e da **miséria**, respectivamente.

Realizada lingüisticamente através de expressões objetivas, a caracterização desses espaços acaba sendo atribuída às “realidades” representadas nas obras, pois só na associação dos espaços físicos e sociais se possibilita a determinação dos campos semânticos aos quais se vinculam. Assim, são os “dramas humanos” atualizados no universo narrado os principais responsáveis pela caracterização da topografia que as obras constroem. Nesse sentido, as figuras do nativo/angolano e do colonizador/português aparecem ocupando diferentes espaços de acordo com os valores aos quais são associadas:

Mena, a menina bonita que era toda a vida de Nga Palassa, hoje não corre mais com os pés descalços na areia do musseque, só anda nos carros do pai, a entrar e sair nas lojas mais caras da Baixa, a ir no cinema e nas boates com amigos e amigas bonitas como ela. (EM, p. 22-23)

Representando o par colonizador/português, “*Mena*” ocupa o espaço da “*Baixa*” e se diverte andando “nos *carros* do pai”, freqüentando as “lojas mais caras”, “*cinema*” e “*boates*”. De maneira diferente, em:

Tutúri está se sentir cansada. Cansada dos ratos, cansada daquela miséria onde vive. Sai da cubata. A cerca pequena do quintal de arcos de trapos está vazia. Num canto, só um banco estragado que o *salalé* começou já roer. Velha Tutúri, os panos nem estão se segurar mais bem, assenta no chão. (E.M, p. 16)

a nativa/angolana “*Tutúri*”, restrita ao espaço do Musseque e “*cansada* daquela *miséria* onde vive”, já não pode mais se sentar no “*banco*” estragado pelo “*salalé*” e se acomoda “no *chão*”.

Representando “dramas” diferentes, os personagens figurativos da oposição de base ocupam espaços geográficos e sociais bem definidos nas narrativas (**Nativo = Angolano → Musseque x Colonizador = Português → Baixa**) e, através da narração de seus “dramas”, possibilitam a caracterização da topografia das obras como ambientes de **riqueza** ou **pobreza**, de **justiça** ou **injustiça**, **vida** ou **morte**.

Assim, instituída por um tempo “macro” colonial que tem no conflito a tônica de sua caracterização, a topografia segue a mesma lógica de constituição da cronografia, sendo construída a partir de pares de opostos estabelecidos por diferentes elementos de interseção e estando, necessariamente, vinculada à ação dos “atores” das narrativas.

De acordo com a análise feita até o momento, as categorias semânticas de base Eu x Outro, que correspondem às relações entre os personagens instituídos nas narrativas, são representadas na cronografia pela oposição “nativo” x “colonizador” e especificadas na topografia pelo par “angolano” x “português”. Instauradas como primeiro acesso aos atores do universo narrado, essas oposições são lingüisticamente realizadas por diferentes procedimentos de identificação, descrição e caracterização dos personagens.

Apresentados de forma bastante generalizada, os personagens associados aos valores constitutivos da categoria “Outro” são identificados por expressões que, na maioria das vezes, se restringem às funções políticas e sociais que exercem, chegando mesmo a ter sua presença reduzida a uma representação metafórica. Dividindo-se entre humanos e não-humanos, trata-se de uma presença que, pressuposta pela cronografia, nem sempre é concretizada, podendo ser implicitamente instituída por associações a elementos culturais (Kalunga, Nzâmbi, etc) ou históricos (mar, carrinha etc). De outro modo, a identificação dos personagens representantes da categoria “Eu” é feita de forma pontual, sendo sua individualidade preservada por nomes, sobrenomes e apelidos, relações de parentesco e afetividade.

Como contraponto a esse tipo de identificação, a caracterização dos representantes do pólo “Outro” é feita de modo muito mais efetivo que a destinada aos personagens vinculados ao pólo “Eu”. Para eles, são utilizadas estruturas subjetivas pouquíssimo observadas na construção da caracterização destes. Entretanto,

⁷ Chamou-se de “relações naturais” as inevitáveis transformações espaciais decorrentes da passagem do tempo.

os principais responsáveis pela associação desses atores a uma carga semântica positiva ou negativa são os processos nos quais são envolvidos.

Assim, através das generalizadas referências, da utilização de adjetivos explicitamente negativos e de seu envolvimento em processos como matar, chicotear, ameaçar, etc, os personagens que recobrem o pólo do “Outro” são construídos pelo vínculo a uma carga semântica negativa associada às noções de **exploração**, **brutalidade** e **injustiça**. Diferente disso, a identificação dos que recobrem a categoria do “Eu” permite uma descrição e caracterização muito mais ricas. Nesse sentido, para além de uma instituição paradoxal que se estabelece entre o **sofrimento** e a **alegria**, a **opressão** e a **luta**, para ressaltar uma **força** característica, a identificação desses personagens é capaz de descrever uma sociedade constituída por três núcleos básicos – crianças, adultos e idosos –, especificamente caracterizados.

Referentes ao enunciado, todas essas informações sobre a “atuação” dos personagens nas narrativas, assim como a cronografia e a topografia nelas configuradas, só se responsabilizam pela instituição de uma espécie de ambientação do universo narrado. Para que se estabeleça a cenografia das obras, deve-se, ainda identificar as coordenadas da enunciação que possibilitam a interação entre enunciador e co-enunciador, assim como sua determinação no espaço e no tempo.

Estabelecida inevitavelmente em um tempo *Agora*, a enunciação de uma obra literária é instituída com base nas coordenadas temporais atribuídas ao enunciado. Dessa forma, a partir de uma cronografia que descreve as categorias do sistema temporal pelas oposições Colonização x Independência / Conflito x Paz, o uso dos pretéritos perfeito e imperfeito como tempos verbais da narração instaura um momento *Então* do enunciado, não concomitante ao momento da enunciação. Entretanto, ocorrências verbais de um tempo presente minimizam o distanciamento temporal, e promovem, mais do que uma aparente equivalência entre os dois níveis discursivos, o reconhecimento de uma verdade absoluta que, aceita pelo enunciador, é expressa através de uma categoria verbal onitemporal capaz de aproximar o tempo do enunciado e da enunciação. Trata-se de um presente que, colocado em discurso indireto livre, implica um *sempre* e, assim, possibilita um momento de concomitância entre os tempos de enunciado e enunciação, aproximando, conseqüentemente, os enunciadores do universo narrado.

Mais explícita do que na cronografia, a aproximação desses dois níveis do discurso é estabelecida pela constituição de um espaço de enunciação vinculado à topografia configurada nas obras a partir das exclusivas ocorrências de um “lá” referente ao espaço *Portugal*, e a conseqüente instauração de *Angola* como o espaço “aqui” da enunciação. Espaço este que, instituído em oposições que delimitam a localização das categorias semânticas de base Eu x Outro, atribuem as indicações “**aqui/ali**” preferencialmente ao espaço dos *Musseques*, ficando o espaço da *Baixa* restrito à distância de um “lá”.

Além das referências dêiticas, as obras instituem o espaço da enunciação através de outros índices lexicais ou mesmo de informações paratextuais. Exemplos disso são os títulos *Estórias do Musseque* da obra de Jofre Rocha e *Luanda* de Luandino Vieira, ou ainda a seguinte citação do prefácio deste último: “Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas...”. Assim, dentre os espaços opostos na topografia das narrativas, o espaço da enunciação é constituído por um *Aqui* representado pelo espaço do “Eu”, ou seja, “Angola/ Luanda/ Musseque/ Terra/ Vida”.

Como se pode observar, apesar de serem estabelecidos a partir de uma categoria semântica de base reconhecida por posições discursivas que se opõem ao longo das narrativas e, conseqüentemente, atualizarem discursos vinculados a diferentes enunciadores⁸, os contos são apresentados a partir de coordenadas enunciativas que privilegiam uma das posições discursivas, associando os interlocutores a determinado centro de perspectiva.

Reconhecendo verdades e inscrevendo-se no mesmo espaço angolano referente à categoria semântica de base “Eu”, esses locutores, apesar de associados a um tempo diferente do narrado, instauram um centro de perspectiva vinculado aos valores [+ nativo/+angolano], cuja conclusão é ratificada pela descrição diferenciada dos atores das narrativas. Desse modo, independentemente das narrativas serem em 1^a. ou em 3^a. pessoas, a enunciação aparece nas obras sempre atribuída à emergência de um *Nós* pressuposto pela inclusão dos locutores no universo narrado: “Caminho de campos floridos verdes, fábricas fumegando, homens instruídos, miséria e exploração enterradas, bandeiras de Outubro em **nossas** mãos calosas.” (DM, p. 38)

⁸ Os enunciadores em questão estão sendo considerados, conforme O. Ducrot, como a expressão de determinado ponto de vista, posição e atitude inscritos no enunciado.

4. O ethos da angolanidade

Reconhecido como uma dimensão da cenografia, o *ethos* é submetido às mesmas injunções que ela para instaurar uma vocalidade cuja associação a certas determinações de corpo e caráter possibilita a representação de um “fiador” encarregado da responsabilidade do enunciado. Nesse sentido, acrescentando às proposições teóricas sobre a noção de *ethos*, as equivalências instituídas sobre a(s) cenografia(s) atualizada(s) nas narrativas, infere-se a constituição de uma voz, de um corpo e de um caráter comuns, possibilitadores da emergência de um *ethos*-referência concebido em todas as obras.

Referindo-se aos modos de dizer, o *ethos* estaria, então, relacionado ao modo enunciativo, identificado por Charaudeau (1992) como o processo regulador dos outros modos de organização do discurso, sendo, conseqüentemente, mais estreitamente determinado pelo processo de seleção lingüística denominado operação de modalização. Reveladora das razões de ser e fazer do enunciador, essa operação recobre os modos pelos quais o sujeito da enunciação posiciona-se frente ao que é dito, marcando seu ponto de vista. De acordo com isso, o baixíssimo número de ocorrências especificamente modais nas obras analisadas poderia ser indicativo de uma tendência a um não posicionamento enunciativo frente a alguns elementos discursivos.

A não utilização de estruturas potencialmente mais subjetivas configura, na interação entre os co-enunciadores, uma relação de não persuasão explícita. Trata-se de um narrador que se relaciona com seu leitor mantendo uma postura discursiva isenta na exposição de suas opiniões, responsabilizando-se apenas pela descrição dos “fatos” a partir dos quais seu interlocutor é convidado a construir suas imagens.

Esse “não posicionamento” implicado em ambos os casos poderia ser, entretanto, entendido aqui como indicativo de determinado modo enunciativo que se estabelece na pretensão de uma fonte de enunciação colocada fora de qualquer vocalidade – o que não é o caso das obras analisadas. Nelas, as referidas ocorrências (e não ocorrências) ao invés de ausentar os contos de uma vocalidade, instituem um certo distanciamento que pressupõe uma enunciação pretensamente imparcial. Diz-se pretensamente, porque a essa suposta “imparcialidade” se sobrepõem algumas relações que apontam para um tipo de direcionamento discursivo bastante definido.

Recusando qualquer tipo de corte entre o texto e o corpo, entre o mundo representado e a enunciação que o carrega, o *ethos* inscreve as obras em uma conjuntura histórica determinada, estando condicionado tanto às “idéias” transmitidas quanto ao gênero literário escolhido e posições estéticas vigentes. Nesse sentido, inscritas em um contexto histórico marcado pelas lutas de Independência do país, cujas influências e referências literárias se instituíam através de uma consciência social de base real e nacional, os contos se instauram na consideração das presenças históricas e culturais de um “Eu” e de um “Outro” estruturadas em relações de oposição e reconhecidas em diferentes níveis.

Como primeira verificação da recorrência dessas relações, tem-se o enquadramento das narrativas aos padrões institucionais da literatura europeia para a instituição de um universo angolano. Assim, é respeitando todas as formalizações necessárias à realização do gênero contístico que as obras desenvolvem uma narrativa cuja cenografia institui uma topografia do **aqui/Angola**, na qual se encontram enunciadores assemelhados a um “**Eu**” (+) nativo/(+) angolano e estabelecadores de um **Nós** imediatamente diferenciado do pólo “Outro” da oposição de base.

Do mesmo modo, apesar de serem indiscutivelmente escritas em língua portuguesa, as obras promovem a adaptação desse meio e língua, relacionados à presença portuguesa, aos referentes culturais angolanos. Quanto a isso, são introduzidos na modalidade escrita procedimentos lingüísticos de aproximação com o oral, capazes de proporcionar a desconfiguração da norma culta portuguesa, ao mesmo tempo em que remetem à tradição oral angolana. Veja-se, por exemplo, a seguinte citação:

(...) Braço estendido da senhora ficou embora só no espaço. Nga Fefa parece **lhe** bateram vibrantemente no corpo. Tirou o cigarro do canto da boca e descansou arrogantemente as mãos na cintura. A mão da oferta barata ainda abandonada no espaço. **Zolhos** das quitadeiras de repente espiando, **muximas** palpantes. Parece se vão **vundumunar-se**. **Banzaram**. (DM, p. 25).

Através da introdução de um léxico originalmente ligado às línguas bantu, de índices de representação fonética e de uma estrutura morfossintática em desacordo com as normas gramaticais da língua portuguesa escrita, os contos são estruturados pela convergência dos símbolos gráficos representativos do pólo “Outro” em representação cultural angolana.

A partir desses apontamentos, a inicialmente referida imparcialidade enunciativa, pressuposta pela evocação das diferentes formações discursivas nas obras, é desconstruída, mesmo em um nível formal, por um posicionamento enunciativo que privilegia os conceitos culturais e ideológicos vinculados aos valores

identificadores do pólo “Eu”. E esse processo se torna ainda mais explícito quando se atenta à seleção lexical destinada a construção das imagens do “Eu” e do “Outro” instituídas na cenografia das obras.

Identificar a instância que assume o tom de enunciação das obras ao “Eu” inscrito e descrito nas narrativas evidentemente não implica uma coincidência com os autores efetivos dos contos, mas sim o reconhecimento de uma representação do enunciador que o co-enunciador constrói a partir de índices textualmente fornecidos. Através dessa relação entre os co-enunciadores, atribui-se espontaneamente à figura do enunciador um caráter cujos traços se instituem em correspondência com seu modo de dizer e são determinados por estereótipos especificamente determinados pela época e lugar da escritura. Dito isso, tem-se, a partir de um tom aparentemente imparcial, a associação de um *caráter* cuja principal característica é estabelecida pela honestidade. Trata-se de um narrador/enunciador que se exime de um julgamento, imputando ao leitor/co-enunciador o papel de qualificador dos elementos que compõem a narrativa. Validada por um modo de dizer, é esse tipo de “postura” enunciativa que se estabelece em todas as obras.

Retomando algumas das proposições anteriores, reconhece-se que as narrativas são instauradas em função dos embates entre os elementos que constituem a categoria semântica de base “Eu” x “Outro”, nos quais a positivação do primeiro e a negativização do segundo se dá, preferencialmente, por operações lingüísticas de identificação e processualização. E isto significa que, a atribuição de tais valores não é dada por um enunciador engajado em se impor. A valorização ou desvalorização relacionada aos pólos em questão deve ser tratada como inferências que o leitor é levado a fazer a partir do seu conhecimento de mundo, do seu julgamento sobre as práticas sociais (ficcionalmente descritas) validadas pelos códigos da ética e dos bons costumes.

Identificada com o pólo “Eu” da categoria de base (+ nativo e + angolano) a fonte de enunciação se estabelece na associação aos valores de uma negritude que, mais do que na cor da pele, é determinada por um certo modo de agir e viver. Caracterizada por uma força advinda da vivência paradoxal entre o sofrimento e a alegria, entre a opressão e a luta, é essa corporalidade “negra” que legitima o caráter honesto e o tom imparcial de um sujeito incluído no convívio de diferentes vivências. Como se vê, é através da formação discursiva à qual se vincula que o *ethos* aparece sobre uma determinação de corpo que, por sua vez, possibilita sua associação a uma maneira específica de habitar o mundo.

Nesse sentido, relacionando os elementos constitutivos do *ethos* evocado nas narrativas, nota-se que o *tom*, o *caráter* e o *corpo* – figurativos de uma valorização do “Eu” (+) nativo e (+) angolano – se instituem em contradição com uma escrita em Língua Portuguesa, identificadora de um “Outro” (+) invasor e (+) português. Identificado como um paradoxo pragmático (MAINGUENEAU, 1995), esse procedimento, em verdade, mais do que contradizer um *ethos* reconhecido na angolanidade, legitima ainda mais uma enunciação que se estabelece entre o “Eu” e o “Outro”. Trata-se, portanto, da concretização material das relações paradoxais a partir das quais as narrativas constroem uma cenografia de opostos que instaura a emergência de uma voz angolana.

5. (Re)construindo a Identidade angolana

De acordo com o que se viu na cenografia das obras, a partir de uma cronografia desenvolvida no embate promovido pela relação Colonização x Independência, reconhecem-se diferentes sistemas de organização social identificados, respectivamente, pelos valores da exploração e conflito, da paz e liberdade. Do mesmo modo, tem-se uma topografia instituída por uma Angola dividida entre Baixa e Musseque, as quais, ao aparecerem associadas às representações da riqueza e da pobreza, instituem espaços mantidos por diferentes relações sócio-econômicas, refletidas, conseqüentemente, pelas diferentes relações de poder entre os atores colonizador/português x nativo/angolano representados nas narrativas.

É assim que, confirmando a posição de Derrida (apud SILVA, 2000: 83), segundo a qual, a classificação em oposições binárias não implica numa simples divisão do mundo em duas classes simétricas, mas sim no privilégio de um dos extremos, as obras são desenvolvidas em função de uma cenografia construída a partir de oposições semânticas. Ocorre, então, que, demarcando as fronteiras entre o nós e o eles, cuja classificação se dá pela positivação dos primeiros em relação aos segundos, as relações estabelecidas na cenografia das obras impõem um movimento de exclusão dos padrões identificados ao pólo “outro” e de inclusão dos elementos figurativos do pólo “eu”, que constituem os padrões normalizados nas narrativas. E isto significa elegê-los como parâmetro identitário hierarquicamente privilegiado.

Mais do que nos embates entre grupos sociais assimetricamente situados, essa identificação envolve uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais. Ao afirmar uma identidade angolana e enunciar a diferença em relação ao que se encontra em desacordo com os referidos valores, os contos garantem aos angolanos o acesso privilegiado aos bens sociais, possibilitando a estes a retomada do “poder”

de classificação, de organização do mundo e das idéias, de normalização dos padrões aceitos ou não. Com isso, as narrativas subvertem discursivamente as relações históricas que fundamentam o cenário literário do qual emergem, cuja organização da sociedade se dá em acordo com os padrões europeus de exploração. Identificar a fonte enunciativa como angolana é recusar as relações historicamente previstas de colonizador/colonizado, patrão/servo, superior/inferior impostas pela manutenção de um sistema colonial, é instituir as narrativas fora da comunidade ideológica do ocupante.

Assim, é em acordo com o cenário literário no qual se constituem, que as obras se constroem na equivalência entre consciência estética e sócio-política, negando a repressão cultural e apontando para a necessidade da luta pelos ideais de liberdade. Nesse sentido, atualizam os necessários vínculos com a realidade social e lingüística que as fundamenta através das relações sociais ficcionalmente narradas e das equivalências entre a língua portuguesa falada em Angola e a materialidade lingüística dos próprios contos.

Esses vínculos e relações são construídos por diferentes procedimentos discursivos, dentre os quais a seleção lexical se confirmou como meio mais produtivo e recorrente nas narrativas. Da cenografia ao *ethos*, da escrita literária à oralidade cotidiana, é na escolha de determinadas formas e na atribuição de seus conteúdos que o léxico promove a inscrição dos elementos culturais angolanos em textos de língua portuguesa.

Instituídas, desse modo, como espaço literário de redefinição e representação do choque cultural, as obras são constituídas por um conjunto de unidades lexicais que evidenciam um modo especial de usar a língua. Afinal, a introdução desses itens mantém um papel fundamental nos processos de rearticulação e reorganização do conjunto lexical de língua portuguesa no que se refere a uma norma geral de unidade. Enquanto símbolo de resistência, o uso desses vocábulos possibilita o resgate de uma linguagem, por excelência, reveladora de uma cultura, e, portanto, de uma identidade reconhecida em seus valores e especificidades.

Como se pode ver, é a partir da seleção lexical que as relações estabelecidas entre os elementos de uma cenografia apoiada na oposição Eu x Outro e validada por um *ethos* amigavelmente franco na sua negritude são textualmente materializadas. Soma-se, às subversões históricas discursivamente instituídas, uma subversão lingüística que, através da língua do colonizador, desconstrói os “velhos” esquemas para criar um novo, articulado por um léxico da “maka” – conflito, partida, cisão – entre língua portuguesa e línguas bantu; entre escrita literária e oralidade cotidiana.

Configuradas a partir de relações conflitantes que se manifestam desde as oposições instituídas entre os elementos cenográficos até as interferências de um léxico estranho à materialidade da língua portuguesa na qual se inscrevem, as obras se fundamentam por identificações que só se estabelecem em processos de diferenciação. No entanto, a articulação dessas relações no contexto em que se instituem pode apontar para a necessidade de uma aproximação instituída no reconhecimento da alteridade como constitutiva da identidade angolana.

Vê-se, desse modo, emergir um texto fundamentado na conjunção de elementos diversamente concebidos, que, ao invés de propor a separação entre um "Eu" e um "Outro" opostos por um sistema colonial, exige a anulação da polaridade que os separa. Materializados pelo próprio “corpo” textual, a conjunção desses elementos aponta para uma construção identitária híbrida, que confunde a suposta pureza e insolubilidade das diferentes identidades reunidas sob o foco narrativo.

Instituída em um gênero conto – que remete, simultaneamente, à tradição literária européia e à tradição oral africana –, a língua portuguesa é corrompida em todas as obras no sentido de desconfigurar sua escrita padrão. Através das equivalências entre a escrita dos textos e da variedade da língua portuguesa falada em Angola, assim como da introdução de vocábulos de origem bantu, as narrativas encontram-se materialmente construídas na interação de padrões identificados às diferentes culturas.

Apesar de revelar uma aparente incompatibilidade, principalmente, nos planos fonológico, lexical e semântico, a presença marcante desses elementos constitui um procedimento estilístico de grande alcance. Fundamentado no princípio de contraste e estranhamento, os referidos procedimentos constituem-se como essenciais no processo de redução das rígidas fronteiras que separam os dois sistemas lingüísticos, simbolizando as duas culturas (africana e portuguesa). De acordo com isso, as relações instituídas no conteúdo como opostas, são formalmente integradas em um texto no qual se reconhece um caráter unificador e igualitário.

A angolanidade afirmada na configuração da identidade discursiva atribuída aos textos aparece, portanto, associada à instauração de uma nova formação discursiva. Não se vinculando aos fundamentos da tradição africana e mudando de terreno em relação ao discurso europeu, as narrativas conferem uma qualidade enunciativa ao angolano promovida por um modo de apropriação da alteridade discursiva. É

através dos recursos autorizados pela língua portuguesa que se vê a instauração nos contos de uma nova formação discursiva e de seu reconhecimento como o “entrelugar” da cultura angolana.

6. Palavras finais

Seja na atualização das oposições do enunciado ou na configuração das equivalências de um *Nós* na enunciação, todas as relações tecidas nas narrativas são possibilitadas por uma seleção lexical que, simultaneamente, atribui diferentes valores semânticos aos elementos narrativos, posiciona ideologicamente a instância enunciativa e materializa textualmente as relações discursivamente construídas. Ou seja, é a partir de pistas indexicais que as obras analisadas se fundamentam por identificações estabelecidas em processos de diferenciação, impondo assim uma aproximação instituída no reconhecimento da alteridade como constitutiva da identidade angolana.

Valendo-se das possibilidades oferecidas pela “abertura” do léxico, os contos desconfiguram uma hibridização historicamente forçada por um sistema colonial através das relações opostas no enunciado, para promover um “novo” movimento de relação entre as diferenças, a partir de uma enunciação que se institui entre língua portuguesa e línguas bantu, entre escrita e oralidade. Assim, desvinculada do discurso hegemônico que tem na submissão das alteridades seu fundamento, as obras são construídas em função do reconhecimento de uma angolanidade, mas descartam uma abordagem essencialista da Identidade, considerando os atravessamentos identitários que a constituem.

Obviamente, em vista da riqueza de relações empregadas nas obras analisadas, diferentes direcionamentos poderiam ter sido dados ao estudo proposto. No entanto, considera-se que, apesar de os contos apresentarem-se plenos de construções sintáticas particulares e de referências intertextuais, é no léxico que se encontra a principal entrada para as especificidades de um “universo” angolano, infelizmente, ainda pouco explorado pelos pesquisadores brasileiros, sejam eles das cadeiras lingüísticas ou literárias.

Dessa forma, além de reconhecer a importância na exploração de conceitos relacionais como linguagem e identidade, língua e literatura e afirmar a acessibilidade, nos termos da empresa científica, de noções como as implicadas por uma cenografia (cena e *ethos*) relacionada por alguns teóricos à “obscuridade”, este artigo tentou atender a atual carência de estudos lingüísticos dirigidos às literaturas africanas, possibilitando, na prática, a observação da flexibilidade, vitalidade e riqueza de uma língua portuguesa que se deixa moldar, vestindo várias roupagens para traduzir sentimentos localizadamente restritos e universalmente comuns.

7. Referências bibliográficas

AUCHILIN, Antoine. “Ethos e Experiência do Discurso: algumas observações”. In: MARI, H.(org). *Análise do discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001. pp. 201-225.

AUTHIEZ-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso, Literatura e História*. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira, São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. “O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”. In: *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Hucitec/ UNESP, 1993.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia muenhu*. São Paulo: Ática, 1982.

CARRASCO, Agnelo. *Subsídios para o estabelecimento da norma do português em Angola*. Lubango, Universidade Agostinho Neto, Instituto superior de Ciências da Educação, Dep. De Letras Modernas, 1988. Trabalho apresentado para a obtenção do grau de Licenciado em Ciências da Educação.

- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- DOMINGUEZ, Michelle Gomes Alonso. *A Língua Portuguesa na (re)construção da Identidade angolana: cenografia e ethos de contos e contares*. Rio de Janeiro, UFRJ, Fac. de Letras, 2004. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- JACINTO, António. *Vôvô Bartolomeu*. São Paulo: Ática, 1978
- KANDJIMBO, Luís. *A narrativa Literária Angolana e a sua identidade*. Disponível em: <[http/www.ebonet.net: arte e cultura: Luis Kandjimbo](http://www.ebonet.net: arte e cultura: Luis Kandjimbo)>. Acesso em: 12 de março de 2004.
- KUKANDA, Vatomene. “A Situação Sociolingüística em Angola”. In: *Introdução à Sociolingüística*. Monografia. Texto policopiado. Lubango, Universidade Agostinho Neto, Instituto superior de Ciências da Educação, Dep. De Letras Modernas, 1986. pp. 54-71.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise do Discurso*. São Paulo: Pontes, 1993.
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martin Fontes, 1995.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- NETO, Agostinho. *Náusea*. Luuanda: UEA, 1980.
- ROCHA, Jofre. *Estórias do Musseque*. São Paulo: Ática, 1980.
- ROSÁRIO, Lourenço. *A narrativa africana de expressão oral*. Luanda: Angolê, 1989.
- SANTOS, Valdete Pinheiro. Os Vocábulos de Origem Africana no Espaço Literário de Língua Portuguesa: Expressão de Variantes. In: *Revisa Internacional de Língua Portuguesa*, no. 5/6. Lisboa: Artes Gráficas Maia, 1991.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Ática, 1990.