

As Literaturas Africanas: foco narrativo
e performances narracionais

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 3, Dezembro 2010
ISSN: 2176-381X

EDITORES RESPONSÁVEIS

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Maria Teresa Salgado - UFRJ

CORRESPONDÊNCIA:

Revista Mulemba
Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de
Letras -UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária -
Ilha do Fundão
CEP: 21 941-590 – Rio de Janeiro, RJ
E-mail: mulemba.literaturaaficana@gmail.com
Projeto Gráfico: Marcelo Perim

A Revista Mulemba é uma revista trimestral,
disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico,
podendo ser acessada pela URL:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Dados para Catalogação:

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.
Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 1, nº 3, Dezembro
de 2010. Semestral.
Disponível em:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua
Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras
Africanas ; Debate Crítico e Democrático
ISSN 2176-381X

SUMÁRIO

1. **Apresentação**

4. **Memória e experiência etnográfica – literatura, cultura, representações**

Ana Maria Mão de Ferro Martinho

19. ***Ibi sunt leones***

Renata Flavia da Silva

34. **Óscar Ribas e as literaturas da noite: a arte de *sungular***

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

48. **“A paixão é um fio de chuva em vidro de janela”: “olhos nus: olhos”, de Mia Couto e “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque**

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

59. ***Estação das chuvas: um diálogo entre história e literatura***

Alexsandra Machado

68. **“Mundo misturado” de Guimarães Rosa e Mia Couto**

Vima Lia Martin

75. **Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana**

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

87. **Memória, esquecimento e identidade: a configuração dos narradores em *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**

Shirley de Souza Gomes Carreira

98. **Crônica: um gênero “entre”**

Fernanda Antunes Gomes

110. ***Zefanias Plubius Sforza, um moçambicano com qualidades***

Zetho Cunha Gonçalves

128. ***Mukanda ao Ruy Duarte de Carvalho***

Zetho Cunha Gonçalves

OBSERVAÇÃO: As ideias, conteúdos, imagens, informações, ideologias de cada artigo aqui publicado são todos da inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Errata:

Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde se lê N. 3, v.1,dez. 2010, leia-se: Vol. 3, nº 1, dez. 2010

APRESENTAÇÃO

A revista *Mulemba*, no presente número, procura enfocar, como diria o pensador russo Mikhail Bakhtin, aspectos considerados composicionais das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Os diferentes tipos de narradores e as variadas formas de narrar, as vozes enunciantes e os pontos de vista da narração são discutidos e analisados, em dez ensaios de pesquisadores de diversas instituições nacionais e internacionais.

Abrindo esta edição da revista, Ana Maria Mão de Ferro Martinho, da Universidade Nova de Lisboa, em **Memória e experiência etnográfica – literatura, cultura, representações**, aborda questões relacionadas à memória e experiência etnográfica, ilustrando com textos das literaturas de Angola e Moçambique. A pesquisadora demonstra como, hoje, a Etnografia transforma-se em “fornecedor” e “receptor” ativo da Antropologia, da Cultura e da Literatura, passando, assim, a contribuir aos estudos das representações literárias.

Renata Flavia da Silva, docente de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFF, em **Ibi sunt leones**, faz uma leitura da obra *Predadores*, do escritor angolano Pepetela, destacando a capacidade crítica do romancista em retratar e pensar a complexa cena contemporânea. Afirma a professora que o romance em questão é um *locus* propício à investigação de novas configurações espaço-temporais, de novas identificações e interpretações suscitadas pelas paradigmáticas mudanças históricas e culturais sofridas pela sociedade angolana.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ e consultora do CNPQ, em seu artigo intitulado **Óscar Ribas e as literaturas da noite: a arte de singular**, evidencia a importância de Óscar Ribas na recolha da tradição oral angolana. A pesquisadora salienta em seu ensaio que, tendo esse escritor conseguido documentar, de forma estética, diversas tradições orais de Angola, ele se mantém sempre vivo, como marco fundador do sistema literário angolano, cujas raízes se encontram nas chamadas “literaturas da noite”, caracterizadas pela presença de narradores orais, exímios na arte de contar histórias à volta das fogueiras.

Ângela Beatriz de Carvalho Faria, professora de Literatura Portuguesa da UFRJ, debate, em **“A paixão é um fio de chuva em vidro de janela”: “olhos nus: olhos”, de**

Mia Couto e “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque, as mutações do olhar e do sujeito na ficção contemporânea do século XXI, a partir da análise de um conto de Mia Couto e de ensaios contidos em *O olhar* (Org. Adauto Novaes). A referida professora indaga se a releitura intertextual do exercício amoroso e de seu percurso (seduções, plenitudes, perdas, lapsos e superações) são capazes de suscitar a seguinte questão: perde-se ou não a quem se ama?

Em ensaio intitulado ***Estação das chuvas: um diálogo entre história e literatura***, Alexandra Machado, professora de Leitura e Produção de Textos da Unisiam e doutoranda da PUC/RJ, busca desenvolver uma leitura do romance *Estação das chuvas*, do escritor angolano Eduardo Agualusa, mostrando que a “reescritura romanesca da história” ora desconstrói mitos e heróis, ora salienta que alguns episódios, esquecidos pela historiografia oficial, podem ser relidos de outra forma, abrindo possibilidades de novas reconstruções identitárias.

Vima Lia Martin, Professora de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, em **“Mundo misturado” de Guimarães Rosa e Mia Couto**, discute particularidades do modo de composição ficcional de Guimarães Rosa e Mia Couto, com base na aproximação dos contos “A terceira margem do rio”, de Rosa, e “Nas águas do tempo”, de Couto. Segundo a pesquisadora, no caso da obra do escritor brasileiro, aspectos da tradição oral sertaneja, transmutados em estilo, moldam o texto escrito; já na obra coutiana, dados constitutivos da lógica da oralidade, sobretudo daquela vinculada às línguas changana e ronga, originárias de etnias do sul de Moçambique, também conformam a linguagem, dotando o texto de grande expressividade.

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva, Professora de Literaturas Africanas, também da UFRJ, em **Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana**, procura traçar um perfil da produção de alguns escritores moçambicanos, efetuando aproximações entre eles e mostrando algumas singularidades em suas respectivas obras. O ensaio leva a constatar que a ficção moçambicana contemporânea vem produzindo textos de primeira ordem, cada vez mais influenciados por modelos nacionais, o que aponta para um estágio fundamental na superação da dependência de modelos externos.

Em **Memória, esquecimento e identidade: a configuração dos narradores em *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**, Shirley de Souza Gomes Carreira, Professora Titular da UNIABEU, focaliza os discursos dos narradores no universo diegético do romance. A pesquisadora do artigo identifica planos narrativos, cada um deles com um narrador autodiegético, que, em tom confessional, narra a sua própria história. O dilema enfrentado pelas personagens na ficção, isto é, a tensão entre memória e esquecimento na busca da definição da própria identidade, reflete-se igualmente no plano do discurso, por meio da articulação entre oralidade e escrita.

Fernanda Antunes Gomes, doutoranda em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na UFRJ, em **Crônica: um gênero “entre”**, tece reflexões sobre algumas das características da crônica, reconhecendo o “lugar desse gênero” como um “entrelugar”, em razão de seu caráter intervalar e multifacetado. A autora indaga sobre a maneira como o narrador desse tipo de texto constrói o viés intimista próprio desse estilo narrativo. Para tanto, analisa textos de cronistas das Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa.

Por fim, fechando esta edição, Zetho Cunha Gonçalves, poeta e prosador angolano, oferece aos leitores de *Mulemba* 3 dois textos instigantes sobre dois importantes escritores africanos: Luís Carlos Patraquim, de Moçambique, e Ruy Duarte de Carvalho, de Angola. Em **Zefanias Plubius Sforza, um moçambicano com qualidades**, Zetho propõe uma leitura, que analisa o desempenho da ironia, do humor e da desconstrução das teorias literárias sobre o romance, na elaboração das personagens de *A canção de Zefanias Sforza*, romance de Patraquim. Em **Mukanda ao Ruy Duarte de Carvalho**, presta uma homenagem póstuma a Ruy Duarte de Carvalho, um dos maiores poetas, escritores, intelectuais, antropólogos de Angola. Gonçalves faz uma espécie de “missiva poética”, em que se mesclam vocábulos em português e em idioma *cuvale*, uma das línguas autóctones de Angola, e celebra a memória de Ruy Duarte, revelando a grande saudade provocada pela ausência do amigo.

Maria Geralda de Miranda

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA – LITERATURA, CULTURA, REPRESENTAÇÕES*

TITLE:

MEMORY AND ETHNOGRAPHIC EXPERIENCE – LITERATURE, CULTURE, REPRESENTATIONS

Ana Maria Mão de Ferro Martinho

Universidade Nova de Lisboa

Pós-Doutorado na Universidade de Berkeley

RESUMO:

Memória e experiência etnográfica, hoje, passam a contribuir aos estudos das representações literárias. A Etnografia transforma-se em “fornecedor” e “receptor” ativo da Antropologia, da Cultura e da Literatura. Análise de textos das literaturas de Angola e Moçambique, a partir da teoria pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Memória, Etnografia, Literatura, Antropologia, Cultura, teoria pós-colonial

ABSTRACT:

Memory and ethnographic experience are beginning nowadays to contribute to the studies of literary representations. Ethnography becomes a “supplier” and an active “receiver” of anthropology, culture and literature. This study analyzes texts produced in Angola and Mozambique from the perspective of the post-colonial theory.

KEYWORDS: Memory, ethnography, literature, anthropology, culture, post-colonial theory

*Everyone’s on the move, and has been for centuries: dwelling-in-travel.*¹

É comum o reconhecimento da importância da obra de J. Clifford, *The predicament of culture*,² no âmbito da discussão de etnografia(s), autoridade, modalidades de representação. De acordo com esse autor, a cultura sempre exige predicamento e é por essa via resistente aos sinais de instabilidade presentes na representação de práticas culturais. Aceitando essa premissa, estaríamos a aceitar também, como o próprio autor sugere, a impossibilidade de “modernizar” tais práticas culturais e os terrenos de observação em si mesmos. A contingência de modernizar uma hermenêutica da experiência etnográfica estará então, naturalmente, também em causa.

A Etnografia, como tem sido sugerido em muitas circunstâncias, constituiu até há relativamente pouco tempo um território epistemológico marginal que subitamente se tornou central. Isto pode ter como consequência que a interpretação e a recepção do trabalho etnográfico ganharam terreno diferenciado e mostram hoje resistência à autoridade do etnógrafo e à legitimidade dos textos produzidos em contexto de observação localizada.

No limite, a resistência a tais práticas e mudanças disciplinares pode ser vista como um meio de discutir o papel da ficção como um domínio de práticas culturais autónomas. Em todo o caso, uma tese de algum modo contrária pode ser concitada, através do potencial transdisciplinar da Etnografia, dado que se encontra bem colocada hoje para ser agente de uma abordagem cultural *proteana*, pela sua mobilidade funcional e expressiva. Isto poderia então dar origem ao surgimento de um número importante de instrumentos práticos para domesticar os muitos conflitos na produção cultural e sua disseminação.

A Etnografia estaria, assim, bem posicionada para ser ao mesmo tempo um “fornecedor” e um “receptor” ativo da Antropologia e da Literatura. O que Clifford considera “resistência à modernidade” pode, de fato, ler-se como um excesso de modernidade que gera anti-modernidade. A ansiedade de produzir sentido a partir da acumulação e da negação de um *continuum* na produção de significados culturais e sociais pode ser o ponto decisivo a considerar nesta discussão.

As práticas textuais que derivam deste pressuposto resultam numa diversidade de objetos de escrita que permitem que esta discussão seja tratada no terreno da diversidade ficcional e da ficção como prática produtora de gêneros (de escrita) e trocas culturais.

Em *Routes*, Clifford defende que movimento e modernidade estão irreversivelmente ligados. É fácil aceitar esta afirmação, ainda mais hoje que migração e os muitos modos de reformatar as comunidades tal como as conhecemos são assuntos de grande premência política e social. Ele admite que em *The predicament of culture* estava preocupado com a propensão do conceito de cultura (...) *to assert holism and aesthetic form, its tendency to privilege value, hierarchy, and historical continuity in notions of common “life”* (CLIFFORD, 1997, p. 2). E usou a representação etnográfica como um meio de trazer diversidade cultural para o centro da discussão sobre significado e diferença.

Clifford está de certa maneira a lutar com um problema que é muito difícil de resolver. A Etnografia não é a solução geral que transporta o antídoto para a leitura dinâmica de todos os mundos em contenção, mas pode, ainda assim, fornecer os instrumentos que nos faltam para apropriarmos terrenos negociáveis e para identificarmos sinais ativos de mudança cultural. A Etnografia pode apropriar a Antropologia e a Literatura, porque tem a vantagem de um estatuto empírico. Testa as suas formas operativas em todos os momentos e está aberta a fazer o mesmo com a teoria. Esta não é nunca um conjunto de conceitos resistentes ao terreno.

A Etnografia tem também do seu lado o fato de ter ocupado um espaço declinado por certas disciplinas. É através das práticas etnográficas, então, que os significados culturais podem ser construídos e reconstituídos; nesse sentido, reportam-se a tudo o que é relevante em termos de mobilidade. Se aceitarmos a correspondência entre esta ideia e a de crise de representações, tão comum na leitura dos mundos contemporâneos, temos, então, a principal alegação para aceitarmos as práticas etnográficas como a única maneira de fornecer a identificação de formas instáveis, bem como de identificar as suas consequências.

O autor lembra a noção de centros culturais como um modo de redefinir a condição humana após os contatos: a cultura será aquilo que resta depois dos contactos e das suas formas de territorialização. Termos correlacionados seriam, por isso, considerados “centros culturais” e “regiões discretas”. Relembrando a sua obra *The predicament of culture*, acerca dos índios Mashpee, Clifford evoca o fato de os assuntos e ocasiões de mobilidade de um grupo ou daqueles que circulam em volta dele (e que justificam a relação com complexos conjuntos de agentes) estarem profundamente enraizados na vida tribal.

Isto significaria que tal conjunto de personagens reais estaria, então, perto de situações e personagens de ficção, o que sugere, até certo ponto, uma leitura da experiência da cultura como resultado de múltiplas formas de “de-localização”. Por outro lado, obrigamos a evitar uma leitura essencialista da cultura e a aceitar que esta atua sobre e lê a realidade, ao mesmo tempo que a impregna de elementos de uma dinâmica de movimento contínuo, tanto individual como coletiva. Se aplicarmos esta possibilidade às culturas e literaturas africanas, teremos que considerar diferentes resultados.

A matriz de mudança [*displacement(s)*] deve ser encontrada, em primeira instância, na história de mobilidades forçadas através da guerra ou das perseguições políticas. As culturas que lidaram diretamente com guerras civis e coloniais e/ou com guerras de fronteira estão mais obviamente expostas a uma fragilização das suas formas de resistência e de afirmação cultural autônoma.

Os exilados são neste contexto um grupo de grande importância. Muitos intelectuais e políticos foram enviados desde o começo da colonização de Portugal para diferentes partes de África. Um número significativo de africanos e de afro-portugueses foram forçados também para fora das colônias. A Argélia, nomeadamente, tornou-se um importante destino e muitas narrativas foram escritas a partir daí, desse lugar de transição e espera.

Por outro lado, se todas as narrativas são acerca de deslocalização cultural, as narrativas póscoloniais traduzem igualmente experiências baseadas em diferentes formas de nativismo. Se pensarmos acerca de condições de trabalho, rituais sociais, ou questões éticas, podemos compreender as formas de organização estruturantes na sua instabilidade (...) *historical routes which both constrain and empower movements across borders and between cultures. It is concerned with diverse practices of crossing, tactics of translation, experiences of double, or multiple attachments* (CLIFFORD, 1997, p. 6).

Discutamos a tipologia listada na p. 7 desta obra. Tal como refere este autor, há intersistemas de criouliização, fluxos culturais entre *scapes* não-homólogas (*ethnoscapes, mediascapes, tecnoscapes, financescapes e ideoscapes*). Tomaremos em consideração, sobretudo, a noção de não-homologia, uma vez que serve melhor ao problema de definir modernidades abertas do que *creolizing inter-systems*. O termo criouliização sofreu, na história das trocas coloniais, um excesso de semantização que muitas vezes significou assimilação.

Criouliização não significa mudanças em processo ou inter-sistemas. Ainda assim, a ressonância linguística destas analogias supõe uma conceituação mais distanciada. Não aceitamos a coincidência com uma incorporação pouco equilibrada de significados lexicais e semânticos. *Scapes* não homólogas; estão mais de acordo com a realidade de sistemas de complexidade acentuada.

Isto supõe a definição de culturas como híbridos que, então, se tornam estratégias para entrar e sair: (...) *out of modernity, accounts, and ethnographies of out-of-the-way place and a space on the side of the road* (CLIFFORD, 1997, p. 7).

Embora esta obra discuta a *praxis* etnográfica no terreno como uma prática de viagem e como uma política de hibridismo, J. Clifford contrasta esta asserção com o signo da ambivalência, um termo recuperado de Bhabha no seu texto escrito para *A urgência da teoria*:

A ansiedade do período contemporâneo, na minha opinião, faz com que ganhemos uma clara consciência de que a ambivalência é um princípio estruturante da nossa existência afectiva e política, da ambivalência como um “valor” central na experiência pública e privada da vida dos cidadãos.

(BHABHA, 2007, p. 24)

Os escritores africanos sempre aspiraram a escrever em nome de uma voz coletiva e a ser reconhecidos como a voz coletiva. Isto foi frequentemente traduzido por ansiedade no que diz respeito a limites de legibilidade e legitimidade. De fato, a sociedade marxista, ao tornar-se um sistema pós-colonial, embora contraditória, em muitas instâncias, com o vernáculo, permitiu a inscrição de múltiplas vozes, sob a imagem homogênea de “comunidade”. É perfeitamente adequada a ideia, uma vez que facilitou os instrumentos para a identificação coletiva com o espaço memorial. Os intelectuais conceberam a sua participação por meio dessa aspiração. A mimetização do outro coletivo foi explorada extensivamente através do seu trabalho.

Que histórias estamos a contar e a ler hoje? Pode o mercado liberal dar testemunho delas? A ansiedade de legitimidade foi uma das mais representativas consequências, em sociedades que passaram por variados graus de ajustamento à pós-colonialidade.

Por intermédio da leitura de obras como *Yaka*, de Pepetela, e *O manequim e o piano*, de Manuel Rui, podemos entender os limites desta transição.

Manuel Rui é de fato um dos escritores que merece ser lido como o epítome da transição. Ele lançou o debate acerca do discurso pós-colonial e o reconhecimento público desta evidência veio logo, em 1981, com *Quem me dera ser onda*, desta vez através de um retorno aos espectros da “subalternidade”, tal como Spivak propõe. Enquanto muitos

fizeram do subúrbio o lugar principal para todas as experiências de transição, ele se centrou numa leitura urbana de todas as contingências identificáveis do sistema.

Outro escritor que mostra uma abordagem semelhante é Arnaldo Santos. A sua obra recente é, em nosso entender, uma mostra interessante da transição para um discurso heteroglóssico. Este autor não parece preocupado em dar a voz ao vernáculo, tal como se configurava e interpretava em tempos pré-coloniais. As suas novelas são, na verdade, a combinação de um conjunto de leituras que permitem a interseção de múltiplos textos, religiosos, políticos, contemporâneos, arquivísticos. Não estamos a discutir aqui vozes narrativas apenas, mas, antes, formas de textualização que se apoiam em vocalizações múltiplas. Cada conjunto de vozes produz significados autônomos, suscetíveis de interpretação diferenciada.

Acabava mesmo de ser criado o Partido das Grandes Bênçãos. O Partido da União pela Luz e Desenvolvimento perfilava-se junto de outros com a mesma natureza sobrenatural. Não era de bom augúrio o surgimento de tantas vocações nebulosas. Depois das armas, de que de uma ou doutra maneira quase todos tinham sempre feito uso, só lhes restava as da religião. E essas quando mal usadas provocavam desastres apocalípticos.

- O que vale é que sempre podemos nos valer dos nossos quimban-das...!- atalhou Docas.

- O quê? Os nossos quimbandas...?! Kalita ignora se ele fala a sério ou a brincar, e estranha a alusão.

- ...então eles também não pertencem a uma religião...A religião animista bantu...Dá para equilibrar... (SANTOS, 2006, p. 46).

Um importante pormenor acerca de Arnaldo Santos é que o seu trabalho não é uma simples recuperação das chamadas narrativas orais e das histórias tradicionais. É mais uma forma de escrever a cultura, da perspectiva do viajante nacional. Tal como acontece em *A boneca de Quilengues*³ ou em *História de Angola*⁴, que são reescritas em nome de histórias localizadas e que têm algum tipo de ressonância com as muitas fontes de experiência e com testemunhos, tenham estes ora unidade, ora sejam fragmentários.

Na verdade, *A casa velha das margens*⁵ não é verdadeiramente uma narrativa histórica, mas reclama um extenso número de fatos que são recuperados da história colonial angolana. Trata-se, antes, de um romance que usa sujeitos históricos (vejam-se: o rei Ndunduma e Cordeiro da Matta, por exemplo) como objetos de uma mitografia que circula nos interstícios da contemporaneidade angolana.

Destacamos o fato de estas personagens serem todas sombras em movimento, cruzando diferentes níveis de realidade, transformadas em histórias e estórias que se intersectam.

Esta comunicação plural é, de certa forma, irônica ou, pelo menos, introduz um modo irônico de percepção de contexto, conteúdos e fatos. A realidade angolana ajustou-se à ideia de que os seus escritores escrevem a história e, assim sendo, a leitura de seu passado pode ser entendida como um processo negociado de hipermetaforizações.

A Etnografia, enquanto expressão metafórica de uma epistemologia “de-centrada”, é sempre ficção, embora a ficção nem sempre seja etnográfica. Esta é uma das razões por que a Literatura necessita da Etnografia. Onde podemos encontrar a alegação central que valide esta afirmação? Em múltiplos narradores, em autoridades em tensão, em diferenças retóricas, na “explosão” de personagens. Estamos, assim, a falar de narrativas em que afloram os muitos lados de diferentes *personae* e de sua construção. Estas narrativas estão, de fato, a substituir o mundo, tal como o conhecemos, sem comprometerem os muitos fios e redes de vozes e a manipulação criativa que nos são familiares.

De que forma pode cada cultura ser lida antes e depois de tal gesto? Talvez a ficção seja, de fato, sobretudo, um gesto com consequências e fontes heteroglóssicas e *proteanas*. O que é importante é, talvez, não redefinir a relação entre Literatura e Antropologia, através da perspectiva exclusiva da ficção, mas, antes, vê-la numa dimensão mais ampla. Não chega dizer que a Antropologia, nas suas configurações no terreno e na sua regulação das práticas de leitura comunicacional, faz o mesmo que a Literatura, sem, primeiramente, ver de que forma ambos os campos supõem preocupações semelhantes, do ponto de vista da autoria (leia-se autoridade) e da recepção.

O pluralismo suposto em todas as práticas poéticas está ligado à natureza de um processo descontínuo de identificação cultural. O reconhecimento da individualidade e da *personhood* é, de certa forma, difícil de diferenciar nessa abordagem.

A obra de Suleiman Cassamo permite uma leitura aproximada desta hipótese. Este escritor moçambicano trouxe para as literaturas africanas uma perspectiva que pode ser ligada ao que alguns escritores angolanos estavam a escrever desde os anos 40, através da localização linguística da narrativa em Português. Assim como Uanhenga Xitu escreve

numa forma bilíngue, Cassamo escreve multiculturalmente. Temos consciência dos perigos de uso deste termo, mas queremos aqui acentuar que a sua escrita reflete formas de culturalismo que acabam por ser etnografias de proximidade. Os casos de personagens como Ngilina e Laurinda ou da mãe no conto “O regresso do morto” são bons exemplos de uma narração feita através de múltiplos focos, numa leitura simultânea de exclusão social e afirmação individual (Cf. CASSAMO, 1997).

Estão as diferentes formas de interpretar a auto-identidade ligadas à cultura e suas práticas? Clifford aceita a ideia de que, de certo modo, somos sempre inautênticos, se presos entre culturas implicadas em e com outros (Cf. CLIFFORD, 1988, p. 11).

Os diferentes ajustamentos aqui pressupostos levam a particularidades de sistemas combinados, que reagem uns aos outros e que definem cada um nessa medida. Para Clifford, parece claro aceitar que todos nós, etnógrafos, escritores, informantes, e os textos resultantes da nossa atividade, constituímos e constituem produtos ativos de cultura. Poderíamos dizer que todos somos sujeitos culturais e objetos culturais. As opções que fazemos neste sentido particular determinam estratégias de diferenciação no terreno e implicam modalizações particulares de práticas de troca.

As modalidades literárias nos relatos etnográficos necessitam ser lidas do lado da produção e também sob as múltiplas condições que apoiam uma complexa rede de corpos textuais.

Tem-se discutido a dimensão da autoridade do etnógrafo e o escopo de retrato do outro, mas este questionamento parece menos importante do que o impacto retórico e a agenda que é posta em movimento e que ajuda a monitorizar os outros significados nos lugares de observação. Isto é apenas válido, uma vez em que tais práticas tendem a ser vistas como transformacionais, dos dois lados.

É importante referir que, ao olharmos para a literatura pós-colonial em África, aquilo que vemos são, na verdade, autores que transportam diferentes graus de exposição, sob o regime colonial, e que se relacionam com o novo sistema, de acordo com formas de identificação também de exposição em tudo diferenciada. Ainda assim, necessitam ser entendidos sob um paradigma que muda apenas, na medida em que permite ao sistema sobreviver e ficar ativamente engajado em relação a políticas coletivas.

Há sempre um território comum que enquadra o trabalho individual ou, pelo menos, a sua alegação. A exposição a uma herança de signos transumantes e de grupos é, em verdade, recurso central para todos eles.

Aquilo que os torna distintivos é também a natureza específica dessa herança: tal como Ruy Duarte, cuja opção foi sempre, sobretudo, a de viajar, buscando seus informantes, indo visitá-los. Ele construiu, desta forma, a mais inventiva metáfora das mobilidades pós-coloniais. A procura de um *locus* de observação que não é invasivo e que se relaciona, de forma dinâmica, com os círculos de documentação e de recepção. Ele pede a todos os que o lêem o que aplica a si próprio: descrição e conectividade. Estes são meios de conectar com os outros; de partir de contactos individuais para modos circulares de aplicação da sabedoria dessa forma criada.

Finalmente o Hamuhapwa chegou, e com ele numerosa comitiva de homens adultos, mulheres novas e velhas e crianças manifestamente em trânsito, pela bagagem que transportavam. Sentámo-nos a uma sombra e fui-lhe dizendo, secundado pelo Kakriolo, que ali estava para me instalar a seu lado, como tinha ficado combinado. Antes que o Hamuhapwa me respondesse elevou-se a surdina de uma conversa entre os seus acompanhantes que o meu interlocutor deixou correr até as falas assumirem o tom de uma conclusão e então fez-me lembrar que essa combina tinha sido feita em Abril, no fim das chuvas, quando estava tudo verde, e que agora era Dezembro, com tudo seco e muita fome, era um tempo de andar só a mudar os animais para ver se evitavam que morressem, de forma alguma era altura para acolher um Branco, (...) Contra-argumtei que só queria era ficar ao pé, acompanhá-lo nessas suas andanças e mudanças mas sem interferir. (...) Mas nem ele nem a assembleia estavam a perceber o que é que de facto eu queria (estaria eu?) (...) (CARVALHO, 1999, p. 153)

Esta passagem combina a negociação de experiências de fronteira, de rituais de tradução e a justificação da presença do observador. Mostra como as relações de poder podem ser expostas através de diferentes leituras da autoridade e da intrusão e inclusão críticas.

Nada disto, poderíamos dizer, é uma sobreposição específica de tradições. É alguma coisa que de fato existiu em todas as épocas. Os créditos para mostrar tal amplitude de interações humanas podem ser atribuídos à Antropologia na sua forma escolar moderna, tanto quanto à Etnografia que, através da combinação das suas naturezas arquivística e performativa, origina complexas formas de conceituação, enquanto se envolve na mediação ativa de diferentes entidades autorais e seus constructos.

Falamos aqui de práticas baseadas em coleções conjuntas de informação, ligadas a rituais que envolvem uma grande quantidade de pessoas, ao mesmo tempo. Isto pode levar a uma Voz polifônica, por parte do etnógrafo, e a um Ouvido polifônico, do lado do observado. De forma semelhante ao que Clifford fez ao observar, ao longo do tempo, os índios Mashpee em tribunal, na sua defesa do direito à terra, Ruy Duarte propôs um exercício de continuidade e múltiplas revisitações e os seus livros mostram, de fato, a opção por um trabalho intratextual. De certo modo, as suas obras são todas uma só (vejam-se, por exemplo, as referências transtextuais em *Vou lá visitar pastores*, *Os papéis do inglês* e *As paisagens propícias* ⁶), o que também traz para o centro o papel do seu *compagnon de route*, Paulino, falecido antes de Ruy Duarte. Paulino era um mediador que suportava uma estratégia pré-negociada de proximidade e que favorecia a familiaridade e os laços entre todos os observados.

Enquanto a descontinuidade é uma abordagem muito comum na representação etnográfica colonial, a narrativa pós-colonial tenta escrever de uma perspectiva polifônica (ou talvez pretenda ser ouvida dessa perspectiva). Estamos a lidar aqui com algum tipo de ansiedade, que expõe a dificuldade de representação do observado, de uma forma pluralizada e que resulta em muitas modalidades diferentes de ligação ao grupo. O problema da leitura deve também ser considerado: a reinterpretação de histórias contestadas está no centro da sua obra, como está no centro da de Clifford.

Tal como no caso Mashpee, muitas culturas da África estiveram por muito tempo expostas à presença europeia, através da língua, mudanças rituais, práticas sócio-culturais; as suas terras mudaram dramaticamente e têm, agora, novas fronteiras; os significados em circulação também foram transformados.

Na sua edição de *Antropologia e literatura*, Benson (1993)⁷ faz uma leitura destas questões, nomeadamente da importância do auto-exame no trabalho etnográfico, que ele considera ter sido sujeito à demasiada teorização nos anos 80. Ele defende que não existem relatos objetivos e os domínios pessoal e literário estão imersos em todos os contos e narrativas recontados. Não queremos discutir aqui os muitos significados de relatos realistas ou objetivos, tal como ele os refere. Mas, certamente, concordamos com a ideia de que o observador é tão influenciado pelo mundo de que fala, quanto o observado. Muitas

destas interpretações não estão sob o controle do cientista e isso enfraquece a sua posição de *outsider*. Pode transmitir, de fato, asserções e idealizações equívocas.

Para Benson, independentemente do que acontece no decorrer de múltiplos contatos, todos os envolvidos estão expostos a essas interações e todos participam na escrita e leitura dos textos produzidos sob tais condições.

Tal como ele diz: *Whatever we learn about field methodology pales by comparison with the knowledge they have acquired by experience with anthropologists* (BENSON, 1993, p. 20). O Nós e o Eles destacam-se no seu texto como importantes metáforas para a distância que ele coloca em tais práticas representacionais. Significados distantes e sujeitos distantes juntam-se para sublinhar a incompletude inevitável de tais conexões. Tal como a sua impossibilidade ética.

Por outro lado, em *Tales of the field – on writing ethnography*⁸, J. Van Maanen chama a nossa atenção para um assunto que reputamos muito importante: que os *fieldworkers* tendem a representar-se a si mesmos como “*marginal natives*” (este termo é recuperado de FREILICH, 1970). Ele sugere que, em termos performativos, esta ideia está muito próxima da de um estatuto de exilado: *Since it often arrives at the place of study without much of an introduction and knowing few people, if any* (VAN MAANEN, 1988, p. 2).

Embora isto tenha sido profusamente referido como um meio muito específico de o etnógrafo se relacionar no terreno de observação, tem também o potencial de um *cliché*. Poderíamos dizer que todos os que atuam nesse terreno estão comprometidos com a antecipação de resultados e constroem um horizonte de expectativas, no mesmo sentido que os teóricos da recepção definiram as trocas textuais.

O papel que desempenham as escolhas estilísticas, a planificação narrativa e o agenciamento autoral coloca em movimento uma semântica e uma retórica de signos particulares. Estes constituem a forma por que o escritor acaba sendo aquele que dá conta da atividade do outro e que tem a última palavra acerca da localização final de textos culturais observados e anotados.

Diferentes estilos e gêneros são regulados pelo praticante individual e sempre geram escrutínio coletivo e nacional. São, neste aspecto, corpos textuais que retornam. Tal como

as instituições, puxam tais relatos para dentro ou fora do cânone, a representação da nação está exposta.

Dois escritores têm sido, por razões diferentes, lidos dentro e fora do cânone: Uanhenga Xitu e Ruy Duarte de Carvalho. Xitu tem sido inquestionavelmente admitido no cânone angolano, mas não tanto no exterior do país. O oposto parece ocorrer com Carvalho. As razões não são óbvias, mas parecem estar relacionadas com a acomodação das modalidades de representação nacional que ou coincide com o espectro de uma recepção de proximidade ou o contradiz.

Prefiro antes chamar a esta pequena obra um exercício de Kimbundu. Os meus professores foram os amigos a quem o dei a ler para darem uma opinião. Os outros professores serão aqueles de quem espero o apontarem-me as faltas e os erros cometidos.

Quando me lembro de estampar uma história ou um conto no papel, o sentimento de que me rodeio é convencer-me de que estou diante de ouvintes que aguardam com entusiasmo o momento de me escutar e de me julgar. (XITU, 1979, p. 9)

(...) Nesta sanzala, o seu comandante recebera convite do soba Ngimbi para que a dança fosse brincar na sua sanzala. Sabido o povo de que a rainha era Mafuta que andou nas lendas e contos, não foi necessário mobilizar as pessoas para aplaudir e conhecer a Mafuta da maca. (XITU, 1979, p. 68)

(...) Quem mais conversava com o dono da casa era o comandante. Mas em dado momento o soba perguntou a Mafuta:

– Uakijia o kula eie a-ku-vualela mu kiandu kiami? Sabes que nasceste neste meu sobado?; Não Senhor, eu fui nascida em Calomboloca.

– Kana Ngana, eme a-ngi-vualela ‘a lomboloka – respondeu a moça, mas muito receosa. (XITU, 1979, pp.76-77)

Vale a pena ler essas passagens não apenas sob o escopo da realidade etnográfica, mas também através da sua generalização estilística, já que tem havido mudanças significativas nos modos como cultura e estilo são configurados e validados na escrita africana. As suas muitas modalidades estão constantemente em movimento e, só parcialmente, valorizam uma abordagem literária que é baseada em formas familiares de conceituar o tropo da criação.

J. Van Maannen diz: *Ethnographies sit between two worlds or systems of meaning: the world of the ethnographer and the world of cultural members. Ethnographies are documents that pose questions at the margins between two cultures* (VAN MAANEN, 1988, p. 4). Poderíamos acrescentar que, de fato, estão posicionadas entre mais do que dois

sistemas. As realidades africanas, por exemplo, implicam uma complexa rede de sistemas que operam fora de relações binárias. Se observarmos a comunidade kikongo, será necessário considerar não apenas os seus micropadrões observáveis, mas também a macroestrutura que está relacionada com a história do Congo e com as suas muitas transfigurações na história colonial, tal como as narrativas que cruzam manifestações linguísticas, religiosas, simbólicas, sociais.

Neste sentido, as fronteiras são da maior importância, dado que se relacionam com modos de mobilidade que estão ligados, de perto, à imagética de representações localizadas.

Angola desempenha um papel particular neste contexto, uma vez que tende a projetar, hoje, uma imagem estável em termos de tensões étnicas e políticas. Ainda assim, de entre os problemas que os seus escritores têm documentado, há elementos marginais em certos grupos, como as complexidades de assuntos de gênero e de ininteligíveis proposições sagradas e rituais.

Clifford Geertz diz que há três tipos fundamentais de histórias que podem ajudar a considerar o assunto da representação ficcional: *realist tales* – com um foco em descrições da cultura estudada –; *confessional tales* – centram-se no etnógrafo–; *impressionist tales* – vistas como *personalized accounts of fleeting moments of fieldwork cast in dramatic form* (POTTER, 1996, p. 177). Considera também outros tipos de histórias etnográficas: *critical, formal, literary and jointly-told*, compreendendo-as como “*residual categories*”, *quasi ethnographies*.

Quando Geertz usa o termo *Tales*, acentua, intencionalmente ou não, a dimensão ficcional da escrita inspirada no trabalho de terreno. Embora negando que isto vem com a assunção imediata de que a Etnografia é ficção, Geertz acaba propondo um modelo que suporta quadros narrativos literários típicos. De fato, declara uma hiperbolização de tal poder representacional, usando o termo *Tales*, que podemos ver como uma forma derogatória da ciência nestas narrativas.

Descrevendo a posição de Becker acerca do mesmo problema, mas acentuando o aparato semiótico que é colocado em ação quando o investigador individual enfrenta as diferentes comunidades e as práticas institucionalizadas, Geertz diz, em *Local knowledge*:

Becker sees four main orders of semiotic connection in a social text for his new philologist to investigate: the relation of its parts to one another; the relation of it to others culturally or historically associated with it; the relation of it to those who in some sense construct it; and the relation of it to realities conceived as lying outside of it. Certainly there are others – its relation to its material, for one; and, more certainly yet, even these raise profound methodological issues so far only hesitantly addressed. “Coherence”, “inter-textuality”, “intention”, and “reference” – which are what Becker’s four relations more or less come down to- all become most elusive notions when one leaves the paragraph or page for the act or institution. (...)How far this sort of analysis can go beyond such specifically expressive matters as puppetry, and what adjustments it will have to make in doing so, is, of course, quite unclear.

(GEERTZ, 2000, pp. 32-33)

Muito apropriadamente, Krupat pergunta-se em *Ethnocriticism*⁹: *which epistemological activity does a better job at telling the truth?*

NOTAS:

* Versão de texto publicado em *Textures 21*, Université Lumière, Lyon 2, em 2008.

¹ CLIFFORD, J., 1997, p. 2.

² Cf. Clifford, J., 1988.

³ Cf. SANTOS, A., 1991.

⁴ Cf. *História de Angola*, 1975.

⁵ Cf. SANTOS, A., 1999.

⁶ Ver as edições da Cotovia, respectivamente de 1999, 2000 e 2005.

⁷ Cf. BENSON, 1993.

⁸ Cf. VAN MAANEN, 1988.

⁹ KRUPAT, 1992, p. 50.

REFERÊNCIAS:

História de Angola. Porto: Afrontamento, 1975.

BENSON, Paul (ed.). *Anthropology and literature*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.

- BHABHA, Homi K. *et al. A urgência da teoria*. Lisboa: Tinta da China, 2007.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *As paisagens propícias*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- _____. *Os papéis do Inglês*. Lisboa: Cotovia, 2000.
- _____. *Vou lá visitar pastores*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- CASSAMO, Suleiman. *O regresso do morto*. Lisboa: Caminho, 1997.
- CLIFFORD, J. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature and art*. Cambridge; Mass: Harvard University Press, 1988.
- _____. *Routes*. Cambridge; Mass: Harvard University Press, 1997.
- FREILICH, Morris (ed.). *Marginal natives; anthropologists at work*. New York; London: Harper & Row, 1970.
- GEERTZ, Clifford. *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*. 3. ed. New York: Basic Books, 2000.
- KRUPAT, Arnold. *Ethnocriticism: ethnography, history, literature*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 50.
- POTTER, W. James. *An analysis of thinking and research about qualitative methods*. Mahwah, N.J.: L. Erlbaum Associates, 1996.
- RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- SANTOS, Arnaldo. *A casa velha das margens*. Luanda: Chá de Caxinde, 1999.
- _____. *A boneca de Quilengues*. Luanda: UEA, 1991.
- _____. *O vento que desorienta o caçador*. Luanda: Nzila, 2006.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the subaltern speak?" *In: Colonial discourse and post-colonial theory: reader*. New York: Columbia University Press, 1994. pp. 66-111.
- VAN MAANEN, John. *Tales of the field*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- XITU, Uanhenga. *Maka na sanzala*. Lisboa: Edições 70, 1979.

IBI SUNT LEONES

Renata Flavia da Silva

Profa. Dra. de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

UFF

renataflaviadasilva@gmail.com

RESUMO:

O presente trabalho, parte da tese de doutorado intitulada *Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana*, defendida no ano de 2008 na UFRJ, tem por objetivo a análise da obra *Predadores*, de Pepetela. A capacidade crítica de retratar e pensar a complexa cena contemporânea faz do romance em questão um *locus* propício à investigação de novas configurações espaço-temporais, de novas identificações e interpretações suscitadas pelas mudanças paradigmáticas históricas e culturais sofridas pela sociedade angolana.

PALAVRAS-CHAVE: Angola; foco narrativo; ironia.

ABSTRACT:

This work, which is a part of the PhD thesis entitled *Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana*, defended in 2008 at UFRJ, aims at analyzing the book *Predadores*, by Pepetela. The ability to think critically and to portray the complex contemporary scene of the novel in question is a proper *locus* for exploring new spatiotemporal settings, new identifications and interpretations raised by the shifts in the historical and cultural paradigm experienced by the Angolan society.

KEYWORDS: Angola; narrative focus; irony.

... sob cada pele escura havia uma selva...

HOMI K. BHABHA

O título que apresenta este artigo retoma uma antiga frase latina: *ibi sunt leones*. Usada em mapas antigos, tal inscrição indicava regiões inexploradas e, portanto, desconhecidas. A imaginação preenchia os espaços livres com feras e perigos a serem vencidos. A frase lapidar resumia o conhecimento até então obtido sobre o continente africano e servia, também, de alibi para as mais variadas formas de exploração do território e de suas gentes.

O historiador Joseph Ki-Zerbo, organizador dos dois primeiros volumes da *História Geral da África*, ressalta que

[d]epois dos leões foram descobertas as minas, grandes fontes de lucro, e as ‘tribos indígenas’ que eram suas proprietárias, mas que foram incorporadas às minas como propriedades das nações colonizadoras. Mais tarde, depois de tribos indígenas, chegou a vez dos povos impacientes com a opressão, cujos pulsos já batiam no ritmo febril das lutas pela liberdade. Com efeito, a história da África, como de toda a humanidade, é a história de uma tomada de consciência. (KIZERBO, 1982, p. 13)

Entretanto, essa consciência, adquirida ao longo da história, nem sempre se traduz de maneira isenta ou equilibrada. Na segunda metade do século XVIII e na primeira metade do século XIX, o cientificismo dominou o cenário europeu e passou a ditar os parâmetros do mundo civilizado. A emergência dos sistemas classificatórios, antes restritos ao reino vegetal e depois estendidos ao humano, surgiu em livros como *Systema naturae*, de Charles Linné, de 1778, os quais foram recebidos como justificativas teóricas, respaldadas pela ciência, para o discurso político e ideológico que atribuía ao continente africano imagens de primitivismo e inferioridade. De acordo com a historiadora Leila Leite Hernandez,

[v]ale salientar que esse sistema classificatório integrou o discurso político-ideológico europeu justificador tanto do tráfico atlântico de escravos, como dos genocídios na África do Sul praticado pelos bôeres, e também da violência colonialista contra as revoltas de escravos nas Américas. (HERNANDEZ, 2005, p. 19)

Ao contrário da antiga inscrição latina, os grandes perigos do continente africano não seriam os leões que lá existiam e, sim, os homens que para lá iriam — e porque não dizer, alguns que já lá estavam — verdadeiros predadores de sua própria espécie, o *Homo sapiens*. Para o pensamento da época, os extremos desse sistema de classificação evolutiva se aproximavam e se assemelhavam. Do homem selvagem ao homem africano pouca diferença haveria de ser notada. A crença da supremacia racial criou o mito de que “sob cada pele escura havia uma selva”, ferocidade, barbarismo e incivilidade. De fato, sob cada pele escura havia uma selva, lugar onde se luta diariamente pela sobrevivência.

E é nesse sentido do termo que se desenvolve o presente trabalho. É buscando essa selva, múltipla e variada por natureza, que se pretende analisar o romance *Predadores*, de Pepetela, publicado em 2005. A narrativa, desde o título, remete à violência e à destruição, mas, subvertendo as imagens consagradas da África, não se trata de uma narrativa sobre leões, ou hienas e, sim, sobre homens e mulheres que fazem parte do panorama histórico-

social angolano contemporâneo, nativos ou não do continente; afinal, a despeito dos sistemas classificatórios antigos e de acordo com o narrador do romance, “o gênero humano no essencial não varia muito” (PEPETELA, 2005, p. 256).

A inversão semântica criada na narrativa dá-se por meio da ironia com que o autor descreve a cena social e política do país e as personagens que nela interagem. A dimensão crítica da ficção é apoiada sobre tal estratégia discursiva, uma vez que a ironia “remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32), tornando-se, assim, um “modelo possível” para oposição a um sistema opressivo no qual se está inserido.

A ironia, modalidade privilegiada de investigação da relação da ideologia e do poder com as estruturas discursivas, é uma das fortes tendências apresentadas pela literatura contemporânea; estabelece uma relação dialógica que aproxima e distancia o espaço por ela descrito. “[P]ermite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 58), sem ser devorado por seu predador.

A ironia, desta forma, representa um modo de ver o mundo. Pretende-se, portanto, analisar a narrativa em questão, privilegiando, dentre outros aspectos, o uso da ironia na construção discursiva e na focalização das personagens envolvidas na cena literária, na crítica às contradições da sociedade representada no microcosmo do romance.

Tal construção não é exclusiva do romance em questão. Atendo-nos apenas aos livros publicados pelo autor nos últimos anos, verificamos as vertentes da paródia, da ironia e da metaficção em sua obra. O ensaísta português Pires Laranjeira, acerca do romance *Jaime Bunda: agente secreto*, publicado em 2001, destaca a veia humorística da narrativa,

verificável em muitas situações, encontra-se também no facto de Pepetela inserir uma instância narrativa que simula a autoridade do Autor (aparecendo o discurso em itálico), contrariando, algumas vezes, o narrador, desautorizando-o ou explicando omissões por necessidades de não alterar o suspense narrativo ou outras. (LARANJEIRA, 2002, p. 306)

Em *Predadores*, Pepetela também utiliza tais intervenções em itálico, não para desautorizar o narrador, mas para justificá-lo, suas atitudes, seus julgamentos e

interpretações diante da história que engendra e diante de seus leitores. Como irônicas confissões de suas estratégias discursivas.

[Antecipo-me dizendo, estou de acordo com os sempre amáveis leitores, (...). Pois é, por ser exagerado demais é que ponho esta coincidência aqui, adoro inverossimilhanças, impossibilidades, arriscar ser chamado de excessivo, incapaz de medir conseqüências e mesmo, o pior de tudo num escritor, desleixado. Nem imaginam como me reconfortam as vossas críticas e maledicências...] (PEPETELA, 2005, p. 190)

Avesso à objetividade e à neutralidade narrativas, o narrador comenta os acontecimentos, retém ou acelera o ritmo do discurso ficcional e, a partir do distanciamento que suas intervenções causam, chama a atenção do leitor para os implícitos da história, para o que há subentendido na distância entre o que foi dito e o que se queria dizer.

A narrativa que tem início em setembro de 1992, uma semana antes das eleições multipartidárias, focaliza a trajetória de Vladimiro Caposso e, para tal, retrocede ao belicoso passado das décadas de 70 e 80, avançando, também, ao futuro do então presente democrático do país. Os deslocamentos temporais seguem a vontade do narrador, seu julgamento sobre a necessidade de esclarecer ou omitir fatos de seus leitores.

[Qualquer leitor habituado a ler mais que um livro por década pensou neste momento, pronto, lá vamos ter um flash-back para nos explicar de onde vem este Vladimiro Caposso e como chegou até o que é hoje. Desenganem-se, haverá explicações, que remédio, mas não agora, ainda tenho fôlego para mais umas páginas sem voltas atrás na estória, a tentar a História. (...) Mais previno que haverá muitas misturas de tempos, não nos ficaremos por este ano de 1992 em que houve as primeiras eleições, iremos atrás e iremos à frente, mas só quando me apetecer (...)] (PEPETELA, 2005, p.13)

O romance apresenta a ferocidade das relações entre aqueles que estão no topo da “cadeia alimentar” e/ou outros que compõem a base. Retrata a selva local e seus novos predadores. As várias personagens que surgem ao longo da trama reiteram o discurso do narrador, retratando as redundâncias e as transformações semânticas causadoras do caráter irônico da narrativa.

A trajetória de Caposso é marcada por atitudes discutíveis, por mentiras, subornos, calotes e assassinatos. A narrativa desenvolve-se em torno da “evolução” social da personagem. A selva que escondia sob a pele revela-se extremamente perigosa. Um animal

adaptado a seu habitat, que “sabia jogar com a psicologia do momento” (PEPETELA, 2005, p. 13) e abocanhar os melhores pedaços da “recém-chegada democracia”.

Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*, lembra que “cada geração deve numa relativa opacidade descobrir sua missão, executá-la ou traí-la” (FANON, 1968, p. 171). As diferentes gerações retratadas, no romance, alternam posições em relação ao futuro de Angola, gerando um equilíbrio instável sob a sombra densa dessa selva ficcional. Vínculos de solidariedade são desenvolvidos entre diferentes segmentos sociais, ao mesmo tempo em que são alargados os abismos entre si, em movimentos simultâneos de aproximação e de distanciamento entre os atores da cena local, na qual interação não apenas a fauna nativa, mas também elementos externos a ela.

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (CAMÕES, s/d, p. 67), já dizia a lírica camoniana. Os eventos históricos narrados ao longo dos quase trinta anos retratados no romance modificam os gestos e as palavras daqueles que participam da cena social e política angolana. A narrativa que começa *in media res*, isto é, no meio da história, apresenta os tempos conturbados que antecedem as eleições de 1992 como pano de fundo para a “saga” de Vladimiro Caposso, já então, forte e poderoso predador. Era um tempo de punhos erguidos, *slogans* e palavras de ordem, de “aprendizado da recém-chegada democracia” (PEPETELA, 2005, p.10). O que para alguns significava o fim do regime de partido único, a suspensão da guerra civil, para Caposso, era o bode expiatório perfeito para justificar o duplo assassinato de Maria Madalena, sua amante, e de Toninho. Os tempos eram os mesmos, as leituras sobre eles é que diferiam, de acordo com os interesses de cada um.

De facto foi de pensamento absolutamente frio, estranhamente frio, dadas as circunstâncias, que resolveu passar à acção. (...) Se atirasse as culpas para a UNITA, o partido que afrontara o governo na guerra civil e cuja violência era reconhecida até pelos próprios aderentes mais imparciais, ninguém ia investigar nada. (PEPETELA, 2005, p.11)

Seguindo a tradição latina da cronologia reversa, a narrativa volta aos anos 70 para explicar a origem de Vladimiro, então José, e as convicções que mobilizavam a cena nacional. Às portas da independência, o discurso propalado pelo MPLA ensejava a união de todos em favor do bem de “Um só Povo, Uma só Nação” (PEPETELA, 2005, p. 76).

A essa altura, Caposso ainda percorria o interior do país, alheio à política, acompanhando o pai nas fazendas dos colonos. Anos mais tarde, entretanto, seu distanciamento se transformou em envolvimento oportunista, e o movimento, em partido político. Em 27 de maio de 1977, um grupo de militantes liderados por Nito Alves² decidiu modificar os rumos do país, o que resultou em mortes, prisões em massa e execuções sumárias. Nas palavras da personagem Sebastião, advogado de causas populares, “uma luta entre os detentores do poder” (PEPETELA, 2005, p. 126) e que, por isso, não dizia respeito ao povo. Mas, de fato, o povo passou a viver sob a lei militar, e o processo de “rectificação” dividiu-os em “merecedores” e “pecadores”, e somente os primeiros comporiam o novo partido.

Caposso nem chegou a ser avaliado nessas reuniões magnas, (...). Dada a sua baixa idade, rondava os vinte e dois anos, foi automaticamente enviado para a Juventude do partido e aí os procedimentos eram relativamente simples. Para ele foi ótimo, as coisas eram bem mais animadas na Jota, organizavam jogos de futebol, festas, comemorações, festivais de música, passeios, comícios, etc., aliando a política ao entretenimento. Algumas vezes levava Bebiana a essas excursões político-culturais e numa delas engravidou-a. (PEPETELA, 2005, p.108)

Outro Congresso, ocorrido em 1985, sinalizou mais uma modificação em Vladimiro, a sua saída da vida política e do partido. Foi o marco de sua assunção ao capitalismo selvagem, sem as amarras do regime.

Bendito congresso que não o elegeu [*o tal congresso que ficaria na História como o mais ortodoxo de todos os realizados e o culminar das guerrilhas internas para absoluta centralização da autoridade. (...) alguns frustrados chegaram a chamá-lo de congresso-da-usurpação-do-poder.*]. Ele, Vladimiro Caposso, bem se marimbava para tudo isso, que se usurpassem uns aos outros, todos no fundo eram iguais, (...). Ele fora um dócil instrumento, mas agora se libertava e passara a ser não só uma pessoa singular como pessoa importante, nunca mais usada como utensílio.

(PEPETELA, 2005, p. 234)

A partir daí, Caposso passa a se denominar sujeito e não mais objeto da história, um sujeito com uma participação ativa no presente do país e não apenas um objeto de ideologias políticas. De camarada a chefe, estava tão preocupado em ficar rico que não viu o tempo passar e trazer consigo novos predadores a essa selva que julgava dominar, mas,

que, na verdade, seguia uma “*ideologia dominada pelo Fundo Monetário Internacional*” (PEPETELA, 2005, p. 191). Tempos de globalização em que as utopias, coletivas ou individuais, encontram-se fortemente ameaçadas de extinção.

De repente, nas profundezas dessa selva, os espaços ocupados por Caposso passam a ser espaços de preservação, de sua preservação. A Fazenda Karan, adquirida dez anos antes do desfecho da narrativa, torna-se seu refúgio, após o ataque dos predadores estrangeiros. Todavia, a enorme propriedade durante longo tempo serviu apenas para a exibição ostensiva de sua riqueza.

Estes bois estão aqui para que o seu proprietário uma vez por mês venha lavar os olhos, contemplar o espetáculo, mostrar aos amigos, vêem estas terras a perder de vista, vêem estas manadas que nunca mais acabam, isto tudo é meu. Nem vende a carne, nem se digna a recolher o leite, apenas uns litros de vez em quando. Fica um fim-de-semana, feliz com sua riqueza e capacidade de a ostentar, pega no avião e nos amigos, volta com eles para Luanda. (PEPETELA, 2005, p.122)

Na economia literária, da qual o narrador tanto se orgulha, as terras da Huíla servem, ainda, para reaproximar Caposso e Sebastião, separados espacial e ideologicamente e, da mesma forma, inserir, na narrativa, o conflito entre as populações rurais e os grandes proprietários de terras, pôr em contraste pobres e ricos. As “terras quase virgens”, livres, eram, na verdade, caminhos de transumância, isto é, de passagem dos pastores nômades e seus rebanhos. A enorme cerca de arame farpado que protegia a propriedade limitava os deslocamentos das manadas e, com isso, prejudicava o modelo tradicional de pastorícia. Os interesses opostos das populações rurais e das populações urbanas fazem parte da complexa rede de significação espacial que a Angola independente herdou do estado colonial. A ocupação do território ainda é uma questão problemática para o país; desenvolvê-lo equitativamente, sem que, com isso, se prejudiquem as sociedades tradicionais, é um objetivo ainda a ser conquistado.

As oposições e conflitos espaciais não se limitam à dicotomia campo/cidade. Os bairros mais ricos e a periferia luandense são retratados como mundos distantes, separados anos luz, não pela geografia, mas pelo fator econômico. Entre o Catambor e o Alvalade, há muito mais que um quarteirão, há preconceito, expectativas e exclusão.

Do Alvalade para o Catambor, passando pela Marien Ngouabi, avenida importante e trepidante de vida, de vendedores ambulantes, de negócios e águas pútridas que provocavam buracos eternos no asfalto. Também a Ngoubi das brincadeiras, das lutas de gangues pertencentes a um lado e a outro da avenida, musseque contra cidade. Não era muito exacta esta descrição, pois o musseque não chegava ao asfalto da avenida, havia um quarteirão moderno de permeio, mas que era um quarteirão para tanta frustração acumulada? (PEPETELA, 2005, pp. 32-33)

Inúmeras vidas postas à margem, embora vivendo na capital do país. Mudam-se os tempos, porém muitos continuam a viver nas “fimbrias da miséria”. A luta diária pela sobrevivência tem conotações diferentes nos diversos espaços observados na narrativa. Os riscos enfrentados por Caposso nem de longe se assemelham aos perigos das ruas para Kasseke, Simão ou os pastores da Hufla, moradores da selva angolana contemporânea.

A perspectiva que aponta essas diferenças geográficas e ecológicas é direcionada pelo narrador, esta entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso narrativo. Em *Predadores*, a trama discursiva é narrada em 3ª pessoa por uma voz, uma instância narrativa, que se apresenta em 1ª pessoa e interage com seu leitor, inserindo seus comentários, julgamentos e sugestões à leitura da obra. Atribui a si a responsabilidade sobre o discurso narrativo, decidindo o que deve ou não deve ser compartilhado com o leitor, como nos mostra o fragmento a seguir: “enfim, conversas de grande confiança entre pai e filha, tão íntimas que não vos consinto ouvi-las.” (PEPETELA, 2005, p. 214).

Esse autor onisciente intruso¹ (LEITE, 2002, p. 26) explicita suas estratégias narrativas, comparando-as sempre às estratégias de outros narradores, ao mesmo tempo em que ressalta as qualidades de seu leitor ideal, aquele que pudesse perceber o que está sendo dito e o que deve ser compreendido.

Mas previno que haverá muitas misturas de tempos, (...), mas só quando me apetecer e não quando os leitores supuserem, pois democracias dessas de dar palavra ao leitor já fizeram muita gente ir parar ao inferno e muito livro para o cesto do lixo. (PEPETELA, 2005, p. 13)

A tradição literária à qual o narrador se refere, comum no século XVIII e no começo do século XIX, ou um pouco mais tarde, no Brasil, utiliza esse narrador intruso como ruptura da verossimilhança, como um lembrete para que seu leitor não se esqueça de que está diante de uma ficção, de uma interpretação ficcional da realidade, de acordo com seu

ponto de vista, sua visão sobre a história. Embora, ironicamente, defenda a neutralidade sobre as personagens e suas ações, apresenta um estilo *oblíquo e dissimulado*, como uma invocação machadiana.

O que não o impede de ser enganado, e reforçaria eu sem medo do lugar comum, miseravelmente enganado. Reforçaria mas não o faço, pois o autor deve ser neutro nos conflitos que as suas personagens criam. (PEPETELA, 2005, p. 332)

Pepetela recupera a antiga tradição da onisciência narrativa, transformando-a em metaficção, num exercício de autonomia estética e autorreflexividade que exige tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor, subvertendo de maneira irônica o discurso dominante na realidade angolana dos últimos trinta anos. Como, por exemplo, a alusão ao gênero policial em publicações anteriores a esta — os romances *Jaime Bunda, agente secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003) — e a adequação do mesmo à cena narrativa em questão: “*E desde já previno, este não é um livro policial, embora trate de uns tantos filhos de puta*”. (PEPETELA, 2005, p. 13).

Suas intervenções não se limitam aos textos em itálico; a interpretação corrosiva da cena literária é verificável, também, em outros momentos não marcados graficamente. Segundo Norman Friedman, esse tipo de narrador intruso, tendo a liberdade de narrar à vontade, poderia “colocar-se acima, ou (...) para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar como se estivesse de fora” (LEITE, 2002, p. 27). Utilizando-se de sua “quase divina onnipotência” (PEPETELA, 2005, p. 27), o narrador revela os pensamentos não só das personagens, mas também de seres alheios à narrativa, colocando-se fora dos acontecimentos narrados e, ao mesmo tempo, acima deles, a uma conveniente distância para seus comentários sobre a evolução das espécies.

Nem quis saber como o José Matias descobriu, tão rápido, se usava binóculo a partir de algum prédio da frente a espionar, se andou a fazer perguntas pela vizinhança, se alugou algum satélite americano desses que descobrem tudo menos o mais importante, não quis saber, mas admite, agora, o caxico deve ter usado as habituais técnicas de sedução para com as vizinhas. Há sempre gente que gosta de partilhar segredos apenas por bondade de espalhar conhecimentos

importantes para o progresso da humanidade. (PEPETELA, 2005, pp. 14-15)

Escreveu uma carta falando de isso tudo. À noite, deitou a carta ao mar. Mas não dentro de uma garrafa. Deitou apenas o papel, ela nunca leria a carta, nem ninguém, pois os peixes ainda não foram alfabetizados. (PEPETELA, 2005, pp. 331-332)

O *argumentum ad autoritatem* do qual se vale para ordenar os fatos, explicitá-los, omiti-los ou comentá-los, rompendo o pacto de verossimilhança com o leitor, é posto propositalmente em dúvida, ao afirmar que uma de suas personagens leria a estória narrada.

O pai regozijou-se com o seu triunfo e com a forma brilhante como o filho se formou, mas levou o segredo para a tumba e até hoje ninguém revelou a diligência paterna que certamente o humilharia. [*Acabará por ficar a saber através desta despreziosa estória que não deixará de ler, mas não me arrependo, creio ser o segredo desvendado por uma boa causa, neste caso os fins justificam os meios, (...)*]. (PEPETELA, 2005, p. 127)

Nesse caso, os meios explicam os fins. A ambiguidade instaurada na narrativa reforça a prática complexa da ironia, que depende da compreensão ou do malogro da mensagem narrativa. “*Que o diabo decida entre as duas possibilidades*” (PEPETELA, 2005, p. 191). Os meios para se narrar uma história dependem “não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, (...) mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear” (LEITE, 2002, p. 17). Logo, tais jogos semânticos fundam uma economia de troca, uma “comunhão secreta” (BOOTH, 1961, p. 303) entre o narrador e o leitor, baseada na decifração da mensagem, o que poderia gerar tanto a identificação, quanto a negação do conteúdo discursivo por parte do leitor.

Lembrando a terminologia usada por Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (ECO, 1994, p.84), o leitor empírico poderia ou não compactuar dos julgamentos irônicos emitidos pelo narrador; já o leitor modelo estaria firmando com esse uma comunidade discursiva, uma cumplicidade ideológica. Essas comunidades discursivas, definidas “em geral pela configuração complexa de conhecimento, crença, valores e estratégias comunicativas compartilhados” (HUTCHEON, 2000, p. 136), prevêm um entendimento semelhante de como o mundo é. A narrativa propõe, desde o título, *Predadores*, essa compreensão silenciosa de que os grandes predadores da África são

homens como Vladimiro Caposso. *Homo homines lupus*. Propõe uma tomada de consciência sobre o que envolve o termo e a região focalizada no romance.

A teórica canadense Linda Hutcheon ressalta que, “[a] final, a responsabilidade última de decidir se a ironia realmente acontece numa elocução ou não (e qual é o sentido irônico) é apenas do interpretador” (HUTCHEON, 2000, p. 74). Sendo assim, nada mais apropriado que o narrador intruso para persuadir o leitor, a fim de estabelecer uma relação dialógica capaz de criar uma comunidade discursiva, tornando a ironia possível. Os fins a justificarem os meios.

[*Se esperavam ler de mim que «tinham finalmente mostrado as mãos sujas», desenganem-se, não caio nessa inverossimilhança, Caposso nunca leu Sartre, até pode pensar que é alguma marca de água mineral.*] (PEPETELA, 2005, p. 339)

O leitor, ao entrar no espaço irônico da ficção, é convidado a inferir não só um significado, mas também uma atitude e um julgamento sobre o discurso narrativo. É neste relacionamento discursivo diferencial que reside o poder desestabilizador da ironia. Incidindo sobre algo que não está escrito textualmente, não pode ser controlado e possibilita, desta forma, uma saída possível às situações de opressão ou dominação. Um espaço para a utopia.

A ambivalência dos significados da ironia cria uma desordem momentânea, geradora de novas significações, na narrativa. Como um movimento rápido entre o dito e não dito, o significado irônico aparece como algo em fluxo e não fixo, identificações num percurso literário.

A narrativa de *Predadores* mostra o descaso do governo com as populações tradicionais e, simultaneamente e de maneira irônica, faz uma defesa deturpada das mesmas, trazendo à luz as várias selvas que havia sob a pele das palavras.

— Não há nenhuma escola por aqui? (...) Nem posto médico?

— Não há população que justifique, senhor ministro — disse o governador, na defensiva. (...)

— De facto uma escola pelo menos — disse Olímpio d’Alva Ferreira, já muito tocado por sucessivos copos de uísque. — Deve ser um teu projecto estético-educativo prioritário, amigo Caposso. Estes indígenas foram votados ao obscurantismo durante cinco séculos de colonização, merecem uma compensação

por se manterem puros e recusarem misturas étnico-raciais que só enfraquecem o ego angolano, como as que vemos noutros sítios em que os pais bazaram na altura da independência mas deixaram bastardos amulados que só nos trazem azar, para falar claramente. Por isso a escola tem prioridade...

— Não devemos insistir com o dono da casa — cortou o governador, incomodado com o discurso de Olímpio d’Alva Ferreira, a quem o álcool trazia imediatamente à boca o que estava envergonhadamente escondido em muita gente. (PEPETELA, 2005, p. 279)

A ironia contida na cena implica uma percepção simultânea de mais de um significado para criar um terceiro composto, o da crítica que possibilita a tomada de consciência acerca da realidade retratada no romance. Nessa selva contemporânea, esta estratégia discursiva revela-se como uma atitude perante o mundo. Não se pode deixar de dizer, contudo, que essa significação da ironia depende do contexto e da posição de quem a recebe, completando-a. A comunidade discursiva então partilhada, caso a compreensão se efetue, torna-se uma “comunidade amigável”, na qual podem experimentar o prazer de “unir, de encontrar e comungar com espíritos assemelhados” (BOOTH, 1974, p. 28). Habitar um mundo novo nas páginas da ficção.

Pepetela, em discurso proferido à ocasião da entrega do Prêmio Camões, em 1997, defendia que

devemos ter a ousadia de inventar a sociedade em que queremos viver e regidos pelas normas sob as quais nos sentimos cómodos, porque nossas. (...) Por mim, não temo ser considerado utópico. Antes reclamo o direito de poder sonhar. Sonhar as coisas impossíveis que, pelo facto de terem sido sonhadas, se vão tornando realidade. Para sonhar, e fazer os outros sonhar, sou escritor. (PEPETELA, 1997, p. 14)

Predadores reflete esse modo de ver o mundo, na medida em que busca a inferência do leitor para completar seu sentido e criar essa outra realidade possível, compartilhada na comunidade discursiva gerada na significação dos discursos irônicos, e abertos, do romance. O escritor inventa, na selva ficcional, uma sociedade controlada pelo narrador, essa instância narrativa onipotente, no espaço da qual os grandes predadores são diminuídos frente a sujeitos como Nacib e Sebastião Lopes.

A presença destas personagens na trama romanesca torna a selva africana descrita mais humana, no melhor sentido do termo. Percebemos, então, a ironia contida na afirmativa “o gênero humano no essencial não varia muito” (PEPETELA, 2005, p. 256),

dita pelo narrador. Na distância entre os significados da frase — o primeiro: que o gênero humano não varia, o segundo: que o gênero humano varia, já que se trata de uma inversão semântica provocada pela ironia —, o terceiro sentido, apreendido nesse movimento rápido entre o dito e o não dito, é a chave para a leitura desse mapa tão antigo quanto o *Homo sapiens*: alguns homens variam e, por isso, a utopia ainda é possível.

É por meio das novas significações geradas pelo discurso irônico da narrativa que a formação social angolana das elites pode ser repensada. A cruel “cadeia alimentar” originada das diferenças sociais pode ser reequilibrada, a partir das múltiplas leituras produzidas por este discurso ficcional que, assumindo sua relatividade e subjetividade na figura do narrador intruso, reinventa a sociedade.

A ficção encontra na estratégia discursiva da ironia uma forma possível de desafiar e criticar a sociedade contemporânea e, assim, levar seus leitores a uma tomada de consciência menos submissa aos parâmetros ditados pela ideologia dominante.

Nessa luta pela sobrevivência nem sempre vence o mais forte; ironicamente, a zebra pode, junto a outras zebras, vencer o leão. Um gesto de solidariedade pode recuperar as utopias deixadas de lado e fazer da selva um lugar menos feroz e mais harmônico.

A narrativa de *Predadores* chega ao fim em uma noite de esperança, de aparente tranquilidade, apesar do ritmo febril da vida contemporânea:

A noite estava limpa e havia muitas estrelas no céu. Ali, naquele alto do Catambor, se podia ver as estrelas, apesar do clarão da cidade. (...) Ficaram a sentir a noite na cidade fervilhante, carros frenéticos por todos os lados rumando para as casas com as últimas compras. Era noite de Natal, terceira noite de Natal em paz. Não havia sons de tiros nem balas tracejantes riscando o céu, não havia conversas sobre guerra. (PEPETELA, 2005, p. 380)

Havia um gesto de generosidade, o presente de Nacib a Kasseke, o dinheiro necessário à viagem e à operação no Rio de Janeiro para recompor o membro perdido numa circuncisão desastrosa. Um presente capaz de restituir-lhe a vida normal, sem a mutilação do passado. Um gesto que retoma um antigo conto popular angolano, pertencente ao repertório quimbundo, no qual a amizade vence o leão:

Dois amigos costumavam encontrar-se todos os dias. Numa das conversas, um deles comentou:

— Os leões estão a aparecer nas redondezas. Tem cuidado com a tua casa, para evitares um desgosto.
— O leão não poderá entrar. Tenho espingarda e lança.
— Enganas-te, porque tu não podes lutar com o leão.
— Tenho a certeza que posso.
Ambos riram e continuaram a conversar, até que, por fim, se separaram.
Passou-se um mês quando o rapaz que tinha avisado o amigo arranhou um meio de se transformar em leão e resolveu atacar o camarada, rugindo ferozmente.
Arranhou-lhe a porta de casa e encontrou o amigo a dormir. Levantou-o, bateu-lhe e desfez tudo aquilo que encontrou.
Deixando o amigo em má situação, retirou-se e voltou à forma de homem.
No outro dia, foi visitar o amigo que atacara, e este disse-lhe:
— Pobre de mim! O leão veio aqui esta noite e destruiu tudo!
— Por que não fizeste fogo ou não lhe meteste a lança?
— Meu amigo, o leão é forte como a amizade.

(MOUTINHO, 2002, p. 31)

A narrativa romanesca termina com uma indagação: “Nunca mais?” (PEPETELA, 2005, p. 380). Ao leitor é dada a chance de respondê-la, sabendo, agora, que, em Angola, *ibi sunt homines*.

NOTAS:

¹ Adotamos a terminologia usada por Lúcia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, como tradução ao termo *editorial omniscience*, categoria proposta por Norman Friedman, para designar um eu que tem total liberdade para narrar, sem nenhuma neutralidade, com pleno domínio sobre as personagens e induzindo as reações dos leitores.

² Nito Alves viveu, no real histórico, o episódio do fraccionismo, em Angola.

REFERÊNCIAS:

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1961.

_____. *A rhetoric of irony*. Chicago;London: University of Chicago Press, 1974.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica, redondilhas e sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 3, p. 19-33, jul./dez. 2010.

KI-ZERBO, Joseph (Coord.). *História geral da África. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo; Paris: Ática; UNESCO, 1982, v. 1.

LARANJEIRA, Pires. “Ler e depois: *Jaime Bunda, agente secreto*”. In: *Revista Metamorfoses*, nº 3. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Caminho; Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ, 2002, pp.304-306.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MOUTINHO, Viale. (Org.) *Contos populares de Angola, folclore quimbundo*. 4. ed. São Paulo: Landy Editora, 2002.

PEPETELA. (texto proferido por ocasião do recebimento do Prêmio Camões). In: *Panorama do Congresso Internacional Novas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa: 10 a 14 de novembro de 1997, pp. 13-14.

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

**ÓSCAR RIBAS E AS LITERATURAS DA NOITE:
A ARTE DE SINGULAR ***

**TITLE: ÓSCAR RIBAS AND THE LITERATURES OF THE NIGHT:
THE ART OF TELLING STORIES**

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
UFRJ e CNPq – Brasil

RESUMO:

A importância de Óscar Ribas na recolha da tradição oral angolana. As literaturas da noite e o narrador oral, exímio na arte de contar histórias à volta das fogueiras. Tendo conseguido documentar, de forma estética, diversas tradições orais de Angola, esse escritor se mantém sempre vivo, como marco fundador do sistema literário angolano.

PALAVRAS-CHAVE: Óscar Ribas; Angola; tradições orais; literaturas da noite.

ABSTRACT:

The importance of Óscar Ribas in the gathering of Angolan oral tradition. The literatures of the night and the oral narrator, absolute in the art of telling stories around bonfires. Having managed to document aesthetically several oral traditions of Angola, the author remains alive, like a founding father of Angolan literary system.

KEYWORDS: Óscar Ribas; Angola; oral traditions; literatures of the night.

*Ao luar ou à chama de uma fogueira, não apenas as crianças sunguilam¹,
seroam², mas também os adultos, em narrações de histórias e adivinhas.*

Óscar Ribas

A tradição oral é a grande escola da vida.

Amadou Hampâté Bâ

Como é sabido, Óscar Bento Ribas nasceu em Luanda, a 17 de agosto de 1909. Filho de pai português, Arnaldo Gonçalves Ribas, e de mãe angolana, Maria da Conceição Bento Faria, estudou tanto em Angola, como em Portugal. Nesse país, concluiu o curso comercial, mas foi no Liceu Salvador Correia, de Luanda, que iniciou suas atividades literárias.

Desde cedo, Óscar Ribas se revelou preocupado não só com temas e pesquisas sobre literatura oral, mas também investigou a filosofia, a filologia e as religiões tradicionais dos povos *kimbundu* de Angola. Ficou conhecido por seu trabalho de coleta de contos, canções, provérbios, adivinhas, rituais religiosos, poesias, histórias, tendo-se

destacado os três volumes de *Misoso* como obras de compilação de narrativas tradicionais orais que contribuíram para fazer dele um intelectual conceituado por ter preservado tradições inscritas na memória popular. Dessa forma, o trabalho de Ribas foi um dos que intensamente colaborou para ajudar a configurar um perfil identitário de Angola.

Este ensaio irá se ater a algumas questões que nos pareceram fundamentais na obra e na vida do autor, a saber:

- 1) Ribas foi influenciado por uma visão histórico-filosófica positivista, que o levou a usar determinadas categorias, como as de “raças adiantadas” e “raças atrasadas”, o que, entretanto, não invalida, de maneira alguma, sua grande contribuição como artesão etnográfico de Angola. Em seu livro, *Temas da Vida Angolana e suas Incidências*, declara literalmente:

Confrontando os diversos níveis sociais da Humanidade, pacientemente escutando as vozes do passado, ardorosamente explorando fontes históricas, uma ilação se nos levanta peremptória: não há raças superiores, nem raças inferiores, mas, sim, raças adiantadas e raças atrasadas. (RIBAS, 2002, p. 14)

- 2) As literaturas da noite, ou seja, as literaturas de tradição oral, como os contos, lendas, *misosos*, provérbios, cantos, rituais religiosos, adivinhas, costumavam, no passado ancestral, ser tecidas e transmitidas à noite, embaixo de árvores frondosas, ou à beira das fogueiras, nos subterrâneos da terra e dos sonhos. Constituíam o material vertente da arte de *sunguilar*, termo que, de acordo com o *Dicionário de Regionalismos* do próprio Ribas, significa: *seroar*, ou seja, fazer serão, contar e ouvir histórias à noite.
- 3) Óscar Ribas é um etnógrafo-tradutor de tradições da oratura angolana. Sua ação de documentarista das manifestações populares orais de sua terra e sua arte de *sunguilar* o colocam como mediador entre a rica diversidade cultural de Angola e a possibilidade de esta poder acompanhar modelos de progresso e desenvolvimento advindos de potências estrangeiras. O escritor começa a escrever em 1927 e continua até 2004, ocasião de sua morte; porém, sua visão sempre foi essa, o que, aliás, estava de acordo com grande parte do pensamento científico de sua época. Segundo o próprio Ribas, em meio a esse

significativo manancial cultural dos povos angolanos, se tornava necessário, de um lado, conhecer suas matrizes orais, mas, por outro, era preciso se afastar dos “feitiços”, do ocultismo, ou seja, de acordo com sua visão, Angola devia deixar de ser uma “sociedade negra inculta”, ideia esta também presente, por exemplo, em seu romance *Uanga* (1950), conforme já apontaram Pires Laranjeira e Rita Chaves.

- 4) Por último, iremos focalizar os contos “Damba Maria” e “Mbangu a Musungu”, do livro *Ecos da minha Terra* (1952), além de nos referirmos também a algumas adivinhas e provérbios de outras obras do escritor em questão.

Cabe lembrar que as primeiras teses de doutoramento a abordarem os textos de Óscar Ribas, no Brasil, foram a de Laura Cavalcante Padilha, defendida, em 1988, na UFRJ, e a de Rita Chaves, em 1993, na USP.

Laura Padilha, em sua tese *Entre Voz e Letra*, editada em 1995, afirma que “o *misoso* é percebido pelos naturais de Angola como uma narrativa puramente imaginária, poderoso depósito de experiências ancestrais acumuladas” (PADILHA, 1995, p. 20). A estudiosa analisa contos, provérbios, adivinhas, que se encontram nos três volumes de *Misoso* – coletâneas organizadas por Ribas –, ressaltando que, “muito embora como um sistema de poder a ordem europeia seja a dominante, na cotidianidade do viver angolano, o que predomina são as normas da terra, ou seja, as tábuas da lei” (*Idem*, p.51). Laura enfatiza que, ao recolher o material das tradições orais e compilá-lo graficamente, Óscar Ribas se apresenta como um tradutor que procura ser fiel aos textos orais originais, mas, na hora da reprodução escrita, o resultado já não é mais o puramente oral. Ela argumenta que,

(...) mesmo que tais traduções, como é o caso das propostas por Óscar Ribas, tenham a preocupação com a fidelidade ao texto-origem (...), o texto cristalizado na escrita já não pode ser considerado *oral stricto sensu*. A fixação gráfica lhe dá uma nova dimensão em tudo diferente da expressão oral. Por outro lado, e finalmente, não devemos esquecer que, por trás de tudo, há uma outra voz, ou seja, a de quem fez a recolha e, com isso, propõe uma leitura do material coligido, já que o processo de transposição implica um ato de interpretação a ele subjacente. (PADILHA, 1995, p. 19)

Rita Chaves, por sua vez, em sua tese *A Formação do Romance Angolano*, editada em 1999, ao se referir a Ribas, observa que,

embora ele não participasse do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola integrado por artistas que, na luta por uma estética calcada na valorização das marcas culturais angolanas, investiam no fortalecimento do sentimento nacional e criavam condições para a libertação do país, seu trabalho e, principalmente, o romance *Uanga* revelavam um apreço pelo patrimônio cultural e suas tradições. (CHAVES, 1999, p.135)

Discorrendo, ainda, sobre *Uanga*, afirma:

O romance, em que pese a cadeia de preconceitos a lhe modular o percurso, tem sua porção de sabor assegurada com a habilidade demonstrada pelo narrador ao estruturar sua fala, fazendo convergir para a montagem narrativa marcas tipificadas das tradições africanas, entre elas as noções advindas da oralidade.

(CHAVES, 1999, p. 137)

Mais adiante, a autora conclui:

Definindo sua obra como “um documento da sociedade negra inculta” ou como “repositório etnográfico”, Óscar Ribas esclarece o interesse em destacar o seu significado como um documento sócio-cultural válido na história da literatura e da cultura em Angola. (CHAVES, 1999, p.144)

Embora tenha vivido até 2004, Ribas teve sua escrita e sua forma de pensar marcadas, principalmente, pelo contexto histórico da primeira metade do século XX, período em que o positivismo e o evolucionismo ainda influenciaram muitas visões e conceitos não só em Angola, mas em outras partes do mundo. Isso explica o fato de que categorias de conhecimento como “atraso”, “decadência”, “gentes ignaras”, “não civilizados”, “incultos” tenham sido usadas por ele para descrever a sociedade angolana negra. Tendo como “verdades” a civilização, o progresso e o desenvolvimento impostos por Portugal – o que, cabe lembrar, era frequente no pensamento da época –, Ribas, de acordo com Pires Laranjeira, “permaneceu sempre numa fronteira entre o fascínio por certo tipo de tradições bantas e mestiças e o peso ideológico das leituras juvenis da portugalidade e do eurocentrismo” (LARANJEIRA, 2007, texto inédito).

Compilador de tradições, Ribas é representante de uma rica literatura de recolha. Esse tipo de literatura se encontra, em geral, intimamente relacionada a viagens. No início do século XX, o conceito de viagem estava associado ao de desbravamento, ao de pesquisa etnográfica, ao de mediação entre o real e o ficcional. Euclides da Cunha, no Brasil, foi pioneiro dessas viagens que, ao mesmo tempo que demarcavam fronteiras e documentavam características dos sertões brasileiros, ficcionalizavam paisagens e pessoas. Ideias como classificação, observação, experimentação – que faziam parte das

teorias positivistas desse contexto histórico – serviam como categorias de conhecimento nas áreas das Ciências Humanas e Sociais e também eram determinantes na categorização que documentaristas e etnógrafos faziam das formas constitutivas das literaturas de tradição oral (contos, canções, adivinhas, provérbios, passatempos, etc.).

O trabalho de Óscar Ribas, como muitos críticos já apontaram, tinha, em parte, fundamentos e matrizes, nesse ideário positivista, presente nas primeiras décadas do século XX. Em virtude dessa ótica assumida pelo escritor, percebemos que a busca de identidade nacional por ele empreendida, por intermédio de seu processo de recolha de canções, provérbios, contos, narrativas tradicionais orais, tratava, com algum preconceito, conforme visão corrente no início do século XX – nunca é demais enfatizar!... –, as religiosidades locais, uma vez que manifestava uma certa crítica à desrazão e aos feitiços que, segundo seu ponto de vista, impediam o progresso de Angola.

O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, em 1948, e a Revista Mensagem, em 1951, deixaram evidente que era necessário “descobrir Angola”. Apesar de não pertencer a esse grupo de intelectuais, Ribas, entretanto, de acordo com Luis Kandjimbo, é considerado

fundador da moderna ficção literária angolana, após António de Assis Júnior. A primeira fase de sua obra se dá com a publicação de *Nuvens que passam*, em 1927, e *Resgate de uma falta*, em 1929. Segue-se a segunda fase com os livros: *Flores e espinhos*, em 1948; *Uanga*, em 1950; *Ecos da minha terra*, em 1952. No dizer do ensaísta e crítico angolano Mário António, essa fase assinala o início da prospecção da africanidade na obra de Ribas.

(KANDIJIMBO, http://www.nexus.ao/kandjimbo/oscar_ribas.htm)

A partir de então, profundamente preocupado com as manifestações da literatura oral, com a filologia e filosofia dos povos de origem *kimbundu*, Óscar Ribas ingressou numa terceira fase, da qual fazem parte todos os seus livros publicados após 1958: *Ilundu. Espíritos e ritos angolanos* (1958), *Misoso* (3 vol., 1961, 1962, 1964), *Izomba* (1965), *Sunguilando* (1967), *Dicionário de regionalismos angolanos* (1997), entre muitos outros.

Procuraremos, a seguir, compreender melhor de que forma Óscar Ribas atuou como pesquisador e organizador de uma das mais importantes recolhas de tradições orais de Angola.

Um estudioso, que trabalhe com a coleta de tradições orais, deve, inicialmente, entender as diferenças de atitudes de uma civilização oral em relação aos discursos e aos

comportamentos de civilizações centradas nos registros escritos. Como é sabido, há uma distinção marcante entre culturas de base oral e escrita. De acordo com Vansina, em *História Geral da África*,

uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação de sabedoria dos ancestrais. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra.

(VANSINA. In: KI-ZERBO, 1982, p.157)

Como era realizado o trabalho de recolha feito por Óscar Ribas? É o próprio escritor, em seu livro *Ilundu*, quem nos esclarece:

Recorremos não somente aos nossos informantes habituais, mas ainda a diversas ocultistas. Na qualidade de familiares, principalmente, essas informantes compreenderam a tarefa que nos impusemos, isto é, arquivar para a posteridade as páginas esparsas da vida negra, por ora impelidas pelas lufadas da tradição, mas, um dia, extintas pelas labaredas da civilização. (RIBAS, 1989b, p.16)

Na metáfora das “labaredas da civilização”, é notória a dicotomia claro x escuro, sendo este atribuído à “vida negra” e às “lufadas da tradição”, enquanto que a luz e a claridade se encontram do lado do mundo civilizado. Tal oposição reafirma preconceitos da época que, em geral, costumava obscurecer o universo dos negros e mestiços, vendo como “incultos” os traços orais da cultura destes, e valorizando como “esclarecido” apenas o mundo da escrita.

As compilações de tradições orais podem repousar num testemunho ocular, em relatos, num boato, em versões recriadoras de textos orais originais, combinados e adaptados. Para Vansina, “a coleta de tradições requer muito tempo, paciência e reflexão. Tudo isso implica uma longa permanência em campo, experiência lingüística, plano racional de trabalho, consciência histórica” (VANSINA. In: KI-ZERBO, 1982, p.176-177)

Óscar Ribas, ao trabalhar nos serviços de Fazenda em Angola, teve oportunidade de percorrer muitas localidades não só de Luanda, mas também de áreas rurais. Como viajante e com grande acuidade lingüística, pôde exercer um papel importante no arrolamento e na manutenção de estórias e relatos geracionais.

As narrativas históricas, entre outras, são, em geral, preservadas pela memória coletiva das sociedades de tradição oral. É interessante observar que o aspecto noturno de muitas dessas manifestações da oratura, contadas à volta das fogueiras, implica não só um aspecto lúdico de contar e ouvir, mas aponta também para a clandestinidade da memória que se impõe como forma de resistência cultural. As literaturas da noite –

misosos, contos, canções, provérbios, adivinhas, etc. – se alimentam dos sabores e saberes de experiências apoiadas na oralidade. O contador narra como um artífice da palavra, reinventando e dramatizando os vocábulos, os sons, as vozes, os gestos. Há ritmos e gestualidades em suas narrações. O Ocidente, principalmente após o Iluminismo, priorizou a luz como metáfora da razão, da lógica. Já as literaturas da noite sempre se orientaram pelas emoções e por uma rede de lembranças e afetos que costumam habitar, principalmente, as zonas sombrias do inconsciente individual e coletivo. Em *Temas da Vida Angolana*, Óscar Ribas comenta:

Os jogos tradicionais, embora ocorrendo também de dia, é de noite, sobretudo, que ganham a intensidade, a beleza do efeito. Ao luar ou à chama de uma fogueira, não apenas as crianças *sunguilam*, *seroam*, mas também os adultos, em narrações de estórias e adivinhas. (RIBAS, 2002, p. 23)

Quando as almas dos nossos extintos nos incomodam, ou com sonhos, ou com doenças, propicia-se-lhes um festim, as comidas da noite. (RIBAS, 2002, p. 49)

Na literatura oral angolana, figuram contos, adivinhas, provérbios, canções, passatempos, preces, etc. Os contos refletem aspectos da vida real, colocando em cena costumes da sociedade. Essas manifestações orais eram, em geral, narradas à noite, quer como simples recreação ou por morte de alguém. Nos velórios, os contadores buscavam distrair as pessoas para que não dormissem. As literaturas da noite se construía, portanto, afastadas do mundo da faina e do trabalho. Óscar Ribas, em *Temas da Vida Angolana*, discorre sobre esse aspecto noturno das manifestações das tradições orais:

Tal como as histórias, é, ao serão, à noite, ao chamejar das fogueiras, ou nas vigílias obituárias, que as adivinhas se desprendem em grossos e saborosos cachos, numa geral distribuição aos assistentes. Acomodados em esteiras, os participantes, principalmente mulheres e crianças, deitados uns, sentados outros, os mais velhos, na carícia dos *quifunes*¹, aguçam a imaginação. Lançar intrincada adivinha, arrancar o véu do mistério, eis o clima do pensamento. (RIBAS, 2002, p. 92)

Interessante é observar que, nas adivinhas, determinadas sanções coletivas estavam presentes e se dirigiam àqueles que, por exemplo, detinham o poder, como os *sobas*. A título de exemplificação, citamos, a seguir, uma, tirada deste mesmo livro de Ribas sobre os costumes angolanos:

É uma sanga que está em cima da casa. Ninguém a abastece, mas não falta água.

– A boca.

Se ninguém atinar com a decifração, um deles galardoa:

– Dei-te um *soba*.

Então, o proponente, rejeitando o poderio do absoluto, declara:

¹ *Quifunes* significa cafunés.

– O *soba*, amarrei-o e manietei-o! (RIBAS, 2002, p. 93)

No arquivo oral dos povos de Angola, os provérbios ocupavam lugar prioritário. Podemos mencionar alguns exemplos: “O fabricante de esteiras, sempre em esteiras estragadas, se deitou”. (*Idem*, p. 93) “Quem pediu a Deus não se impacienta” (*Idem*, p. 93). Ribas, nessa obra, também mostra a relevância da recolha de adivinhas e contos: “Arquivar o vasto material que os séculos, em dolorosa elaboração, criaram em proveito do homem, constitui uma tarefa de imediata necessidade” (RIBAS, 2002, p. 98).

No volume 1 de *Misoso*, Óscar Ribas, sob a designação geral de provérbios, engloba os provérbios propriamente ditos, os adágios, os rifões e demais manifestações culturais afins. Estas expressam a sabedoria popular e, por isso, segundo o próprio escritor, sua recolha levou cerca de oito anos. Para alcançarmos uma compreensão mais profunda dessas frases e dizeres, é preciso ler, entre outras coisas, a respeito da história e da cultura do povo *kimbundu*, desvendando metáforas e alegorias de que se revestem seus ditos e provérbios. Segundo Ribas, “a despeito da obscuridade apontada, o que não exprime senão um cunho de profunda agudeza, impregna-se o provérbio de misteriosa beleza” (RIBAS, 1979, v. 1, p. 132). A seguir, destacamos alguns dos provérbios listados por Ribas:

“A quem viste de noite, de dia não esqueces”. Ou seja, devemos ser agradecidos aos nossos benfeitores. (RIBAS, 1979, v. 1, p. 132)

“Galinha que gosta de esgravatar, com a raposa vai”. Ou seja: Quem muito se expõe, muito se arrisca. (RIBAS, 1979, v. 1, p. 152)

“Quem parte a canoa, com as suas tábuas vai.” Ou seja: Cada qual responde pelo que faz.. (RIBAS, 1979, v. 1, p. 165)

“A pessoa é como o dedo”. Isto é: O tempo não faz esquecer as pessoas do nosso conhecimento. (RIBAS, 1979, v. 1, p. 171)

A compilação de provérbios feita por Ribas tinha como principal intenção preservar uma grande parcela dos saberes ancestrais passados de geração em geração, principalmente pelas mulheres idosas das aldeias. A preocupação desse grande etnógrafo angolano era resguardar a cultura local que ele via ir desaparecendo com as mudanças de costumes e os novos hábitos trazidos pela imposição do “progresso”. Adverte ele, na introdução da coletânea de provérbios:

Com a civilização, cuja fogueira se alimenta com a destruição do exótico, os provérbios estão perdendo a vitalidade: as actuais gerações, numa deplorável vergonha pelas coisas de sua terra, só querem o que é europeu. E ai daquele que ousar perguntar a alguém, já meio liberto do ambiente ancestral, qualquer prática de seu tradicionalismo! (RIBAS, 1979, v. 1, p. 132)

Esse alerta de Ribas cumpre a função crítica e pedagógica de realçar o valor das frases proverbiais e demais manifestações culturais de Angola, sugerindo que devem continuar a ser cultivadas, conforme continuam a fazer, ainda, alguns contadores de estórias orais das chamadas literaturas da noite. Estas, ao mesmo tempo que costumam exemplificar e testemunhar “episódios vividos”, cenas, cópias ou simulações do real de casos e pessoas, são, também, um legado da cultura popular de anônimos participantes de dramas característicos não só de povos angolanos, mas também da existência humana em geral.

Em alguns contos recolhidos por Ribas, torna-se interessante atentar para o modo como o autor analisa e interpreta as narrativas, à medida que as vai relatando. De seu livro *Ecos da minha Terra*, escolhemos dois desses contos: “Damba Maria” e “Mbangu a Musungu”. É bom lembrar que muito do que está reunido nesse livro do autor se encontra, também, diversificado nos três volumes de *Misoso* e em outras obras suas.

Em *Ecos da minha Terra*, Óscar Ribas começa agradecendo a muitas pessoas de sua família que foram informantes privilegiadas para a recolha empreendida por ele: à Maria da Conceição Bento, sua mãe; à Rita Manuel, sogra de seu irmão Joaquim; à Virgínia Francisco, sogra de seu irmão Mário; à Maria Cândida Bento Ribas, sua mulher; entre outras.

Segundo o próprio Ribas, “os contos ou, antes, dramas, que enfeixam esta obra não reproduzem produtos da imaginação, mas episódios da vida real” (RIBAS, 1989a, p.11).

O conto “Damba Maria” tem como cenário a vila de Catumbela. Esta área, na época colonial, constituía um mercado, em que numerosas caravanas de negros, apinhados de marfim, mel, borracha e outros gêneros, faziam escambo para seus senhores, trocando esses produtos por aguardente, pólvora, tecidos trazidos pelos europeus. A vida, ali, era um empório africano. Nesse período histórico ficcionalizado pela narrativa, muitos colonos haviam-se amancebado com escravas e esta é, justamente, a história de Maria, a protagonista, sempre submissa ao seu senhor, desde a puberdade. Como mera mercadoria, ela era propriedade de seu dono, sendo obrigada a satisfazer seus desejos.

Uma vez, estando seu senhor na vila a negócios, bateu à sua porta um negro rico que lhe pediu água para beber. Ela atendeu ao homem, mas trouxe a bebida num chapéu, explicando-lhe: “O copo é do branco e só ele pode beber” (RIBAS, 1989a,

p.17). Indignado, o negro jogou pragas e disse-lhe que ainda se encontrariam. Isso logo aconteceu: Maria foi vendida por seu dono branco ao rico negro, cuja vingança foi a de, depois de muito usá-la, a trocar, entregando-a a um caçador que acabou por matá-la. Antes de se tornar propriedade desse último dono, Maria recorda como fora vendida pela primeira vez, em sua infância. Temos acesso a essas lembranças por intermédio de um narrador em terceira pessoa:

Viu-se criança, lá no *quimbo* distante a brincar com outras crianças. Nas noites de luar, embebedava-se de histórias, adivinhas, jogos; cantava e batucava ao som de instrumentos. Como era feliz!

(...)

Sáram lágrimas de angústia, de raiva, porque o homem a quem chamava de tio, irmão de sua mãe, a vendera como uma galinha, um leitão. (RIBAS, 1989a, p. 22)

A palavra “damba”, em *kimbundu*, significa “depressão de terreno, onde, geralmente, corre um riacho ou existe um pântano” (RIBAS, 1989a, p.166). O conto “Damba Maria” não é apenas uma história que recorda tradições angolanas, mas é um texto de crítica ao sistema escravagista. Ribas se indignava com essa prática: “A escravatura – essa mácula do passado – formava o manancial mercantil, tão propício ao branco como ao preto” (RIBAS, 1989a, p. 15). Contudo, ele não conseguia perceber bem as diferenças existentes entre a escravidão mercantilista, construída pelo colonizador europeu, e as atividades de escravização doméstica, realizadas por negros no continente africano.

A metáfora do pântano, neste conto, é associada à “lama da escravidão”, tornando-se tema propulsor de um narrar que não apenas relembra tradições esquecidas, mas que faz emergir, das águas da memória, recordações de um passado histórico doloroso a ser exorcizado. Deprendemos, dessa forma, que esses contos colhidos da tradição oral não desempenhavam, apenas, um papel lúdico e cultural, cabendo-lhes, também, a função de despertar sentidos críticos em relação à história de Angola e à da África.

Na narrativa intitulada “Mbangu a Musungu”, o protagonista com este nome é o régulo de uma importante região angolana, em tempos anteriores à colonização portuguesa. Ele possuía muitas lavras, mulheres e um poder ilimitado sobre todos. Era insensível aos escravos que tratava como meros objetos. Quando se apoiava em duas varas, cujas pontas eram agulhões, as espetava nos corações dos escravos que ladeavam, prosternados, sua *benza*, isto é, uma cadeira feita de bambu, sem espaldar e sem braços, ou uma espécie de bordão. Mbangu matava muitos de seus escravos e não entendia porque eles não retornavam para pedir-lhe contas. Acreditava que isso se devia

a estarem em lugar melhor que o mundo dos vivos. Arquetou, então, um plano para ele morrer e se tornar, também, rei do outro mundo. Imaginava que, assim, sua reputação e seu poder aumentariam ainda mais.

Mbangu resolveu, por esse motivo, criar uma morada subterrânea, onde residiria com suas mulheres e dois escravos. Para obter a concordância do povo, mandou que fosse tocado o *pungue*, espécie de berrante, cujo toque prolongado convocava para assembleias, a serem realizadas à volta da “árvore da pela”, árvore sagrada dos *sobas*, plantada no perímetro residencial das aldeias dos chefes tradicionais.

Esse ambiente era propício às adivinhações e se encontrava cheio de interrogações e mistérios. O que queria o régulo? Um espetáculo, realçado por grandes fogueiras, se iniciou. Mbangu a Musungu chegou com seus dois *macotas*², cujo prestígio se exercia sobre a comunidade. À medida que o rei explicava seu projeto, a população nada entendia; todos achavam que o *soba* perdera o juízo. Como diria ao povo que os espíritos de seus antepassados lhe haviam revelado sobre a existência de um mundo subterrâneo após a morte e que, por essa razão, iria construir uma vivenda subterrânea?!... – pensava o *soba* consigo mesmo.

Apesar do silêncio da comunidade, os *macotas* aprovaram o projeto do régulo e o povo, então, o aceitou. A *uálua*³ foi distribuída em cabaças e a assembleia comemorou. No dia seguinte, o rei mandou abrir um grande buraco para construir a vivenda. Quando esta ficou pronta, se despediu do povo com uma festa ao clarão de fogueiras e, depois, entrou na caverna com a mulher e os dois escravos, ordenando que uma laje fechasse o palácio subterrâneo. Passados alguns meses, expressou o desejo de sair de seu novo reino:

Não posso continuar aqui, tirem essa pedra, (...)
 Como resposta, vedaram a abertura, e, antes que os singulares moradores tentassem ressuscitar, sobrepuseram calhaus.
 Na romagem imediata, nem um ruído se ouviu. Pelo silêncio, inferiram que Mbangu a Musungu já estivesse governando...

(RIBAS, 1989a, p.39)

O povo se negava, assim, a retirar Mbangu da vivenda subterrânea, pois ele fora um déspota, só semeara o mal. Ao invés de abrir a caverna régia, foram colocadas mais pedras para que o *soba* ficasse ali para sempre.

² *Macotas* são os conselheiros do *soba*.

Por intermédio desta narrativa exemplar, que é uma das que fazem parte das compilações de Óscar Ribas, uma lição é passada: a solidariedade e a união de uma comunidade podem vencer o poder despótico de um chefe ou de um rei.

Segundo teóricos que refletiram acerca de como escrever as literaturas da noite – entre os quais, Patrick Chamoiseau e Ralph Ludwig, que pensaram a questão em relação às literaturas antilhanas –, as narrativas orais, passadas de geração em geração, são adaptadas pelas recolhas escritas, sofrendo alterações quando transpostas para o sistema grafêmico. Ainda assim, muito contribuem para uma configuração do traçado identitário dos povos aos quais pertencem tais tradições, servindo também como formas de resistência cultural, na medida em que expressam uma sociologia do conhecimento, constituída por saberes consuetudinários, explicitadores de como o universo dessas culturas se organiza.

Conforme ensina Ki-Zerbô, em *História Geral da África*,

a tradição oral não é mais uma fonte que se aceita por falta de outra melhor e à qual nos resignamos por desespero de causa. É uma fonte integral, cuja metodologia já se encontra bem estabelecida e que confere à história do continente africano uma notável originalidade.

(KI-ZERBÔ, 1982, p. 31)

Com base na leitura dos contos “Damba Maria” e “Mbangu a Musungu”, pudemos compreender, de modo bem concreto, como essas narrativas ficcionalizam aspectos da tradição oral angolana, demonstrando quão importante é a arte de *sungular* praticada pelos velhos contadores de estórias, “verdadeiras” bibliotecas vivas de suas respectivas culturas.

É da autoria de Amadou Hampâté Bâ a célebre frase: “cada velho africano que morre é uma biblioteca que se queima” (BÂ. In: KI-ZERBÔ, 1982, p.216). No caso de Óscar Ribas, embora tenha falecido, praticamente dois meses antes de completar 95 anos, seus saberes não se queimaram, graças às suas recolhas. Tendo conseguido documentar etnograficamente e traduzir, de forma estética, diversas manifestações próprias das literaturas da noite, recolhidas do imaginário das tradições orais de Angola, esse escritor se manteve, se mantém e se manterá sempre vivo, como marco fundador e respeitável pilar do sistema literário angolano.

NOTAS:

* Este texto foi apresentado, originalmente, no Congresso comemorativo do Centenário de Nascimento do Escritor Oscar Ribas, em Luanda, em 17/08/2009.

¹ *Sunguilular* significa fazer serão, contar estórias à noite. (RIBAS, 1989c, p. 176)

² *Seroar* significa *sunguilular*, fazer serão. (RIBAS, 1989c, p. 176)

³ *Uálua* significa cerveja de milho.

REFERÊNCIAS:

BÂ, Amadou Hampâté. "Palavra africana". In: *O Correio da UNESCO*. Ano 21, número 11. Paris; Rio de Janeiro, novembro de 1993. pp. 16-20.

_____. "A Tradição Viva". In: KI-ZERBÔ, Joseph (coord.). *História geral da África*. São Paulo; Paris: Ed. Ática; UNESCO, 1982.v. I. pp.181-218.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAMOISEAU, Patrick. "Que faire de parole de nuit ?" In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la "parole de nuit"*. *La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, 1999.

FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da lietratura oral angolana*. Luanda: INALD, 1996.

KANDJIMBO, Luis. *Verbetes de autores africanos*. (na Internet) http://www.nexus.ao/kandjimbo/oscar_ribas.htm

KI-ZERBÔ, Joseph. "Introdução Geral". In: Ki- ZERBÔ, Joseph (coord.). *História geral da África*. São Paulo; Paris: Ed. Ática; UNESCO, 1982.v. I. pp. 21-42.

LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la "parole de nuit"*. *La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994.

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

RIBAS, Óscar. *Uanga. Feitiço*. Luanda: Ed. Lello, s.d.

_____. *Ecos da minha terra*. Luanda: UEA, 1989a.

_____. *Ilundu. Espíritos e ritos angolanos*. Luanda: UEA, 1989b.

_____. *Misoso. Literatura tradicional angolana*. Luanda: Tipografia angolana, 1979. v.1.

_____. *Sunguilando. Contos tradicionais angolanos*. Luanda: UEA, 1989c.

_____. *Dicionário de regionalismos angolanos*. Matosinhos: Ed. Contemporânea, 1997.

_____. *Temas da vida angolana e suas incidências*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

SOW, Alpha I.; BALOGUN, Ola; AGUESSY *et alii*. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

STAMM, Anne. *La parole est un monde. Sagesses africaines*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

VANSINA. “A Tradição Oral e sua Metodologia”. In: KI-ZERBÔ, Joseph (coord.). *História geral da África*. São Paulo; Paris: Ed. Ática; UNESCO, 1982.v. I. pp.157-180.

“A PAIXÃO É UM FIO DE CHUVA EM VIDRO DE JANELA”: “OLHOS NUS: OLHOS”, DE MIA COUTO E “OLHOS NOS OLHOS”, DE CHICO BUARQUE

TITLE: “A PAIXÃO É UM FIO DE CHUVA EM VIDRO DE JANELA”: “OLHOS NUS: OLHOS”, BY MIA COUTO AND “OLHOS NOS OLHOS”, DE CHICO BUARQUE

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

UFRJ

RESUMO:

“A paixão é um fio de chuva em vidro de janela”. “Olhos nus: olhos”, de Mia Couto – um conto para a canção “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque, publicado em *Essa história está diferente* (org. de Ronaldo Bressane). As mutações do olhar e do sujeito na ficção do século XXI, a partir de ensaios contidos em *O olhar* (org. de Adauto Novaes). A releitura intertextual do exercício amoroso e de seu percurso (seduções, plenitudes, perdas, lapsos e superações), capaz de suscitar a seguinte questão: perde-se ou não a quem se ama?

PALAVRAS-CHAVE: “Olhos nus: olhos”; Mia Couto; “Olhos nos olhos”; Chico Buarque; ficção contemporânea; século XXI.

ABSTRACT:

“A paixão é um fio de chuva em vidro de janela”. “Olhos nus: olhos”, by Mia Couto – a short story based on Chico Buarque’s “Olhos nos olhos” and published in *Essa história está diferente* (ed. by Ronaldo Bressane). The changes of the look and of the subject in 21st century fiction, analyzed through the essays contained in *O olhar* (ed. by Adauto Novaes). The intertextual rereading of the loving practice and of its route (seductions, plenitudes, losses, lapses and overcomings) is able to bring up the following question: do we lose the ones we love or don't?

KEYWORDS: “Olhos nus: olhos”; Mia Couto; “ Olhos nos olhos”; Chico Buarque; contemporary fiction; 21st century.

“Amar e viver são verbos sem pretérito.”

“Não perdemos nunca os que amamos.”

(Mia Couto, *in* “Olhos nus: olhos”)

“Pois quando eu te vejo eu desejo o seu desejo.”

(Caetano Veloso, *in* “Menino do Rio”)

Em *Essa história está diferente*: dez contos para canções de Chico Buarque, coletânea organizada por Ronaldo Bressane e publicada pela Companhia das Letras, em 2010, observa-se um entrecruzamento de textos, escolhidos por autores das mais

diversas naturalidades e nacionalidades, capaz de ressaltar a dimensão existencial e humana presente em uma prosa poética plena de “interpretações insuspeitadas”. O desafio proposto aos dez autores¹ consistiu em “olhar para as canções de Chico Buarque como inspiração e delírio, como uma cama armada para a ficção deitar e rolar”, como está escrito na orelha do livro. Ao revisitarem o cancionário multifacetado do compositor carioca, Chico Buarque de Holanda, olhares estrangeiros recuperam “fielmente alguns causos musicados; outros os usam como trilha sonora, cenário, atmosfera; outros emprestam das canções suas estruturas; e há aqueles que somente o utilizam como mote”.² Logo, o título da canção, “Quem te viu, quem te vê”, da autoria do compositor inspirador e centrada na temática do olhar, e, no (des)encontro com o outro, torna-se reflexo especular da proposta ficcional extremamente sedutora.

Um dos textos mais instigantes vem a ser “Olhos nus: olhos”, do escritor moçambicano Mia Couto que, ao reler a canção “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque, a utiliza como epígrafe, texto fundador de nova produção ficcional, ou como uma glosa, ao propor voltas ou variações em torno da temática básica: a ruptura amorosa e a fase agônica da separação, o abandono do sujeito feminino pelo masculino, o possível encontro com um outro, o morrer de ciúmes, o triunfo da superação decorrente da perda. Assim, os questionamentos implícitos nos versos da canção – “olhos nos olhos quero ver o que você faz/ao sentir que sem você eu passo bem demais” (da 2ª estrofe) e “olhos nos olhos, quero ver o que você diz/quero ver como suporta me ver tão feliz” (da 4ª e última estrofe) – serão respondidos pela prosa de Mia Couto, ao decifrar, poeticamente, por meio de uma “estética da delicadeza”³, assinalada por insinuações e silêncios, o enigma do olhar e da paixão. Afinal: por que “A paixão é um fio de chuva em vidro de janela”? e por que, ao encenar-se a sedução, a reciprocidade dos “olhos nos olhos”, inerente ao par amoroso, transformar-se-á em “olhos nus: olhos”, ou seja, em “olhos poderosos, capazes de despir o outro, devorá-lo ou matá-lo”, metaforicamente? “Não é o olhar alheio fonte de alienação? Não me transforma em coisa, indagava Sartre? Não me aniquila, roubando-me a condição de sujeito? Não é por ele que “o inferno são os outros?”(CHAUI, 1988, p.33). Marilena Chauí, no ensaio, “Janela da alma, espelho do mundo”, inserido em *O olhar*, filosoficamente nos lembra que “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”. Ao que acrescentaríamos, após ler o conto de Mia Couto: “olhar é, ao mesmo tempo, trazer não

só o mundo para dentro de si, mas, principalmente, o outro para dentro de si, de forma especular, uma vez que um dos sujeitos da relação amorosa se serve da similitude para invadir o parceiro e absorvê-lo em seu reflexo. Na última parte do conto, intitulada “Olhos nos olhos” (*ipsis litteris*, Chico Buarque), revela-se a criativa e magistral releitura de Mia Couto: a concretização dos “olhos nus” – olhos que se desnudam, que se expõem, passíveis de refletir “aguda dor a despertar sonâmbulas consciências” e “o acordar de uma emoção silenciada” (SECCO, 2000, p.268).

Embora seduzidos a contar logo o final da narrativa, aqui indiciado, convém manter o suspense e comentar, antes, as outras etapas constantes do conto de Mia Couto que se subdivide em doze partes ou andamentos musicais, devidamente intitulados, e semelhantes a pequenos flashes ou encenações do cotidiano. Vejamos. Em “**A Felicidade Não Tem Alfabeto**” (1ª parte), encontramos o personagem masculino, João Rosa, dividido entre o desejo pela nova conquista amorosa, Adélia, e a impossibilidade de esquecer Clarice e, pelo visto, entre a amada com A e a que se inicia por C, “outras, cujos nomes iniciavam-se com outras letras, também fizeram parte desse alfabeto, uma vez que “mulheres escorreram como apressadas gotas e se neblinaram, aves cruzando os céus”. (COUTO, 2010, p.197). O *incipit* ou frase inicial, “A paixão é um fio de chuva em vidro de janela” (COUTO, 2010, p.197), surge como uma afirmação ou hipótese a ser comprovada no decorrer do relato circular que mimetiza a estrutura das narrativas míticas, uma vez que será retomada, inclusive, na última parte, com gradativa variação semântica (“E lágrimas que não eram suas desceram como gotas de chuva em vidro de janela.”) (COUTO, 2010, p.215). Implícita à frase inicial, encontra-se a presença do elemento telúrico que denota a importância, na cultura africana, de tudo o que se refere à natureza e à significação mítica da “água da chuva” – “símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1992, pp. 21-22). Além disso, a asserção revela-se reminiscência de outras vozes, presentes na produção ficcional do autor: “A terra pode amolecer por força do amor? Só se o amor for uma chuva que nos molha a alma por dentro.” (COUTO, 2003, p.195). O fato de “a felicidade não ter alfabeto”, por sua vez, revela a ausência de uma ordem lógica e seqüencial referente a letras que se sucedem, de forma simétrica. A felicidade pressupõe, portanto, desorganização interna e corpos fragmentados, fundidos e confundidos com o mundo exterior, como nos revela Maria

Rita Khel, em “Masculino/Feminino: o olhar da sedução” (KHEL, 1988, pp.411- 423). E, como “aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê” (NOVAES, 1998, p.10), João Rosa, embora recordasse Clarice e julgasse dolorosa a “conformada certeza dos amores eternos” (COUTO, 2010, p.197), mergulha e naufraga no novo corpo conquistado, mais precisamente, “no advérbio de Adélia que fazia os homens ficarem sem alfabeto” (COUTO, 2010, p.190): “No momento, o amor estava ali, à mão de se fazer. Há quanto tempo o coração não lhe pulsava nas mãos e na fronte, há quanto tempo ele não se debruçava sobre a vertigem de confirmar no seu um outro corpo? A anterior mulher, Clarice, tinha esfriado, demasiado esposa para ser mulher, demasiado sua para ele sentir a posse.” (COUTO, 2010, p.198).

Em “**A Adiada Visita**” (2ª parte), observa-se a impossibilidade de João Rosa de voltar à antiga casa (espaço para repensar afetos) para recuperar as roupas deixadas, por ocasião da separação, e o adiamento do sujeito ao encontro de si próprio: “Rosa fechou os olhos como se quisesse que a chuva escoasse por dentro das pálpebras. E, uma vez mais, voltou a adiar-se.” (COUTO, 2010, p.199). À personagem masculina, que se julgava insubstituível, uma vez que “a sua marca, como um brasão, permanecia gravada na alma de todas as suas ex-mulheres” (COUTO, 2010, p.199), somente restava juntar-se à “**Tribo dos Caçadores**” – título da 3ª parte da narrativa. No entanto, o encontro no bar, aonde todos exercitavam o ritual de aprendizagem de animais caçadores-sedutores e buscavam detectar o “brilho nos olhos de João Rosa de invejadas glórias e vitórias”, acabou revelando “uma acabrunhada máscara” e “olhos de um cinza tristonho, a gota já escorrida no vidro da janela” (COUTO, 2010, p.200).

A 4ª parte, denominada “**Morrer de Ciúmes**”, apresenta-nos Clarice “em farrapos” e em “deplorável estado” (COUTO, 2010, p.201). Esse elemento seduzido e aparente perdedor – aquele que nos deixa registro sobre a sua experiência de abandonado e que se sente como se estivesse para morrer – busca sublimar a dor, espalha fictícias notícias sobre a morte e a loucura do economista João Rosa, teatraliza emoções e sentimentos (“de vestido escuro visitava o cemitério e depositava numa incerta campa flores já murchas”) (COUTO, 2010, p.201). Assim, a traição do marido não procedia, pois “João Rosa deixara de ser fiel não à ela”, mas, “à Vida” (COUTO,

2010, p.202). E o narrador, cuja voz assemelha-se a um coro da tragédia grega, sentencia: “Uma vez mais, Clarice não existia. Uma vez mais, não era autora nem personagem da narrativa que forjara para si mesma.” (COUTO, 2010, p.203). Clarice, que “ensaiava o seu próprio fim”, “cantarolava, como se rezasse: – Ó pedaço sem mim...” (COUTO, 2010, p.202). Novamente, um verso de Chico Buarque invade a cena, com uma sutil variação, invertendo o intertexto original (“Ó pedaço de mim”). A preposição “sem”, portanto, evidencia a inversão de posições dos amantes envolvidos no processo: a carência e a falta passam a ser do sedutor e responsável pelo abandono do outro, e, não, do seduzido e abandonado. Clarice, até então tornada inexistente por João Rosa, vingava-se em surdina e preparava a visível armadilha da sua sedução. A invisibilidade do sujeito seduzido e anulado pelo outro, inevitavelmente, conduziria a uma perda de rumo.

A 5ª parte da narrativa, “**Uma Furtada Lágrima**”, pode ser lida de forma ambígua: a lágrima, até então, atributo de Clarice, passará a pertencer a João Rosa que, inconscientemente, a terá “furtado” da ex-mulher, mas, ao mesmo tempo, “furtada” poderá ser lida como “furtiva”, pois a personagem masculina, por ocasião de uma conferência pronunciada, verte uma lágrima que tenta esconder e, ao justificá-la, comete um ato falho ou um “lapso de língua que se converte em uma língua de lapsos” ou, pior ainda, um verdadeiro “buraco negro por onde se precipitaram todas as palavras e todos os silêncios” (COUTO, 2010, p.204). Ao dirigir-se à Adélia, simula que falava somente para ela, mas é traído pelo próprio discurso: “– Pois eu lhe digo, meu amor, a sala estava toda Clarice... perdão, queria dizer: a sala estava toda claríssima.” (COUTO, 2010, p.204). Resultado: “Adélia ergueu-se da cama, se envolveu no roupão e bateu a porta” e João Rosa descobriu-se “chorando copiosamente”, “como apenas viu fazerem as mulheres.” (COUTO, 2010, p.204). Revela-se, na ficção de Mia Couto, um perspicaz e criativo olhar, dotado de humor singular, consciência de metalinguagem e consciência lúdica relacionada ao emprego do signo lingüístico. Mesmo utilizando-se da trapaça da língua, o sujeito, envolvido no relacionamento amoroso, acaba por trair-se. Alfredo Bosi, ao refletir sobre a fenomenologia do olhar, aponta que “o dualismo está solidamente implantado: corpóreo e espiritual estão entre si como o enganoso e o veraz, o perecível e o eterno, o múltiplo e o uno.” (BOSI, 1988, p.70).

A parte seguinte, a 6ª, intitula-se “**Um Reflexo de Mar**”, captado pela secretária de João Rosa em seus olhos, em decorrência de “ter feito as pazes com a Adélia, na manhã seguinte” e “amor com acrescida paixão” (COUTO, 2010, p.204). No entanto, ao olhar-se no espelho, “Espreitou e se surpreendeu: era como se do fundo do olhar uns outros olhos espreitassem. Na verdade, flutuava em seu rosto uma aura que ele nunca dera conta antes.” (COUTO, 2010, p.205). A quem atribuir “tais reflexos claros, quase azuis” descobertos nos olhos de João Rosa? À corporeidade da Adélia ou à Clarice, subitamente imaginada? A qual delas pertenciam os olhos que espreitavam? Mais uma vez, a reflexão crítica de Bosi sobre o dualismo, acima citada, torna-se pertinente.

A parte 7ª da narrativa diz respeito ao “**Telefonema da Mãe**” e ao seu poder sobre o filho, ao dizer coisas que ele próprio desconhece, ao ver nele o que ele não vê. Segundo Maria Rita Khel, no ensaio acima citado, as figuras da mãe e do pai (a deste aparecerá mais adiante em “**O Eco da Voz**”) são “brumas de uma infância revisitada”, “bússolas do olhar sedutor”, aquelas que “possuem a chave do enigma que aprisiona o outro” (KHEL, 1988, p. 412). E, por isso, a mãe declara: “– Ninguém se separa, meu filho.” (COUTO, 2010, p.205). E não é, por mero acaso, que o filho João Rosa possui o mesmo atributo de sua mãe: “Os mesmos olhos, escuros, profundos, determinados” (COUTO, 2010, p.206); a semelhança narcísica; a imagem do espelho. E, por isso, também, a voz do narrador onisciente, como um canto coral, reduplica-a e pronuncia-se: “Não perdemos nunca os que amamos” (COUTO, 2010, p.206). João Rosa, ao procurar compreender e interpretar as atitudes de Clarice, chega à conclusão de que “O prazer dela é vê-lo convertido em gota de chuva, cicatriz de luz e sentir que ele escoia em lágrima e deságua no nada” (COUTO, 2010, p.207). Logo, poderia fazer eco com as palavras da ensaísta e psicanalista referida: “O que você deseja em mim que eu não domino, ao mesmo tempo que o seu olhar me diz que eu não possuo?” (KHEL, 1988, p.412).

Em “**À Espera de Não Mais Esperar**” (8ª parte), nota-se a reincidência das metáforas ligadas à água e, portanto, ao elemento mítico de renovação, que permitirá à Clarice “uma súbita iluminação interior” (COUTO, 2010, p.209), que a fará abandonar o desejo de “morrer de ciúmes”, logo após ouvir a música de Chico Buarque que “inundou o vazio da longa insônia” (COUTO, 2010, pp.208-209). Antes, no entanto,

Clarice pensou em beber para fazer “escoar rios de angústia”, mas desistiu ao descobrir que o “queria”, mesmo, era “ser tragada até a última gota”, “queria que a ausência de Rosa lhe viesse molhar a boca, devorar-lhe os beijos que foram dele, lambe-lhe nos seios as marcas que João Rosa semeara” (COUTO, 2010, p. 208). Clarice não mais deseja a presença do outro, mas, sim, a sua ausência. Ao rasurar os pólos dicotômicos e as fronteiras temporais, o seu desejo pelo avesso busca elidir o outro. No entanto, como nos anuncia a sabedoria do narrador, ao desnudar a intimidade das personagens, “O passado é mentira. Metade é feita de coisas não passadas. A outra metade é feita de coisas que nunca mais passarão.” (COUTO, 2010, p.207). Por isso, agora, o texto anuncia uma nova cena: a intermutabilidade do olhar, uma vez que Clarice, ao olhar-se no espelho, não reconhece os olhos que a contemplam, escuros e frios como um lago morto” (COUTO, 2010, p. 208), identificando-os com os de João. “E o que reflete, simbolicamente, o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p.393). Inevitável, portanto, vir à tona os versos da canção de Chico Buarque, subentendidos no texto de Mia Couto: “quando você me quiser rever/já vai me encontrar refeita, pode crer/olhos nos olhos quero ver o que você faz/ao sentir que sem você eu passo bem demais”.

Após a “súbita iluminação interior” de que Clarice se reveste, surge a outra parte da narrativa, a 9ª, denominada “**A Primeira Visita**”, o que faz pressupor que outras virão. Aqui, o sedutor, ao buscar as roupas deixadas na casa anterior à que habitava agora, mostra-se vulnerável e frágil, com “o coração crispado na ponta dos dedos”, “hesitante, cada palavra tateando o silêncio” (COUTO, 2010, p.209). Clarice não queria que João Rosa a chamasse pelo nome: “Que lhe interessava ter um nome se ele amava uma outra? O nome é uma luz que o coração acende. E Clarice queria ficar no escuro, desluada, para não enxergar a sua própria existência” (COUTO, 2010, p.209). Convém notar que o adjetivo ou o neologismo, criado por Mia Couto, “desluada”, evidencia, ao lado de tantas outras “brincadeiras”, que o idioma é um lugar de reinvenção do próprio sujeito, como nos ensinam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, em *Mia Couto: espaços ficcionais*. João Rosa recusa-se a chamar Clarice de “ex-amor”, uma vez que “não podia, não sabia, não queria” (COUTO, 2010, p.210). Clarice, portanto, detém o código que João Rosa não detém, o que a aproxima da mãe do amado: “_ Talvez você não saiba, João. Mas você ainda me ama”. (COUTO, 2010,

p.210). Seus olhos, agora, embora aparentassem não “espelhar tristeza nem saudade”, adquirem uma “poeira vermelha”, típica do pranto impossível de ser contido, nessa primeira visita de João Rosa à casa que fora de ambos. Clarice tece a sua identidade com um elemento ritualístico da paisagem, “perde a visibilidade perante o espelho” e assume-se uma “árvore morta que ainda não tombou” (COUTO, 2010, p.211).

Mas, ainda bem que há “**Livros e Colírios**”, na 10ª parte da narrativa, passíveis de aproximarem os seres sedutor e seduzido, como veremos mais adiante, no momento em que João Rosa voltará à casa para buscar “o mais pessoal dos objectos” – os seus livros, “onde deixara o olhar enrolado, os dedos passeados, a alma gravada”, em síntese, “este pedaço de si”. (COUTO, 2010, p.212). Sabemos que “à mulher seduzida, ressentida e abandonada, só resta o difícil caminho de recuperar o conhecimento de si mesma, que o sedutor lhe roubou” (KHEL, 1998, p.421), e, por isso, em “**O Eco da Voz**”, Clarice contará com a ajuda de seu pai para renascer e inventar-se a si mesma como se fosse a outra (Adélia). Nessa 11ª parte, deparamo-nos com uma singular estratégia narrativa – a inserção de uma estória especular, repetidamente contada a ela por seu pai, na infância, ao ajudá-lo a “espanejar os livros a cada domingo”. A sua voz, recuperada pela filha, através da memória, “aconselha-a por via metafórica” (COUTO, 2010, p. 213). Nesse relato, “uma mulher só começou a ter filhos depois de morta. Cada nove meses, da campa irrompia um choro, e o coveiro, resmungando e blasfemando, arrastava a sua pá pelas ruelas do cemitério e, com cuidados de parteira, escavava para retirar o recém-nascido.” (COUTO, 2010, p. 213). Após adotar “dezenas de crianças”, o coveiro, “homem bondoso”, “afundou-se num mar de pobreza” e decidiu “pavimentar a campa” da sepultura e “abater a árvore que lhe dava sombra”. No entanto, tal ação resultou inútil, pois “o ventre da mulher não falecia porque esse ventre era a própria Terra, toda inteira”. (COUTO, 2010, p. 213). A figura tutelar do pai, ao “deixá-la diante da sua carência, permitirá que ela diversifique as suas identificações” (KHEL, 1998, p. 413), encorajando-a “a fazer do seu ventre um cadinho para novas vidas, vidas que seriam suas, as tantas pétalas de uma mesma flor”. A voz do pai, interposta pela ficção simbólica, ensinará a filha a “superar a cinza, rasgar na parede da angústia a janela de um novo dia”(COUTO, 2010, p. 213). A narrativa oral africana, inserida, aqui, em forma de *mise en abyme*, referencia um universo fantástico e mágico, “propõe a subversão dos padrões convencionais da racionalidade ocidental e o

congraçamento do homem com a natureza” (FONSECA e CURY, 2008, p.122). E, como Clarice, “já havia inventado a morte e a loucura para João Rosa, ela inventaria uma outra vida para si. Ela se inventaria Adélia. Foi ao espelho e se fez bonita. Foi ao velho baú e se fez vaidosa. Foi ao fundo de si e se fez mulher.” (COUTO, 2010, p. 213).

Na última parte da narrativa, a 12^a 4, “**Olhos nos olhos**”, ressoarão os versos da canção de Chico Buarque: “quando você me quiser rever/já vai me encontrar refeita, pode crer/olhos nos olhos quero ver o que você faz/ao sentir que sem você eu passo bem demais/ e que venho até remoçando/me pego cantando/sem mais nem porquê”. “Irreconhecível, Clarice sai de casa, irrompe para o mundo, adolescente e dona de si mesma como se a rua fosse o seu natural território” (COUTO, 2010, p. 214). No momento em que a personagem ultrapassaria o limiar da porta, para lançar-se à procura de homens que a amariam bem mais e melhor do que João Rosa, depara-se com ele e, então, “olhos nos olhos”, questiona as suas aparentes intenções: “– É mesmo os livros que quer?”. “Ao desnudar o outro com olhar experiente (“Eu sei o que você quer”), reabre-se a ferida conhecida, como se [Clarice] pudesse ver o que [ele] tenta esconder” (KHEL, 1988, p. 420). Caçador caçado, “rosto baixo, de pálpebras tremeluzentes, em véspera de lágrima” (COUTO, 2010, p. 214), João Rosa percebe que perdera aquela que amava e, momentaneamente, cega: “– Clarice, volte... Volte, eu não estou a ver.” (COUTO, 2010, p. 214). No entanto, o personagem masculino, poderia perguntar-se: “O que ela sabe de mim que eu não sei?” (KHEL, 1988, p.412). “A cegueira, diz Sócrates no *Fédon*, é a perda do olho da mente”, uma vez que “é a mente que se espelha e se confirma na sua eterna identidade consigo mesma.” (BOSI, 1998, p.70). Clarice expõe a ele o que estava visível em seu íntimo – João Rosa não estava cego, estava “apenas chorando” (COUTO, 2010, p. 215). Seus olhos, agora, despojados de visão, tornam-se vazios e, uma vez desnudados por Clarice, revelam recônditos sentimentos e emoções. Os olhos vendados (sem consciência de si) de João Rosa tornam-se nus e a analogia, por ausência, reitera e inverte o título da canção de Chico Buarque: “Olhos nos olhos”/ “Olhos nus: olhos”. O final da narrativa de Mía Couto retoma as imagens do espelho e da reduplicação. A reflexividade do sensível transforma o eu no outro e o outro em mim, como revela o diálogo travado entre a personagem masculina e a feminina: “– Eu estou cego, Clarice! – Você está apenas chorando, meu querido. – Chorando, eu? –Eu sei. Porque esses, no seu rosto, são os meus olhos. E lágrimas que

não eram suas desceram como gotas de chuva em vidro de janela.” (COUTO, 2010, p. 215). Os olhos em lágrimas significam a difícil separação da amada desejada daquele que a deseja. “A paixão” que, no início da narrativa, era “um fio de chuva em vidro de janela” (COUTO, 2010, p.197), agora, transmuta-se em “gotas de chuva” que descem, copiosamente, pelo vidro da janela. E não será a chuva “água abensonhada”, como quer o autor, Mia Couto? E não será a janela espelho da alma, como disse Leonardo da Vinci? E, porque, conforme está inscrito, “amar e viver são verbos sem pretérito”, a descoberta de João Rosa da intensidade da sua paixão por Clarice já não será mais outra. Não nos esqueçamos de que, segundo Giordano Bruno, “nada do que é dito é pura idealidade ou metáfora. Temos uma visão corpórea da razão e das paixões, olhos e coração” (NOVAES, 1988, p. 18).

NOTAS:

¹ Alan Pauls, André Sant’Anna, Cadão Volpato, Carola Saavedra, João Gilberto Noll, Luis Fernando Veríssimo, Mario Bellatin, Mia Couto, Rodrigo Fresán, Xico Sá.

² Texto escrito na orelha da obra referida, sem autoria determinada.

³ A esse respeito, ver LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora da UnB; FINATEC, 2007.

⁴ Talvez o fato de a narrativa de Mia Couto dividir-se em doze partes ou andamentos não seja gratuita, uma vez que o número doze simboliza a complexidade do universo no seu curso cíclico espaço-temporal, o mundo acabado, a eleição, a *vibração sonora* que preside à gênese, no pensamento africano, ao formar o ovo cósmico antes da separação da terra e do céu e do nascimento dos Grandes demiurgos, organizadores da criação. Doze é, em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído. A esse respeito, ver o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier & Gheerbrant. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990. pp. 348-349.

REFERÊNCIAS:

CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp. 31-63.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Olhos nus: olhos”. In: *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*. Org. Ronaldo Bressane. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp.195-215.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

KHEL, Maria Rita. "Masculino/feminino: o olhar da sedução". In: *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp.411- 423.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora da UnB; FINATEC, 2007.

NOVAES, Adauto. "De olhos vendados". In: *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. (Org.). *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. [s.l.] A- AGIR; Edições SESCSP, [s.d].

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. "Mia Couto e a Incurável Doença do Sonhar". *África & Brasil: letras em laços*1. Org. Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. pp. 261-283.

ESTAÇÃO DAS CHUVAS: UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

TITLE: ESTAÇÃO DAS CHUVAS: THE DIALOGUE BETWEEN HISTORY AND LITERATURE

Alexsandra Machado
UNISUAM / PUC-RJ

RESUMO:

O presente artigo pretende analisar o livro *Estação das chuvas*, do escritor angolano Eduardo Agualusa, visando relacionar história e literatura com diversas formas de narrar na pós-modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Eduardo Agualusa; Angola; história; literatura.

ABSTRACT:

The present article intends to analyze the book *Estação das chuvas*, by the Angolan writer Eduardo Agualusa. It aims at relating history and literature with several forms of narration in post modernity.

KEYWORDS: Eduardo Agualusa; Angola; history; literature.

O meu caminho é mesmo este que a tropa incendiou; é um esquecimento afastado dos ouvidos. Como encontrei o passado negado pela vida, o meu caminho é a história amedrontada, os passos que explicam explosões. (TALA, 2005, p.16)

Os estudos literários e culturais, atualmente, demonstram preocupações com a relação existente entre a história de um povo e a forma como esta pode ser representada na literatura. O presente texto buscará efetuar uma leitura do romance *Estação das chuvas*, do escritor angolano Eduardo Agualusa que, no decorrer dessa obra, reflete acerca de peculiaridades históricas de sua pátria. Se fosse preciso dizer sobre o que escreve Agualusa, a resposta seria breve e clara: sobre Angola. Descobrir o tema principal de sua obra não é tão complicado; delimitar os caminhos escolhidos pelo autor, no entanto, é tarefa que remete a algumas reflexões, sobretudo no que se refere ao foco narrativo e à construção da personagem Lídia do Carmo Ferreira. É na elaboração de tal personagem que o escritor transforma fatos históricos em ficção.

O próprio Agualusa afirma que recebeu inúmeras informações e dados sobre a personagem principal do romance. Esta sinalização textual é assumida pelo personagem-narrador, pois ele toma para si o papel de entrevistador, tendo como função desvendar a vida de Lídia do Carmo Ferreira. Tal personagem-narrador se move, na narrativa, entre temporalidades – passado e presente – e espaços diferenciados, em busca de informações a respeito da protagonista. É ele quem constrói a memória narrativa, dando vida à Lídia; logo, são as estratégias narrativas que levam os leitores a identificarem as marcas da “verdade histórica” na obra ficcional, reconhecendo Lídia como uma personagem “histórica real”.

Segundo Linda Hutcheon, essa imbricação entre ficção e história, passado e presente, é um traço da pós-modernidade, cujo contexto aponta para a convivência de incertezas e rupturas de diversos aspectos, “tanto na ficção como na escrita da história, já que a confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada, mas talvez não destruída” (HUTCHEON, 1994, p.142).

A estudiosa afirma que no Pós-modernismo ocorre a “presença do passado”, não como um simples retorno ou um ato nostálgico, mas sim como uma “reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1994, p. 20) . Sendo assim, o advento do passado se constitui como ato de uma releitura, que exige inúmeras interpretações.

Reinsere os contextos históricos como sendo significações e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único e transcendente de historicidade autêntica, não importa qual seja a nostalgia existente em relação a uma entidade desse tipo. (HUTCHEON, 1994, p. 25)

Essas reflexões se revelam extremamente importantes, quando associadas à obra de Eduardo Agualusa, pois é inquestionável que a releitura de passados históricos constitui uma das matrizes das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na atualidade. Há a necessidade de retomar o passado como uma forma de revitalizar certos fatos, a fim de que se reconstruam as identidades culturais e nacionais dos países que foram colonizados por Portugal.

A necessidade de uma reflexão constante e consciente sobre a história de Angola faz com que muitos autores angolanos contemporâneos escrevam romances que buscam reescrever, historicamente, a nação angolana. Como anuncia a epígrafe de João Tala, no início deste trabalho, “surge um passado negado pela vida.” Agualusa ressalta a

necessidade de repensar o passado e reinventa fatos históricos como focos ficcionais de seu romance. Este olhar retrospectivo sobre o outrora presentifica-se em um conjunto significativo que enumera certas situações relevantes para a reinterpretação de certas matrizes históricas de Angola.

A partir deste viés, o escritor angolano faz com que surjam fragmentos da história de Angola em uma narrativa que dialoga com alguns possíveis acontecimentos e a própria ficção. Ao longo de sua obra, este escritor apresenta, portanto, um rico jogo entre história e ficção. A reescritura da história ora desconstrói mitos e heróis, ora salienta que alguns episódios da história de Angola, esquecidos pela historiografia oficial, podem ser relidos de outra forma, trazendo a possibilidade de reconstruções. Dessa forma, ler a obra de Eduardo Agualusa requer certa abertura, a fim de que haja um deslocamento que permita uma reinterpretação de alguns acontecimentos significativos para a sociedade angolana. Ao apresentar interpretações diferenciadas para o processo histórico de Angola, Agualusa não está simplesmente “escovando a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p.74), ele vai adiante e trabalha com inúmeras possibilidades, como a valorização do imaginário popular a partir da revisitação de crenças, tradições e valores locais, abandonando explicações científicas e oficiais da historiografia oficial. Entretanto, é imprescindível destacar que Agualusa não procura dar explicações para fatos específicos ou apresentar soluções para certos problemas. O escritor tenta reavaliar a história angolana, a partir da construção de um novo olhar.

No romance *Estação das chuvas*, Eduardo Agualusa revê o passado, por meio do uso da memória da personagem Lídia do Carmo Ferreira, procurando reinterpretar o período que antecede a Independência e a pós-Independência. O outrora passa a ser questionado com base em um novo modo de compreender o presente; se impõe, assim, uma relação em que o personagem-narrador se confronta com vários tempos. Desse modo, a escrita romanesca vai

produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante, utilizando já deste modo um processo de autonomia pela sinalização textual que pratica no discurso romanesco. (SEIXO, 1986, p. 23)

Lídia do Carmo possuía ideais semelhantes aos de inúmeros jovens que sonharam durante anos com a Independência de Angola. O país fora criado “na base da régua e do esquadro, como resultado das decisões da famosa Conferência de Berlim,

convocada entre novembro de 1884 e janeiro de 1885” (SILVA, 1983, p. 1). Angola ficara séculos sob o domínio de Portugal que impôs um processo de aculturação, cujo principal objetivo assentou na destruição sumária dos valores das culturas tradicionais.

A colonização em África foi vista pelas metrópoles como “a glória nacional” e missão “civilizadora”. Entendiam, ainda, que o colonialismo “é a dádiva da Europa aos selvagens, o sacrifício da Europa pela humanidade, o dever da Europa para com as pobres populações negras que não possuíam civilização própria”. Este princípio levou as forças do governo português nas duras leis, as forças armadas (polícia secreta e exército) e as forças ideológicas (política e igreja) a adotarem os seus métodos a qualquer custo, no intuito de destruir os padrões de comportamento e atitudes que caracterizam o povo angolano. Entretanto, envidaram esforços no sentido de imporem o que eles chamavam de “bênçãos de uma lei e ordens europeias”. Para tal, não importavam os feitos, de crianças queimadas ao destruírem aldeias ou senzalas inteiras por terem resistido às imposições dos colonizadores. Segundo eles, tudo o faziam para “o bem da África”. (SILVA, 1983, p. 1)

Portugal, na verdade, tentou modificar os valores e os hábitos angolanos por meio de uma forte política de assimilação que nada mais foi do que a imposição de seus costumes e cultura. Como afirma Albert Memmi a respeito da relação entre os colonizadores e os colonizados, os últimos têm os seus direitos suprimidos, sem qualquer alternativa.

Enfim, o colonizador nega ao colonizado o direito mais precioso reconhecido à maioria dos homens: a liberdade. As condições de vida, dadas ao colonizado pela colonização, não a levam em conta, nem mesmo a supõem. O colonizado não dispõe de saída alguma para deixar seu estado de infelicidade nem jurídica (a naturalização) nem mística (a conversão religiosa): o colonizado não é livre para escolher-se colonizado ou não. (MEMMI, 1977, p. 82)

Mesmo encontrando resistência para consolidar o processo de colonização em Angola, pois os africanos resistiram à dominação portuguesa, já existe, no final do século XIX, uma organização em nível de administração colonial: Portugal dominava os espaços e os homens angolanos.

A estratégia adotada no domínio da economia assentara basicamente na agricultura e na exportação de matérias-primas que a colônia produzia. O comércio da borracha e do marfim, entre outros produtos, provocava grandes rendimentos para Lisboa ainda acrescidos pelos impostos cobrados às populações. No início do século XX, outras reformas foram implementadas, alterando a política portuguesa em Angola. A Coroa, apesar dos fracos recursos, opta por desenvolver a Colônia ainda que com pouca convicção. (PALANGUE, 1995, p.18)

Na segunda metade do século XX, iniciou-se um processo em que os angolanos expuseram o desejo de libertação; houve uma intensificação desta proposta a partir da década de cinquenta, quando surgiram organizações políticas que passaram a reivindicar

a Independência. Entretanto, Portugal não cedeu, provocando o desencadear de conflitos, cujas consequências foram a “luta armada” e inúmeras mortes.

Destacaram-se nesta luta, o MPLA (Movimento Popular pela Libertação da Angola) fundada em 1956, o FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola) que se revelou em 1961 e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), em 1966. Depois de longos anos de confronto, o país alcança a independência a 11 de novembro de 1975. (PALANGUE, 1995, p.19)

É justamente esse período que Agualusa retrata em *Estações das chuvas*. O romance traz à tona a história de Angola. Toda história é dinâmica e se mostra no exame das relações com o real. Nesse espaço, se encontra o homem histórico; este, de acordo com Marilena Chauí, é aquele que, se consciente, argumenta, questiona sobre o processo em si, discutindo as ideologias que configuram o sistema dominante. Com um olhar crítico consegue “apagar” as “verdades” da história oficial, invertendo posições. Assim, reflete acerca das ideias, atribuindo-lhes capacidade de gerar relações sociais e determinar as demandas históricas.

o real não é um dado sensível nem um dado intelectual, mas é um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, e esse processo depende fundamentalmente do modo como os homens se relacionam entre si e com a natureza. Essas relações entre homens e deles com a natureza constituem as relações sociais como algo produzido pelos próprios homens, ainda que estes não tenham consciência de serem seus únicos autores. (CHAUÍ, 1981, p. 19)

Em *Estação das chuvas*, Agualusa trabalha justamente com os fatos históricos a partir de uma longa entrevista, na qual relata as “verdades” históricas, por intermédio de variadas vozes. A relação da história com a literatura é apreendida na própria construção romanesca e no ato de recepção, ou seja, da leitura do romance. Neste, a história não se preocupa apenas em enumerar uma sucessão de fatos considerados como “verdadeiros”; tenta, sim, especificar diversas informações e, conseqüentemente, faz emergir uma série de reflexões, tendo noção de que as “verdades” históricas são múltiplas; são versões e interpretações, ora transparentes, ora obscuras, ora translúcidas que devem ser constantemente pensadas e repensadas, cifradas e decifradas, a fim de construir e desconstruir velhas concepções.

Vale chamar atenção que Eduardo Agualusa demonstra tal preocupação, convocando o passado e o reconstituindo, sempre, de modo consciente, por meio de uma visão crítica do presente. A narrativa inicia-se com agradecimentos feitos a várias

personalidades que atuaram nas lutas pela libertação de Angola. Logo após, há o pronunciamento de Agostinho Neto no ato da Independência:

Em nome do povo angolano, o Comitê Central do Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA, proclama solenemente perante a África e o mundo a independência de Angola. Nesta hora o Povo Angolano e o Comitê Central do MPLA observam um minuto de silêncio e determinam que vivam para sempre os heróis tombados pela independência de Angola. (AGUALUSA, 2000, p.19)

Com isso, a narrativa se desenvolve, retratando Lídia do Carmo Ferreira, deitada em sua cama, em um quarto fechado, alheia a qualquer comemoração relativa à Independência. Ela reflete sobre o sonho que tivera com o mar: “era um mar profundo e transparente e estava cheio de umas criaturas lentas, que pareciam feitas da mesma luz melancólica que há nos crepúsculos” (AGUALUSA, 2000, p.15). O país comemora a libertação e ela permanece estagnada em seu quarto a criar versos: “Lá fora a vida acontece”, escreveu. riscou a frase e voltou a redigir: “lá fora a vida acontecia / em seu inteiro e bruto esplendor.” (AGUALUSA, 2000, p.16)

A vida de Lídia é apresentada, no romance, desde a infância até a maturidade. A personagem possui as qualidades e as características pertencentes aos jovens daquela época em Angola. Agualusa insere na narrativa inúmeros nomes que, realmente, fizeram parte do processo histórico angolano, na época das lutas anticoloniais, como Viriato da Cruz, cujo nacionalismo teve importante papel no contexto angolano dos movimentos libertários contra a metrópole portuguesa.

Viriato recuperava de uma tuberculose. A doença e a falta de recursos financeiros tinham-no forçado a abandonar os estudos. Passava os dias a ler. Recebia do Brasil os livros proibidos da revolução e lia como um danado. Lia também alguma literatura: Jorge Amado, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, os clássicos russos, os primeiros neo-realistas portugueses. Tinha um espírito curioso e excitado. Recebia as críticas com dificuldade, mas era sempre o primeiro a criticar. Falava na necessidade de os Angolanos redescobrirem Angola, defendia o estudo do quimbundo – “a nossa língua verdadeira.” – e sonhava com uma ampla revolta dos camponeses e das massas oprimidas dos musseques. Ao mesmo tempo, criticava com uma ironia feroz “os pequenos valores burgueses” da velha aristocracia luandense, irritava-se com as limitações intelectuais do seu círculo de amigos e era considerado por muita gente como um sujeito pretensioso e arrogante. (AGUALUSA, 2000, p.63)

O próprio livro *Estação das chuvas* é dedicado à “memória de Mario Pinto de Andrade” que também surge como um dos personagens, participante ativo da narrativa; logo se torna significativa esta referência, pois este escritor organizou e produziu textos importantes para a divulgação do que se publicava em língua portuguesa em África. No

romance, ocorre um episódio revelador de certas divergências ideológicas entre Mário de Andrade e Lília do Carmo:

Começou tudo com uma grande discussão sobre a negritude. Mário Pinto de Andrade pretendia incluir alguns poemas de Lília numa coletânea de poesia negra de expressão portuguesa. Por essa altura já ele se correspondia com Cesaire, Senghor, Diop e Depestre. Tinha escrito dezenas de artigos e palestras sobre temas como: “A Expressão do Kimbundu”, “A Literatura Negra e Seus Problemas”, “o Problema Lingüístico Negro-Africano” ou “O Folclore na Cultura Bantu” e ajudara a fundar, com Francisco José Tenreiro, Agostinho Neto e Alda do Espírito Santo, entre outros, um Centro de Estudos Africanos.

O “Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa” devia ser, dizia Mário de Andrade, “a primeira manifestação coletiva da negritude em língua portuguesa começaram a trilhar um caminho próprio e exercitam também os seus timbres para cantar na grande sinfonia humana.” Lília, porém, não sentia que fosse negra a sua poesia. [...]

Lília era uma mulher de coração atento e meticoloso. Pesou as palavras antes de responder:

– No fundo, – disse – a verdade é que eu não me identifico com a negritude. Compreendo a negritude, estou solidária com os negros do mundo inteiro e gosto muito dos poemas de Senghor e dos contos de Diop, mas sinto que o nosso universo é outro. Tu, como eu ou o Viriato da Cruz, todos nós pertencemos a uma outra África; àquela mesma África que habita nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde ou em São Tomé, uma mistura da África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude. (AGUALUSA, 2000, p.80 - 81)

Por intermédio da voz de Lília, o narrador discute a Negritude francesa e sua influência nos autores africanos que escrevem em língua portuguesa, demonstrando que, na sociedade angolana, por exemplo, não havia só negros; havia, em várias cidades e regiões angolanas, uma mestiçagem étnica, linguística e social. Referindo-se ao Brasil, às Antilhas, a Angola, a Cabo Verde, a São Tomé e Príncipe, Stuart Hall acentua esse traço de hibridação multicultural:

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” – não “vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. (HALL, 2003, p. 30)

Demonstrando esta diversidade, o romance de Agualusa focaliza cenas do período da Independência e da época pós-colonial, em que existem inúmeros relatos que continuam a ser vivamente retrabalhados, configurando momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação. Para tal, a narrativa se apropria ficcionalmente da literatura angolana, na fase em que diversos poetas e escritores usavam a produção poética como

meio de politização e como forma de revisitação de antigos costumes e mitos, com a intenção crítica de reescrita da história de Angola.

A poesia surgiu entre a juventude como o mais óbvio caminho de afirmação cultural: “tiravam-nos tudo, a dignidade, as terras, os homens. E, no fim o próprio rosto”, disse-me Lídia, “tiravam-nos todo o passado e nós olhávamos em volta e não éramos capazes de compreender o mundo. Então começamos a escrever poesia. A poesia era um destino irreparável, naquela época, para um estudante angolano.

Era uma poesia pobre, mas generosa, atenta às distorções sociais e, sobretudo, obcecada com o sagrado espaço da infância, esse último e mais profundo reduto da memória, não a particular, mas a geral, a que explicava o mundo. A infância dos remotos costumes ainda preservados: o makezu, a cola e o gengibre, o quimbundu mestiço das quitadeiras, as lendas que as avós contavam, sempre habitadas por bichos falantes e por estranhos seres prodigiosos. (AGUALUSA, 2000, p.62)

O romance de Agualusa denuncia a sociedade angolana que construiu uma utopia de libertação, lutou por esta, mas, no final, percebeu que os ideais foram-se perdendo ao longo do processo, restando apenas um grande vazio, em que não importavam mais os sonhos de igualdade e de fraternidade. Os militantes poetas e membros do MPLA, Movimento pela Libertação de Angola, almejavam liberdade e justiça social, tendo lutado com autodeterminação política, mas, em vez de justiça social, conflitos internos impediram a concretização desses utópicos ideais.

A cidade apodrecendo sem remédio. Os prédios com as entranhas devastadas. Os cães a comer os mortos. Os homens a comer os cães e os excrementos dos cães. Os loucos com o corpo coberto de alcatrão. Os mutilados de olhar perdido. Os soldados em pânico no meio dos escombros. E mais além as aldeias desertas, as lavras calcinadas, as turvas multidões foragidos. E ainda mais além a natureza transtornada, o fogo devorando os horizontes.

Disse:

– Este país morreu ! (AGUALUSA, 2000, p. 279)

Ao narrar a utopia e a distopia, *Estação das chuvas* representa, alegoricamente, a nação angolana a partir de uma realidade social fragmentada. As várias vozes, os diferentes registros e suas fontes textuais problematizam um contexto social, no qual literatura e história dialogam, no discurso romanescos, de forma criativa e romanescamente inovadora, o que traz questionamentos e reflexões a respeito da formação histórica de Angola. No modo como as identidades culturais eclodem neste percurso, “a diferença é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura.” (HALL, 2003, p. 33)

Esta diferença é problematizada em *Estação das chuvas*, quando ocorre um entrecruzamento de informações, formando um quadro em que o heterogêneo se torna um traço extremamente característico e forte. O romance de Eduardo Agualusa retrata o

sonho e o desmoronar deste. Literatura e história interagem, apontando para a dissolução de muitas das utopias libertárias. Invoca o passado histórico, sem, contudo, ter a intenção de comprovar verdades e apropria-se, também, de alguns nomes da história e da literatura angolanas, efetuando significativas considerações. Ficcionaliza, dessa maneira, de forma hábil, “personagens, cuja existência marcou a história literária” (WEINHARDT, 2000, p. 102) angolana.

Podemos concluir, por conseguinte, que Eduardo Agualusa, quando escreve o romance *Estação das chuvas*, reinscreve fatos históricos, rerepresentando o passado a partir de indagações críticas, levando o leitor a compreender, criticamente, que história e ficção são sistemas de signos em constante estado de interpretação e reinterpretação.

REFERÊNCIAS:

AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LYTOARD, Jean Françoise. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PALANGUE, Luís. *In: Angola – um país fabuloso*. Luanda: Edições Internacionais, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaio de genealogia e análise*. Lisboa: Ed. Horizonte Universitário, 1986.

SILVA, Ismael Diogo da (Cônsul Geral da República Popular de Angola.). “O destino de Angola”. Conferência proferida na Reitoria da UFRJ, em 07/12/93.

WEINHARDT, Marilene. “Quando a história literária vira ficção”. *In: ANTELO, Raul et alii (Org.). Declínio da arte e ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC, Letras Contemporâneas, 1998.

O “MUNDO MISTURADO” DE GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO

TITLE: THE “MIXED WORLD” OF GUIMARÃES ROSA AND MIA COUTO

Vima Lia Martin

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/USP
Professora de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/USP

e-mail: yima@usp.br

RESUMO:

O texto discute particularidades do modo de composição ficcional de Guimarães Rosa e Mia Couto, a partir da aproximação dos contos “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo”.

PALAVRAS-CHAVE: conto; literatura comparada; Guimarães Rosa; Mia Couto.

ABSTRACT:

This paper discuss the particularities of the fictional composition mode used by Guimarães Rosa and Mia Couto from a comparative reading of the short stories “A terceira margem do rio” and “Nas águas do tempo”.

KEYWORDS: short story; comparative literature; Guimarães Rosa; Mia Couto.

Nos últimos anos, as obras de Guimarães Rosa e de Mia Couto têm sido aproximadas em vários trabalhos acadêmicos. O próprio autor moçambicano já declarou inúmeras vezes que há convergências significativas entre seus textos e os do escritor mineiro. Especialmente em “O sertão brasileiro na savana moçambicana”, palestra já antológica, proferida na cerimônia de sua nomeação como correspondente da Academia Brasileira de Letras, em 2004, Mia Couto esclarece que a obra roseana lhe mostrou ser possível, por meio da linguagem poética, recriar literariamente um universo marcado por estratos sociais e culturais diversos – no seu caso, a paisagem moçambicana.

Parece-nos que o estabelecimento de pontes que ligam a literatura produzida pelos dois autores é importante por diferentes motivos: porque amplia os horizontes da crítica sobre ambos, porque explicita particularidades do intercâmbio estabelecido entre as literaturas de língua portuguesa, e, porque, em última instância, pode aproximar Rosa dos leitores moçambicanos, e Mia Couto, dos leitores brasileiros.

Neste texto, buscaremos estabelecer alguns paralelos entre o modo de construção ficcional que singulariza as suas obras a partir da aproximação entre dois contos: “A terceira margem do rio”, do livro *Primeiras estórias*, publicado em 1962, e “Nas águas do tempo”, narrativa que abre *Estórias abensonhadas*, publicado em 1994, logo depois do fim da guerra civil em Moçambique. Naquela altura, segundo o próprio escritor atesta no texto de abertura do volume, a esperança embalava os homens, e imaginar um

futuro menos violento era fundamental para aqueles que haviam sobrevivido ao horror dos combates.

Quando confrontamos os dois textos, logo percebemos uma grande afinidade entre eles, confirmando a hipótese de que Mia Couto escreveu a sua estória a partir da leitura que fez de “A terceira margem do rio”, numa espécie de homenagem ao escritor brasileiro. De fato, a semelhança entre elementos que estruturam os dois contos, ambos narrados em primeira pessoa – por um filho e por um neto –, é flagrante.

Num nível mais imediato, o que se nota é uma convergência no modo de criação da linguagem literária. Convergência essa que pode ser justificada, se levarmos em conta as realidades sociais e culturais que a obra dos dois autores se propõe a ficcionalizar. Ao comparar as obras de Rosa, de Luandino Vieira e de Mia Couto, afirma Carmen Lucia Tindó Secco:

Embora se inscrevam na esfera transgressiva da ficção contemporânea, não rompem com a tradição oral, trabalhando com a memória viva e com o imaginário mítico popular. Os três autores captam aspectos de suas realidades regionais: Guimarães focaliza o sertão de Minas, repleto de jagunços, de lendas e leis próprias; Luandino ficcionaliza a vida nos musseques luandenses, onde o português, mesclando-se ao quimbundo (uma das principais línguas nativas de Angola), se encontra africanizado; Mia Couto, por sua vez, traz para sua prosa os sonhos e as superstições do povo moçambicano, anestesiado pelos anos de guerra e violência.

(SECCO, 2008, p.61)

Assim, tanto o sertão mineiro como a nação moçambicana – que Guimarães Rosa e Mia Couto buscam representar literariamente – seriam uma espécie de “matéria-prima”, que está na base de toda a sua criação linguística. No caso da obra do escritor brasileiro, aspectos da tradição oral sertaneja, transmudados em estilo, moldam o texto escrito; já na obra coutiana, dados constitutivos da lógica da oralidade, sobretudo daquela vinculada às línguas changana e ronga, também conformam a linguagem, dotando o texto de grande expressividade.

Mas os universos focalizados pelos autores não se constituem apenas de oralidade. Via de regra, as realidades regionais que ambos ficcionalizam trazem as marcas da cidade e, por isso, apresentam uma mistura entre visões de mundo distintas, que estão relacionadas e interagem entre si. Essas duas visões de mundo que poderíamos chamar de lógica da oralidade ou lógica rural, de um lado, e lógica letrada ou lógica urbana, de outro, correspondem a temporalidades distintas e estão em profunda tensão, tanto na obra de Guimarães Rosa, como na de Mia Couto. Mais ainda, podemos dizer que é a tensão entre essas duas ordens a responsável pela produção da

linguagem misturada através da qual os escritores contam as suas histórias. Uma linguagem profundamente poética, proverbial, carregada de neologismos, ditos populares, termos eruditos e inversões frasais.

Ao estudar a obra de Rosa, especificamente seu romance *Grande sertão: veredas*, Davi Arrigucci Jr. relaciona a mistura de níveis da realidade histórica, característica do sertão, à presença de diferentes formas de narrativa no romance:

[Em *Grande sertão: veredas*] é possível notar a significativa mistura dos níveis da realidade histórica, combinados nas profundezas do sertão, demonstrando como esse espaço se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas a natureza. (...) Considerado, pois, em seu conjunto, esse modo mesclado de caracterizar, com suas articulações sutis entre níveis distintos de representação da realidade, logo permite ver que estamos de fato diante de diferentes formas de narrativas misturadas, correspondendo no mais fundo a temporalidades igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que é o mundo misturado. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações. (ARRIGUCCI Jr., 1994, p.16-17)

Segundo o crítico, a mistura de distintos modos de estar no mundo que, no limite, corresponderia à coexistência de temporalidades distintas, explicaria não apenas a linguagem misturada, característica de Rosa, como também a arquitetura original de sua obra romanesca que mescla mito e romance, narrador tradicional e herói problemático. Em “O sertão brasileiro na savana moçambicana”, Mia Couto sublinha a importância de mergulhar na oralidade como forma de escapar à racionalidade dos códigos de escrita que se impõem como sistema único de pensamento:

(...) E foi poesia que me deu o prosador João Guimarães Rosa.
(...) Mais que a invenção de palavras, o que me tocou foi a emergência de uma poesia que me fazia sair do mundo, que me fazia inexistir. Aquela era uma linguagem em estado de transe, que entrava em transe como os médiuns das cerimônias mágicas e religiosas. Havia como que uma embriaguez profunda que autorizava a que outras linguagens tomassem posse daquela linguagem. Exatamente como o dançarino da minha terra que não se limita a dançar. Ele prepara a possessão pelos espíritos. O dançarino só dança para criar o momento divino em que ele emigra do seu próprio corpo. Para se chegar àquela relação com a escrita é preciso ser-se escritor. Contudo, é essencial, ao mesmo tempo, ser-se um não escritor, mergulhar no lado da oralidade e escapar da racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema único de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o do texto e o do verbo. Não se trata apenas de visitar o mundo da oralidade. É preciso deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios. (...) (COUTO, 2005, p.107)

E, mais adiante, relacionando o sertão inventado por Rosa à savana africana, território também construído na linguagem, continua o escritor:

O sertão é, pois, um mundo em invenção. Tudo isto se pode dizer da savana, o espaço onde se constrói não apenas a paisagem de África, mas onde África se constitui. O sertão e a savana são assim mundos construídos na linguagem. Nestes territórios o leitor é, ao mesmo tempo, viagem e viajante. Sendo muito caminháveis, esses territórios não são, contudo, espaços que se atravessa. O sertão de Rosa é a própria travessia. (COUTO, 2005, p.109)

Se “o sertão de Rosa é a própria travessia”, a savana de Mia Couto também o é. Isso significa que os seus textos, elaborados por meio de processos composicionais que misturam, em níveis diferenciados, aportes culturais de matriz oral e aportes culturais de matriz letrada, se configuram como desafios para os leitores que são impelidos a encontrar formas próprias de reflexão sobre a realidade.

Estabelecida uma das convergências fundamentais que aproxima a escrita literária dos dois escritores – o fato de ambos recriarem, por intermédio de uma linguagem misturada, um universo misturado –, faremos algumas considerações sobre os contos “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo”. Como veremos, se as semelhanças entre eles são grandes, diferenças centrais em sua elaboração acabam por evidenciar não apenas as especificidades das realidades sociais apreendidas, como também das linhas de força das propostas literárias desenvolvidas por cada escritor.

Na narrativa de Rosa, um homem comum, de posse de uma canoa, resolve, sem mais explicações, lançar-se nas águas de um rio. Ele aporta no meio das águas, passa muitos anos isolado da família e da comunidade, até que seu filho – que nunca havia tido coragem de abandonar a casa onde moravam – decide tomar o lugar do pai. Da margem, ele acena com um lenço para chamar a atenção do velho e grita a ele a sua decisão. O velho concorda com ela, resolve aproximar-se, mas, antes que a troca de lugar na canoa se efetivasse, o filho resolve fugir, cheio de medo, de angústia e de culpa. É o que acompanhamos no final da estória:

Ele, meu pai, me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (ROSA, 1985, p.37)

É importante salientar que a estória de Rosa coloca em cheque os limites entre loucura e sanidade. Isso acontece porque a inexplicável atitude do pai – lançar-se com uma canoa no meio do rio e nunca mais voltar para sua margem – gera um questionamento sobre o seu estado mental. Quando o filho resolve chamar o pai para lhe dizer que havia resolvido tomar o seu lugar, por exemplo, ele reflete: “Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (ROSA, 1985, p.36)

No conto de Mia, vários elementos fundamentais que estruturam a estória de Rosa se mantêm: também há, neste caso, um velho, uma canoa e um rio, cujas águas desembocam numa lagoa. Só que esse velho é um avô que, à revelia da família, resolve levar o neto para navegar em “interditos territórios”. Seu objetivo é ensinar ao menino como se dá a comunicação entre os vivos e os mortos, ou seja, os espíritos que habitam as margens do lago proibido. Numa dessas pequenas viagens, o avô decide saltar da canoa e passar para a margem, acenando ao neto com um pano vermelho que, aos poucos, vai clareando até tornar-se branco – sinal de que o velho havia deixado de ser vivente comum. Observe-se o final do conto:

E o avô saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio com meu peso ímpar. Presenciei o velho a alonjar-se com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. (...) Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões. Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 1996, p.13)

Quando comparamos as narrativas, parece claro que os procedimentos do pai e do avô são animados por objetivos diferentes, geram atitudes diferentes e, nesse sentido, adquirem significados também diversos. No conto brasileiro, a atitude de isolamento do pai, que não apresenta nenhuma justificativa plausível, causa confusão e aflição em seu

filho. Já, no conto de Mia Couto, a atitude clara e companheira do avô provoca compreensão e conforto no neto.

O que os contos nos revelam, então, são modelos de conduta bastante distintos, no que tange à relação entre os mais velhos e os mais novos. Se no conto roseano o saldo da ausência do pai é a ruptura social e familiar e a falta de entendimento, no conto de Mia, a presença do avô determina aprendizado e garante a continuidade das tradições e a manutenção dos valores no interior da família.

Essas diferenças talvez nos façam pensar sobre a perda dos sentidos imanentes no universo contemporâneo. Como tanto se discute, desde o advento da modernidade, vivemos num universo de valores em crise. Um universo que Rosa configura de forma dramática em seu texto e que Mia Couto, utopicamente, parece querer refrear. Isso, porque o conto brasileiro encena a cisão do sujeito com a linguagem e a quebra do circuito de transmissão do saber; enquanto o conto moçambicano encena a possibilidade de atualização das formas imemoriais da tradição, pautadas nos valores comunitários. Afinal, o fato de o avô navegar com o neto, buscando estabelecer contato com os espíritos que moram nas margens do lago, pressupõe a existência de uma ponte de trânsito livre entre os vivos e os mortos. Trata-se de um dado familiar aos africanos, especialmente aos africanos do interior que compartilham da chamada “lógica da oralidade”.

Importa dizer que os projetos literários de Mia Couto e de Rosa são marcados por um viés utópico, embora não seja exatamente essa a tônica do conto “A terceira margem do rio”. Em grande parte de seus textos, essa perspectiva esperançosa se traduz na possibilidade de articulação, ainda que tensa, de elementos da tradição e da modernidade, do sertão/savana e da cidade.

Ao se apresentarem como misturadas, as histórias de Guimarães Rosa e de Mia Couto constroem-se como formas de resistência à hegemonia do conhecimento científico europeu. Abordando os dramas e dilemas que se colocam no cruzamento do oral e do letrado, do rural e do urbano, seus textos nos fazem enfrentar a travessia solitária e enigmática, mas, de certo modo, reconciliadora, da leitura literária. Para encerrar, vale recordar mais uma reflexão de Mia Couto. Ele diz: “o que um escritor nos dá não são livros. O que ele nos dá, por via da escrita, é um mundo”. (COUTO, 2005, p.110). No seu caso, e também no de Rosa, um “mundo misturado”.

REFERÊNCIAS:

ARRIGUCCI, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”.
In: Revista Novos Estudos CEBRAP, 40. São Paulo, novembro, 1994, pp. 7-29.

COUTO, Mia. “Nas águas do tempo”. *In: Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. “O sertão brasileiro na savana moçambicana”. *In: Pensatempos. Textos de opinião*. Maputo: Ndjira, 2005.

ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. *In: Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Luandino Vieira e Mia Couto: intertextualidades”. *In: A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

UM OLHAR EM DIREÇÃO À NARRATIVA CONTEMPORÂNEA MOÇAMBICANA

TITLE: A GLANCE TOWARDS MOZAMBICAN CONTEMPORARY FICTION

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

Professora de Literaturas Africanas da UFRJ

RESUMO:

Um olhar em direção à ficção moçambicana contemporânea, em busca de um breve perfil da produção de alguns de seus principais escritores. Ao mesmo tempo, destaca-se os aspectos que aproximam suas obras e também os que as singularizam no panorama literário de Moçambique. Constata-se, assim, que a ficção moçambicana contemporânea vem produzindo textos de primeira ordem, cada vez mais influenciados por modelos nacionais, o que aponta para um estágio fundamental na superação da dependência e revela a maturidade e a força dessa ficção.

PALAVRAS-CHAVE: perfil; ficção moçambicana contemporânea; aspectos marcantes; maturidade.

ABSTRACT:

A glance towards mozambican contemporary fiction, tracing a brief profile of some of its main authors' production. At the same time, this paper is an attempt to highlight some aspects that approximate their works and also those that make them unique in the country's literary production. We conclude that mozambican contemporary fiction has been revealing first quality works influenced by national models, pointing to a fundamental stage in the overcoming of dependence and revealing its maturity and its power.

KEYWORDS: profile; mozambican contemporary fiction; leading aspects; maturity.

Por diversos motivos que não nos cabe aqui analisar, a poesia sempre gozou um espaço privilegiado em Moçambique. Foi a partir dos anos 50, com os poetas José Craveirinha, Rui Knopfli e Noémia de Sousa que a produção literária moçambicana ganhou consistência. Mais tarde, com Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Eduardo White, entre outros, a força poética moçambicana confirmou-se. A ficção nacional parecia fadada ao surgimento esporso de obras isoladas, como a precursora *Godido e outros contos*, de João Dias, em 1952; a emblemática *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, em 1964; ou a pioneira no campo do romance moçambicano, *Portagem*, de Orlando Mendes, em 1966.

Com a narrativa de Mia Couto, a partir dos anos 80, a literatura contemporânea moçambicana recebe, sem dúvida, o grande impulso para se projetar no espaço da ficção. Mas a década de 80 não revelou apenas a prosa de Mia; trouxe-nos também Ungulani Ba Ka Khosa, Lilia Momplé, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, sem falar

em uma série de outros ficcionistas revelados pela revista *Charrua*, como Aníbal Aleluia e Pedro Chissano, para citarmos apenas alguns dos escritores que protagonizaram uma explosão de talentos na narrativa moçambicana, conforme atesta a antologia de contos organizada por Néelson Saúte (2000). Embora muitos desses autores ainda não tenham conseguido publicar todas as suas obras, assistiu-se a um estimulante crescimento do mercado editorial moçambicano.

Diante da quantidade de escritores representativos, torna-se necessário eleger alguns nomes para essa abordagem. Ao lado de Mia Couto, cuja obra se destaca como uma das mais inovadoras e conhecidas da ficção moçambicana, escolhemos, aqui, as obras de Ba Ka Khosa, Chiziane e Momplé, em função da repercussão que elas vêm provocando.

A narrativa de Mia Couto representa um constante trabalho de reinvenção e aproveitamento criativo da língua portuguesa. Em 1983, então com 28 anos, o escritor publicou sua primeira obra, *Raiz de orvalho* (poesia), cujo objetivo maior era, segundo o próprio autor, contestar o domínio da poesia militante em Moçambique. Anunciava, assim, o seu inconformismo com o panfletarismo que restringia a linguagem literária moçambicana.

Após entrar em contato com a obra de Luandino Vieira, em 1977, e, posteriormente, com a de Guimarães Rosa, Mia sentira que havia necessidade de um trabalho de recriação na literatura moçambicana, como declara em entrevista a Patrick Chabal (1994, p. 289). A leitura de poetas brasileiros, como João Cabral, também foi decisiva para estimulá-lo na busca de uma linguagem moçambicana. Mas a narrativa, ou melhor, a prosa poética tornou-se o seu espaço por excelência, desde que, em 1986, publicou seu primeiro livro de contos, *Vozes anoitecidas*. A partir daí, o escritor passou a nos oferecer uma vasta produção ficcional, na qual figuram vários romances e livros de crônicas e contos, entre os mais de vinte títulos por ele já publicados. Trata-se, portanto, de um dos mais prolíficos escritores moçambicanos; daí nossa opção por comentar traços gerais de sua obra, em vez de selecionarmos algumas delas.

Diante da profunda consciência crítica que o escritor demonstra em relação a seu fazer literário, vale recorrermos aos seus próprios depoimentos, quando refletimos sobre sua produção. Carmen Tindó Secco (2000, p. 265), que nos ofereceu um artigo, no qual aborda a produção de Mia Couto, ao comentar a condição mestiça de seu texto, acompanha as reflexões do autor que se considera¹ um ser de fronteira: um escritor que tece um pano africano, usando linhas europeias.

A palavra ludismo é uma das primeiras que nos vem à cabeça, quando pensamos em sua obra. O escritor parece dispor das palavras como peças de um jogo, no qual é o mestre absoluto e no qual a única regra estabelecida parece ser a liberdade para experimentar. Os vocábulos e as expressões de seu texto são moldados, transformados e recriados, com tanta plasticidade, que produzem os mais inusitados trocadilhos, inversões e provérbios, levando-nos frequentemente a um estado de maravilhamento. Tal experimentação e ludismo, como aponta Secco (2000), revelam uma imensa seriedade, pois transformam-se em reflexão permanente sobre o sentido das palavras e do mundo que elas circundam. Como grande contador de estórias, Mia sabe que o riso e o ludismo não são meros acessórios e podem se constituir, na verdade, como pontos de partida para a reflexão, como nos ensinam Benjamin (1986) e Pirandello (1999). O livro de contos *Estórias abensonhadas* (COUTO, 1996) é um exemplo desse humorismo que não se separa facilmente do trágico.

A experiência de Mia como jornalista, longe de restringir sua prosa poética, funcionou como um recurso fundamental para a produção de uma linguagem que dialoga com a realidade circundante, integrando o poético no cotidiano, de uma maneira que, às vezes, nos faz recordar a ironia de Drummond, de quem o escritor, por sinal, se diz devedor. Comentando o conto “Escrevências desinventosas”, a pesquisadora Maria Nazareth Fonseca (2003) aponta a forma como Mia brinca com a sua opção de escrita, ironizando a própria linguagem plena de neologismos que, muitas vezes, incomodam as instituições e os padrões estabelecidos.

O compromisso com o sonho, na produção literária de Mia Couto, alia-se, portanto, fortemente, ao compromisso com a realidade moçambicana, sobre a qual reflete constantemente. Embora o autor tenha consciência de que a literatura não é o maior agente de transformação da sociedade, seu texto se empenha na reinvenção da palavra, como se reinventasse o mundo. Nesse sentido, sua proposta se assemelha à do personagem João Vêncio, de Luandino Vieira (1981), que, enquanto conta a história de sua vida, procura corrigi-la e reinventá-la.

Através de sua prosa poética, o escritor recupera o espaço da imaginação, que tem sido solapado não só em Moçambique e nos demais países africanos, mas também no resto do planeta. Não é à toa que suas obras têm alcançado repercussão em várias partes do mundo, mesmo com a dificuldade para se traduzirem as “brincadeiras” linguísticas de seu texto.

Quando propõe o prazer do jogo e da brincadeira, os textos de Mia Couto nos fazem também uma proposta de meditação sobre a existência de mundos profundamente desiguais e assimétricos. Isso significa que, ao dialogar com os vários substratos linguísticos e culturais de seu país, o autor transforma Moçambique no “local da cultura”, no sentido de Bhabha (1998), fazendo de sua nação um cenário emblemático, onde se encena um grande embate entre as diferenças culturais, abrindo-se a possibilidade para um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta.

Desse modo, mesmo o leitor que desconhece as circunstâncias sociais, políticas e culturais do país africano é levado a participar, em alguma instância, do diálogo lúdico que seu texto propõe, pois este se funda na recuperação da palavra com todas as suas potencialidades e ambivalências.

Como Mia Couto, Paulina Chiziane, Ba Ka Khosa e Lília Momplé se deram conta da importância de se valorizarem as múltiplas vozes e cruzamentos culturais que fazem parte do universo moçambicano. Diante do dirigismo que atingiu a produção literária no pós- independência, esses escritores também buscaram novos caminhos e experiências ficcionais. A necessidade de ferir e atingir a língua do colonizador não era mais a primeira preocupação dos escritores. Entretanto, a afirmação identitária permaneceu como um ponto central na discussão de todos esses autores, articulando-se a questões como etnia, religião, regionalismo e gênero.

Pensando com Appiah, Russell Hamilton (em palestra proferida na AEMO, em outubro de 2003) observa que os escritores pós-coloniais caminham em direção ao futuro, olhando para trás, isto é, com seus olhares fixos no passado colonial. Em outras palavras, estão ligados ao fenômeno colonial; contudo, se voltam para questões que interessam à condição humana. Não abrem mão de temas que só aparentemente dizem respeito exclusivo ao espaço africano. Entretanto, quase todos os recém-citados escritores moçambicanos declaram, em entrevistas e depoimentos (prestados no livro de Patrick Chabal, 1994, e em *Moçambique - Encontro com escritores*, de Michel Laban, 1998), o quanto esse mundo das antigas tradições banto integra suas vidas e influencia suas produções.

A escritora Paulina Chiziane, por exemplo, em *O sétimo juramento* (2000) e *Niketche* (2002), coloca-nos, respectivamente, diante do mundo religioso mágico-espiritual e das práticas sociais de poligamia, resgatando e recriando as tradições religiosas e culturais de Moçambique. Tais obras, embora distintas, têm como

denominador comum a crítica a uma burguesia urbana moçambicana, desmascarando os comportamentos de uma sociedade patriarcal (LEITE, 2003, p. 69).

Em entrevistas (Chabal, 1994, p. 289), Chiziane já declarou enfaticamente que não é uma romancista, mas uma contadora de histórias. Suas narrativas inserem-se, portanto, na tradição da oralidade, não apenas por resgatarem determinadas marcas da linguagem oral – como a recorrência às máximas, contos, lendas, mitos e provérbios –, mas, sobretudo, por privilegiarem o objetivo didático e moralizante da narrativa oral, que marcou grande parte dos textos ficcionais luso-africanos no período pós-independência.

Não resta dúvida de que a preocupação em transmitir a diversidade da cultura moçambicana, pluriétnica e pluricultural, constitui uma marca dos ficcionistas moçambicanos aqui enfocados. Contudo, a narrativa de Paulina talvez evidencie, de modo mais contundente, essa pluralidade cultural, pois não hesita em proporcionar ao leitor uma iniciação a diversas manifestações culturais que fazem parte da sociedade moçambicana. Assim, em *O sétimo juramento*, somos conduzidos pelos caminhos das manifestações religiosas animistas dos espíritos *ndau* e *nguni* – representantes de forças mágicas do mal e do bem, respectivamente. Já em *Niketche*, tomamos conhecimento dos valores e costumes de várias etnias que compõem o norte, o sul e o centro de Moçambique, através da representação das cinco mulheres do polígamo Tony.

Ana Mafalda Leite (2003, p. 70) chama a atenção para o modo como, ao descrever as diversas tradições e os distintos costumes que atravessam Moçambique, de norte a sul, a obra *Niketche* termina por defender um percurso de tomada de consciência do estado de dependência do mundo feminino e, conseqüentemente, uma nova postura da mulher. Tal conscientização, por sinal, também é promovida pela poesia da escritora angolana Paula Tavares que valoriza as tradições e a cultura angolanas, mas procura mostrá-las sempre sob uma luz crítica e transformadora, sugerindo a possibilidade de adaptá-las e transformá-las.

A pluralidade cultural, percebida nas narrativas de Chiziane, parece tornar-se ainda mais reforçada em função do confronto que suas obras evidenciam entre práticas culturais e religiosas relacionadas tanto ao espaço africano, quanto ao espaço da cultura europeia. Vejam-se, por exemplo, os trechos de *Niketche* em que a narrativa faz referência a práticas como a excisão do clitóris, típica de algumas culturas africanas; e, em *O sétimo juramento*, os diversos momentos em que os rituais anímico-religiosos africanos são correlacionados aos da religião católica.

Essa interpenetração de valores e tradições, em *O sétimo juramento*, também pode ser percebida nos momentos em que a narrativa traz as histórias e lendas tradicionais de Moçambique, confundindo-se com os contos de fada ou com as fábulas de La Fontaine, sugerindo um hibridismo cultural, no sentido que essa expressão assume em Canclini (2003). A esse respeito, vale enfatizar, ainda, a importância dos nomes das personagens. Em *Niketche*, esses denotam uma preocupação de se estabelecer um diálogo entre as culturas tradicionais e a modernização ocidental. Segundo Hamilton², o nome Rami é uma redefinição africana do nome português Rosa Maria. Já o nome Levy, do irmão de Tony, remete-nos simultaneamente ao costume moçambicano da *kutchinga*³ e ao levirato, tradição do Velho Testamento, em que a viúva é assumida pelo irmão de seu falecido marido.

Com certeza, a forma inovadora e corajosa das narrativas de Chiziane na discussão de temas candentes como religião e sexualidade desperta, e provavelmente continuará a despertar, controvérsias e acalorados debates, tanto no espaço moçambicano, quanto nos demais espaços em que sua obra vem sendo publicada⁴. Em um encontro de professores de Literaturas Africanas, na USP⁵, em outubro de 2004, sua obra foi mencionada quase sempre num contexto emocional e polêmico. Afinal, a narrativa de Chiziane, ao confrontar passado, presente e futuro, termina por trazer à tona práticas culturais hipocritamente disfarçadas e clandestinas, porém bastante arraigadas na sociedade moçambicana. Acrescente-se, ainda, que essa hipocrisia, denunciada na sociedade patriarcal africana, também encontra eco nos valores e práticas da nossa cultura ocidental.

Em entrevista a Michel Laban (1998), Chiziane declara a sua impotência e o seu conflito por ter que expressar-se em português, uma língua, para ela, muitas vezes incapaz de traduzir certas emoções e sentimentos que só poderiam ser expressos nos idiomas locais. Essa situação ganha vulto, sobretudo, na produção literária de escritores que tiveram as línguas locais como primeira expressão e que, por isso, ao escreverem em português, vivenciam um dilema cultural linguístico bastante acentuado. Vemos, portanto, que a cisão identitária provocada pelo colonialismo, não é facilmente ultrapassada e se traduz em diversos campos como a cultura e a língua, a despeito de ser esse um ponto bastante discutido ao longo da formação das Literaturas Africanas.

As dúvidas de Paulina Chiziane em relação ao seu conseguimento estético, expressando uma ideia de impotência e negando-se como romancista em seus depoimentos a Chabal(1994), lembram-nos, em alguns momentos, as declarações da

poetisa moçambicana Noémia de Sousa (Chabal, 1994, p. 118), quando esta considera sua produção poética deficiente, talvez por vê-la, antes de tudo, mais como fruto de sua indignação, do que como uma vocação literária. Com certeza, não precisamos levar em conta a opinião do escritor em relação a sua própria obra. Mas o depoimento de Chiziane levou-nos, também, a recordar a nossa própria reação de afastamento diante de *Niketche*, quando lemos o texto pela primeira vez. Estranhamos bastante o estilo e as imagens da obra, muitas vezes, próximas do melodramático, do folhetinesco, do declamatório; enfim, uma proposta que punha em pauta tudo aquilo que havíamos aprendido, na academia, a rejeitar. Entretanto, ainda que reagindo ao seu estilo, chegamos ao final da narrativa, bastante impressionadas e interessadas por sua produção.

Talvez, pensamos, à obra de Chiziane também se apliquem as impressões de F. Noa (2001), quando se refere à poesia emocional de Noémia, que recusa uma tradição de contenção e glorifica a emoção. A produção de Chiziane constitui uma intervenção literária amplamente corajosa e nova em torno do corpo feminino: nova, pelo caráter precursor, propondo um diálogo com a tradição moçambicana literária masculina; nova, pela proposta de um feminismo voltado para a interdependência e complementaridade com o mundo masculino, como declara a própria autora⁶; e nova, pela reivindicação aberta da sexualidade feminina em um espaço marcado pelo machismo, que se assusta com a “audácia” da mulher moçambicana na expressão de seus desejos. Esses parecem ser apenas alguns dos motivos que levaram alguns críticos⁷ a considerarem as narrativas da escritora como uma abertura no cânone literário africano em formação.

Como Chiziane, Ba Ka Khosa contrasta o espaço rural e o urbano, o tradicional e o moderno, o mundo mítico e o universo lógico. Khosa também confronta passado, presente e futuro, interrogando a história pré-colonial e colonial de Moçambique, na tentativa de discutir os inúmeros conflitos individuais e coletivos gerados pela colonização. Afinal, estamos nos referindo a uma cultura mergulhada em guerras, desde o período colonial até recentemente.

Não é à toa que a maior parte desses escritores⁸ se identifica com o realismo mágico de *Cem anos de solidão* ou com o mundo fantástico, desejado e impossível de Borges. A obra de García Marques, citada por Khosa⁹ em todas as suas entrevistas, de certo modo, legitima o espaço fabuloso das tradições culturais africanas e se constrói como epopeia burlesca das lutas frequentes na América Latina.

Ualalapi (Khosa, 1991), ainda que organizada em apenas seis episódios narrativos, pode ser considerada uma espécie de paródia épica, uma epopeia às avessas das guerras do período colonial, retratando o apogeu e a decadência de um império e desmistificando uma figura considerada heróica na história da resistência ao colonialismo português. Afinal, o personagem Ngungunhane, como nos conta a narrativa, foi o último resistente à ocupação de Moçambique pelos portugueses, mas foi também um tirano e um sanguinário que escravizou grande parte da população do sul do país.

O gesto paródico da narrativa de Khosa promove, assim, uma desconstrução da história colonial, tanto do ponto de vista dos vencedores, quanto do ponto de vista dos vencidos. Essa desconstrução do passado termina por apontar também para o presente, propondo uma reflexão sobre alguns aspectos da atual sociedade moçambicana – estes não muito distantes de um poder de tiranos e escravos –, e para um futuro, trazendo, ao final da narrativa, o apocalipse e, portanto, a necessidade de criação de uma nova sociedade.

Paralela a essa idéia, a obra de Khosa também empreende uma reflexão sobre a própria condição e natureza da narrativa. Esse processo torna-se bastante evidente, por exemplo, quando o leitor fica sabendo que o narrador está a nos contar uma história que ouviu de um velho à beira da fogueira. O velho, naturalmente, também ouviu a história de seu avô. Tal procedimento legitima, desse modo, não só a importância do conto, da história transmitida de pai pra filho, mas a proximidade entre história e ficção. Afinal, como desentranhar, claramente, no texto, a história da ficção? Até que ponto as fontes criadas diferem das fontes documentais?

Se os anos 90 corresponderam a um momento de “desconstrução do caráter heróico e, portanto, épico, do MPLA” (AMÂNCIO, 2001, p. 325), podemos estender essas observações à literatura moçambicana do mesmo período que promove, de modo semelhante, uma revisão dos seus modelos históricos.

Nos últimos anos, como bem notou Russell Hamilton¹⁰, é possível observar na imprensa moçambicana uma discussão envolvendo questões como publicidade, divulgação e público leitor das obras literárias moçambicanas. Tudo indica que o sentido de universalidade e a habilidade para dominar novas técnicas literárias têm beneficiado as obras produzidas não só por escritores moçambicanos, mas por inúmeros escritores africanos lusófonos contemporâneos. Daí o crescente interesse do público

leitor, comprovado na repercussão desses autores, tanto nos espaços de língua portuguesa, como em outros mercados.

Esse é o caso da produção literária de Lília Momplé que, apesar de ter estreado tardiamente¹¹ no campo da literatura, vem despertando, desde então, o interesse da crítica e do mercado editorial também fora de Moçambique. Ao lado de apenas mais três nomes africanos de língua portuguesa – Mia Couto, Bernardo Honwana e Pepetela – a escritora teve uma de suas obras – *Neighbours* – publicada pela editora sul-africana Heineman.

A forma imaginativa com que Momplé se serve da ironia para trabalhar fatos verídicos é, com certeza, um de seus trunfos. Textos como *Neighbours* destilam uma ironia sutil, mas feroz, que se revela já a partir da conotação ambivalente que o título assume em vários níveis: a história alude a um episódio de violência que atinge pessoas de uma mesma vizinhança, contudo, refere-se, sobretudo, à ameaça representada pela adjacente África do Sul, sublinhada pela escolha da língua inglesa, reforçando a sugestão de proximidade e poder sugerida no título da narrativa. O gosto pela alusão paródica e irônica da narrativa de Momplé¹² também pode ser lido na relação que um texto como *Ninguém matou Suhura* estabelece com a obra *Nós matamos o cão tihoso* de L. B. Honwana.

Na linha de um bom número de escritores africanos, como Manuel Rui, Agualusa, Pepetela (angolanos), Germano de Almeida, Armênio Vieira (cabo-verdianos), Mia Couto e Suleiman Cassamo (moçambicanos), a narrativa de Momplé se vale amplamente da ironia. Na verdade, seus textos evidenciam um modo muito particular de se servir não só da ironia, mas também da paródia e da sátira, como instrumentos críticos que se insinuam quase como condição existencial primordial para expressar as inúmeras contradições produzidas pela colonização e para apontar uma ausência de valores num mundo em convulsão.

Dentro da economia pressuposta para a eficácia irônica (Muecke, 1995, p. 73), a narrativa de Momplé investe numa escrita minimalista e mais fotográfica, que termina por produzir um efeito máximo através dos meios menos extravagantes. Veja-se, por exemplo, o conto “Stress” (Saúte, 2000), no qual o contraste entre aparência e realidade, básico para a existência da ironia, só se revela integralmente quase no final da narrativa. Só então, tomamos conhecimento de que uma personagem, aparentemente inofensiva, um professor de uma escola pública, fora capaz de matar a própria esposa, quando esta interrompera o jogo a que ele assistia pela televisão. De fato, ela interrompera um dos

raros momentos em que ele procurava escapar da constante tensão na qual a vida dele se resumia: falta de dinheiro, violência da guerra, cotidiano massacrante e miserável em muitos sentidos.

Nesse conto, a simpatia do narrador em terceira pessoa pelo homem que mata a própria esposa contrasta com a antipatia que demonstra pela vizinha do prédio em frente que testemunhara o assassinato. A história propõe uma reflexão sobre o abismo existente entre os distintos mundos e comportamentos das personagens que se cruzam em acasos sempre esclarecedores. Ele, o pai de família, que se transformara em assassino, busca “desenrascar o sustento da família com um mínimo de dignidade” (Momplé, 2000, p. 140), como se enuncia na narrativa. Ela – a vizinha e testemunha do assassinato – vive à custa de um amante rico, do qual não gosta, mas de quem procura arrancar todo o dinheiro possível, e a quem só deseja trair. A ironia do título do conto – “Stress” – acentua ainda mais a discrepância entre aparência e realidade, apontando para o descompasso entre mundos completamente estranhos entre si. A palavra *stress* ganha novas conotações, pois percebemos, então, os limites tênues entre o seu significado corriqueiro – como uma passageira irritação física e psíquica, que já faz parte do nosso cotidiano – e o mais completo descontrole, que pode levar ao assassinato.

Há muitos anos, a literatura moçambicana já disse a que veio, revelando maturidade e força, ainda que o número de romancistas não seja tão expressivo quanto o da literatura angolana. Nos últimos anos, assistimos a um estágio fundamental na superação da dependência. No entender de Antonio Candido (1987, p. 153), tal superação constitui-se na capacidade que uma literatura apresenta de produzir obras de primeira ordem influenciadas não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Foi o que aconteceu com os criadores do nosso Modernismo brasileiro e é o que vem acontecendo com a Literatura Moçambicana contemporânea. Tanto no campo da ficção quanto no campo da poesia, muitos escritores moçambicanos têm-se voltado para os modelos nacionais, tornando mais fecundos os empréstimos tomados a outras culturas, tornando cada vez mais próprio o alheio. Por outro lado, as observações que acabamos de fazer revelam a preocupação que os narradores moçambicanos apresentam em relação a sua interpretação num espaço cada vez mais amplo possível, sem, contudo, abrirem mão do diálogo com a realidade nacional.

Refletindo com Appiah, Russell Hamilton¹³ chama a nossa atenção para o modo como os escritores moçambicanos escrevem sobre a condição humana a partir da

perspectiva de seus países e de seu continente. Eles produzem obras que rejeitam o projeto nacionalista da burguesia nacional pós-colonial. Mas essa rejeição das ideologias e bandeiras sociais não associa tais obras ao pós-modernismo. Significa, antes, um compromisso com uma causa maior, com o sofrimento africano que, ao fim e ao cabo, é, antes de tudo, o sofrimento humano. Significa, também, um questionamento a propósito do que o cânone denomina como universal e de bom gosto. Significa, enfim, uma indagação a propósito do papel da literatura.

NOTAS:

- ¹ Entrevista em *O Tempo*. Belo Horizonte, 6 de abril 1997, Suplemento Engenho e Arte.
- ² Palestra proferida pelo Prof. Hamilton, em outubro de 2003, na AEMO.
- ³ *A kutchinga* é um costume, segundo o qual, a viúva é assumida pelo irmão de seu falecido marido.
- ⁴ As narrativas de Paulina Chiziane vêm sendo publicadas, esgotando-se rapidamente.
- ⁵ Refiro-me ao *II Encontro de Professores de Literaturas Africanas*, realizado em outubro de 2003.
- ⁶ *Apud*: Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, 2003, p. 71.
- ⁷ Ver Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, 2003, p. 71.
- ⁸ Ver os depoimentos de boa parte dos escritores moçambicanos na, aqui citada, obra de Patrick Chabal.
- ⁹ Khosa cita o escritor Gabriel Garcia Marques, tanto na s entrevistas concedidas a Laban, quanto nos depoimentos prestados a Chabal.
- ¹⁰ Palestra proferida na AEMO, em 2003.
- ¹¹ A escritora estreou, em 1988, com o livro de contos *Ninguém matou Suhura*.
- ¹² Russell Hamilton comenta a referência à obra de Honwana, em palestra, aqui citada, ocorrida na AEMO, em 2003.
- ¹³ Palestra proferida na AEMO, em outubro de 2003. O professor Hamilton se refere ao capítulo “O pós-colonial e o pós-moderno”, do livro *Na casa de meu pai*, de Appiah. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

REFERÊNCIAS:

- AMÂNCIO, Íris. “Aquele por quem se espera: a tensa recepção do discurso poético ideológico de Agostinho Neto na contemporaneidade”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: Editora PUC/ Minas, 2001, n. 12, v. 6.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BHABHA, Homi. “Locais da cultura”. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANCLINI, Nestor. “Noticias recientes sobre la hibridación”. *TRANS*, Revista Transcultural de Musica, diciembre, n 007. Sociedad de Etnomusicologia. Barcelona, España, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CHABAL, Patrick *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994, p. 289.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada do amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *Niketché*. Lisboa: Caminho, 2002.
- _____. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- COUTO, Mia. Entrevista em *O Tempo*. Suplemento Engenho e Arte. Belo Horizonte, 6 de abril, 1997.
- CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.

- FONSECA, Maria Nazareth Fonseca. “Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa”. In: *Contatos e ressonâncias*. Org. por Ângela Vaz Leão. Belo Horizonte: Editora PUC /Minas, 2003.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1991
- LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, 1998. 3 v.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-colônias*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.
- MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. 2.ed. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1999. (Coleção Karingana, n. 7)
- MOMPLÉ, Lília. “Stress”. In: *As mãos dos pretos*. Org. por Nélson Saúte. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates)
- NOA, Francisco. “A metafísica do grito”. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2001 .
- PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo”. In: *Pirandello – do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SAÚTE, Nélson. *As mãos dos pretos*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Mia Couto e a incurável doença de sonhar”. In: *África & Brasil: Letras em laços*. Org. por M. do Carmo Sepúlveda e M. Teresa Salgado. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.
- VIEIRA, Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1981.

MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E IDENTIDADE: A CONFIGURAÇÃO DOS NARRADORES EM *ANTES DE NASCER O MUNDO*, DE MIA COUTO

TITLE: MEMORY, OBLIVION AND IDENTITY: THE CONFIGURATION OF THE NARRATORS IN *ANTES DE NASCER O MUNDO*, BY MIA COUTO

Shirley de Souza Gomes Carreira
Professora Titular da UNIABEU
E-mail: shirleysgcarr@gmail.com

RESUMO:

Em *Antes de nascer o mundo*, Mia Couto cria um universo diegético em que há dois planos narrativos. Cada um deles possui um narrador autodiegético, o qual, em tom confessional, narra a própria história. O dilema enfrentado pelas personagens na ficção, isto é, a tensão entre memória e esquecimento na busca de definir a própria identidade, reflete-se igualmente no plano do discurso, através da tensão entre oralidade e escrita.

PALAVRAS-CHAVE: narrador; oralidade; escrita; memória; esquecimento.

ABSTRACT:

In *Antes de nascer o mundo*, Mia Couto builds up a diegetic universe in which there are two narrative levels. Each one has an autodiegetic narrator, who, in a confessional tone, narrates his/her own story. The dilemma faced by the fictional characters, namely, the tension between memory and forgetting in the search of a definition for their own identity, reflects on the discourse, by means of the dialectic tension between orality and writing.

KEYWORDS: narrator; orality; writing; memory; forgetfulness.

A libertação das ex-colônias em África legou aos novos estados-nação a tarefa de levar a cabo a descolonização cultural. No caso específico das ex-colônias portuguesas, é relevante mencionar que os primórdios de sua expressão literária remetiam para uma literatura de resistência, que objetivava reunir história e tradição e realizar o projeto de construir uma utópica e homogênea identidade nacional. Claro está, também, que a perspectiva da luta anticolonial tinha seu suporte em uma estrutura binária, que opõe o colonizador ao colonizado.

Com a Independência, surgiram novas “comunidades imaginárias”, bem como a necessidade de configurá-las mediante uma oposição em relação a outras nações. O processo de “narrar a nação” corresponde, portanto, a defini-la como construto, de modo a pensá-la em diálogo com a realidade social.

A literatura africana pós-colonial assumiu para si a tarefa de operar na reconfiguração da multifacetada identidade nacional que os anos de colonialismo esgarçaram e silenciaram. Assim é que os escritores desses novos países buscaram

dialogar com o passado, promovendo uma revisão ficcional da história, ao mesmo tempo em que estendiam esse diálogo à tradição e à cultura de origem.

Chabal (2002) identifica quatro fases no desenvolvimento da literatura africana de língua portuguesa: assimilação, resistência, asserção e consolidação, que estão intimamente ligadas a formas específicas de narrar.

Em *Roman africain et tradition* (1986), Mohamadou Kane afirma que as literaturas africanas buscam dar continuidade aos discursos tradicionais orais na escrita, buscando corporificar na narrativa o drama de África, dividida entre a tradição e a modernidade.

Segundo Kane, o romance africano, em geral, revela uma vertente autobiográfica muito forte; e a estrutura dialógica autor-narrador/leitor convoca os procedimentos existentes entre o contador e seu auditório, uma vez que a produção de formas breves, como as máximas, adivinhas, provérbios, frequentes nas obras de muitos autores africanos, pressupõe, pelo menos, a presença de dois indivíduos. Por outro lado, a onisciência e a polivalência do contador tradicional sobrevivem nas formas de o narrador interferir, não hesitando em invadir a narrativa e distanciar-se de novo.

O desenvolvimento mais sistemático do romance moçambicano ocorreu na década de oitenta do século XX. Antes da Independência, a sua produção era menos intensa e predominavam os contos.

O complexo processo socio-histórico de construção da nação moçambicana caracterizou-se pelo confronto armado contra o imperialismo português; à literatura coube um papel de vulto, dada a sua característica de ser “uma componente central da identidade cultural de todos os estados-nação modernos”, como afirma Patrick Chabal (1994, p.15).

O crescimento da literatura moçambicana ganhou forma, por meio do uso do Português, língua colonial europeia, na medida em que não havia o ensino escolar das línguas africanas. Mas, a exemplo do que ocorreu em outras ex-colônias, os autores moçambicanos inseriram em seus discursos palavras e construções das línguas locais, buscando “minar” o poder do colonizador a partir de um instrumental que lhe era próprio: o idioma.

(...) A edificação das literaturas africanas de língua portuguesa acompanha a construção de um novo poder político, primeiro clandestino e, depois, triunfante. Os homens que escrevem são os mesmos que pensam e que politicam. E fazem-no em português, domesticando a língua em função das suas virtualidades e finalidades, criando literaturas nacionais numa língua internacional. (LARANJEIRA, 1992, p.14)

Portanto, a literatura “nacional” moçambicana desenvolveu-se numa língua estrangeira, com poucas raízes culturais moçambicanas e dentro do contexto de um país “artificial” – ou seja, Estado-Nação que foi colônia – e no qual o estabelecimento do estado precedeu a construção da nação.

O processo de descolonização cultural passou, assim, à subversão das formas narrativas usadas pelo colonizador, promovendo um deslocamento para as margens e dando lugar a uma tensão dialética entre a oralidade e a escrita. Ao transferi-la para o âmbito da narrativa, a literatura moçambicana deu forma a um narrador que parece estar no ponto de confluência de dois mundos. Em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, por exemplo, essa tensão é bem representada pelo narrador-tradutor.

Apesar do indubitável impacto da cultura letrada na experiência africana e o seu papel na determinação de novos processos culturais, a tradição da oralidade continua predominante, servindo de paradigma central para vários modos de expressão no continente (...). Neste sentido primário, as funções da oralidade como matriz no discurso africano, e no que diz respeito à literatura, o “griot” é a sua personificação no verdadeiro sentido da palavra. A literatura oral representa assim o intertexto básico da imaginação africana.

(IRELE, 1990, p. 56)

Duas questões tornaram-se essenciais na configuração das literaturas pós-coloniais: o tratamento dado à memória e a delimitação das múltiplas e multifacetadas identidades. Ambas estão intimamente relacionadas à focalização da narrativa.

Este trabalho propõe a análise das vozes enunciativas em *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto, a fim de investigar o papel da relação dialética entre memória e esquecimento na configuração identitária dos narradores.

No ensaio “Memória, esquecimento, silêncio”, Michael Pollak analisa, a partir de reflexões sobre os textos de Maurice Halbwachs, a questão do embate entre a memória e o esquecimento, após a situação do trauma. Muito embora o texto de Pollak se refira a traumas do porte do Holocausto, a sua reflexão nos serve como ponto de partida para a análise não apenas do tema primordial do romance *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto, como também concorre para análise da ótica dos narradores do romance.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.

(HALBWACHS, 1968, p.12)

A questão central na obra de Maurice Halbwachs, invocada por Pollak, consiste na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 2004, pp. 76-78).

De certa forma, Mia Couto traz à baila uma questão que está intimamente ligada à história de Moçambique: o confronto entre o lembrar e o esquecer, entre a memória oficial e as memórias subterrâneas, jogo conflituoso que é metaforizado pela ação das personagens no romance.

As vozes narrativas de *Antes de nascer o mundo*, autodiegéticas, são confessionais, enunciando narrativas do eu. Mia entrelaça e coloca em tensão duas histórias: em uma, a voz é a de um moçambicano, privado de sua própria história, que luta pelo direito à memória e à ressignificação da própria identidade; na outra, a voz é a de uma mulher portuguesa, que, tendo-se desfeito de seu antigo eu, busca reconfigurá-lo em África.

No romance, é narrada a história de cinco moçambicanos: Silvestre, um pai viúvo, desejoso de esquecer o passado que o atormenta com recordações da mulher morta; seus dois filhos, Mwanito e Ntunzi; um empregado, Zacaria Kalash; e o cunhado, Tio Aproximado. Todos se refugiam num vilarejo abandonado por causa das guerras, onde passam a viver uma realidade moldada segundo a vontade de Silvestre.

Composto por três livros, o romance é dividido em capítulos não numerados e, sim, nomeados. A narrativa do primeiro livro, significativamente denominado “Humanidade”, é inteiramente conduzida pelo filho mais novo de Silvestre, Mwanito. Por seu intermédio, o leitor toma ciência de que a “condição de exilado” fora adotada voluntariamente pelo seu pai que a estendeu e impôs aos demais.

Said (2003, p.52) interpreta o exílio como uma “fratura incurável” entre um ser humano e seu lugar natal, cujo *pathos* – que se constitui como uma estada sofrida no território do não-pertencer – se caracteriza pelo abandono das raízes do passado. Por ser uma situação forçada, uma série de regras é imposta ao exilado que tenta, a seu modo, reconstituir a sua vida em um novo espaço. Surge um sentimento de solidariedade agregadora em relação a outros exilados e uma hostilidade, por vezes exaltada, em relação aos “de fora”.

Em sua opção obstinada pelo esquecimento, Silvestre leva seus acompanhantes para um local que batiza de “Jesusalém”, afirmando que aquela seria “a

terra em que Jesus haveria de se descruificar”. Os dois filhos de Silvestre reagem diferentemente ao fato de viverem distanciados de suas origens. Ntunzi, o mais velho, mostra-se inconformado em viver ali e traz dentro de si uma enorme revolta, que se traduz em acusações contra o pai. Mwanito, ao contrário do irmão, não tem memória de uma vida fora daquele lugar e experimenta um sentimento de nostalgia pelo que não teve oportunidade de conhecer.

De modo a contê-los, o pai ensina-lhes que o mundo se acabou e que eles são os únicos sobreviventes. Diante da curiosidade dos meninos em relação ao território que se vislumbra ao longe, na linha do horizonte, ele explica que aquilo é o “Lado-de-lá”, onde já não há habitantes e aonde é proibido ir.

Sendo, visivelmente, o filho preferido, Mwanito descobre em si a sua vocação maior: estar calado.

Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros nasceram simplesmente para serem outros. Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai quem me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo silêncio é música em estado de gravidez.

(COUTO, 2009, p.13)

Mwanito, o afinador de silêncios, apresenta-se como emigrante de um lugar sem nome, sem geografia, sem história. A sua voz traduz a busca incessante da memória; de uma memória que lhe fora recusada pelo pai. Em oposição à configuração social dos habitantes do “Lado-de-lá”, ou seja, da cidade, cuja existência fora negada, em Jerusalém existe uma “humanidade”, criada segundo a vontade de Silvestre:

A humanidade era eu, meu pai, meu irmão Ntunzi e Zacaria Kalash, nosso serviçal que, conforme verão, nem presença tinha. E mais nenhum ninguém. Ou quase nenhum. Para dizer a verdade, esqueci-me de dois semi-habitantes: a jumenta Jezibela, tão humana que afogava os devaneios sexuais de meu velho pai. E também não referi o meu Tio Aproximado. Esse parente vale uma menção: porque ele não vivia conosco no acampamento. Morava junto ao portão de entrada da coutada, para além da permissível distância, e apenas nos visitava de quando em quando. Entre nós e a sua cabana ficava a lonjura de horas e feras. (COUTO, 2009, p.12)

Ao contrário de Mwanito, que crê em tudo o que o pai lhe diz, Ntunzi percebe a incoerência entre as palavras de Silvestre e as evidências de existência de um mundo exterior. O espaço que Silvestre cria se projeta como um mundo à parte, em que ele dita as ordens: “Uns têm filhos para ficarem mais perto de Deus. Ele se convertera em Deus desde que era meu pai. Assim falou Silvestre Vitalício” (COUTO, 2009, p.18):

- Vou dizer uma coisa, nunca mais vou repetir: vocês não podem lembrar nem sonhar nada meus filhos.
- Mas eu sonho, pai. E Ntunzi se lembra de tanta coisa.
- É tudo mentira. O que vocês sonham fui eu que criei nas vossas cabeças. Entendem?
- Entendo, pai.
- E o que vocês lembram sou eu que acendo nas vossas cabeças. O sonho é uma conversa com os mortos, uma viagem ao país das almas. Mas não havia falecidos nem território das almas. O mundo tinha terminado e o seu final era um desfecho absoluto: a morte sem mortos. O país dos defuntos estava anulado, o reino dos deuses cancelado. Foi assim que, de uma assentada, meu pai falou. Até hoje essa explanação de Silvestre Vitalício me parece lúgubre e confusa. Porém, naquele momento, ele foi peremptório:
- É por isso que vocês não podem nem sonhar nem lembrar. Porque eu próprio não sonho, nem lembro. (COUTO, 2009, p. 18)

Silvestre assume um caráter ditatorial, não apenas ditando ordens no que diz respeito às ações de seus acompanhantes, mas também dominando sua vontade e pensamentos com seu poder de persuasão.

Durante anos, meu pai foi uma alma doce, seus braços davam a volta à Terra e neles moravam os mais antigos sossegos. Mesmo sendo ele a estranha e imprevisível criatura, eu via no velho Silvestre o único sabedor de verdades, o solitário adivinhador de presságios. Hoje, eu sei. Meu pai tinha perdido os Nortes. (COUTO, 2009, p.29)

O efeito do trauma em Silvestre suscita a rejeição da memória, do passado, preferindo o esquecimento e o exílio. Conforme aponta Said (2003, p. 54), grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda, criando um novo mundo para governar. Esse é artificial e sua irrealdade assemelha-se à da ficção. Por outro lado, a questão do desenraizamento, comum a quem abre mão de suas raízes, só pode ser pensado em relação ao conceito de território e seguido de uma “reterritorialização”. É nesse processo que Silvestre rebatiza todos os habitantes da nova terra.

Aquele nome, Mateus Ventura, constava entre os indizíveis segredos de Jerusalém. Na realidade, Silvestre Vitalício já tivera outro nome. Antes ele se chamava Ventura. Quando nos mudamos para Jerusalém, meu pai nos conferiu outros nomes. Rebaptizados, nós tínhamos outro nascimento. E ficávamos mais isentos de passado. (COUTO, 2009, 37)

Na cerimônia de “desbaptismo”, os nomes são trocados, segundo a vontade de Silvestre: Orlando Macara passa a ser o Tio Aproximado, Olindo Ventura transforma-se em Ntunzi e Ernestinho Sobra torna-se Zacaria Kalash. Apenas Mwanito permanece com o mesmo nome, porque, de acordo com o pai, “ainda estava nascendo”.

Apegado às crenças ancestrais, Aproximado ainda tenta fazer com que o cunhado dê os nomes de seus antepassados aos filhos, para protegê-los. Mas Silvestre recusa, pois “se não há passado, não há antepassados.” (COUTO, 2009, p.39)

Em seu relato, Mwanito afirma: “A guerra roubou-nos memórias e esperanças”. No entanto, também reconhece que graças a ela adentrou o mundo da leitura e da escrita. Contrariando a vontade do pai, Ntunzi ensinara Mwanito a ler, usando os rótulos das caixas de material bélico, armazenadas no fundo do acampamento.

Ao aprender a escrever, usando cartas de baralho e um lápis que Ntunzi roubou de Aproximado, Mwanito faz uma grande descoberta: a escrita é uma ponte entre tempos passados e futuros, tempos que, nele, nunca chegaram a existir. À medida que domina a escrita, se faz capaz de dar voz e corpo à mãe da qual não tem lembrança, bem como começa a perder a credulidade em relação ao que o pai lhe diz. A escrita é o passo fundamental para a construção de sua memória. O ato de narrar é o seu passe para o mundo da experiência.

As relações entre pai e filho no romance emblematizam, no plano da ficção, a busca por uma identidade que, embora seja calcada nas experiências do presente, encontra suas bases no passado, refletindo a própria história de Moçambique a construir-se como nação.

A rotina de Ntunzi e Mwanito, repleta da crueldade do pai em relação ao primeiro e de tolerância em relação ao último, é abalada com a chegada de uma nova habitante, a portuguesa Marta, que é narradora de dois capítulos do segundo livro, intitulado “A visita”. A presença de Marta causa impacto naquele lugar, povoado unicamente por homens, onde qualquer referência ao sexo feminino era proibida, tanto que, nas primeiras linhas do romance, Mwanito diz: “A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas” (COUTO, 2009, p.11).

Mesmo sabendo do fim da guerra, Silvestre mantém a firme ideia de isolar-se do mundo e, a seus olhos, Marta parece ter vindo para estilhaçar a sua laboriosa construção. Silvestre luta para fechar o mundo lá fora, sem que haja uma porta “para ele se trancar por dentro” (COUTO, 2009, p. 128).

Enviado pelo pai para espionar a forasteira, Mwanito lê os papéis de Marta que a introduzem como segunda narradora. Seu texto é endereçado ao fotógrafo Marcelo, seu marido, que ela acreditava estar perdido nos arredores de Jerusalém. Esta segunda narrativa é hipodiegética – ou metadiegética, termo que foi cunhado por Gérard Genette em *Figures III* (1972) –, visto que constitui uma história dentro da história. Essas histórias, refletindo-se mutuamente, criam uma *mise en abyme* de vozes narrativas; há,

nos dois planos da diegese, um narrador, cuja impossibilidade de enunciar-se oralmente faz com que escreva para promover a construção de uma memória que servirá de pedra angular para sua própria existência.

Muito embora haja, no capítulo intitulado “Os papéis da mulher”, passagens em que a narradora identifique Marcelo como seu narratário, ainda que este seja ausente e mudo, há, entremeadas a estas, outras cenas que assumem um tom de solilóquio, em que Marta dialoga consigo mesma. O capítulo denominado “Segundos papéis”, por sua vez, constitui uma narrativa em diário, assim como a de Mwanito.

Os papéis de Marta revelam a sua história pessoal, bem como a sua razão para estar em Moçambique. Ela se revela como alguém que perdeu sua interioridade, sua razão de ser. A ausência do amor faz com que se sinta vazia, uma mulher sem raízes, e que busque a possibilidade de “nascer de novo”. Paradoxalmente, a escrita se torna “o local da voz”, uma vez que a capacidade de enunciar-se oralmente se fez insuficiente para expressar seu vazio interior, causado este pelo “exílio” que consiste na incapacidade de amar um outro que não seja aquele que se foi.

O discurso amoroso de Marta é poético:

Vês como fico pequena quando escrevo para ti? É por isso eu nunca poderia ser poeta. O poeta se engrandece perante a ausência, como se a ausência fosse o seu altar; e ele ficasse maior que a palavra. No meu caso, não, a ausência me deixa submersa, sem acesso a mim. Este é o meu conflito: quando estás, não existo, ignorada. Quando não estás, me desconheço, ignorante. Eu sou só na tua presença. E só me tenho na tua ausência. Agora eu sei. Sou apenas um nome. Um nome que não se acende senão em tua boca. (COUTO, 2009, p. 132)

Ao contrário de Silvestre e seus companheiros de exílio, Marta não abdica do seu nome, mas do seu “eu”. Sua ida à África, na tentativa de reencontrar Marcelo, corresponde à tentativa de renascimento do eu perdido. As suas palavras, registradas no diário, reportam-se a um “eu” em estado de latência, à espera da oportunidade de renascer. Jerusalém se revela diante dela como um espaço fora do mundo que conheceu: “Nada é anterior a mim, estou inaugurando o mundo, as luzes, as sombras. Mais do que isso: estou fundando as palavras. Sou eu que as estreio, criadora do meu próprio idioma”.(COUTO, 2009, p. 134).

A diferença entre os discursos dos dois narradores é enunciada objetivamente por Mwanito:

Mas ela falava de algo que ali sempre estivera e eu jamais notara: a luz que irradia não do Sol, mas dos próprios lugares.
— Lá, o nosso Sol não fala.

— Onde é “Lá”, senhora Marta?
— Lá, na Europa. Aqui é diferente. Aqui o Sol geme, sussurra, grita.
— Ora— corriji eu, por delicadeza— o Sol é sempre um mesmo.
— Engano seu. Lá, o Sol é uma pedra. Aqui, é um fruto.
As palavras dela eram estrangeiras mesmo ditas na mesma língua. O idioma de Marta tinha outra raça, outro sexo, outro veludo. O simples acto de a escutar era, para mim, um modo de emigrar de Jesusalém.
(COUTO, 2009, p.148)

Ciente do distúrbio que a sua presença causa, e necessitando dar um rumo à própria vida, Marta decide partir, mas antes tenta demover Silvestre de sua teimosia em afastar-se do mundo, uma vez que ela mesma reconhece a inutilidade de tentar esquecer o que já se viveu. Mas Silvestre não aceita que uma mulher desestabilize o seu poder no microcosmo que criou.

Em meio à confusão criada pelo impedimento da partida de Marta, devido a pneus furados na calada da noite, Mwanito se vê diante de uma cena inusitada: toda a “humanidade” de Jesusalém, inclusive a de Marta, perfilada diante do crucifixo, à espera de um homem visivelmente desvairado que confiscara sua máquina fotográfica. Declara, então, Jesusalém uma jovem nação independente, da qual se torna presidente; um presidente “Vitalício”.

Em sua loucura, Silvestre condena a intrusa à morte. Cabe a Zacaria Kalash, que já tinha sido soldado, a incumbência de matá-la. No entanto, o mesmo Zacaria que acolhe no corpo as balas que outrora o feriram, tirando-as para exibí-las, e guardando-as novamente dentro da própria carne, se nega a fazê-lo. Ntunzi se oferece para isso, mas, ao invés de Marta, mata a jumenta Jezibela.

Ao velar a sepultura de Jezibela, Silvestre é mordido por uma cobra e fica à beira da morte. O acontecimento precipita a saída de todos de Jesusalém. A caminho do “Lado-de-Lá”, Mwanito sente que carece de um novo nome, de um novo batismo. Ao contrário de todos os outros que estão de regresso à própria casa, ele é o único a sentir-se rumo a um novo mundo.

O desfecho do romance traz revelações. No capítulo intitulado “A árvore imóvel”, uma carta de Marta a Mwanito narra como Dordalma, precisamente no dia em que partira ao encontro de Kalash, o verdadeiro pai de Ntunzi, se suicida, enforcando-se em uma casuarina, após ser seviciada por vários homens. Acaba, assim, deixando sós seus filhos e marido.

Ao urdir um romance, cujos narradores apelam para a escrita, justamente, pela impossibilidade da fala que está visivelmente associada à questão da memória, Mia

Couto promove um encadeamento entre a estrutura da narrativa e o tema principal do romance, que é a questão da redescoberta da identidade.

Antes de nascer o mundo é um romance calcado no autoexílio, na perda e na construção de novas identidades, na busca do sentido de pertença; dessa modo, insere, na narrativa, ainda que de modo indireto, questões que afligem os moçambicanos nos dias de hoje.

A busca da mãe desconhecida surge, no romance, como uma metáfora para o desejo humano de dar sentido à existência. O exílio em Jerusalém é igualmente emblemático e pode ser sintetizado na frase dita por Silvestre à Marta: “o mundo termina quando já não somos capazes de o amar”. Assim como Marta aprende a encontrar Marcelo no mundo em torno de si, Mwanito espera encontrar seu caminho em um mundo que ainda está por nascer.

A ciência do reencontro parece ser a capacidade de lidar com as próprias memórias e não é à toa que a primeira narrativa de Marta tem como epígrafe uma citação de Adélia Prado: “O que a memória ama fica eterno”.

A tensão dialética que afeta os narradores, sempre no vértice da relação entre memória e esquecimento, reflete-se, igualmente, no plano da narrativa por meio da tensão, explicitada pelos narradores, entre a oralidade e a escrita. E essa tensão traduz, na forma de obra literária, a problemática maior de Moçambique enquanto nação: o modo de inscrever a própria identidade em galáxias de “comunidades imaginadas” que se chamam “mundo”.

REFERÊNCIAS:

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalisms*. London: Verso, 1991.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRIEDMAN, Norman. “Point of view in fiction: the development of a critical concept”. *PMLA*. V. 70, Nº. 5 (Dec., 1955), pp. 1160–1184. Doi: 10.2307/459894.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

IRELE, Abiola. “The african imagination”. In: *Research in african literatures*. V. 21. Nº 1. Spring, 1990. pp. 56- 64.

KANE, Mohamadou. *Roman africain et tradition*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1986.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos históricos*. V. 2. Nº 3. Rio de Janeiro, 1989. pp. 3-15.

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. *Oralidade & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

SAID, Edward. *Reflections on the exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

CRÔNICA: UM GÊNERO ENTRE
TITLE: CHRONICLE: A GENDER IN-BETWEEN

Fernanda Antunes Gomes

Doutoranda de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa - UFRJ

RESUMO:

Este artigo procura tecer reflexões sobre algumas das características da crônica. Busca indagar de que maneira o narrador desse tipo de texto, ora factual, ora ficcional, constrói o caráter intimista desse estilo narrativo. Para isso, analisamos textos de cronistas das literaturas brasileira e africanas de língua portuguesa. Reconhecemos, assim, o “lugar desse gênero”, ou melhor, o seu “entrelugar”, tendo em vista o caráter multifacetado dessas narrações.

PALAVRAS-CHAVE: crônica; narrador; literaturas africanas de língua portuguesa.

ABSTRACT:

This article aims a reflection on some features of the chronicle. It tries to inquire how narrators of this kind of text, sometimes being factual, sometimes being fictional, construct the intimist disposition of this narrative style. Therefore, we have analyzed chroniclers of Brazilian and Portuguese African literatures. Beyond that, we try to recognize the place or even better the inbetween place of this literary gender.

KEYWORDS: chronicle; narrator; Portuguese African literature.

A crônica não quer abafar ninguém, só quer mostrar que faz literatura também. (SANTOS, 2007, p. 15)

Vejamos o significado da palavra crônica no *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*:

1. Narração histórica, ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica. 2. Pequeno conto de enredo indeterminado. 3. Texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou ideias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana. (HOLLANDA, 2002, CD-ROM)

Narração histórica, texto jornalístico, pequeno conto de enredo indeterminado. Escolhemos essas definições do *Dicionário Aurélio* para iniciarmos nossa reflexão acerca desse gênero e percebemos que muitas tentativas de explicação são dadas por intermédio de perguntas: O que é a crônica? De onde ela nasceu? Quais são suas características? Esse gênero pertence ao Jornalismo ou à Literatura? Nenhuma das

respostas; porém, é definitiva, o que revela ser a crônica um gênero polêmico que, quando se faz assunto, sempre gera uma discussão a mais. Assim, observamos que falar de crônica já é um ótimo motivo para fazer nascer uma crônica.

Este artigo não tem a pretensão de lançar mais uma explicação que (in)determine as questões acima levantadas, mas procurará tecer reflexões sobre as características da crônica, fazendo também comentários relativos ao gênero em questão.

Jorge de Sá ressalta que o cronista “não se limita a descrever o objeto que tem diante de si, mas o examina, penetra-o [*sic*] e o recria, buscando a sua essência. (...) É preciso ir mais longe, (...) buscar exatamente aquilo que caracteriza a poesia: a imagem” (SÁ, 2005, p. 48). Drummond (1988, p. 74), em “Assiste à demolição”, busca esse sentido profundo e faz com que o leitor mergulhe no seu tecer poético-narrativo, recriando e examinando o objeto descrito na crônica.

Começou a demolição. Passando pela rua, ele viu a casa já sem telhado, e operários, na poeira, removendo caibros. Aquele telhado que lhe dera tanto trabalho por causa das goteiras, tapadas aqui, reaparecendo ali. Seu quarto de dormir estava exposto ao céu, no calor da manhã. Ao fundo, no terraço, tinham desaparecido as colunas da pérgula, e a cobertura de ramos de buganvília – dois troncos subindo do pátio lá embaixo e enchendo de florinhas vermelhas o chão de ladrilho, onde gatos da vizinhança amavam fazer sesta e surpreender tico-ticos (DRUMMOND, 1988, p.74).

Notamos que, como enfatizou Jorge de Sá (2005, p. 75), mesmo que o narrador não se coloque na primeira pessoa e se dirija claramente a um interlocutor, a ideia de diálogo deve permanecer. E, nessa crônica de Drummond, isso acontece. Ele convida o leitor a dialogar, a discutir acerca do que representa aquela imagem da demolição. Teria o morador se desesperado perante a perda de seu lar? Teria sido justa aquela demolição?

Drummond, nesse texto, guia o leitor pelas suas veredas narrativas para levá-lo à seguinte questão: não devemos nos prender à ilusão de permanência (ANDRADE, 1998, p. 76). Para defender tal posição, descreve o morador que, forte e tranquilo, assiste ao desmoronamento de sua moradia:

E não sentiu dor vendo esfarinharem-se esses compartimentos de sua história pessoal. Nem sequer a melancolia do desvanecimento das coisas físicas. Elas tinham durado, cumprido a tarefa. Chega o instante em que compreendemos a demolição como um resgate de formas cansadas, sentença de liberdade. Talvez sejamos levados a essa compreensão pelo trabalho similar, mais surdo, que se vai desenvolvendo em nós. E não é preciso imaginar a alegria de formas novas, mais claras, a surgirem constantemente de formas caducas, para aceitar de coração sereno o fim das coisas que se ligaram à nossa vida (DRUMMOND, 1988, p.75).

Nessa poesia que se quer prosa, na verdade uma crônica poética, Drummond defende o valor da vida e a busca pelo novo, pela mudança que deve todo ser humano almejar. A crônica também é assim: não quer caducar, não quer ser uma forma cansada e procura a sentença de liberdade, recitada por Drummond. Talvez por isso, permita-se flutuar pelas formas dos gêneros literários.

No livro *A companheira de viagem*, de Fernando Sabino, há uma nota inicial, assinada pelo autor, que mostra a confluência entre a crônica e o conto. Sabino diz que, apesar da designação de crônicas, seus textos apresentam tratamento de ficção característico dos contos e das histórias curtas (SABINO, 1965, p. 5).

No texto “Cem cruzeiros a mais” (SABINO, 1965, p. 28), percebemos essa ambiguidade da crônica. A narrativa descortina a via-crúcis de um funcionário, que tenta devolver cem cruzeiros a mais, recebidos erroneamente, ao retirar seu pagamento no Ministério. A burocracia é enorme! O homem tenta resolver seu problema em vários departamentos e com vários funcionários, mas esbarra sempre na hierarquia pública. Resolve, então, “furar” o protocolo: o honesto cidadão dirigiu-se ao guichê onde recebera o dinheiro, fez da nota de cem cruzeiros uma bolinha, atirou-a lá dentro por cima do vidro e foi-se embora (SABINO, 1965, p. 30).

Nessa narrativa, depreendemos a construção de um diálogo entre personagens ficcionais, num tempo também ficcional. A crônica desfaz os laços com o circunstancial, com a realidade. Há uma só ação, um só foco temático, como é comum aos contos. O narrador não se apresenta em primeira pessoa, como é frequente nas crônicas e há uma perspectiva do cronista de distanciar-se do narrador, uma vez que na crônica a voz do narrador é a voz do cronista, explica Jorge de Sá (2005, p. 29). O dialogismo não é feito de forma direta. Há um diálogo nas entrelinhas, o que leva o leitor a uma reflexão.

Afrânio Coutinho (2003, p. 133) afirma que é mesmo da própria natureza da crônica a flexibilidade, a mobilidade, a irregularidade. Notamos que a crônica é um gênero “entre”: entre o jornalismo e a literatura; entre a crônica e o conto. E realmente acreditamos que esse gênero se quer “entre”, porém, sempre entre amigos, podendo, assim, preservar sua característica maior: a informalidade.

Ferreira Gullar, em “Crônica”, mostra como os cronistas acrescentam à prosa do cotidiano o lirismo, o humor, o drama, os elementos ficcionais. Demonstra que, por ser esse gênero “entre”, a crônica, geralmente, deixa uma fresta aberta, enriquecendo a arte

de cronicar, ou melhor, tornando possível o prazer de quem deseja percorrer o tecer narrativo e lírico desse tipo de texto. Vejamos as palavras de Gullar:

Mas a janela está aberta e o dia balança suas folhas e suas toalhas nesta manhã de Ipanema. Rubem Braga meteu na crônica as flores, as borboletas e, mais recentemente, um pavão. Bandeira e Drummond, uma ironia fina, alegre e triste, enquanto Fernando Sabino a tornou veloz e estonteante, cheia de casos, tudo com um delicioso ar de mentira. São mestres, como outros, e os campeões da crase quando erram ditam lei. Quer dizer, não erram. Tudo o que o velho Braga escreve é crônica! Fico bobo de ver. E os outros também: no barbeiro, na praia, na própria Câmara Federal, descobrem assunto, coisas que a gente lê como se comesse. (GULLAR, 2004, p. 15)

A crônica é vento a balançar folhas pela manhã; contudo, alguns escritores fazem com que ela agite a vegetação das árvores diariamente. E mesmo não sendo escrita para almejar a posteridade, às vezes deseja “saltar” o caráter passageiro dos jornais, rumo ao ritmo duradouro dos livros. Dessa forma, ensina Antonio Candido que “a crônica consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo (...) e quando passa do jornal ao livro, verificamos meio espantados que sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (CANDIDO, 1992, pp.14-15). Dos jornais para o livro, a crônica supera a transitoriedade e deixa de ser um mero painel fragmentado das páginas jornalísticas, tornando-se eterna. Cabe ao autor de crônicas selecionar com arte seus melhores textos, atribuindo-lhes uma sequência temporal e temática.

Segundo Jorge de Sá (2005, p. 85), quando a crônica se quer livro, a atitude diante do texto é que muda, pois o público leitor será mais seletivo e não mais tão apressado quanto é o dos jornais. Isso faz com que os leitores saboreiem as crônicas num tom mais reflexivo e intenso, permitindo novas possibilidades interpretativas a partir de cada releitura. (SÁ, 2005, p. 86)

Fadada ao esquecimento ou não, a crônica, mesmo que por um instante, nos faz pensar, refletir, discutir, dialogar com o nosso tempo. Há quem considere esse gênero menor. E, “graças a Deus”, isso acontece, conforme a opinião de Antonio Candido:

Parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus” – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para vida, que ela serve de perto, mas para a literatura (...) Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque ela elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade

de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 1992, p. 13).

Autores africanos como Ernesto Lara Filho, Mia Couto, Manuel Rui, Germano Almeida, José Eduardo Agualusa, Arnaldo Santos, entre outros, também lançaram mão desse “gênero menor” e o tornaram gigante a partir de suas sensibilidade e poeticidade. Apreciemos, então, alguns exemplos.

No prefácio do livro *Crônicas da roda gigante*, de Ernesto Lara Filho, aprendemos algo sobre a história da crônica em Angola, por meio das linhas desenhadas por Artur Queiroz. Vejamos o que suas palavras nos ensinam:

No período áureo das permutas com o interior e da escravatura, surge no país uma imprensa combativa, na qual se destacaram vários angolanos como cronistas. Já no período da queda da burguesia negra, essa imprensa ganha ainda mais combatividade — perdiam-se rapidamente os privilégios — e surgem os ideais nacionalistas em grande força. Os angolanos oriundos da burguesia, agora lançados no escol de funcionários da administração colonial, não perdem a sua oportunidade de se mostrarem alfabetizados, em oposição aos colonos que, na sua esmagadora maioria, eram iletrados, não poucos criminosos de delito comum (alguns, presos políticos) e por isso mesmo deportados. Surgem grandes jornalistas e grandes cronistas negros. A crônica foi muito cultivada nesta época. E continuou a sê-lo ao longo dos tempos, praticamente até a independência do país, (QUEIROZ, 1990, p. 7 – prefácio).

Constatamos, assim, que a crônica se faz presente nas literaturas africanas, sendo mais uma importante ferramenta da palavra literária, fonte de conscientização e beleza estética. Artur Queiroz destaca o nome de Ernesto Lara Filho entre os grandes escritores da crônica angolana, afirmando que o autor foi um esbanjador de talentos e que em seus textos havia sempre o ideal nacionalista, embora, por vezes, de uma forma confusa (QUEIROZ, 1990, p. 8).

Multifacetada foi sua trajetória literária, vivendo, como as crônicas, um espaço “entre”. Ernesto esteve entre o céu e o inferno, entre o sucesso e o desemprego, entre as crônicas e a boemia, como ressalta o prefácio de Artur Queiroz. Porém, como este destacou, Ernesto Lara Filho foi um dos mais importantes poetas angolanos de todos os tempos, foi indubitavelmente o maior cronista dos anos 50 e 60 (QUEIROZ, 199, p. 16).

Ao discorrer acerca de sua cidade natal, Ernesto Lara Filho, na crônica “*Mukanda* de amor para Benguela” (LARA FILHO, 1967, p. 10), percorre as trilhas memorialísticas de seu passado, reinventando pela escrita o lugar onde nasceu e, como afirma nessa crônica, onde deseja ser sepultado. Por meio de seu discurso lírico, saúda o

350º aniversário de sua terra e alerta para o fato de que sua crônica foi escrita com os farrapos da saudade a tremular nos bicos mais altos do coração, com as reminiscências da infância a reluzirem nos quintalões da nossa memória.

Apaixonado por sua terra, Ernesto Lara Filho, ainda de acordo com Queiroz, sempre demonstrou seu apego a Angola por meio de suas narrativas que espelharam a maneira de falar, pensar e sentir de tantos outros irmãos, pois foi ele o primeiro angolano que conseguiu levar para as primeiras páginas dos jornais a linguagem e a língua dos angolanos; escreveu sempre como um angolano. Ou melhor: à sua maneira de ser angolano (QUEIROZ, 1990, p. 15 – prefácio).

Em *Crônicas da roda gigante*, Ernesto defendeu também a importância da leitura e da literatura. Demonstrou saber que, para além de uma ferramenta crítica, o texto, no caso suas crônicas, pode também transmitir um pouco de tranquilidade e leveza ao dia-a-dia de seus leitores:

O jornal está pronto. Vai seguir, apanhando comboios, aviões, camionetes, carros, a pé, enfim, por todos os meios de transportes, para os quatros cantos de Angola. Vai levar aos Chefes de Posto, isolados, das margens do Cunene a mensagem de alegria, de vida. Vai levar aos comerciantes do Cubango, aos homens que trabalham no mato, aos capatazes, da Ganda e Cubal, um pouco de leitura, de paz e sossego e de interesse pelas coisas de espírito. (LARA FILHO, 1990, p. 25)

Era por meio do jornal que Ernesto irradiava seu labor cronístico, levando aos seus leitores, principalmente aos mais distantes, um pouco do sabor, do cheiro e do aconchego de sua terra natal. Essa proximidade, proporcionada pelo narrador em primeira pessoa da crônica, levava, pela leitura, ao coração de todos um pouco de conforto, encontrado no “papo-fiado” sobre a não vocação de Ernesto para o trabalho, conforme ele mesmo afirmava: “não aprecio o trabalho. Trabalho porque preciso de trabalhar para ganhar a vida. O pão. Mas, repito, não gosto de trabalhar. (...) Eu gostava de ser lírio de campo (LARA FILHO, 1990, pp. 29-31). Consola-se o cronista, entretanto, ao saber que, por meio de suas crônicas, tinha com quem dividir o amor por Angola, por sua terra:

Depois de Paris e Rio de Janeiro, depois de os visitar, irei morrer ao Hawai. Mas ao «meu Hawai». Vocês não o conhecem? Fica aí a alguns quilómetros da cidade de Luanda e algumas milhas da Ilha dos Padres. Também tem flores e coqueiros e raparigas bonitas para a gente namorar. E depois fica perto de Luanda. Desculpa ter ido tão longe buscar o assunto da crônica. (...) É assim. A gente bem procura libertar-se. Mas quando menos dá por ela, lá

vem o microbiozinho angolano roer as entranhas de quem lá nasceu. (LARA FILHO, 1990, pp. 34-35)

Descansamos ao compartilhar, por intermédio do cronicar “ernestiano”, os domingos de Angola, cheios de paladar, cores e tradições de seu povo: “Para mim, domingo de Angola é paraíso. É um céu. Colorido. É «moamba» de peixe ou caril de galinha de Quilengues. Domingo de Angola não tem rival no mundo. Começa na praia e termina na sesta” (LARA FILHO, 1990, p. 35).

Sentimos alívio ao detectar que, apesar das tristezas vividas pelos povos de Angola, a alegria, marca inerente aos cidadãos desse país, faz com que a esperança seja renovada a cada dia. Ernesto Lara Filho fez questão de retratar, em uma de suas crônicas, essa forma de ser angolano:

A alegria é tradição. Só tem alegria o homem que tem dívidas. Por isso há em Angola tanta gente alegre. Só tem alegria o desempregado, o infeliz, o ajudante da carrinha. Que veem na alegria a única resposta que podem dar ao mundo no meio de toda a sorte dos seus azares. (...) Só tem alegria o génio que descobre no bolor imundo o milagre da penicilina, o músico que faz a sinfonia na água-furtada e o guarda-nocturno que abre a porta ao ébrio infeliz. (LARA FILHO, 1990, p. 43)

O cronista também confessou seu amor ao Brasil e aos nossos escritores, tais como Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Rubem Braga, entre outros, cujos textos o encantaram e fizeram dele um brasileiro também, como comprova o seguinte trecho: “Sou uma espécie de brasileiro. (...) Um português de Angola, que conhece melhor Érico Veríssimo, José Lins do Rego e Graciliano Ramos do que Eça de Queiroz e Aquilino Ribeiro. (LARA FILHO, 1990, p. 61).

Num discurso altamente poético, apimentado pelo senso crítico, Ernesto Lara Filho, em sua alquimia de cronicar, cria um estilo prenhe de “miscigenação auriverde” para apresentar a bandeira brasileira, a nação Brasil:

Na monumental floresta de cimento armado que é a vossa cidade, há-deflorir uma civilização. A beleza, a humildade, de um azulejo português. Isso o que vos ofereço. É isso que vos dedico. Sinceramente. Humildemente. Nessa data. Nessa hora. Azulejo de tons azuis, quase irreais, como o nosso, o vosso céu. (...) Terás uns laivos de tristeza, de saudade, a saudade pungente das nossas letras de fado. Saudade dos entes queridos. Saudade. Tingido do sangue comum que verteu nas nossas costas, no martírio dos nossos escravos dos porões das caravelas. Sangue dos nossos irmãos-negros, dos nossos pais comuns, dos nossos soldados, das nossas noivas. Porque afinal, todos nós ajudamos o Brasil a crescer. Vai também um pouco do verde claro das nossas florestas. O perfume das nossas flores de café. Para colorir a vossa bandeira.

O amarelo ouro da nossa amizade. Amizade cor de marfim-velho. Fraternidade. (LARA FILHO, 1990, pp. 62-63)

De crônica a crônica, ou melhor, de azulejo a azulejo, Ernesto Lara Filho construiu um mosaico mesclado de lirismo, arte e pedacinhos de Angola. Na informalidade de sua crônica, podemos nos sentir um pouco cidadãos angolanos, já que delas brotam o amor, a beleza, o gosto, o aroma, a tristeza, a saudade e a esperança, tudo relacionado à terra angolana.

O crítico e poeta angolano David Mestre ressalta características importantes das crônicas “ernestianas”, lembrando também que Lara Filho foi leitor de grandes nomes da crônica brasileira:

Quanto aos cronistas, Rubem Braga em particular, e Fernando Sabino (entre outros), vão ao seu encontro com um projecto bem sucedido para salvar a moderna crônica jornalística do efêmero e precário cotidiano, e conferir-lhe o honrado estatuto de que goza hoje nas literaturas do idioma. Ernesto Lara Filho encarna o modelo, circunstancial mas cheio de encanto poético, que cativa pela simplicidade e agrada pelo tom informal e desafectado, e aduba-o do seu próprio húmus, da sua vertiginosa experiência de crioulo de Angola e cidadão do mundo (MESTRE, 1997, p. 92)

“Gosto de fazer isto — como diz o poeta — soltar pombas, por entre as grades das palavras” (LARA FILHO, 1990, p. 32), afirmou Ernesto Lara Filho. E, pelas asas de suas pombas vestidas de crônicas, esse escritor se tornou um “prosador de primeira água, que arrebatou para as nossas cores um frescor admirável, digno da melhor atenção” (MESTRE, 1997, p. 15).

Diversos outros autores africanos também trilharam o percurso da crônica, demonstrando o papel importante que esse gênero desempenha na Literatura. No prefácio do livro *Crônicas ao sol e à chuva*, de Arnaldo Santos, João Melo disserta acerca das funções que a crônica pôde e pode cumprir a partir das mãos dos jornalistas e escritores de Angola:

Com efeito, o recurso à crônica sempre constituiu para os jornalistas e escritores angolanos (...) uma tentativa consciente de introduzir uma nota de lucidez e insubordinação no discurso monocórdio e totalizante de todos os entões. Nas suas crônicas profundamente vinculadas ao quotidiano, os escritores-jornalistas (ou o inverso, tanto faz...) angolanos, portanto, faziam muito mais do que simplesmente contar histórias: resgatavam, mesmo que recorrendo à invenção e/ou à parábola, uma realidade quase sempre ignorada ou fantasiada pelo discurso oficial, nas diversas etapas históricas por que passou o país, ajudando, assim, a entendê-lo melhor. (...) as crônicas eram brechas por onde a vida se infiltrava, simples, discreta e poderosamente (MELO, 2002, p. 13 – prefácio).

Sem perder a simplicidade de uma boa conversa, típica do bom cronicar, Arnaldo Santos (2002, p. 10) temperou criticamente o seu papear cronístico. No texto “Profissão de fé”, o escritor leva o leitor angolano a refletir sobre seu papel de cidadão na construção da história de Angola e na busca pela paz. Nas pequenas atitudes e no seu simples dia-a-dia, os angolanos poderiam contribuir, assim, para a edificação de um país melhor para todos:

E é, pois, com esse sentimento gentílico e a sempre irresistível utopia da criação desse mundo novo – (onde será que eu já li isto?) – que eu me ateio aqui em me querer reencontrar com todos aqueles que acreditam que ainda podem fazer a história deste país. Vivendo suas estórias pequeninas, com dignidade e respeito por si próprios, na roda do nosso fogo comum (SANTOS, 2002, p. 20).

Captamos, nesse trecho, a esperança vizinha da desesperança. Arnaldo também falou da incredulidade no Governo, em “A Alta Autoridade” (SANTOS, 2002, p. 21). Como cidadão, desabafou: “Essa Alta autoridade que nos prometeram, faz já muito tempo, está embora andar muito devagar, arrastando os pés xacato-xacato, demorando a chegar”. Continuou o discurso, demonstrando que acreditar nas autoridades do país já não era possível e que a Alta Autoridade talvez jamais viesse a existir: “Foi prometida há um ror de tempo, (...) é a Alta Autoridade contra a Corrupção, designação que só por si fez palpar nos corações das gentes sentimentos desencontrados, quiçá, o da esperança, o que se reconheceu depois ser prematuro e excessivo” (SANTOS, 2002, p. 21).

Percebemos aí um desencanto com as autoridades, mas uma crença no futuro de Angola: os jovens. Em “e assim foi como veio a ser da maneira como será”, Arnaldo Santos (2002, p.45) mostra que, apesar de ainda não votarem, a juventude que possui menos de dezoito anos não pode ser ignorada como uma parte inexistente do país, pois indica como será o amanhã de Angola: “Ignorar essa geração de menos de dezoito anos é subestimar sua existência. Impossível, porque eles são centenas de milhar, e também porque eles é que dão significado à expressão, que assim foi como veio a ser da maneira como será amanhã”. (SANTOS, 2002, p. 46)

De simplicidade aparente mascaram-se, entretanto, as crônicas de Arnaldo Santos. Elas demonstram que da mera “conversa” podem brotar importantes críticas e reflexões, sem que se abra mão da clareza, da espontaneidade e da leveza.

Outro grande escritor angolano, Manuel Rui, também cronicou e, em *Maninha*, escreveu crônicas disfarçadas de cartas (ou vice-versa) para narrar o cotidiano da pseudo-autora, Maninha, que assina as missivas endereçadas às suas “queridas primas”. Essa personagem descreve, por exemplo, como foi o seu domingo ao lado do tio: “O domingo aqui é assim. O tio ficou a giboar uma funjada e eu fui numa volta com o profe [sic] na ilha, já de noite”(RUI, 2002, p. 20).

Como o próprio título do livro nos diz, são cartas otimistas e sentimentais, necessárias em tempos tristes, tempos de guerra (os textos foram escritos entre 1992 e 1994). As cartas-crônicas adotam, nesse livro, um tom íntimo, profundo, parecendo, às vezes, só ser possível o entendimento entre as primas. Pouco a pouco, passamos a “bisbilhotar” os dias de Maninha e, assim, fazendo parte de sua intimidade e amizade em relação às primas, nos sentimos também como se fôssemos parentes dela.

Redigidas sob títulos bem sugestivos, como “É bom, é nacional!”, “Viva o petróleo burro”, “Globalização”, vemos que, da espontaneidade da língua nas cartas, nascem reflexões e histórias importantes. E por que não falar do interesse mais importante, a paz? E Maninha declara seu desejo por uma trégua:

As primas disseram que viram nessa televisão uma surra que os bimbilas levaram na Katabola? eu não vi nem ouvi mas assim é melhor até no dia em que lhe acabarem com a guerra que às vezes até fico a pensar como é que deve ser viver em paz porque nasci já na guerra e sempre com a guerra e aí vocês já devem saber essa maneira de viver a paz mas olhem que devia ser proibido pessoas da nossa idade viverem na guerra que isso só devia ser uma maka dos mais-velhos mas vamos fazer mais como se eles é que inventaram a guerra mas assim podia nos dar também só um cochito de paz mesmo que fosse a pagar em Kwanzas que em dólares também era demais e um beijo cheio de paz desta vossa. (RUI, 2002, p. 197)

Apesar do país em guerra, os textos de Manuel Rui expressam a simplicidade do cotidiano, do povo angolano, as alegrias dos instantes líricos e subjetivos. Crônicas que não querem só escrever desalentos, disfarçando-se de cartas, na esperança de levarem ou trazerem otimismo e bons sentimentos.

Não poderíamos deixar de falar das crônicas do escritor moçambicano Mia Couto. Seus livros *Cronicando* e *O país do queixa andar* também demonstram com muita propriedade o sabor de cronicar. Na crônica “Mulher roxa em vestido laranja” (COUTO, 2002, p. 73), Mia Couto emprega uma característica bastante comum às crônicas: a inserção de personagens ficcionais para abordar cenas do dia-a-dia. Em primeira pessoa, o cronista adverte, afirmando: “esta história eu que inventei. (...) Ficção e realidade são as gémeas e convertíveis filhas da vida”. (COUTO, 2002, p. 73).

O texto “O jardim marinho” se inicia com a expressão *Era uma vez* (COUTO, 2002, p. 53). Usando também esta expressão própria dos contos infantis, reafirmamos e ousamos continuar: “Era uma vez uma crônica que não desejava ser só crônica, queria ir além. Casou com o conto, tendo as parábolas e estórias como parentes próximos”. Pronto. Essa é uma das justificativas que fez nascer o livro *Cronicando*.

Misturando características de contos e crônicas, Mia Couto seduz e conduz o leitor por linhas repletas de imaginação, lirismo e reflexão, como em “Balões dos meninos velhos”. Nesse texto, alerta-nos sobre a situação dos mais velhos em Moçambique, muitos abandonados em asilos. Numa “até” divertida festa de Natal, percebemos a solidão, a indiferença e a carência (de tudo) em que esses cidadãos se encontravam. Ao fim, uma das personagens diz: “Senhor director, não será que podemos ter mais Natais, muitas vezes cada ano?” (COUTO, 2002, p. 81).

Cronistas brasileiros e africanos demonstraram ser esse gênero, embora multifacetado e carregado da naturalidade do cotidiano, uma forma textual bastante importante para a Literatura. Um gênero digno de ser analisado, sim!

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cadeira de balanço*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CANDIDO, Antonio et alii. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas; Rio de Janeiro: UNICAMP; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003, 6. v.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2002.
- GULLAR, Ferreira. *Coleção melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2004.
- LARA FILHO, Ernesto. *Crônicas da roda gigante*. 364. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- MELO, João. “Prefácio”. In: SANTOS, Arnaldo. *Crônicas ao sol e à chuva*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2002.
- MESTRE, David. *Lusografias crioulas*. Évora: Editorial Pendor, 1997.
- QUEIROZ, Artur. “Prefácio”. In: LARA FILHO, Ernesto. *Crônicas da roda gigante*. 364. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- RUI, Manuel. *Maninha: crônicas (cartas otimistas e sentimentais)*. Luanda: Editorial Nzila, 2002.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

SABINO, Fernando. “A última crônica”. *In: Para gostar de ler*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006, 5 v.

SANTOS, Arnaldo. *Crônicas ao sol e à chuva*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2002.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Prefácio”. *In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos. (Seleção). As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

ZEFANIAS PLUBIUS SFORZA, UM MOÇAMBICANO COM QUALIDADES

TITLE: ZEFANIAS PLUBIUS SFORZA, A MOZAMBICAN WITH QUALITIES

Zetho Cunha Gonçalves
poeta

Ao Kok Nam e à sua Nikon,
contra todos os cancos;
à memória de Rui Knopfli e José Craveirinha.

RESUMO:

O artigo propõe uma leitura sobre o desempenho da ironia, do humor e da desconstrução das teorias literárias sobre o romance na construção das personagens de “A canção de Zefanias Sforza”, de Luís Carlos Patraquim.

PALAVRAS-CHAVE: narrador; teorias do romance; mestiçagem cultural; humor; ironia; guerra; cidade; subúrbios.

ABSTRACT:

This article proposes a reading on the performance of irony, humour and the deconstruction of literary theories on the novel in the construction of the characters of “A canção de Zefanias Sforza”, by Luís Carlos Patraquim.

KEYWORDS: narrator; theories of the novel; cultural miscegenation; humour; irony; war; city; suburbs.

O poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim – nascido em 1953, em Lourenço Marques (atual Maputo), Moçambique – estreia-se na prosa narrativa de ficção com *A canção de Zefanias Sforza* (noveleta, e não romance, lhe chama o autor). Essencialmente – e com toda a justeza – celebrado como grande poeta que efetivamente é, Luís Carlos Patraquim (também jornalista, a quem o jornalismo pouco ou nenhum espaço dá à sua verve e ao seu talento) é igualmente um cronista de exceção – cronista de uma linhagem, que se entronca, na língua portuguesa, em Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Fernando Sabino, Ernesto Lara Filho, Eugénio de Andrade, Baptista-Bastos ou Fernando Assis Pacheco –, e autor (ainda inédito em volume) de roteiros para cinema e de peças de teatro.

Como roteirista de cinema – entre várias colaborações menores, que seria fastidioso enumerar aqui –, Luís Carlos Patraquim assina os guiões dos documentários *Kuxa Kanema:*

Jornal de actualidades de Moçambique, e dos filmes *O tempo dos leopardos*, de Licínio de Azevedo; *Tempestade na terra*, de Fernando Almeida e Silva e *Kilapa*, de Zezé Gamboa.

Já, enquanto dramaturgo, assinou as peças *Karingana wa karingana*, *Tremores íntimos anónimos* (em colaboração com António Cabrita), *Vim-te buscar* e *Estaleiro geral* – as duas últimas, encenadas por João Mota, indiscutivelmente um dos mais importantes encenadores portugueses contemporâneos.

Das suas crônicas, aprez-me registrar (estão em vias de publicação dois volumes): *Ímpia scripta* e *O senhor Freud nunca foi a África*.

A *canção de Zefanias Sforza* nasceu do repto lançado pela Porto Editora ao autor, com o intuito de celebrar os 35 anos da Independência nacional de Moçambique. Desengane-se, porém, quem quiser procurar aqui um manifesto ou panfleto militante, ou aquela ressabiada raivazinha proverbial e tão humana, de absoluto gênio incompreendido por parte do autor, posto que aquilo que encontrará é literatura de altíssima qualidade e fatura estética.

A turbulenta estória de Zefanias Plubius Sforza é construída através de 17 capítulos, numerados e titulados, cada um estruturando-se tal “uma narrativa momentânea, uma suspensão no tempo” (SENA, 1978, p. 248) e que, no seu conjunto, se lêem como se fossem uma vertiginosa sucessão de contos da tradição oral (*Karingana wa karingana*, como se diz em Moçambique, para significar “Era uma vez...”), que se interligam e complementam, num movimento em crescendo, e entre si ora se contraditam, ora se iluminam, desnudam e desconcertam.

A (im)possibilidade, segundo os mais ortodoxos cânones ocidentais, da existência e da criação do gênero literário conhecido pelo nome de romance, em África e pelos africanos, é o ponto de partida de Patraquim para a construção de sua personagem e a estratégia de que se vai socorrer o próprio narrador, também ele intrometida personagem na vida e na trama narrativa de Zefanias Sforza.

Sendo a literatura da tradição oral um fenômeno comum a todas as civilizações e povos, mesmo àquelas e àqueles em quem a escrita e a leitura são práticas quotidianas de milênios, natural e forçosamente, que, numa civilização como a banto-africana, o seu peso

cultural e a sua importância como veículo de preservação da História e da memória dos povos tomem ou mantenham um estatuto que, nas civilizações e povos “letrados”, há muito se perdeu. Ou, pelo menos, em muito se desvaneceu. Porque não é de práticas de cultura e de sagesa que se trata já, mas da decifração de símbolos – os da escrita, por um lado, e os dos ciclos da Natureza e da Vida ela mesma, por outro. Ou seja, duas formas diversas e complementares de narrativa possível.

Ciente desta dicotomia entre dois universos que só a ficção poderá conglomerar, Patraquim começa, pela voz do narrador, a inquirir e a questionar “A possibilidade de Zefanias Sforza” (título do primeiro capítulo). É um jogo apostado na ironia: narrador e personagem conhecem-se. Há entre eles cumplicidades, mundividências (in)coincidentes, que o narrador vai segredando ao ouvido do leitor (ou do ouvinte, na sombra da página?).

O narrador apresenta-se-nos como “um mero tabelião de afetos e descasos”. Zefanias, esse, tem sangue italiano a correr-lhe nas veias:

Os Sforza!... Olhem o mapa, qualquer mapa, e vejam a distância que vai desta Delagoa Bay, Zefanias denominava assim a cidade sempre que os seus pergaminhos genealógicos tiniam como cristal, imaginem, o castelo do ducado de Milão, lá nos longes da velha Europa e maravilhem-se com os séculos. (...) Os olhos, que eram enormes, brilhavam com gozo e a tez de Zefanias enrubescia. Alguns antepassados... Recolocava a voz, enrouquecida na ênfase da ressalva aos ancestrais, e emborcava rápido um gole de vinho rasca, murmurando, pesaroso, enquanto espargia algumas gotículas vermelhas pelo chão: “Precisávamos de uma Idade Média.”

“Resta-nos a fortaleza”, suspirava. (PATRAQUIM, 2010, pp. 11 e 12)

É um “Café com leite!”, um mestiço. “E com muito gosto!”, retruca, solicitando a Messere Silva que lhe retire da frente aquela cerveja Laurentina já choca, e lhe sirva um galão, “um galão equilibrado, metade leite, metade café.” “(...) Queres da tua cor?”. “Na justa medida’, respondia o nosso homem.” (PATRAQUIM, 2010, pp. 13)

E aqui começa o humor a ter papel preponderante no desenrolar da narrativa, ainda que seja, por enquanto, propositadamente fugidio, o retrato de Zefanias Sforza estabelecido pelo narrador que entra fundo na irônica e perversa elaboração de um pequeno tratado de desconstrução e subversão das catalogações teóricas do gênero literário “romance” e das suas possibilidades de fatura e sustentabilidade em África:

Devo confessar, amigo leitor, que a possibilidade de uma personagem como esta, um Zefanias Plubius Sforza, natural de Maputo, se descontarmos outras designações, este Zefanias que sofria de fortes afrontamentos de passados remotos, com um apelido deveras improvável, se afigura difícil para a escorreita composição desta noveleta.

O que será uma personagem? Se é uma máscara ou imitação compósita de pessoas que encontramos na chamada vida real... (...) isso da vida real não será sempre uma escolha, um ponto de vista, um concentrado de características repescadas aqui e ali? (PATRAQUIM, 2010, p. 14).

A ironia com que Patraquim entrelaça a “Teoria do romance” (título do segundo capítulo) com a elaboração da sua personagem – um herói no avesso da História, ou, se se preferir, um anti-herói distraidíssimo do seu tempo e lugar – é directamente proporcional ao humor e desconcerto da própria acção narrativa, com seus intermitentes avanços e recuos na afirmação identitária de “Zefanias *Plubius Sforza*, um moçambicano com qualidades.”

Vivendo no que fora um majestoso “chalet”, na Avenida 24 de Julho – a avenida “que atravessava a cidade a meio” –, Zefanias tem “trinta e cinco anos, quatro mulheres e oito filhos.” É, contudo, um homem de princípios: “Não é por causa da sua perdição que não se devem respeitos àquelas senhoras. Compete a um verdadeiro *gentleman* desabrochar-lhes a flor delicada que têm dentro delas” – assevera ele, cujo humor sofre de súbitas variações: “Se julgas que vais contar a minha estória com as mesmas palavras com que me fazes as perguntas, olha que te canho, canho mesmo!”, atira assim de chofre ao narrador, que, por sua vez, se resguarda na sua proverbial ironia:

Tudo isto pode parecer um confusionismo de narrador incompetente, mas a verdade é que em terra de espíritos, sendo os de cor verde os mais deletérios, melhor é ir avançando com cautela nestes episódios que fui ouvindo. (...) dadas as circunstâncias, a possibilidade de Zefanias Sforza é a de alguém com genealogia. Toda a pretensão é da sua responsabilidade, mas como não tê-la quando aqui tudo é demasiado recente, sem patine?” (PATRAQUIM, 2010, pp. 16 e 17)

Concedendo o narrador: “Sei que vou soçobrar à teoria do romance”, entra no segundo capítulo do livro, “Teoria do romance” propriamente dita, pondo-a em causa e, com ela, num tom quase pícaro, a própria consistência ficcional de sua personagem:

O problema da teoria do romance é o de haver muitas e não me parecer que Zefanias Plubius Sforza caiba em nenhuma delas. Em linguagem chã, não foi a pensar nisso, na complexidade do romance, que me resolvi a escrever sobre ele. Se houve intencionalidade, ou melhor, impulso, tal deveu-se a um certo

fascínio pelo homem. O homem ele mesmo, de carne e osso, subindo e descendo a 24 de Julho, bulabulando [conversando] nas tascas, perorando verdades que ele reputava de universais, ou sentado numa grade de cerveja a servir de banco no balcão improvisado de um qualquer dumba-nengue [boteco], quando os mercados informais desaguaram nos baldios da cidade, afrontando alvenarias e alguma, pouca, pedra lavrada. (PATRAQUIM, 2010, p. 23)

E uma nova personagem, mais que apenas o espaço ou cenário onde decorre a ação, entra na estória, numa declaração de amor incondicional à cidade de Maputo. Ou, mais exatamente, às várias cidades e tempos que vieram a dar na atual cidade de Maputo.

Quanto a Zefanias, esse ser que “cultuava a palavra, que sabia utilizar conforme as circunstâncias.” (PATRAQUIM, 2010, p. 25), pergunta-se e responde o narrador: “Vê-lo como personagem de romance? Seria atraíçoar-me”, para logo confessar:

A personagem tomou-me. (...) se já não há o herói mas a mais variegada das gentes, a quem chamamos heróis quando soçobram, como resgatar Zefanias do seu mapeamento quotidiano? Contar a cidade que o viu nascer? Fazer dele um produto dessa invenção, da precipitação de interesses, culturas, dominações, cruzamentos? (PATRAQUIM, 2010, pp. 25 e 27).

Zefanias é “uma alma sentada à varanda da linguagem”. Só bebe cerveja preta, a moçambicana Laurentina, quando está “com muita fome!”. E tem relutância “em aceitar para si a designação de ‘Coca-Cola’” – essa designação dos lourenço-marquinos mestiços, que vem dos tempos coloniais.

“Nomes”, o terceiro capítulo, é uma homenagem discreta, mas propositada, através de Zefanias Sforza e da sua genealogia (filho de pai branco, italiano, e de mãe negra, moçambicana), ao poeta José Craveirinha, quando, pela voz do narrador, se diz que

Só muito depois Zefanias percebeu as razões. E então lembrava-se que só podia chamar mamã quando não havia estranhos em casa, as visitas lustrosas, as jantaras copiosas. A Rosa, de avental a servir à mesa, atarefada junto aos panelões nas traseiras da casa, a Rosa silenciosa a obedecer às ordens do patrão e os olhos esbugalhados de Zefanias a vê-la arrumar tudo, quando os convivas se retiravam e ela a dirigir-se para o quarto do pai. (PATRAQUIM, 2010, p. 35).

É notória a intertextualidade com o poema “Ao meu belo pai ex-emigrante”, de José Craveirinha, sobretudo, na parte, onde o poeta diz: “E na minha rude e grata/ sinceridade não esqueço/ meu antigo português puro/ que me geraste no ventre de uma tombasana/ eu mais um novo moçambicano/ semiclaro para não ser igual a um branco qualquer/ e

seminegro para jamais renegar/ um glóbulo que seja dos Zambezes do meu sangue” (CRAVEIRINHA. *In*: FERREIRA, 1989, p.329).

Através do diálogo, de pendore um tanto bíblico, em torno de Noé (“O único gajo justo chamava-se Noé!”) com o seu amigo desde os tempos de crianças, Agostinho Demos, Zefanias rememora a sua infância e faz como que um balanço de vida, dos filhos (“Os filhos são das mães’, rematava Zefanias.”), das mulheres que lhe coube amar, e do próprio “nome recebido de seu pai.” Sim, porque Zefanias é “um escondido, um escondido de Deus”, justamente por se chamar Zefanias, espécie de corruptela de Sofonias, o Profeta.

O capítulo seguinte, “Um braço”, é a abertura na narrativa – com o caso absurdo e inusitado do aparecimento de um braço sem dono numa lixeira: um braço dobrado em forma de manguito –, que põe em confronto não só a diversidade cultural, como o posicionamento ideológico, chamemos-lhe assim, de Zefanias (relapso do processo revolucionário em curso, ao qual não se cansa de contrapor a reivindicação dos seus pergaminhos genealógicos, inerentes a um “Sforza”) e Agostinho Demos, que, nada sabendo de manguitos: “Se fosses um Sforza, alcançarias a dimensão profunda do manguito”, está cada vez mais participativo nas reuniões dos grupos dinamizadores e dos comitês da revolução em curso, esforçando-se por um lugar de destaque no aparelho do Partido e, conseqüentemente, no aparelho de Estado.

Um manguito, convenhamos, não faz parte da paisagem cultural da terra. [...] Um manguito, na cidade do Índico, era verdadeiramente um caso. Mesmo o manguito dum falecido. As variadas gentes têm muitas formas de esconjuro, umas mais feiticiosas do que outras, uma infinidade de sinais, com as mãos, os dedos, a língua, a gingação do corpo. (PATRAQUIM, 2010, p. 40)

É um tempo de escassez de tudo. Literalmente. Um tempo de utopias, também. Mas, sobretudo, um tempo de guerra civil e de degradação física e moral da cidade, cuja História Zefanias vai estudando, desde os alvares da sua fundação, em livros, mapas e documentos antigos. Porque o presente, as transformações que a cidade vai sofrendo pelas mais variadas razões, esse presente bem o testemunha Zefanias (“Cervejo-me, em homenagem à minha cidade”, declara ele) nas suas longas caminhadas a pé, ou do alto da sua varanda, estático, saboreando a brisa acompanhada de uma inevitável Laurentina, e assistindo indiferente à passagem da História do país que começa a inscrever a sua voz sobre os mapas do mundo.

Não é um fervoroso patriota, este Zefanias Plubius Sforza. Por ele, nenhum equívoco, despautério ou despropósito advirá ou levará a cometer a palavra Pátria. A sua atenção é toda ela voltada para a cidade onde nasceu e vive, a cidade onde está incrustada a memória da mãe: essa mãe que morreu jovem e a cujo funeral o pai não permitiu que fosse, desculpando-se

(...) que os familiares dela não iriam gostar. E podia haver o perigo de mau-olhado, maldições, o espírito inquieto da emudecida para sempre a querer visitar o filho perdido.

Como se isso fosse possível, mãe! Fazer-me mal.

Oiço a tua língua, a língua que não tiveste tempo de me ensinar, e roo-me de inveja, talvez não seja bem inveja mas uma falha, quando oiço o Agostinho em desenfreada falagem. Uma língua cheia de sonoridades, molhada, oscilando entre ênfases e murmúrios, ritmados silêncios. Que sei eu das sagas, das canções das chuvas e das sementeiras, das alegres ou doloridas canções de trabalho, das louvações, das adivinhas, dos cantos religiosos, dos cantos dos mortos e das vaticinações para os vivos? (PATRAQUIM, 2010, p. 48)

Hino, ou canto elegíaco à Mãe e à cidade – enquanto corpo vivo e espaço didático –, eis Zefanias Sforza em crescendo, como personagem, debruçando-se em meditativas anotações sobre os seus pessoalíssimos cadernos. Ou ainda, denotando “na imagem dessa mãe, algo difusa e etérea”, a percepção do “labirinto que era o seu e o da sua cidade”. E este é o quadro e o cenário para a irreverência da personagem em relação ao narrador [“Esse gajo que quer saber a minha vida e fala de pena e musa e confrades das letras, essas merdas, (...) anda aí nas ruas, fala maningue [muito], desconfio que é um roubador, chupa-sangue de letras, um sem-abrigo de estórias”] (PATRAQUIM, 2010, p. 49), ao mesmo tempo que a tensão e o conflito com Agostinho Demos, nas conversas de varanda e dessedentação de Laurentinas ao fim da tarde, “a ver passar o povo, (...) o povo organizado.”, se vão acentuando. Na justa proporção, aliás, da decadência e alastramento da cidade em subúrbios inumanos, a que Zefanias assiste impotente, mas nunca resignado.

A cidade, nesse tempo imediatamente a seguir à Independência, fervilhava de cooperantes: “os aliados naturais”, ou seja, “os oriundos dos países socialistas, e os outros, uma fauna heterogênea que gostava de andar de bicicleta, apesar da orografia da urbe.” E é dessa “fauna heterogênea” que aparece Eva, justamente na “tarde em que foi decretada a nacionalização das casas e da barbearia onde o Zefanias fazia o seu *shaving* capilar e facial”.

Eva é de nacionalidade sueca, casada com um “camarada cooperante” também ele sueco, e naturalmente loira. Está em Moçambique com o firme propósito de estudar “a condição da mulher moçambicana”, e pede desculpa a Zefanias por não saber falar nenhuma das línguas nacionais, o que o deixa numa viva espantação: “Como iria ela saber? Eva trilingue, uma gaguez sensual a ligar os idiomas...” Depois, desconcerta-o, declarando-lhe frontalmente ser trotskista.

Zefanias revolveu todas as velhas revistas e livros herdados de seu pai, em demanda de explicação cabal para tão inusitada questão. E, numa caixa de papelão a esboroar-se e cheia de caganitas de rato, dá com uma série de livros, todos amarelados e forrados com as mais absurdas notícias de jornal.

À estranheza causada por tão inaudita descoberta, sucedeu-se o desvendamento do mistério “trotskista” de Eva, ou, pelo menos, parte dele: “Trotsky assassinado no México.” A forrar a capa do livro, outra capa e outro título: “Como escrever cartas de amor”.

“Afinal o gajo existiu.”, suspira Zefanias. Mas uma inquietação logo se instala: “O que é que a Eva tem a ver com isto?” E Zefanias lê, lê tudo quanto encontra sobre Lev Trotsky. Lê obsessivamente. Lê até tiritar de frio e acordar a meio da noite ensopado em suor, como se estivesse em estado febril. Mas “Ler não dá paludismo. Nunca li isso”, diz ele, tentando acalmar-se. E assim, o mais documentado que pôde, partiu ao encontro da sua Eva, assistindo pelo caminho ao resultado final do suicídio de um português, que, ao ouvir a declaração de nacionalização das casas pelo governo, ele, que vivia dos rendimentos de vários prédios, não resistiu a atirar-se do andar onde jogava sueca com amigos. “O cadáver é contra as nacionalizações?”, ouviu ainda Zefanias dizer a um agente das FP, que tomava conta da ocorrência, antes de seguir caminho em direcção ao Hotel onde Eva se hospedara. E aí,

Nos acalorados comícios a dois, inteiros comícios fundacionais, Eva e Zefanias recompunham a ordem natural das relações, numa descolonização objectiva e física e num cosmopolitismo coerente com a estória da cidade.

“Só o orgasmo é revolucionário.” (PATRAQUIM, 2010, p. 60)

Göran, o desenganado marido de Eva, saxofonista nas horas de lazer e de quem Zefanias chegara a sentir pena, partira, entretanto, “ajoujado a um saxofone, tresandando a álcool, levando consigo a bela Elisa, grávida de ventre e de sonhos, rumo aos antípodas”.

Isto soubera Zefanias pelo amigo Agostinho Demos que “começava a preocupar-se com os devaneios do amigo. O Zefanias balda e desprendido dava lugar a alguém parecia que obcecado com as acontecências à volta. E até começava a falar de política.” Porque Zefanias, com a sua pontinha de ciúme, não deixou de perguntar a Eva: “O teu Trotsky existiu mesmo ou era só aquele do México?”

E vai de rememorar infância, os pais, amigos, os seus “avatares”. E, nesses “avatares”, discorre Zefanias na primeira pessoa pela amálgama de culturas, religiões, gastronomias e costumes que enformam a cultura moçambicana. Esta escrita de Zefanias – em cadernos de que nem Eva, nem Agostinho Demos, nem ninguém pode saber –, espoletada, porque “estou chateado devido ao meu filho Augusto que foi apanhado numa rusga e está na tropa” gira entre o trágico (“O que já não sei é onde está Deus. Mas quero saber onde está o meu filho”) e o cômico – quer pelas diatribes com Eva (“Trazes maçãs, lhe perguntei, e a Eva mandou-me à merda mais outra vez. Mulher mandar um gajo à merda? Nunca as minhas outras estavam assim tão desenvolvidas. E fez-me um manguito!”), quer pela preocupação estilística, num tempo em que Eva está ausente do seu mundo e de Moçambique, com a sua caligrafia (“Minha caligrafia tem muitas pessoas...”) e com a sua prosa:

Mas também posso estilar e vestir substantivos que, na sua dança com ideias claras, verbo certo como um chute e adjectivação brocando de ouro o tecido da frase, investem as minhas miudezas com a dignidade dos clássicos e a tentação de um guisado de cabrito. Digo cabrito porque não gosto de faisão. (PATRAQUIM, 2010, p. 71)

E é nestes cuidados e atribulações que Zefanias Sforza escreve uma carta para Eva, na qual a ironia bíblica dos nomes (“Eva! Nem posso exclamar ‘filha da mãe!’ porque não és. Saíste-me da costela, a flutuante”) e outros temperados humores iludem ou acentuam a angústia da ausência e da separação da amada, e o sofrimento confesso pela partida forçada do filho para a frente de combate, com a qual Zefanias, que, ao tempo, “aliava uma crise de abastecimento monetário à de cariz alimentar”, “desconcorda” em absoluto.

O nono capítulo, “Tarantela e marrabenta”, é um poema que recombina em si, pelo caldeamento cultural e pela mestiçagem de que Zefanias é acabado exemplo, dois tipos de música e de dança – a italiana tarantela e a moçambicana marrabenta –, numa espécie de

exorcismo através desse frenético desejo de dançar, para esconjuro do pânico, numa religião aos “ritmos da terra” e aos “deuses que sobem/ Das raízes das árvores”.

O capítulo seguinte, “Metamorfose da Kalash”, é a narração do reencontro de Zefanias com o seu filho Augusto, calcorreando os labirintos da cidade e seus subúrbios. A narração, por onde mais uma vez perpassa a homenagem de uma ininterrupta declaração de amor à cidade de Maputo, é um diálogo dolorosíssimo, entrecortado por lembranças de Zefanias sobre a gestação e nascimento de Augusto, as discussões com Alice, a mãe, a quem Zefanias nunca permitiu que saísse do subúrbio (a cidade do caniço que apodrece, “é preciso estar sempre a mudar”) e viesse viver para o seu “chalet”, posto ser ela menor, aquando da ocorrência da gravidez deste filho, e não querer Zefanias ser acusado de desvio de menores e supliciado, juntamente com Alice, pelo Grupo Dinamizador.

Para “reclamar a desnacionalização” do filho, e trazê-lo de volta à casa da mãe, Zefanias socorreu-se do nepotismo do seu amigo Agostinho Demos, isto é, das suas influências e dos seus conhecimentos no exército. É cauteloso com as suas “considerações” escritas, esperando nunca ser mal interpretado caso alguma estrutura do aparelho de Estado um dia as leia: “Escrevo, às vezes, numa entoação de falagem”, diz ele, “para me aproximar do povo.” E acrescenta: “A desnacionalização do Augusto é, até, um termo bem empregado. O miúdo estava a estudar e foi obrigado a ir.” Voltou, porém, “inclinado para o lado”, “coxeado”, como ele próprio diz, ferido num pé por uma bala de ricochete.

A recepção em casa da mãe (que não faz as pazes com Zefanias, muito embora o deixasse petiscar juntamente com o filho o caril de amendoim que acabava de cozinhar) foi de choro e desembrulho de “uma capulana com uns manipaços quaisquer” (Zefanias, tal como seu pai, o velho Zefanias, é um positivista e um incréu, mas sempre gostou desta “palavra manipaço, ouvi-a desde que também era miúdo”), manipaços esses destinados ao mais natural ritual feiticista de proteção e boas-vindas.

“Camarada Inimigo” é talvez o capítulo mais pungente de todo o livro. Nele se narra a captura de Augusto pelos guerrilheiros rebeldes, os maus tratos e a fome que sofreu, a porrada que levou, as mortes que viu, os insultos como nunca tinha ouvido. Mas “A guerra faz crescer para dentro”, aprendeu ele. E o que perpassa pela narrativa é toda a violência tenebrosa daquele limite em que qualquer ser humano se transforma num facínora, em que o lado pior da besta humana se sobrepõe inteiro ao mais ínfimo resto de

humanidade: a violação de mulheres à frente dos próprios filhos e maridos, antes de serem decapitadas, ou obrigadas, depois, a assassinar os próprios filhos, das formas mais cruéis que imaginar se possa.

Até que Augusto, depois de muita persistência e sofrimentos, consegue evadir-se. Quando é finalmente encontrado pelas forças governamentais, nas quais havia sido incorporado à força, antes de ter sido capturado, leva novamente porrada: “julgavam que eu era um bandido qualquer e começaram a me bater”.

Augusto volta não volta, fala em Deus, o que irrita e perturba solenemente o pai: “Deixa Deus’, sentenciou Zefanias.” E Augusto: “Não pude deixar, papá.”

É, então, que Zefanias vai fazendo desfiar pela memória as histórias ouvidas a seu pai sobre carbonárias e maçons, greves, resistências e traições, a fundação da cidade e a sua crônica mudança de nomes amalgamando-se com a cidade de hoje, os tempos coloniais e estes tempos simultaneamente de euforia nacionalista e de tragédia no sentido mais lato da palavra, como se fossem duas paralelas que se encontrassem nos tortuosos pensamentos e congeminções de Zefanias, “o escondido de Deus”.

A despedida de ambos é pautada por um insólito humor, um *non-sense* hilariante, com o pai a sentenciar: “Meu augusto Augusto! (...) O caniço espera-te”, ao que o filho retruca: “Posso vir outra vez?”. “Varia-me os pratos, meu rapaz, varia-me os pratos”, responde-lhe Zefanias, depois de se ter deleitado com um belo caril feito pelas mãos de Alice, sublinhando a frase com uma estrondosa palmada nas costas do filho.

Augusto parte rumo ao “caniço” que o espera, ruminando o seu monólogo interior pelo caminho que é longo. De mais a mais, o pai, “que tem a mania que sabe”, nem sequer “se organizou para ter um carro” que o levasse agora comodamente à casa da mãe.

Mas, mais que o “pai quase desconhecido” e a mãe que cospe para o chão, mal ouviu falar dele (“Fiquei muito perturbado, uma senhora mãe a cuspir no chão”), é Deus quem move e alimenta os pensamentos de Augusto e o seu monólogo: “Sou um filho de Deus e do Zefanias, é verdade, apesar de este segundo pai chamar analfabeto ao mais velho.” No entanto, foi a esse pai “mais velho” e “analfabeto”, ou seja, a Deus, que Augusto escreveu uma carta “oralmente na cabeça quando estava muito enrascado nos matos”, onde “chorei agasalhadinho nas minhas lágrimas, tapado com as mãos”. Uma carta que começava assim: “Camarada Deus”. Nem mais. E é um belo e comovente naco de prosa, em que sobressaem

a ingenuidade e a lucidez da personagem que diz: “Ainda estou a sair de ser criança”, “Se conseguisse até te fazia um papagaio de papel com um fio muito compridinho para desenrolar até onde ficas”. Sabe que “Toda a gente gosta de pedir. Só se ouve pedir, pedir, pedir”, não está a pedir: “Estou a falar contigo, muito respeitosamente, é verdade. Estou a estrategiar uma possibilidade que só tu podes implementar”: a fuga, a deserção daquele horror. Porque já antes, diz Augusto, “Viajei muito. Viajei as viagens que a minha cabeça desenhava.” Por fim, é a este “Camarada Deus” que Augusto, apesar de que “nunca lhe vi” e estar Ele sempre “parado lá em cima”, atribui o maior contributo na implementação da sua saída do exército e da frente de combate, e o seu regresso a casa. Ainda que “coxeado”, mas vivo.

“Povo organizado”, o décimo segundo capítulo, é a “desorganização” da amizade entre Zefanias e Agostinho Demos. Zefanias, pobrememente vestido e sentado na sua cadeira de baloiço a coçar os dedos dos pés com um pauzinho, recebe Agostinho “impante na sua balalaica bege clara.”, a quem, segundo Zefanias, só faltava “um lenço branco na mão direita.”.

Zefanias dá em tratar o velho amigo, o “brada” (corruptela de “brother”) Agostinho Demos pelo apelido, num diálogo que é uma pérola hilariante de humor negro e de sinuosidades mirabolantes na comunicabilidade incomunicante que se estabelece entre ambos. Agostinho está ali para falar de coisas sérias ao amigo. “Vais casar?”, pergunta-lhe Zefanias, para quem essa é que era a única questão verdadeiramente séria. Eva continua ausente, escreveu ao amado para dizer que está “a escrever uma peça, um monólogo sobre a mulher moçambicana.” Agostinho aventa a hipótese de Eva não voltar, ao que Zefanias contrapõe: “Comigo, as mulheres vêm sempre. Posso garantir”. Esta atitude de Zefanias é tomada por Demos como “Gingação, vaidosismo pequeno-burguês”, e reitera a vontade de “falar de coisas sérias” ao amigo. Este, “Se é para falar de coisas sérias”, prefere ir banhar-se primeiro, deixando o outro a espumar de raiva (“Este gajo não tem maneira”), rodando de um lado para o outro da varanda, a olhar para o relógio.

Quando Zefanias volta, “cheiroso e aprumado”, instala-se comodamente na sua cadeira, acende um cigarro, “as baforadas com pose”, e incita Demos à sua palestra. Ele, Zefanias (“Um Sforza ouve tudo.”), é todo ouvidos e atenções.

Agostinho, depois de lhe perguntar se já tinha ouvido falar no “povo organizado”, anuncia-lhe a sua entrada para o Partido. Incita-o a seguir-lhe o exemplo. Zefanias desata à gargalhada. Nunca viu Agostinho a servir o povo, Agostinho retruca-lhe na mesma moeda, ao que Zefanias aquiesce: “Não tenho tempo. (...) Os meus objectivos minimizam-se num só, a Eva tem de voltar”. E um rosário longo de lembranças – “um resmungo narrativo, um entrecruzar de tempos e lugares” (sobretudo a memória do “manguiteiro” que era seu velho pai nos últimos tempos de vida, quando já não saía praticamente do quarto, e nos momentos em que o fazia, era para vir à porta de entrada despachar manguitos em todas as direções, sendo entusiasticamente saudado pela miudagem que passava pela rua) – apoderou-se de Zefanias.

Enquanto Agostinho Demos espaço agora mais as visitas ao seu “brada”, por via dos muitos afazeres políticos e da ascensão na nova carreira profissional, o narrador, que há muito se arredara da sombra da sua personagem, volta a aparecer. E ei-lo a perorar sobre a memória: “é um embrulho que se desata, um embrulho cheio de pequeninas reentrâncias, rugosidades, alvéolos, adstringências, uma espécie de nembro”, e a testemunhar a chegada da carta de Eva, que afinal o não era. Um bilhete, isso sim, a dizer “meu moçambicano, machãozinho gostoso, little boy”, acompanhava as folhas manuscritas da prometida peça sobre as mulheres moçambicanas, “para que tu aprendas”. “Não leio estas merdas!”, explodiu Zefanias, com uma vontade estapafúrdia de tudo rasgar. Porém, segundo o narrador, “a curiosidade foi mais forte”.

“As mulheres de água”, título de capítulo e título da peça de Eva enviada ao seu amado Zefanias, é um monólogo carregado de poesia, entrecruzado entre o campo e a cidade, revelando o papel da mulher em cada um desses lugares, com a guerra em fundo e a água, enquanto fonte primordial de vida, em plano soberano. Mas, também, um monólogo eivado de referências eruditas europeias ao lado de costumes e tradições ancestrais africanos, apontando, em ambas as culturas, para a impossibilidade narrativa perante o absurdo.

Em “Elucubrações várias”, o capítulo décimo quarto, entra de novo a serviço o narrador que testemunha a metamorfose lexical de Zefanias, se espanta com ela e com a sua intensidade (“*Little boy*, puta que pariu!”), acabando por salvar a custo o manuscrito de Eva. Zefanias; possesso, perora sobre esta diatribe de Eva: “Quem não sabe contar uma

estória vem falar em sangue?! E o velho? A que velho se referia? Ao meu?!” E voltando-se para o narrador: “‘Você que me segue como uma sombra’ – Zefanias apontava-me o dedo indicador – ‘testemunhe bem esta minha zanga.’”.

Mas eis senão quando, revirando velhas revistas sobre a Segunda Guerra Mundial, para além das escaldantes notícias sobre o centro de espionagem que fora então Lourenço Marques, depara numa delas com o título insinuante de “*Little Boy*” a legendar uma fotografia. Tratava-se do carregamento da bomba atômica para o avião “*Enola Gay*”.

Conjecturas à parte, a prosa lida “por causa de umas dúvidas”, Zefanias reconciliou-se consigo, com Eva e com a vida:

Estas mulheres são fogo, querem fogo. ‘*Little Boy*’, está certo. Eva, está certíssimo. Eu devia saber, só que um gajo é distraído, faz boas performances, é normal, nem liga. Mas elas ficam com aquilo, recolhem a explosão, a reacção em cadeia fica a morar nelas mais horas de tempo, já um gajo está a pensar noutras coisas. (...) Elas ardem. Zefanias, little boy, Zefanias bomba atômica. Eva, é uma reconhecida. Nice! Só falta voltares lá dos teus lagos e enxugares essa água que andas a falar. (PATRAQUIM, 2010, pp. 123 e 124)

A ausência prolongada de Eva e os espíritos dos antepassados que Zefanias ouve e sente através dos velhos papéis, livros e revistas herdados do pai, atormentam-no. De tal forma, que Agostinho Demos, preocupado com o amigo, o visita. O diálogo entre ambos é deliciosamente pícaro, desconcertante, em torno dos espíritos, coisa proibida por lei para se falar, quanto mais acreditar. Então, Zefanias decide ler a Bíblia. Lê e vai tirando as suas pessoalíssimas ilações. A leitura do *Cântico dos cânticos*, muito embora o tivesse achado “maningue [muito] esquemático”, apesar das “coisas bonitas” que tem, acentua-lhe o lado romântico. E está de tal modo encantado e empolgado, que não resiste à tentação: “Esse Salomão até o desafiava para competir comigo!”. E vai, a partir dos versículos sagrados, encenando mentalmente o seu reencontro erótico com Eva. É que, para Zefanias, o “machãozinho gostoso”, se por um lado, “O Salomão está ultrapassado e não pode conhecer a dinâmica das mulheres actuais”, por outro, “As ditas emancipadas são mal agradecidas”. Assim, nem mais.

Enquanto isso, a cidade está na maior polvorosa, quase sitiada, pela guerra. Tão absorto nas suas devaneações, Zefanias nem se dá conta do mundo que o rodeia: o sistema

econômico das trocas que entrou em vigor à revelia das diretivas governamentais, e “o grande massacre dos carapaus”, a única coisa que havia para comer na cidade.

Zefanias Plubius Sforza continua cada vez mais um descontextualizado das massas trabalhadoras, das linhas políticas que, pela voz e exemplos de Agostinho Demos, lhe interrompem a silenciosa voz e a consistência dos sonhos com maçãs, “e digo maçãs por causa das bíblias”, numa “baixela baloiçando ao ritmo das ancas de Eva”. Ou seja, Agostinho (“Este brada está a ficar cabrão. (...) Está na altura, Zefanias, de seres mais de acordo com o teu estatuto ancestral”), como ave pressentida de mau agoiro, contra quem invoca, evoca, convoca: “Evinha, ervinha minha, meu sabonete de me limpar a alma, tu percebes as contradições deste aristocrata do povo.”

E eis que Eva regressa a Moçambique e ao seu muito amado Zefanias, que a vai esperar ao aeroporto, de boleia com Demos. Há peripécias rocambolescas, antes e durante o reencontro: “‘vou osculá-la toda’, dissera Zefanias, o beijo fora tão sonoro que causara risos e palmas e um arremedo de dança nuns miúdos que andavam por ali.” E durante três dias e três noites, no seu “chalet”, previamente engalanado para a função, com luzes coloridas na frontaria e nas árvores do quintal, foi “a sumptuosidade sonora” da “mescla de ritmos” e gêneros musicais, a suprema celebração do amor e da Vida. Zefanias, o “*little boy*”, “a bomba atômica”, sequer apareceu à varanda nesses dias.

O escândalo foi tal, na cidade em crise e austeridade, que Eva acabou expulsa do país e do paraíso, ao fim do terceiro dia, por comportamento imoral: “Como pudeste deixar que a gaja se viesse baloiçar naquela rede?”. “Estava esgotada, Agostinho. Só queria refrescar-se.” (...) “De calções e soutien? Pernas nuas, ombros à mostra com tatuagem?”.

Na manhã seguinte a esta conversa com Agostinho Demos, que lhe narrou ainda as acusações de reacionário, improdutivo, gastador das riquezas do povo e feiticeiro, feitas contra si pelo “grupo dinamizador”, foram acordar Zefanias, essa espécie de romântico incompreendido e sem perdão, segundo os preceitos do processo revolucionário em curso, para o levarem para a cadeia.

“Discurso enquanto se desce a montanha”, o penúltimo capítulo tem como cenário o “terreiro em frente da casa de Augusto, na Mafalala¹” e narra a epopeia de Zefanias na prisão, a incriminação de que fora vítima, a subsequente deportação para um campo de

reeducação, e o seu não menos conturbado regresso à cidade natal, anos depois, já com as tropas das Nações Unidas um pouco por todo o país, a gritar “paz, paz, paz chegou!”

Passei por campos de reeducação abandonados, estradas desertas que tinham como testemunhas das pessoas mortas as carrinhas queimadas, os maximbombos esventrados, vi aldeias só com um cão a ladrar e velhos quase nus, vestidos em casca de árvore. As crianças comiam um capim qualquer e tiravam água da areia com uma colher. (PATRAQUIM, 2010, p. 148)

Ao abrir o portão da casa que julgava ser ainda o seu “chalet”, um “cão saltou logo. Fugi. Fiquei do lado de fora do portão. Uma mulher apareceu à varanda. Reparei que já não estava lá a minha cadeira de baloiço. Quando olhei bem, vi que era a mulher do Agostinho. (...) Então percebi que aquela já não era a minha casa”. E passou a dormir na rua, onde calhava, até ir ter com o filho (já casado e pai de um neto de Zefanias), a quem lembra: “Sabes, Augusto, eu fui o único gajo desta cidade que fez festa com luzes, três dias, para saudar a criação. Depois de Deus, fui eu. Por isso me lixei. Os outros só utilizam.” – a criação, bem entendido.

Quando Augusto lhe pergunta o que vai fazer da vida, Zefanias responde: “Vou cantar. (...) Preciso de encontrar uma viola. Os poemas eu tenho. Fiquei a saber que um gajo pode cantar tudo”. E conta o seu reencontro com Agostinho Demos, que o convidara para almoçar num dos sítios mais caros de Maputo. A meio do almoço, Agostinho propõe um brinde à paz. Zefanias, que não tem nada contra a paz, levanta o copo, mas não aguentou a perfídia, e foi “logo a correr à casa de banho” vomitar. De regresso, Agostinho Demos anuncia-lhe: “Tenho várias cartas daquela gaja sueca para te entregar”. A pedido de Zefanias, vai buscá-las ao carro e entrega-as ao destinatário, que as guarda no bolso, sem ler. No final do almoço, Zefanias, que, entretanto, passara a viver em casa do filho, declina o convite de Demos para irem à lixeira, onde se haviam realizado os fuzilamentos e onde aparecera aquele braço sem dono, dobrado em forma de manguito: “‘Tiveste muita sorte, Zefanias’, lembro-me que o Agostinho me disse isso. ‘Podias ser tu.’”

A cidade e a vida mudaram. Há agora recenseamento para eleições, essa promessa do “nosso desenvolvimento, boas casas, comida, escolas, acabar com a pobreza.”, mas Zefanias, que é agora “um sem morada”, consegue “ir na casa do recenseamento” e persiste em descer a montanha “com uma canção na cabeça.”

Em “Finale”, Zefanias, “andarilho quotidiano na larga varanda urbana que lhe coube em sorte”, passa à porta de uma igreja, e escuta a homilia, “Apocalipse, 18, 20-24”. Comenta-a para si mesmo: “Nenhum castigo vale a destruição de uma cidade. Estes agora só falam de Deus, desses apocalipses. Eu vou cantar.” E mais adiante:

É verdade. Só eu guardo as cartas da Eva. Também lhe escrevi. Sem resposta. Agora tenho uma viola de corda, as electricidades lixaram-me, e eu gosto é desse som natural, tem o eco das grutas e os suspiros das amadas. Os tons graves, ah, os tons graves celebram a densidade das bundas, essa linha abaulada que é para mim como um altar. Um chalet.

(...) Estou a cantar. Cidade sem música é como mulher abandonada.

Eva, *my love*. Havemos de acender as luzes. (PATRAQUIM, 2010, pp.158-159)

Zefanias (que continua “Zefanias Plubius Sforza, mas andarilho escondidinho” agora), não só canta o seu grande amor por Eva e pela sua cidade, como começou a trazer sempre no bolso um caderninho, onde vai escrevendo o que a sua alma guardou, ou sobre aquilo que a vai perturbando no seu dia-a-dia.

É lícito supor, atendendo a estes pormenores aliados ao modo como a personagem se despede do seu narrador (“Estás a ouvir? Estas foram algumas das coisas que aconteceram nesta cidade e a mim, que sou dela. Regista bem. É só uma parte”), que Luís Carlos Patraquim irá continuar a saga desta personagem inolvidável.

A canção de Zefanias Sforza traz à literatura moçambicana e às literaturas de língua portuguesa uma qualidade estética e uma desenvoltura narrativa de exceção. É um fresco vibrante e lícido – numa escrita viva, límpida, solidamente arquitetada e temperada a várias gradações de ironia e de humor, não raro entre o pícaro, o trágico e o sublime –, que atravessa toda a História de Moçambique, desde quando a Terra não era ainda País, e os homens e mulheres, velhos e crianças não eram ainda esse espaço de cidadania, múltiplo de gentes, de mestiçagens e de culturas, de que Zefanias é a suprema encarnação. E essa é, sem dúvida alguma, com todas as suas contradições e usuras, uma das mais belas riquezas de que Moçambique se pode orgulhar e ser exemplo: a sua riquíssima mestiçagem cultural.

NOTA:

Mafalala é um bairro histórico da periferia de Maputo, onde viveu o poeta José Craveirinha.

REFERÊNCIAS:

FERREIRA, Manuel. *50 Poetas africanos*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

PATRAQUIM, Luís Carlos. *A canção de Zefanias Sforza*. Porto: Porto Editora, 2010.

SENA, Jorge. *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Edições 70, 1978.

HOMENAGEM

MUKANDA AO RUY DUARTE DE CARVALHO

Lisboa, 12-08-2010

Meu Caro Mais-Velho Ruy Duarte de Carvalho,

Escrevo-te para a posta-restante de um mutiati, posto ser agora incerto o teu endereço e ter eu muito pouca fé na eficiência dos serviços postais, quer nos virtuais, quer nos de distribuição de porta-a-porta ou caixa postal, sobretudo quando é entre poetas que as palavras deflagram os seus dizeres transumantes sobre esse destino que nos tolhe a percepção dos instintos e dos sentidos.

Chega-me a notícia por telefone celular, na voz ferida de traição e mágoa do Luís Carlos Patraquim, a dar-me conta da tua partida intempestiva para “um outro deserto”, lá, onde o cortejo do boi sagrado não contará tua presença entre seus grãos de areia e festa. E eu pergunto-me: que bússola de luas e de estrelas, ou de ventos e dunas movediças, te guiará agora as mãos e os passos, sobre as palavras e a “coisa dita”? Que voz colocarás agora naquela caligrafia exuberante e límpida de sagesa que é a tua, amassada que era no adobe feito de ramos secos de mutiati, lascas de mármore e areias do Namibe, à mistura com as poeiras levantadas e às “paisagens propícias” devolvidas, por esse gado kuvale, nyaneka e kwanyama, em sua busca de subsistência e Vida?

Sempre te soube nômade irrequieto e atento, humildemente montando a tenda e a banca de trabalho nas mais desvairadas geografias do mundo. Mas o teu mundo, primevo e matricial, é esse mundo das “estórias de Sul e Seca”, que vai, desde o mar e o deserto do Namibe (cujas areias intimamente conheceste e, grão a grão, aferiste no rodar dos ventos e das luas), aos territórios kuvale da pastorícia que o alimento escasso torna viajeira e onde a água é só a das cacimbas que a memória da chuva incrusta luminosas na Pedra e na Terra, quando a estação é mais favorável. E nômade te vejo agora, sem bússola, sem cantil nem bornal, partindo naquela solidão que foi sempre o teu mais bem guardado tesouro, em demanda do por ver e conhecer nesse “novo deserto” que começaste a palmilhar neste cacimbo de agosto (o mês das últimas queimadas, dos ventos e da doença), a passo diverso daquele andar, auscultar, aferir e anotar, que foi desde a infância o teu calcorrear o mundo desmedido, a pés firmes, assentes na sólida matéria do chão angolano, mesmo quando eram outras e estrangeiras as ruas que cruzavas, nômade cosmopolita.

Não subiste de Moçâmedes, atravessando o deserto e contornando íngreme a serra da Leba, até ao Tchivinguiro, para te fazeres aí regente agrícola. Antes, rumaste a Santarém, em Portugal, onde nasceste, em 1941, e de onde, concluído o curso, em 1960, regressaste à Terra, cujo húmus te haveria de fazer definitivamente angolano, Poeta, e cidadão.

Ao publicares, em 1972, *Chão de oferta*, entraste na poesia angolana pela porta mais alta: a de uma voz de rotura e de catarse, essa voz “De uma nação de corpos transumantes/confundidos/na cor da crosta acúlea/de um negro chão elaborado em brasa.” E voz, desvairadamente pessoal, telúrica. Voz transmudante e transumante, inaugural. E desse teu dizer primevo, um apuro e um rigor encantatórios se vieram

sedimentando num tom crescente de métrica libertária e de epopeia, para se afirmarem cada vez mais como um dizer poético de sábio e longuíssimo fôlego, e caracterizar toda a tua obra, na qual, “as artes de que sobretudo [dás] notícia são aquelas expressões da actividade humana imediatamente ligadas ao exercício de estar vivo e dar continuidade à vida.”

Regente agrícola do café, das ovelhas “caracul” e da cerveja “Laurentina”; documentarista do “Tempo Mumuíla”; cineasta de “Nelisita” e “Moio”. “O recado das Ilhas”; antropólogo de bois e de pastores; fotógrafo e artista plástico – tudo isso foi um modo apenas de alongares os braços para mais fundo tocares a raiz do Poema, enquanto que com a outra mão o erguias em epopeia ao mundo. Tu, meu caro Mais-Velho Ruy Duarte de Carvalho: o Poeta da miraculosa força da Terra e de quem, nela, a muito respeita, lhe segue e atende religiosamente os ciclos, e em Vida ou ritual a celebra. Porque foi a Vida, a ciência imponderável das suas cosmogonias, e essa “razão de Angola”, o que tu tomaste como a “justeza do testemunho”, num dos monumentos maiores, mais sólidos e avassaladores, não só da angolanidade, como de todas as literaturas de língua portuguesa que os tempos vêm registando, e que dá pelos belos altivos nomes de *Lavra; Como se o mundo não tivesse leste; Vou lá visitar pastores; Os papéis do inglês; As paisagens propícias; Desmedida; A terceira metade; ou ainda: Ana a Manda. Os filhos da rede; A câmara, a escrita e a coisa dita...; Actas da Maianga.*

Bicho da Terra, tremendo e fabuloso, eis como agora e desde há muito te sei, e vejo: sem concessões ao fácil, à hipocrisia mercantil, à face medíocre e reles da Humanidade – cínica, onzeneira.

Bicho da Terra, nômada tremendo e fabuloso, “Atento, desde sempre, às falas do lugar...” – lâlypo, meu caro Mais-Velho Ruy Duarte de Carvalho, lâlypo: a gente encontra-se nos livros!

Zetho Cunha Gonçalves
(poeta angolano)