



As narrativas curtas nas literaturas africanas de língua portuguesa: o conto, a crônica



MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 6, Jun 2012
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 M. Perim
A Revista Mulemba é uma revista semestral,
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 6, Jun de 2012.
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**
3. **“A morte de Raquel Duzenta”**: um conto de Luís Carlos Patraquim
António Manuel Ferreira
13. **O conto africano de língua oficial portuguesa e as lutas de libertação**
Bárbara dos Santos
28. **O colorir da poesia e a arte de contar e cronicar histórias**
Fernanda Antunes Gomes
45. ***Momentos de aqui*, de Ondjaki**: da tradição oral ao conto escrito
Agnès Levécot
70. **“As três irmãs”**: um conto de fadas às avessas
Daniela Aparecida da Costa
82. **O breve tempo de ser: duas velhices e alguns flagrantes de felicidade**
Claudia Barbosa de Medeiros
96. **O percurso da identidade nacional em Mia Couto**
Maria Geralda de Miranda, Ricardo do Carmo e Aneliza Ambrósio
118. **Sobre a relação entre literatura e etnografia em João Paulo Borges Coelho**
Ana Beatriz Matte Braun
130. **Espectro da guerra: notas sobre alguma produção poética africana mais recente**

Emerson da Cruz Inácio

**146. “Rosita, até morrer”, de Luís Bernardo Honwana:
aproximações ao conceito de hibridação como área
literariamente autônoma**

Rebeca Hernández

Errata:

**Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde
se lê N. 6, v. 1, jul. 2012, leia-se: Vol. 6, nº 1, jul. 2012**

APRESENTAÇÃO

Esta edição de *Mulemba* é dedicada às narrativas breves nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: o conto e a crônica. Para abrir as discussões, António Manuel Ferreira, da Universidade de Aveiro, em “A morte de Raquel Duzenta: um conto de Luís Carlos Patraquim”, afirma que este conto exemplifica o modo de funcionamento da narrativa contística, já que parte de um episódio aparentemente irônico e obriga o leitor a refletir sobre várias questões relacionadas à história de Moçambique.

Dando prosseguimento, Bárbara dos Santos, da Universidade de Rennes 2, em ensaio intitulado “Conto africano de língua oficial portuguesa e as lutas de libertação”, procura abordar diferentes manifestações deste tema em narrativas curtas das literaturas angolana e moçambicana, como forma de expressão cultural e de “reescritura da história”.

Em “O Colorir da poesia e a arte de contar e cronicar histórias”, Fernanda Antunes Gomes, doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, e bolsista CAPES, estuda algumas crônicas da escritora angolana Ana Paula Tavares, buscando observar as características do gênero crônica nos textos da autora.

Adiante, Agnès Levécot, Maître de Conférence Sorbonne Nouvelle, Paris 3, em “*Momentos de aqui*, de Ondjaki, da tradição oral ao conto escrito”, mostra como se processa na primeira parte da antologia *Momentos de aqui*, do escritor angolano, a passagem da oralidade tradicional para a literatura escrita, do ponto de vista estrutural e também temático.

Em “As três irmãs: um conto de fadas às avessas”, Daniela Aparecida da Costa, doutoranda pela Universidade Estadual de São Paulo, UNESP, apresenta uma leitura do conto “As três irmãs”, narrativa de abertura do livro *O fio das missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto. Em tal estudo, ela discute as estratégias narrativas empreendidas pelo escritor e o modo pelo qual o desenlace do enredo rompe com a ordem do esperado.

Já Claudia Barbosa de Medeiros, mestranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, em “O breve tempo de ser: duas velhices e alguns flagrantes de felicidade”, elege as narrativas curtas “Nas águas do tempo” e “Noventa e três”, também do moçambicano Mia Couto. Ela analisa o cotidiano de duas personagens idosas, buscando aproximações e oposições entre ambas, flagrando imagens distintas de felicidade.

Maria Geralda de Miranda, Ricardo do Carmo e Aneliza Ambrósio, da UNISUAM, em “O percurso da identidade nacional em Mia Couto”, buscam verificar o modo pelo qual o escritor Mia Couto elabora a questão da identidade nacional moçambicana nas narrativas curtas “O cachimbo de Felizbento” e “As flores de Novidade”, ambas do livro *Estórias abensonhadas*. O ensaio faz considerações atinentes à problemática das identidades e vê a tradição como pano de fundo do projeto estético do autor.

Por sua vez, Ana Beatriz Matte Braun, doutoranda pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPR, em “Sobre a relação entre literatura e etnografia em João Paulo Borges Coelho”, discute as relações entre literatura e etnografia por meio da análise do conto “Implicações de um naufrágio”, do escritor, também moçambicano, João Paulo Borges Coelho. Ela faz uma breve teorização sobre a escrita etnográfica contemporânea e aborda o papel do narrador romanesco dos últimos trinta anos.

Emerson da Cruz Inácio, da Universidade de São Paulo, USP, em “Espectro da guerra: notas sobre alguma produção poética africana mais recente”, propõe uma reflexão acerca da poesia contemporânea produzida na África de Língua Portuguesa, considerando a superação do paradigma da guerra e a instauração de uma nova dicção poética, cujo foco é a experiência do sujeito.

Fechando este número, Rebeca Hernández, da Universidad de Salamanca, em “Rosita, até morrer, de Luís Bernardo Honwana: aproximações ao conceito de hibridação como área literariamente autônoma”, argumenta que a hibridiz linguística presente no conto deste escritor moçambicano é produto do processo de colonização, que possibilitou a coexistência e as tensões entre línguas e culturas em contato.

Desejamos a todos uma boa leitura.

A Comissão Editorial

**“A MORTE DE RAQUEL DUZENTA”:
UM CONTO DE LUÍS CARLOS PATRAQUIM**

**“A MORTE DE RAQUEL DUZENTA”
A TALE BY LUIS CARLOS PATRAQUIM**

António Manuel Ferreira
Universidade de Aveiro

RESUMO:

O conto “A Morte de Raquel Duzenta”, de Luís Carlos Patraquim, exemplifica o modo de funcionamento da narrativa contística. Partindo de um episódio aparentemente irónico, obriga-nos a refletir sobre várias questões relacionadas com a História de Moçambique.

PALAVRAS-CHAVES: conto, literatura moçambicana, divulgação científica.

ABSTRACT:

The short story “The Death of Raquel Duzenta”, by Luís Carlos Patraquim, exemplifies how narrative works in the short story genre. Beginning with an apparently ironic episode, it makes the reader reflect on several issues concerning Mozambican history.

KEYWORDS: short story, mozambican literature, scientific diffusion.

O conto “A Morte de Raquel Duzenta” (1990), do escritor moçambicano Luís Carlos Patraquim, é um texto muito interessante. Do ponto de vista estrutural, não respeita as normas canónicas de algumas teorias contísticas que, na tradição racionalista de Edgar Allan Poe, insistem, sobretudo a partir das considerações de Julio Cortázar, na importância de um *incipit* que capte, de imediato, a atenção do leitor, conduzindo-o, sem interrupção, até ao fim da narrativa.

O conto de Patraquim não tem um *incipit* surpreendente, e o verdadeiro texto contístico poderia, em princípio, ser constituído apenas pelos parágrafos finais, porque é nesse lugar que explode, com grande pertinência, o núcleo diegético que, como convém a um bom conto, é determinado pela economia de recursos narrativos. Com efeito, se o texto começasse com a frase “Era sábado e havia «reunião!»” (PATRAQUIM, 2001, p. 349), estaríamos

perante um miniconto estruturalmente irrepreensível. Mas esse fragmento necessita da primeira parte do texto, porque, segundo julgo, o propósito da unidade textual é intrinsecamente questionador: desarranja e desconcerta as verdades teoricamente inquestionáveis.

Como é anunciado no título, o conto narra a morte de Raquel Duzenta, a personagem principal. E esse facto acontece no *explicit*, em inteira dependência dos eventos relatados nos parágrafos já referidos. Raquel Duzenta morre porque um jovem revolucionário lhe diz, com toda a certeza, que ela descende do macaco. Trata-se, portanto, de um episódio aparentemente anedótico; mas não me parece ser pertinente uma leitura que reduza o texto a um episódio humorístico. Ora, a primeira parte do conto funciona como potencialmente dissuasora dessa possível deriva hermenêutica. Na verdade, a primeira parte do texto contém informações essenciais que podendo, por um lado, fragilizar o impacto contístico do episódio central, conferem-lhe, por outro lado, uma pertinência dramática que o justifica.

Reparemos em alguns pontos axiais do texto, e vejamos como eles funcionam de acordo com uma intenção semântico-pragmática que contempla vários domínios de questionação, como, por exemplo, a história de Moçambique, a relação problemática entre ciência e ideologia política, a importância da divulgação científica e, de forma lateral, as formas canónicas dos géneros literários.

As primeiras frases do conto inserem-nos, de imediato, no contexto da história de Moçambique, nas suas relações com o colonialismo português:

Naquele tempo quem sabia bem português eram só os assimilados. Daí que os ignorados cidadãos do “país que ainda não existia” adoptassem nomes que lhes deviam soar muito bem ao ouvido mas que, enfim...não passariam em nenhum salão da cidade colonial. (PATRAQUIM, 2001, p. 347)

Em poucas palavras, temos a referência ao colonialismo e, em defluência direta desse facto, a inscrição textual de quatro temas importantes: a língua do colonizador como instrumento de domínio e de diferenciação social; a questão sociocultural do fenómeno de assimilação; a importância ética e antropológica do nome próprio; e a intertextualidade literária, porquanto a expressão “país que ainda não existia” remete-nos diretamente para a poesia

de José Craveirinha, e, de forma menos direta, para o universo poético de Rui Knopfli e de Eduardo White. Isto é, a alusão ao verso de Craveirinha convoca, de imediato, um conjunto de referências histórico-políticas e literárias que dificilmente podem ser negligenciadas pelos leitores de literatura moçambicana, porque se trata de um verso semanticamente muito marcado. Assim, em 1964, no livro *Xibugo*, de José Craveirinha, surge o texto “Poema do futuro cidadão”, cujos três primeiros versos afirmam, assertivamente, uma presença:

Vim de qualquer parte
De uma Nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui! (CRAVEIRINHA, 2004, p. 71)

E, na quarta estrofe, aparece o verso famoso “porque venho de um país que ainda não existe”. Ora, em 1959, Rui Knopfli havia publicado o seu primeiro livro de poesia, sintomaticamente intitulado *O país dos outros*, uma obra onde o escritor, no poema “Naturalidade”, também afirma uma presença:

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
europeias
e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável...Não. É certo,
mas africano sou. (KNOPFLI, 2003, p. 59)

E, em 1989, Eduardo White publica um livro de poesia, que, não certamente por acaso, se intitula *O país de mim*. Temos, portanto, a partir de uma simples frase, a possibilidade de ativar a deflagração de múltiplos sentidos. Trata-se, evidentemente, de um pormenor, mas é a conjugação de **pormenores** que põe em funcionamento o sistema semiótico do texto contístico. No caso em apreço, a legitimidade da convocação de três nomes essenciais da poesia moçambicana permite situar o conto de Patraquim no centro de uma questão que subjaz à grande parte da literatura de Moçambique: a noção de País e de Pátria, no plano complexo de todas as suas implicações: desde a reivindicação política até a afirmação literária. Assim, o “país dos outros”, de Rui Knopfli, o “país que ainda não existe”, de Craveirinha, e o “país de mim”, de White, consubstanciam três núcleos de referências históricas e

culturais, cujo alcance está longe de ser facilmente delimitado. No entanto, para o que aqui mais interessa, importa sobretudo perceber a maneira como a questão da nacionalidade, nos seus múltiplos cambiantes, está insculpida no início do texto de Patraquim, condicionando, por consequência, todos os momentos da narrativa.

É, pois, inteiramente pertinente o facto de os segundo e terceiro parágrafos do texto referirem os nomes extravagantes e socialmente diminuidores, como “Aníbal Sabonete”, “João de Deus Sevene” ou “Raquel Duzenta”. Entre os escritores moçambicanos que têm trabalhado este tema, salienta-se a romancista Paulina Chiziane que, no romance *O alegre canto da perdiz*, questiona, com amarga lucidez, o estatuto dos assimilados e dos mulatos na sociedade colonial, escrevendo, a dada altura, o seguinte, a propósito da personagem Lavaroupa da Silveira:

Nome ganho no interrogatório policial depois de um tumulto no cais. Julgado insurrecto ao ser inquirido afirmou que na rotina diária lavava a roupa do Senhor Francisco de Silveira seu dono, seu branco. Foi em condições semelhantes que nasceram os nomes de muitos zambezianos. Nomes de desencanto e tudo o que humilha, como as roupas de intimidade e de outras banalidades. António Cuecas, Júlio Meia Saia, Lucas Camisa, Raul Vergonha, Pente Falso, José Faztudo, Lisboa Alface, Bonito Segunda-feira. Todas as mulheres se chamam Marias. (CHIZIANE, 2010, p. 202)

Note-se, portanto, que a referência a um nome esdrúxulo, embora possa provocar o riso, tem implicações muito sérias nos domínios da história, da antropologia e, naturalmente, da psicologia. É nesta mescla sociocultural que surge Raquel Duzenta, cujo nome faz a síntese entre a influência bíblica trazida pelo colonizador – “Raquel” – e a auspiciosa superstição paterna – “Duzenta, moedinha da sorte, vaticínio de prosperidade para a menina que nascia” (PATRAQUIM, 2007, p. 347). Mas a simbologia do nome de nada vale, quando não há sustentação na realidade material das coisas. Por isso, o quarto parágrafo do conto começa de uma forma secamente sintética e informativa: “Mas não foi” (PATRAQUIM, 2007, p. 347). Raquel Duzenta não foi abençoada nem pelo nome bíblico, nem pelo sobrenome invocador de bons augúrios. A *secura* da frase, que nem sequer tem sujeito explícito, constitui um pormenor ominoso que justifica o andamento narrativo subsequente e, ao mesmo tempo, esclarecendo retrospectivamente o título do conto, também permite conjeturas

sobre o desenlace final. Em consequência do “Mas não foi”, a protagonista “desconseguiu de chegar sequer a assimilada” (PATRAQUIM, 2007, p. 347), e não conheceu qualquer simulacro de paraíso socioeconómico proporcionado pela colonização. Por isso, o quarto parágrafo continua do modo seguinte:

Viveu na terra, lá longe dos matos e fez filhos e limpou os cueiros aos netos e viu seu homem ir no Jone e chegar várias vezes assim magaiça, grávido de Makuaelas e tachos e sobretudo e aquela máquina de costura “Singer” que foi o grande marco da tecnologia dos brancos a maravilhar a aldeia e a fazer a Raquel senhora de suas duzentas bem cobradas no amanho das roupas de seus vizinhos clientes. (PATRAQUIM, 2007, p. 347).

Repare-se na expressão “suas duzentas bem cobradas”. Aparentemente, nem tudo correu mal, mas só muito aparentemente. Raquel consegue atingir o sucesso em tom menor: “Viu seu homem ir no Jone”. Ou seja, casou-se com um homem que conseguiu emigrar, como mineiro, para a África do Sul. Desse sucesso resultou a “gravidez” de pequenos bens materiais epitomizados pelo luxo tecnológico da máquina de costura da marca “Singer”. Mas mesmo esse sucesso em tom menor é imediatamente desfeito no parágrafo seguinte:

Depois veio uma cheia – ah, aquele Incomáti em fúria! – e levou tudo e da última vez que seu homem chegou a falar bem inglês e funakalô vinha já com os pulmões a refulgirem a ouro e trazia uma tosse magnífica dos buracos da terra sul-africana. Nem nunca soube que todos os meses o avião lá do aeroporto de Mavalane carregava doze toneladas de ouro que depois eram escarradas em Lisboa, aquela terra longe que tinha água boa de pôr a cabeça maluca. (PATRAQUIM, 2007, p. 348).

Há, neste parágrafo, um conjunto de informações que aponta, certamente, para várias direções: a inclemência atmosférica de Moçambique, as consequências negativas da emigração baseada no trabalho desumano, e até mesmo algumas perversidades do sistema colonial, subtilmente aludidas na referência à “água boa de pôr a cabeça maluca”. No plano estilístico, repare-se, sobretudo, em expressões como “pulmões a refulgirem a ouro”, “tosse magnífica”, “escarradas em Lisboa”. Trata-se de pormenores estilísticos. Mas dizer que os pulmões do emigrante refulgiam “a ouro” e que ele trazia uma tosse “magnífica”, para concluir em seguida que as toneladas de ouro partiam do aeroporto de Mavalane, para serem “escarradas”

em Lisboa, é um trabalho de escrita, cujos processos estilísticos influem claramente no substrato semântico politicamente marcado. Ou seja, a ironia é profundamente dramática. O ouro dos pulmões e a tosse magnífica do mineiro contrastam, cruelmente, com o escarro que foi verdadeiro ouro, e que será ouro multiplicado. Em todo o processo de produção e comércio, só não existe ouro na mão do emigrante moçambicano. Fica, a encerrar o parágrafo, a referência à aguardente, com todo o peso negativo que o álcool desempenhou no processo de colonização, nomeadamente na conquista de terras em regime de latifúndio, e na contratação de mão de obra escravizada, como se pode ver, por exemplo, no romance *As visitas do Dr. Valdez* (2004), de João Paulo Borges Coelho:

Os homens embarcavam sorridentes, pensando que os esperava o paraíso. Iam contudo direitinhos para o inferno, em vagas sucessivas. (...) Silenciosas e escuras ondas de gente misturando-se ao pó dos caminhos, levando parte dele agarrado à pele. Por vezes entoando melopeias tristes, e era como se todo o mato - as árvores e as águas, as pedras e os bichos - enunciassem em unísono um presságio. Com tudo isto ganhava o Chimarizene uns garrações de aguardente... (COELHO, 2004, p. 14-15)

Mas, segundo a lição da história, tudo muda. E no conto de Patraquim assim acontece, porque no parágrafo seguinte surge a independência, um acontecimento que é apresentado com um *secura* expressiva não despidianda: “Deu-se então o caso de chegar o Uhuru, a independência” (PATRAQUIM, 2007, p. 348). Num primeiro momento, as mudanças não parecem ser particularmente relevantes, devendo notar-se, todavia, que, em termos históricos, o texto comprime o tempo, pois a personagem é agora “a velha vovó Raquel Duzenta”, vivendo na “cidade que já não era Xilunguine, mas Maputo, nome da água, nome das terras” (PATRAQUIM, 2007, p. 348).

A questão da independência de Moçambique e das suas consequências políticas é restringida a um parágrafo; o que, estruturalmente, parece ser pertinente, de acordo com as normas de economia do texto contístico. No entanto, é nesse parágrafo que se concentram os motivos da ironia mais desconstrutora do conto. Temos, desde logo, o verbo “reunar” como significante catalisador do conteúdo paródico do parágrafo. Raquel Duzenta, morando agora no Bairro do Aeroporto, vai, muito feliz, a sessões de esclarecimento em que são programaticamente apresentados temas tão importantes como “a dialéctica marxista-leninista à luz da Teoria da

Dependência” (PATRAQUIM, 2007, p. 348). Perante questões político-filosóficas tão sérias e complexas, Raquel Duzenta “ouvia, batia palmas, fazia aquele típico assobio das mulheres a indicar contentamento, dançava e voltava depois para a porta da sua palhota a vender lenha a 50 meticais três pauzinhos” (PATRAQUIM, 2007, p. 348). Reparemos no contraste flagrante que existe entre a profundidade das questões discutidas na reunião e a realidade plana de Raquel.

Os últimos movimentos do conto mobilizam elementos muito interessantes, começando pela referência ao filho e aos netos, todos em paz com as distrações do futebol e das brincadeiras infantis. Trata-se de referências pertinentes, porque a parte final do texto tem precisamente que ver com questões familiares, desde a mais remota origem. Note-se que o narrador insiste num retrato de Raquel que acentua a sua prolecta idade. Uma mulher velha e, portanto, respeitada, participando em habituais sessões de esclarecimento, anuncia um momento tranquilo e divertido, continuando a descontração do ambiente familiar representado pela brincadeira dos netos e os entusiasmos futebolísticos do filho. No entanto, toda a tranquilidade vai desaparecer na sessão de esclarecimento que, à semelhança de todas as outras, era procurada por Raquel com o intuito de mera diversão, e sem qualquer propósito de instrução política. Aliás, o texto é particularmente opaco no que diz respeito à pretendida adesão dos cidadãos aos ensinamentos ideológicos. E esse silêncio constitui, evidentemente, um poderoso indício interpretativo da intenção mais profunda do conto.

Enquanto as sessões de esclarecimento trataram de assuntos político-filosóficos, nunca houve problemas, porque a complexidade das questões não despertava nem o interesse, nem o receio das pessoas. Daí a recorrente reacção de divertimento coletivo. Tudo muda, todavia, quando um jovem revolucionário decide dar uma aula sobre a teoria da evolução das espécies. O jovem “vestido de balalaica cinzenta” pretende explicar a origem de todos os camaradas, começando por dizer que os padres estão errados quando defendem que as pessoas são filhas de Deus. Ele tem a verdade: “Nós, vocês aí, camaradas, são filhos do macaco!” (PATRAQUIM, 2007, p. 349). Perante uma revelação tão brutal, as mulheres riram, como riam das teorias políticas, e bateram palmas, agora não de festa, mas de reprovação. A velha Raquel não

quer acreditar no que ouve, porque vai murmurando: “Xicolonho é que chamava macaco à gente” (PATRAQUIM, 2007, p. 349). E o jovem revolucionário, passando depressa a ser reificado na farda ideológica (“o jovem balalaica”), precipita o desfecho dramático da cena, ao dirigir-se diretamente a Raquel:

- “Você aí, camarada! Não acredita? Sabe quem era seu pai, não é? E o pai do seu pai e pai do pai de seu pai, não é?”
- “Sim, camarada.”
- “Mas aquele, pai do pai, do pai, do pai . O antepassado mesmo, sabe quem era?”
- “Não, camarada.”
- “Pois, camarada, esse que você não sabe é que era o macaco!” (PATRAQUIM, 2007, p. 350).

O riso que faz desabar a sala tem a força destruidora de um homicídio, porque, para Raquel, “Todas as certezas se tinham desmoronado”. Chegada à casa, bebe, fuma rapé, deita-se na esteira e morre. E o último parágrafo do conto diz-nos que até havia motivo para festa, pois o “Costa do Sol ganhou um a zero”. A derradeira imagem é, porém, protagonizada pelos netos que, ao acordarem, olharam “para a velha que dormia para sempre o sono da sua desgraça” (PATRAQUIM, 2007, p. 350).

De certa forma, o fim do texto harmoniza-se com o início, porque nesses dois momentos é recusada à personagem a dignidade a que tem direito como ser humano. No início, o problema da assimilação constitui um sinal político de desigualdade e rejeição, marcando a diferença entre, pelo menos, três categorias de pessoas: os colonizadores, os colonizados, e aqueles que, aderindo à cultura do colonizador, não deixam de ser colonizados, mas adquirem um simulacro de cidadania, muitas vezes humilhante, destruidora ou meramente oportunista, como acontece, por exemplo, no romance *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, ou em *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, em que podemos ler, a certa altura, e a propósito de uma máscara ritual, o seguinte diálogo entre um velho e uma jovem:

- Isto não é uma máscara. É um *ntela*, um amuleto, como você queira chamar.
- Por amor de Deus, avô! Acredita mesmo nisso?
- Não importa o que eu penso. Importa o que os mortos pensam. Sem isto – e fez rodar a madeira entre as mãos -, sem isto os antepassados ficam longe de Kulumani. E você fica longe do mundo.

– O avô me perdoe: mas o senhor, um assimilado de nascença, já devia estar muito longe dessas crenças...
Um sorriso vago e bondoso: era a sua reposta. (COUTO, 2012, p. 94)

Não conseguindo sequer chegar a assimilada, Raquel Duzenta fica num espaço de improvável esperança, que a independência de Moçambique parece querer resgatar. No entanto, a não ser o ambiente de festa proporcionado pelas sessões de esclarecimento, nada no texto nos permite desenhar os contornos dessa esperança adiada.

A morte da protagonista, realisticamente provocada pela doença e a debilidade física, é, num plano de “realismo integral”, causada pela ruína de todas as certezas. Apesar da possível deriva irónica, a verdade é que durante a maior parte da sua vida, Raquel Duzenta foi tratada como “macaca” pelo colonizador. E, finda a colonização, um jovem libertador vem dizer-lhe que, afinal, o colonizador sempre esteve certo, e ela sempre esteve errada. Evidentemente, as duas instâncias de poder – o colonizador e o jovem balalaica – são muito diferentes.

No conto “As Mãos dos Pretos”, de Luís Bernardo Honwana, todas as instâncias de poder exógenas são ironicamente desmontadas, prevalecendo, no fim, como certeza construtora, a opinião da mãe, baseada na sabedoria e no afeto. Mas, no conto de Patraquim, há uma espécie de fratricídio, porque a sentença do jovem é muito mais poderosa do que as considerações racistas do colonizador.

Em meu entender, a lição mais profunda deste conto tem que ver com a importância da divulgação científica – quer se trate da teoria da evolução das espécies, quer se trate da exposição de teorias político-filosóficas. Ou seja, é preciso ter em conta que a noção de verdade não é atópica nem intemporal; é necessário, portanto, respeitar os contextos da situação humana concreta. Além disso, há, no conto de Patraquim, um conjunto de questões que, sinalizadas ou subtilmente aludidas, comprovam exemplarmente a rendibilidade do texto contístico, demonstrando a equivalência perfeita entre economia narrativa e complexidade semântica.

REFERÊNCIAS:

- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. 2.ed. Maputo: Ndjira, 2010.
- COELHO, João Paulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.
- COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. Lisboa: Caminho, 2012.
- KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. "A Morte de Raquel Duzenta". *In: SAÚTE, Nelson. As mãos dos pretos. Antologia do conto moçambicano*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007, pp. 345-350.
- SAÚTE, Nelson. *Nunca mais é sábado. Antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

Recebido em 30 de abril de 2012 e aprovado em 23 de maio de 2012.

O CONTO AFRICANO DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA E AS LUTAS DE LIBERTAÇÃO

THE AFRICAN TALE WRITTEN IN THE OFFICIAL PORTUGUESE LANGUAGE AND THE STRUGGLES FOR FREEDOM

Bárbara dos Santos
Universidade de Rennes 2

RESUMO:

O presente estudo pretende interrogar as diferentes manifestações deste tema nas literaturas angolana e moçambicana, a partir de um *corpus* que se concentra no conto, enquanto forma de expressão que questiona esse acontecimento histórico. A questão da voz autoral também aparece nesse estudo como um ponto fundamental para a análise da escrita da história em literatura, devido à importância do sistema de valores que distribui nas diferentes redes de significação estabelecidas no texto.

PALAVRAS-CHAVE: literaturas da África de língua portuguesa, o conto, as lutas de libertação, reescrita da história, voz autoral.

ABSTRACT: *This study aims at examining the various manifestations of this subject in the literatures of Angola and Mozambique from a corpus that focuses on the short story as a form of expression that questions this historical event. The question of the authorial voice also appears in this study as a key point for the analysis of the writing of history in literature due to the importance of the system of values that distributes the different networks of meaning established in the text.*

KEYWORDS: *Lusophone literatures of Africa, the tale; liberation struggles, rewriting of history, authorial voice.*

O tema das lutas de libertação não ocupou, no caso das literaturas pós-coloniais da África de língua portuguesa, um espaço equivalente ao da escrita sobre a temática da guerra colonial na literatura portuguesa. O presente estudo pretende interrogar as diferentes manifestações deste tema nas literaturas angolana e moçambicana, a partir de um *corpus* que se concentra no conto, enquanto forma de expressão que questiona esse acontecimento histórico.

A questão da voz autoral também aparece nesse estudo como um ponto fundamental para a análise da escrita da história em literatura, devido à importância do sistema de valores que distribui as diferentes redes de significação estabelecidas no texto. Três contos da obra *Sim Camarada !*, do escritor angolano Manuel Rui, chamam particularmente a nossa atenção, assim como a antologia de contos moçambicanos, *As mãos dos pretos*, de Nélson Saúte.

O conto aparece como um gênero literário que costuma ser associado à tradição popular e oral. Como mostra Jean-Jacques Vincensini,

(...) le conte "populaire" appartient à une narration transmise oralement et relevant du folklore au même titre que les fêtes, les chansons, etc. En tant que genre littéraire, le conte puise à cette production, adapte le "conte de fée" à la culture lettrée, mais désigne plus largement un récit bref sans modèle populaire obligé et qui manifeste des thématiques variées (conte libertin, conte philosophique, conte fantastique...). Le conte littéraire pose également un difficile problème quant à son statut du genre. (...) Mais c'est cette marginalité même qui fonde la liberté avec laquelle on en use.¹

(ARON ; SAINT-JACQUES ; VIALA , 2004, p. 119)

Esta análise revela o caráter livre do conto, ao permitir qualquer maneira de expressão literária, tanto pela forma sintética e concisa, como pela força ilocutória que contém. Por isso, não é surpreendente que esse gênero literário se tenha desenvolvido em África, devido à importância da tradição oral dessas sociedades. De fato, como demonstrou Jacques Chevrier,

(...) les rapports entre le conteur et le public sont très importants et leur complémentarité explique en grande partie le succès du conte en tant que phénomène littéraire le plus connu dans la société traditionnelle. Un conte n'existe en effet qu'à partir du moment où l'auditeur l'ayant apprécié décide de le communiquer à un nouvel auditoire. Ainsi au phénomène de la répétition s'ajoute celui de l'appréciation.²

(CHEVRIER, 2003, p. 196)

O gênero do conto conheceu de fato um grande sucesso nas literaturas africanas, devido, em grande parte, à capacidade de representar e de veicular uma forma de comunicação, respeitando certos traços da tradição oral presente na totalidade do continente. Contudo, parece-nos importante insistir no fato de que é necessário não cair numa classificação superficial, associando este gênero literário à especificidade de tal literatura, como certas análises rápidas o fizeram frequentemente, através da dicotomia conto/romance e África/Ocidente. A escrita das lutas de libertação também encontrou no romance histórico moderno um espaço de expressão aberto, no qual uma reflexão histórica encontra um espaço de construção (e de desconstrução) e, por conseguinte, de representação. A escolha do conto parece, na realidade, revelar uma escolha estratégica do autor.

Como observou Ana Mafalda Leite (1998), é importante lembrar que os

países da África de língua portuguesa conheceram um fenômeno importante de urbanização. Isto significa que grande parte dos autores são “assimilados”, com origens portuguesas fortes. Este comentário aponta, de fato, para certas particularidades dessas literaturas, em comparação com o que aconteceu, por exemplo, nos países anglófonos e francófonos.

A importância da cultura urbana explica a razão pela qual os escritores não dominam verdadeiramente as línguas africanas, já que não tiveram um contato direto com as tradições do mundo rural (no caso específico dos escritores da pós-independência). Por isso, é possível observar a forma como as fortes tradições orais, que se mantiveram ativamente, foram filtradas, estudadas, apreendidas. A escolha do conto, pelo menos no caso da temática aqui analisada, parece-nos estar principalmente relacionada com uma afirmação de uma consciência cultural desses escritores. Este tipo de narração, representativo de uma forma de comunicação mais marginal, e, por conseguinte, mais livre, corresponde melhor às exigências da transmissão de testemunhos orais sobre o que foram as lutas de libertação.

Também é de notar que este gênero corresponde a um espaço de comunicação, no qual se manifestam as fronteiras entre a tradição e a modernidade, ou, ainda, as relações entre a coletividade e a liberdade individual do escritor. Este gênero representa uma marginalidade em si, o que também permite ao escritor criar um novo espaço de expressão, integrando diferentes formas de representação. O conto é um gênero literário que deve ser analisado a partir da relação que estabelece com o contexto, já que o emprego deste gênero situa a mensagem poética numa rede de significações que integra e explora diferentes valores para dar voz aos elementos que escapam às formas convencionais.

Uma das primeiras coletâneas de contos publicados depois da independência, cuja narração se situa na época das lutas de libertação, encontra-se na obra *Sim Camada !*, de Manuel Rui. Publicada em 1977, esta obra contém cinco histórias que se desenvolvem antes e depois da independência angolana. O primeiro conto, “O Conselho”, é uma descrição satírica do governo de transição que foi estabelecido logo depois da

independência do país. O segundo, “O Relógio”, conta a história de um comandante mutilado do MPLA que narra às crianças episódios do combate para a libertação de Angola. O conto “O Último Bordel” mostra-nos como uma casa de prostitutas foi destruída pelos soldados da FNLA, devido à recusa das mulheres de os acompanhar. “Duas Rainhas” conta a história de duas mulheres que se encontraram nas ruas de Luanda durante as manifestações pela vitória do MPLA. Uma das mulheres está dividida entre a euforia da vitória e o sofrimento causado pela perda de um filho durante os combates. O último conto, “Cinco Dias depois da Independência”, mostra o combate de um grupo do MPLA contra a FNLA.

Esta obra, publicada pouco tempo depois do final das lutas de libertação, apresenta características próprias à formação do conto angolano, devido ao seu caráter subversivo e construtivo. De fato, podemos observar, logo no primeiro conto, a posição do narrador que, ao solicitar diretamente a participação do leitor, emprega uma oralidade que não procura uma simples transmissão da história. O narrador integra o leitor à sua visão irônica e satírica: “Desculpem-me os leitores mas o angolano abusa da falta de respeito!” (RUI, 1977, p. 14). Este comentário irônico mostra a necessidade de uma leitura crítica do passado, denunciando uma visão estereotipada do povo angolano. Nesses contos, o autor introduz um estilo indireto livre nos juízos de valor, indicando uma posição quanto ao poder político da época e à manipulação ideológica que este sempre exerceu: “Tempo de grandes neologismos a enriquecer o léxico nacional muito para além do “lusotropicalismo” (RUI, 1977, p.14). O narrador, que recorre a diferentes formas de críticas ao longo da narração, instaura uma cumplicidade com o leitor, confrontando-o a realidades diversas por via do humor:

O leitor que não sabe fica a saber que este governo era internacional. Tinha partes. A angolana, a portuguesa, a americana, a francesa, a zairota, a alemã e a etecétera. Mas como a portuguesa andava com as calças na mão por vias da indigestão spinolar, quer dizer que a imperial mandava na portuguesa e eis que podíamos falar de duas partes: a angolana e a imperial.

(RUI, 1977, p. 16)

Esta crítica é claramente dirigida ao governo de transição e indica a posição do autor quanto ao seu país. Para ele, Angola ficou sob domínio estrangeiro. Em “Histoire d'histoires sur fond de paysages. Portraits de quelques romans”, José Eduardo Agualusa escreve a propósito do autor :

(...) la caractéristique dominante de toute la production littéraire de Manuel Rui est de s'ancrer dans le présent, d'avoir une réelle envie de témoigner et d'intervenir. L'ironie, la bonne humeur et la constante attention apportée aux petits détails du quotidien sont les traits significatifs d'un style prédisposé à la chronique.³

(AGUALUSA, 1993, p. 85)

Este comentário pode ser aplicado a este primeiro conto, em que o autor revela, com humor e ironia, as contradições e incoerências desse governo. As referências a preconceitos raciais manifestam-se na construção da imagem do negro tribal, que parece subsistir depois da independência. Também é possível constatar a presença paródica dos discursos dos membros desse governo, denunciando, assim, uma falta de competência. Por isso, encontramos um testemunho e uma vontade de intervenção ao longo dos contos, que revelam, em diferentes momentos e em diferentes camadas sociais, o fim da guerra e as consequências que esta teve na população.

O conto que integra, de um ponto de vista narrativo, o nosso tema com mais pertinência é “O Relógio”. A diegese situa-se na época das lutas de libertação e convida a uma reflexão sobre a forma como é narrado este acontecimento. O “relógio”, que simboliza a relação com o tempo, torna-se o elemento central da narração de um comandante mutilado que conta às crianças alguns momentos vividos na época das lutas de libertação. O conto encena, através um processo ligado à oralidade, o contexto de comunicação desde a primeira linha do texto : “ – Camarada Comandante ! Conte ainda aquela estória” (p. 21). O leitor participa, ao mesmo tempo que as crianças, da narração de um contador que transmite a sua experiência do passado. A importância da transmissão da história às futuras gerações é um tema onipresente, desde o início do texto :

Começam os meninos a chegar na mira de ouvirem a estória do relógio. Os que moravam na praia sabiam-na de cor e repetiam-na cada um de sua maneira e talento, sob a sombra dos coqueiros, todavez com uma maravilha

nova, um acrescento de inventar nessa estória que navegava na boca da miudagem como um barco de música num mar de arco-íris infinito.

(RUI, 1977, p. 21)

O conto também mostra a participação das crianças na própria narração da história, já que a recriam, desviando algumas passagens e lembrando outras informações que estimavam mais importantes. É, aliás, uma das crianças que propõe um final mais feliz à história, tornando-se, assim, um símbolo de amor à pátria e manifestando uma confiança no futuro, transmitida de geração para geração.

A narração do comandante concentra-se na história de um relógio fabricado na Suíça e vendido em Portugal a M. Silva, um grande colecionador de relógios. Esse homem enviou, a seguir, o relógio para Luanda. O objeto foi adquirido por um major luandense que faleceu no combate, durante uma emboscada contra os militares portugueses. Foi, então, o comandante que tinha participado na emboscada triunfante contra o inimigo que o recuperou. Assim, a narração deste conto é constituída de diversas sequências, em que o narrador conta episódios do combate para a libertação do país. Ele evoca as condições do combate tanto de um ponto de vista estratégico, como de um ponto de vista material, sublinhando também a participação do povo que ajudou os guerrilheiros ao lhes fornecerem alimentação. Ao denunciar o comportamento antimilitar dos soldados portugueses que se vingavam no povo depois das derrotas, o narrador reflete sobre o processo de narração da história heróica :

Para o comandante a história tinha duas caras. Uma era a que ele tinha vivido da sua experiência na mata. A outra era toda a beleza maior que os meninos forneciam ao entrecho. Pormenores que o Comandante não tinha cogitado mas que havia motivo em meditar e estabelecer ligações.

(RUI, 1977, p. 30).

O ato de contar a história aparece como um ponto importante do conto. Reenvia para uma reflexão sobre o tempo, a história e a necessidade da transmissão da história para a consciência nacional do país. Além disso, as referências à temporalidade são numerosas, mostrando o paralelo entre história e narração:

De dantes alguns assuntos da guerra só se podiam falar de forma clandestina, agora, em pouco tempo, meses apenas, o povo, sem diferença de idades, colhia avidamente a retrospectiva de mais uma década de luta armada. Desde o quatro de Fevereiro ao recente Kifangondo passando pela Baixa de Kassange, das armas utilizadas às pessoas que merreram, andava de boca em boca um ror de estórias de sofrimento e esperança em que o nome dos heróis aparecia obrigatoriamente como pirilampos perpétuos e inapanháveis na longa escuridão colonial.

(RUI, 1977, p. 32)

A história também está associada ao ato da escrita enquanto representação de temporalidade :

Ninguém ali desconhecia qualquer capítulo da estória. Mas as perguntas surgiam, nos momentos mais palpitantes. Tornara-se um ritual, essa espécie de virar página ou fazer intervalinho sempre que as intenções se redobravam para um pormenor de sabor. E, nesse fingimento de querer saber já o sabido, todos representavam papel. O Comandante incluso. Portanto é que a estória não envelhecia e cada vez era mais novinha como o tempo incógnito que se renovava também por cada dia de medo e esperança vivido nesse então de Luanda martirizada e heróica.

(RUI, 1977, p. 38)

O balanço do tempo presente (um presente que não coincide com o presente da narração) acaba por ser neste texto um espaço que permite a rememoração. Um futuro só se torna possível no imaginário dos protagonistas depois da independência :

- Quem é que sabe ler aqui ?
Um levantou o braço :
- Eu !
- Esperar o tempo. Depois da independência, quando todos souberem ler, vamos escrever a estória e fazer um livro. Mas todos.

(RUI, 1977, p. 31)

O futuro representa neste conto as esperanças da libertação do país, esperanças que o leitor também deverá ter, fazendo o balanço das vitórias. O combate torna-se sinónimo da fundação da identidade nacional do país, momento a partir do qual cada personagem poderá se afirmar.

É de notar que o conto acaba com uma nota de otimismo, visto que é uma criança que acaba a história (o famoso relógio volta a pertencer a um angolano). Este conto sublinha, por um lado, as dificuldades do próprio ato de narração e, por outro, a sua necessidade. A transmissão da história passa por

uma tomada de consciência social e histórica e pela necessidade de uma partilha da experiência do passado, que tem que ser feita tanto pela fala como pela escrita.

O texto, marcado por uma forte oralidade, revela, na sua estrutura temporal e narrativa, a complexidade do tempo e da história. A voz do narrador onisciente, que se mistura frequentemente ao discurso indireto livre, também participa dessa reflexão. O narrador age, tanto na coerência do texto como no espírito crítico do leitor que tenta despertar através de diversos processos. A voz autoral parece aqui fundir-se várias vezes com a voz do narrador. A oralidade também constitui um dos elementos fundamentais nesses processos. O Comandante assume aqui a função de *griot*, ilustrando a famosa frase de Hampate Bâ ao transmitir a sua experiência : “*Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle*” ⁴ (CHEVRIER, 2003, p. 207). Nesse processo de transmissão do saber, também podemos observar a forma como o escritor utiliza a língua portuguesa, cujas características sintáticas e lexicais mostram marcas de oralidade do português falado em Angola. O autor demonstra, assim, que a língua é um instrumento representativo da realidade, e que, por conseguinte, tem as suas especificidades dentro da sociedade angolana. As construções das frases e a referencialidade de algumas palavras indicam um uso próprio ao do país e, por conseguinte, da identidade nacional. O trabalho da língua, sugerido por via da oralidade, constitui aspecto importante da narração.

Além disso, também é de notar que o narrador associa a narração de um texto “contado” a um texto “lido” : “Mas perguntas surgiam, nos momentos mais palpitantes. Tornara-se um ritual, essa espécie de virar página ou fazer um intercalinho sempre que as intenções se redobravam para um pormenor de sabor.” (RUI, 1977, p. 38). A situação de comunicação é comparada à leitura de um livro, mostrando, assim, como o autor participa numa reflexão sobre a passagem da tradição oral à escrita, estabelecendo uma ponte entre história e tradição na cultura angolana. O combate de libertação aparece como um acontecimento que tem que ser integrado e relatado. A memória tem de ser conservada e transmitida por via da escrita. A escrita da guerra participa,

então, a constituição de uma memória coletiva e nacional. A nota de otimismo no final do conto indica um espaço aberto, no qual as crianças têm o poder e a capacidade de mudar a história :

Agora o final da estória tornara-se diferente. E era tal a ansiedade que se entornava dos olhos e das bocas dos meninos que dava até a impressão que ninguém queria, naquela vez, dar um fim definitivo à estória do relógio. O relógio que no coração de cada um não mais tinha paragem nesse tiquetaquear automático, dourado de sonho e fantasia.

(RUI, 1977, p. 54)

Na antologia de contos moçambicanos *As mãos dos pretos*, organizada por Nélson Saúte, três contos também se desenrolam durante as lutas de libertação: « *Boas Vindas, Mamã !* », escrito por Orlando Mendes, em 1982 ; « *O Corvo* », de Heliodoro Baptista, escrito em 1988; e « *O Traidor Mário Manteiga* », de Licínio Azevedo, escrito em 1995.

O conto de Orlando Mendes relata a história de uma criança de treze anos, Julinho, que abandona o lar, deixando a mãe, uma mulher só e sem instrução, para integrar as tropas engajadas nas lutas de libertação. A mãe começa a interessar-se aos poucos por essa guerra que não tinha acompanhado até então. No final do combate, a mãe volta a ver o filho que pensava morto. Ela resolve abandonar a aldeia onde vivia para ter uma nova vida e ter acesso à instrução.

« *O Corvo* » descreve uma cena em que soldados portugueses maltratam prisioneiros moçambicanos. No meio desses, encontram-se um jovem desfigurado devido à agressão de que foi vítima e uma mulher jovem que foi abusada sexualmente por vários homens. A atrocidade da narração é acentuada pela presença de um corvo que rodeia no céu. O animal vai ser avistado pelos soldados portugueses, que tentam, depois da violação, matá-lo.

O terceiro conto, « *O Traidor Mário Manteiga* », relata a história de um africano, Mário Manteiga, que foi recrutado pelas tropas da FRELIMO para lutar contra os portugueses. Mas o jovem tirou rapidamente proveito do novo estatuto para desertar e explorar camponeses ignorantes da política levada pela FRELIMO. Capturado pelos militares, consegue fugir da prisão e integrar uma nova companhia, depois de ter mudado de identidade. Apaixona-se por uma jovem que resolve raptar, como na primeira deserção. É morto e

enterrado, quase nu, por um soldado, depois de ter sido denunciado pela irmã.

Esses três contos mostram três situações distintas que se interligam, a partir do tema central das lutas de libertação. O primeiro conto mostra a dificuldade e a necessidade de uma instrução para o povo ; o segundo denuncia as atrocidades que foram exercidas sobre a população moçambicana ; o terceiro mostra os problemas que ocorreram no campo dos combatentes. Os três contos oferecem perspectivas diferentes sobre um mesmo acontecimento histórico. As lutas de libertação são vistas aqui como um acontecimento trágico, a partir de uma reflexão de ordem identitária e moral.

O conto « *Boas Vindas, Mamã !* » remete, desde o título, para uma oralidade presente ao longo do texto. Estas palavras servem de conclusão à narração, numa circularidade que revela as intenções do autor : a narração aparenta-se a uma esperança de renovação para as personagens que ainda têm que encontrar um espaço a ocupar. Todas as informações e as ações são transmitidas a partir do uso do diálogo, revelando, assim, uma narração com um forte caráter oral. A linguagem é familiar e não segue as regras gramaticais da norma portuguesa. A língua também está aqui ligada ao uso que é feito do português em Moçambique.

Como é possível observar, o diálogo representa quase a totalidade da narração, o que pode ser interpretado pelo fato de as personagens não saberem nem ler, nem escrever. Esta característica está ilustrada, de forma particularmente significativa, no episódio em que a mãe recebe uma carta do filho que não pode ler. A necessidade da instrução aparece como um tema central desta narrativa, visto que é a causa que motivou a criança a lutar. Por outro lado, temos poucas informações sobre as personagens, poucas descrições; só sabemos que Julinho é o filho da segunda mulher do esposo dela e que a criança tinha perdido o resto da família devido à peste. As informações que nos são dadas remetem para a miséria e as dificuldades que atravessam a sociedade rural, totalmente isolada e abandonada pelo resto do país. Por isso, a vontade manifestada pela protagonista de ir viver para a cidade, no final da narrativa, mostra que as lutas de libertação levaram a uma

tomada de consciência das gerações envolvidas. A mudança para a cidade permitiria ao filho desfrutar de seu novo estatuto e ter acesso à instrução. Tanto o filho como a mãe percebem a necessidade de mudar de vida e, por conseguinte, de investirem nas lutas.

Neste conto, o desaparecimento do filho suscita na mãe um interesse pelo combate. Este, associado ao filho, também se torna um combate pessoal para ela:

Sem notícias do filho. Com notícias da luta. Ela ia assimilando os objectivos da guerra contra a ocupação inimiga. Compreendia o sacrifício dos combatentes e no seu trabalho diário procurava cumprir como se o filho estivesse presente ou ela estivesse lá com ele, juntos na mesma tarefa – quanto tempo mais?

(SAÚTE, 2000, pp. 32-33)

A mãe simboliza aqui a pátria, e o título do conto evoca, assim, um convite à passagem simbólica da nação para a sua modernização. A luta está representada aqui na intimidade dos moçambicanos. Assim, a circularidade do conto participa da evolução simbólica da mãe (e da pátria) para uma sociedade nova.

O conto « *O Corvo* » focaliza principalmente o sofrimento da população moçambicana durante a guerra. “O Corvo” é um título simbólico e temático. Desde o início do conto, um soldado português exprime a sua aversão para com este animal: “Nunca gostei de corvos. São pretos e feios.” (p 192). A aversão do soldado pode ser comparada com a repugnância que alimentava contra os prisioneiros moçambicanos. O leitor não deixa de associar, de fato, o animal ao homem maltratado que é, por sua vez, animalizado e brutalizado.

O que chama particularmente a atenção do leitor neste conto é a forma como a mentalidade do soldado português é revelada, denunciando o racismo e a crueldade do colono. Toda a ação está centrada em torno da tortura infligida aos prisioneiros. Os diálogos não são numerosos e mostram o carácter inumano dos oficiais:

“Vamos começar a festa, meninos!” E ainda: “E sejam eficazes, caramba! Ultimamente, parecem-me muito moles. »

A rapariguinha continuava de olhos muitos abertos mas nem uma vez, enquanto se desenrolava o estranho ritual, olhou o prisioneiro.

(SAÚTE, 2000, p. 197).

Esta citação mostra o estado de espírito cruel e perverso dos soldados

antes do episódio do abuso sexual sofrido pela jovem. Também é de notar a atmosfera obscura e simbólica na qual se desenrola o final do conto:

Quando um grito rasgou o ar e fez deflagrar o vento, por cima da copa das árvores, o rumor do rio cesou completamente. Um outro rio de vozes antigas e magoadas crescia no ventre da rapariguinha, que o sentia estalar no sangue, nas fontes, no coração e agora por entre as coxas recolhidas de terror. O corvo circulava num voo de reconhecimento. Nervosamente, o cabo deitou a mão à arma, sobre o bernal, e olhou-o com ódio. O pássaro subiu aos ceus, mergulhou no vermelho das nuvens.

(SAÚTE, 2000, p. 200)

Rodando por cima das personagens, o corvo, símbolo de mau presságio, é testemunha da cena. O sofrimento da jovem está associado às vozes feridas dos antepassados, constituindo, assim, um momento trágico (e mítico) da história da nação.

No conto « *O Traidor Mário Manteiga* », o narrador apresenta uma narrativa, em que se manifestam várias perspectivas de leitura. De fato, o comportamento da personagem mostra certas ambivalências:

O comandante Mussa Massesse observou demoradamente o rapaz e concluiu que talvez pudessem fazer dele um bom combatente. Tinha aspecto saudável: forte, mais ou menos alto, olhos espertos e um sorriso sempre aberto. Demonstrava muita vontade de lutar contra os colonialistas e foi aceite como voluntário nas forças populares. Mussa Massesse não conhecia o outro lado de Mário Sinati Manteiga, o lado bandido.

(SAÚTE, 2000, p. 311)

Duas perspectivas estão principalmente presentes no início da narrativa. Diferentes tipos de narração estão postos em evidência pelo estilo do texto. De fato, algumas passagens parecem próximas ao gênero do romance histórico, relatando acontecimentos de maneira formal, referindo-se a datas e a acontecimentos precisos. O tipo de narração muda quando se trata de apresentar ações individuais, tais como os atos de Mário Manteiga. Essas variações indicam diferentes perspectivas de narração histórica, mostrando uma versão individual, fundada na experiência vivida. Trata-se, então, de denunciar as faltas da história, os problemas encontrados nos projetos coletivos de caráter nacional.

Mário Manteiga aparece como uma personagem que recusa pertencer a um grupo. Embora tenha desertado do exército português para integrar a FRELIMO, também abandonou esta várias vezes: “ – De agora em diante você é minha mulher. Eu já não sou da Frelimo nem dos portugueses, sou um

homem sem ninguém.” (p. 313). A recusa de pertença a um grupo parece estar ligada ao fato de a personagem não estar disposta a fazer sacrifícios para a “pátria”, o que faz dele um traidor, um mentiroso e um interesseiro. O protagonista cria confusões dentro da população, ao raptar as filhas dos camponeses que ajudavam os combatentes da FRELIMO, atrasando, assim, as ações dos guerrilheiros durante a guerra.

A narração desenrola-se de forma linear, a partir de um narrador onisciente, que apresenta as diferentes posições das personagens neste texto. O fim do texto contém uma moral. Mário Manteiga é capturado e morto pelos combatentes da FRELIMO que o encontraram, graças à ajuda da irmã dele que o denunciou. Assim, este texto revela a consciência de um povo que luta para manter valores coletivos, apesar destes irem, por vezes, ao encontro de valores familiares.

Os três contos que analisamos apresentam três posições diferentes em relação a um mesmo acontecimento histórico. Cada narrador tenta despertar uma consciência do passado no leitor, a partir de uma perspectiva onisciente, que tenta revelar diferentes pontos de vista possíveis e oferecer uma visão panorâmica dos fatos relatados. As vozes das personagens, a voz do narrador, e a voz autoral presentes nestes textos misturam-se para criar as vozes da história. O “processo de transmissão da história” (BOUJU, 2006, p. 55), elemento relevante nestes textos, participa por meio de uma universalidade das vozes. O trabalho da língua também se integra neste processo, com o objetivo de identificar estas vozes, no que lhes são intrínsecas. Trata-se de pôr em relevo a percepção de uma época vivida e materializada a partir dos seus próprios instrumentos de comunicação, ou seja, a linguagem, no ato da escrita. Na ação de transmissão e de formulação da história, encontra-se um trabalho de escrita, no qual a consciência cultural do escritor manifesta-se, por um lado, na tentativa de reprodução da oralidade própria às tradições culturais dessas nações e, por outro, na referência às crenças e às ideologias da época. A questão da voz autoral leva-nos a interrogarmo-nos sobre as estratégias narrativas que suscitam uma reflexão sobre o universo de cada obra.

Pode-se constatar que a escrita da guerra nesses contos reenvia,

obrigatoriamente, para uma reflexão sobre o trabalho da escrita da história e sobre a forma como a história se torna uma parte integrante dos costumes dessas sociedades. O exercício da oralidade também serve a lembrar e a respeitar as tradições e os costumes dessas sociedades, preocupadas em integrar este acontecimento ao contexto histórico e social. Resulta numa tentativa de representação das mentalidades desses povos, o que passa por um exame do que foram as lutas de libertação. Finalmente, também é de notar a dimensão utópica e mítica, presente em alguns contos, que revela um desejo de integrar a história dessas lutas e de recriar um universo cultural e social.

Assim, os contos que tratam da temática das lutas de libertação apresentam tanto uma apropriação da história, como uma profunda reflexão identitária. A voz autoral está implicada, de forma explícita ou não, pela escolha dos diferentes modos de representação e pelas relações que se estabelecem no universo enunciativo. Estes contos, publicados depois da guerra, mostram a necessidade que sentiram os escritores de apresentarem um testemunho e o balanço desse acontecimento. As lutas de libertação são associadas ao sentimento de liberdade e são descritas de forma a simbolizarem a renovação da nação.

Estas narrativas são o produto de um verdadeiro trabalho de reescrita da história. Atestam uma profunda reflexão identitária de ordem histórica, social, cultural e artística. Estas lutas foram, aliás, o resultado de uma tomada de consciência cultural por parte destas nações.

NOTAS:

1. (...) o conto “popular” pertence a uma narrativa transmitida oralmente, ao folclore, da mesma forma que as festas, as canções, etc. Como gênero literário, chama-se conto esta produção que adapta o conto de fadas à cultura letrada, mas o conto refere-se, mais amplamente, a um discurso breve, sem um modelo popular obrigatório, que apresenta temáticas variadas (conto libertino, conto filosófico, conto fantástico ...). O conto de fadas literário coloca, igualmente, um problema difícil no que diz respeito ao seu estatuto de gênero. (...) Mas é precisamente essa marginalidade que funda a liberdade com que tem sido empregado.

2.(...) as relações entre o contador e o público são muito importantes e sua complementaridade explica, em grande parte, o sucesso do conto enquanto fenômeno literário mais conhecido na sociedade tradicional. Um conto não existe, com efeito, a não ser a partir do momento em que o ouvinte, tendo-o apreciado, decide enviá-lo a uma nova audiência. Assim, o fenômeno da repetição se alia ao da apreciação.

3. (...) uma característica dominante de toda a produção literária de Manuel Rui está em ser ancorada no presente, apresentando um real desejo de testemunhar e intervir. A ironia, o “bom

humor” e a constante atenção aos pequenos detalhes da vida cotidiana são traços significativos de um estilo que tende à crônica.

4. « Um velho que morre é uma biblioteca que se queima. »

REFERÊNCIAS:

AGUALUSA, José Eduardo. “Histoire d'histoires sur fond de paysage, Portraits de quelques roman”. In : *Littérature d'Angola*. Paris: Notre Librairie. Revue du Livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, n°115, octobre-décembre 1993, pp. 82-86.

ARON; SAINT-JACQUES ; VIALA (orgs.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

BOUJU, Emmanuel. *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin, 2003.

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

RUI, Manuel. *Sim Camarada !* Lisboa: Edições 70, 1977.

SAÚTE, Nelson. *As mãos dos pretos. Antologia de contos moçambicanos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

Texto recebido em 28 de abril de 2012 e aprovado em 29 de maio de 2012.

O COLORIR DA POESIA E A ARTE DE CONTAR E CRONICAR HISTÓRIAS
THE COLOUR OF POETRY AND THE ART OF TELLING AND CHRONICLING
STORIES

Fernanda Antunes Gomes

Doutoranda de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa- UFRJ / Bolsista CAPES

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo analisar crônicas da escritora angolana Ana Paula Tavares, a partir das trilhas da memória. Buscamos observar as características do gênero crônica nos textos da autora e indagar de que maneira a linguagem circunstancial, para além de palavras poéticas, pode também criar imagens inundadas de lirismo.

PALAVRAS-CHAVE: crônica, memória, lirismo.

ABSTRACT:

This article aims at analyzing, from the perspectives of memory, some chronicles by the angolan writer Ana Paula Tavares. We try here to point out the features of the chronicle genre in her texts and wonder how circumstantial language, can generate, beyond poetic words, lyrical images.

KEYWORDS: *Chronicle, memory, lyricism.*

A nossa conversa percorrerá oásis
Os lábios a sede
(TAVARES, 2007, p. 9)

A crônica, geralmente, nos deixa a sensação de estarmos a conversar com um amigo próximo. Alguns textos acentuam, de forma explícita, essa característica e evocam o leitor, proporcionando com este um diálogo claro. Há crônicas que sugerem essa conversa de uma maneira velada, porém não menos íntima, afinal só para amigos (ou para quem deseja sê-lo) contamos nossas histórias e lembranças.

Para Ruth Silviano Brandão, o “texto, literário ou não, exige uma extrema delicadeza para ser analisado, tocado, invadido em sua interioridade. Texto é o

lugar onde o sujeito se inscreve e se escreve” (BRANDÃO, 1995, p. 21). Notamos, então, que o leitor amigo necessita ser atento e cuidadoso ao “escutar” o que o texto desejou contar, ou melhor, o que o sujeito quis que fosse contado sobre ele.

O autor almejou não apenas escrever sobre algo, ou acerca dele mesmo, mas “se inscrever”, deixando marcas e traços de uma escrita própria, perpetuando-se a cada curva textual. Assim, também se quer o cronista: a cada instante flagrado, deseja mostrar-nos o que o tocou, o que o motivou a compartilhar conosco aquele acontecimento do cotidiano.

Da mesma forma, as crônicas de Ana Paula Tavares, poetisa angolana. Seus textos querem dividir as experiências, histórias, lembranças, narrações com aquele que lê. Aspiram tanto à invasão por parte do leitor que não se contentam com as folhas diárias do jornal, quanto sua difusão por meio do rádio. Querem-se livro. É a partir desse contar, desse modo de “conversar”, ou melhor, “cronicar”, que nos deixamos levar pelas narrações da autora, cujas constantes reflexões líricas revelam sua face poética.

Na crônica “O pintor”, percebemos o olhar observador da cronista a capturar a beleza e a arte, no ofício daquele que, assim como o poeta, tem por objetivo, para além do simples recobrir de tinta, o envolver de cores as paredes da vida:

Durante muitos anos vi-o na sua forma sólida, um pouco curvada, mas sempre discreta, passear pelos lugares num estudo minucioso dos materiais. Era a um tempo estranho e familiar observar a figura alheada do pintor, longe da azáfama dos anos de brasa, procurando meditar e ressuscitar para a vida as coisas simples do chão, os imperceptíveis ruídos da terra (TAVARES, 1998, p. 54).

A cronista olha, examina e narra minuciosamente o trabalho artesanal do pintor que busca o sentido das coisas, o significado dos tons, na tentativa de representar a simplicidade dos gestos através da mestria de colorir. E, para apreender a fugacidade dos segundos, faz-se necessário sentir e não apenas ver:

Seus olhos filtravam do chão, de terra batida, sabedorias antigas de encontrar o ocre, o branco e o negro, cores da vida e da morte. O seu olhar sobre as coisas era tão quieto e tão atento que parecia ouvir mais do que ver, o jogo de transparência e sombra reflectido nos grandes silêncios da terra e nos ruídos do mar (*ibidem*, p. 54).

Continuou, assim, a “perseguir” os passos do pintor, tentando também colher da terra a cor da vida, a pigmentação da poesia. Seu olhar de cronista atenta permite que o leitor experimente os gestos do pintor, sendo também guiado pelo ritmo desse artesão que busca não apenas o sentido das cores, mas as cores dos sentidos. Palavras a pincelar com sentimento um painel poético:

Eram muitas deambulações, na aparência sem sentido, atravessando os rios de jangadas, ou mergulhando nos oceanos à procura dos limites da cor, ao encontro da sua vibração mais íntima, para estabelecer diálogo com o visível e o invisível na fala de cera entre os espaços, depois enquadrados segundo outras perspectivas (*ibidem*, p. 55).

Uma procura pelas cores, pelos sentidos é clara na escrita da cronista que também revela, nesse texto, a sedução pela palavra, ou melhor, pelos caminhos que leva sua palavra também a colorir com narrações. Na poesia do pintar, a inspiração do contar, do cronicar: “Criava uma poética da transfiguração, com palavras feitas de materiais recolhidos do chão e organizados nos seus textos ocres e amarelos” (*ibidem*, p. 55).

É do chão, da terra que brota a inspiração para os temas inscritos nas narrações de Ana Paula Tavares. Textos que, inundados de palavras preenchidas por tintas de tons vibrantes, despertam a atenção do leitor que deseja continuar a conversar com as crônicas e sobre estas, viajando, assim, pelas histórias contadas pela cronista. Histórias, às vezes, provenientes de suas lembranças de infância, como é o caso, por exemplo, da crônica “A escola 60” que reflete sobre os espaços marcados pelas descobertas do crescimento.

Ecléa Bosi explica que a “lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança” (BOSI, 1994, p. 53). E essa alomorfia da palavra em imagem nos é apresentada na referida crônica:

Era uma escola pequena, de bairro, quase portátil, entalada entre a oficina de automóveis “Auto Reparadora da Huila”, a casa vazia do antigo Odeon-Cine-Teatro e o Parque Infantil.

Dois enormes jacarandás invadiam o pátio com suas raízes de tronco e a festa dos tapetes deixados pelas suas flores roxas, em Setembro, quando a escola reabria (TAVARES, 1998, p. 60).

Assim como a crônica “O pintor”, também “A escola 60” se deixa inundar pelas cores, imagens e gestos que vestem a roupagem das palavras gravadas no papel por Ana Paula Tavares. E as ações tipicamente infantis vêm à tona num discurso que se mostra cheio de contentamento nessa viagem ao passado:

À oficina de automóveis ia-se tarde roubar rolamentos que, juntamente com as tábuas dos caixotes das lojas da esquina, serviam para elaborados carrinhos guiados a alta velocidade, encostas abaixo pelas ruas das cidades. Os mais inaptos (nabo era a palavra), aqueles que mal conseguiam a proeza de manobrar tão sofisticadas máquinas, eram nomeados penduras, encargo que significava normalmente carregar às costas o carro dos mais hábeis na condução e na pancada (*ibidem*, pp. 60-61).

Os medos, fantasias e descobertas de criança habitam as linhas desse texto, mostrando o faro aventureiro e a abundante imaginação que, em geral, todos nós esbanjamos em nossa meninice. A capacidade de transformar qualquer objeto e instante num inesquecível e valoroso momento de brincadeira:

O velho Odeon era um espaço misterioso escurecido de dia e de noite, com metros de película abandonada e mágicas caixinhas vazias com rótulos comidos pelo tempo, onde ainda se podia ler “CLEÓPATRA”, parte dois, que recuperávamos e enchíamos de novos tesouros (papéis, ossos, asas de salalé e gafanhotos, pedaços de cabelo da pessoa amada) e enterrávamos no jardim das casas dos avós e dos vizinhos, não sem antes ter elaborado complicados mapas do tesouro impossíveis de ler para todo o sempre (*ibidem*, p. 61).

Enterrado, porém, não ficou o senso crítico da autora que revela o quanto sensível é o coração infantil que, desde novo, aprende a discernir a crueldade em alguns adultos e em sociedades opressoras, prenes de discriminações e exclusões:

Ana Maria, loira e de olhos azuis que, nos teatros da escola, desempenhava sempre os papéis de nossa senhora, enquanto às nossas peles escuras

estavam reservados os lugares menores de criados, o que mesmo sendo criado de Nossa Senhora, decididamente não nos agradava. Nos anos de sorte e no Natal alguns de nós puderam representar os reis magos, o que significou uma certa promoção (*ibidem*, p. 61).

Assim é o gênero da crônica: se tece por entre lembranças, acontecimentos, reflexões críticas. Sempre, porém, acompanhado de um bom “papear”, o cronista conta com a figura de um amigo que o “ouça” do outro lado da página, que lhe empreste o ouvido para os temas “sérios” e também para as trivialidades. Afinal, “alguns escritores conseguem fazer do insignificante, do corriqueiro, ou mesmo do prosaico, matéria poetizável”, ensina-nos Lúcia Castello Branco (BRANCO, 1995, p. 122).

Também compartilhamos dessa matéria-poesia nos textos de Ana Paula Tavares que trava um aparente “papear” da crônica com aquele que a lê. Às vezes, certos cronistas invocam claramente esse leitor, outros assumem o lugar “entre” da crônica e preferem o chamamento mais velado, implícito, contudo, não menos convidativo, pois demonstra que seu texto (literário, não nos esqueçamos!) se “quer fazer desejar, deseja ser lido e se comporta de forma semelhante a todo discurso sedutor, armador de trapanças, criador de armadilhas” (*ibidem*, p. 22).

A crônica tem um caráter multifacetado e incorpora esse discurso de sedução. Nos textos de Ana Paula Tavares não há referência explícita ao leitor, mas, nem por isso suas crônicas deixam de exigir o comparecimento deste na abordagem do tema, uma vez que dissertam sobre questões dignas de serem conversadas, discutidas e, como nos diálogos, há uma relação entre duas ou mais pessoas. No caso da crônica, acirra-se esse vínculo entre o leitor e o texto literário; sendo assim, “o leitor sublinha, recorta, seleciona, pontua, reescreve o texto lido” (*ibidem*, p. 21).

Roland Barthes nos ensina que “ler é fazer o nosso corpo trabalhar (...); ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo” (BARTHES, 2004, p. 29). E nosso corpo responde aos apelos da crônica, pois refletimos e tecemos comentários acerca daquele instante flagrado pelo cronista, mesmo que estes fiquem guardados no texto da nossa mente. Não

vivenciamos o ocorrido, mas, assim como fazemos com nossos amigos, sentimo-nos no dever de também esboçarmos a nossa postura diante do fato. Poderíamos até fazer nascer uma outra crônica daquela já lida.

Diante desta inevitável intimidade leitor-autor proporcionada pelo gênero crônica, ficamos a ouvir as narrações de Ana Paula Tavares. Viagens, recordações, história, Angola, Huíla, infância, língua: a diversidade temática é grande e a palavra é sempre utilizada como ferramenta condutora por entre essas trilhas que nos levam a viajar e refletir.

Nas linhas desenhadas por Paula, há muitas histórias e muito a se capturar com a alma, conforme a própria autora ressalta em “Recensões críticas”: “Dizem-me os sábios cabinda [sic] que isso é mesmo assim e que a história resulta da hábil conservação de segredos, daqueles que nunca são revelados a não ser aos iniciados na linguagem secreta das coisas da alma”. (TAVARES, 1998, p.108).

Algumas histórias extrapolam os limites das terras angolanas, como é o caso da crônica “Chão das ilhas” que discorre acerca de Cabo Verde. Sabe a cronista que muitos leitores não conhecem o território cabo-verdiano; não obstante, cumpre o papel de conduzir o leitor-amigo ao “chão das ilhas” pelo fio narrativo-poético:

Demorei muito tempo a perceber esta deambulação fascinada por uma terra desconhecida, embora muito frequentada pelo recurso às literaturas e outras músicas chegadas de lá e com morada certa no coração das gentes. Talvez não seja preciso conhecer as ilhas para adivinhar a sua pequena extensão plantada no meio do atlântico, atravessando em súplica a sua solidão de seca, fazendo de intérpretes entre o mar e o continente, entre o continente e o resto do mundo (*ibidem*, p. 80).

O tema é a seca; todavia, a cronista não assume um discurso lamentador sobre o assunto. Ao contrário, busca, através da poesia, mostrar o encantamento das ilhas e das águas. Fala-nos das línguas, da musicalidade no cantar e falar dos habitantes de Cabo Verde. Os pedidos por chuva se transformam em sensíveis canções dentro do peito de quem vive e conhece as ilhas:

Só essa experiência pode explicar o granulado das vozes falando uma língua suavemente encaracolada, uma língua feita para sentir e, portanto, forte e, ao

mesmo tempo, capaz de se fazer ciclo na oração pela chuva passada de boca em boca durante a “estação das brisas”, que dura de Dezembro a Junho e às vezes se eterniza o ano inteiro (*ibidem*, p. 80).

Num texto inundado pela sinestesia, as palavras se ligam por uma musicalidade poética sussurrada em nossos ouvidos. Como em uma “morna”, a típica canção popular dos cabo-verdianos, as palavras cantam a dor e a saudade daqueles que suplicam pelas águas pluviais e por aqueles que saíram das ilhas, mas deixaram suas almas nelas inscritas. A crônica celebra a sabedoria de outras viagens em histórias dentro de outras histórias:

Os deuses vagueiam inquietos e habitam essa zona de espera entre Agosto e Outubro. Tentam controlar os ventos e cumprem estranhas profecias, entre as quais o hábito de olhar a multidão e com ela apreender a leitura dos lábios da linguagem antiga e aos caracóis que é, a um tempo, voz poética e instrumento que molda todos os sentidos e os convoca na auscultação dos segredos da terra e do céu (*ibidem*, pp. 80-81).

Vozes, línguas, bocas, lábios, olhares, águas, canções, letras inundadas de poesia e sedução que embalam, com ritmo e sensualidade, as literaturas africanas de língua portuguesa, aqui representadas pelo cronicar de Ana Paula Tavares.

As palavras contidas nesse texto, e em tantos outros já citados, dançam, sussurram, seduzem, gesticulam, assumem vida dentro de um discurso que se quer sedutor perante um leitor que se deixa seduzir pela aparente simplicidade de uma crônica. Mínimas palavras num máximo de representações, de sugestões. Uma relação da linguagem com a própria linguagem, conforme explicou Lúcia Castello Branco ao falar sobre poemas de Drummond, o que pela associação com a poeticidade do discurso de Ana Paula Tavares, nos permite tal incorporação:

(...) o olhar do leitor é substituído pelo ouvido de um ouvinte supostamente distraído – a leitura se transformando antes numa escuta acariciante, acalentadora, perturbadora, hipnótica. Como o sopro da voz da mãe na orelha do bebê, como o murmúrio dos amantes num momento de amor, como um dialeto peculiarmente íntimo, absurdamente singular, a que apenas o escritor e o leitor – únicos no ato da leitura – têm acesso (...) (BRANCO, 1995, p. 120).

É a poesia das palavras de Ana Paula Tavares, ao narrar os flagrantes do cotidiano, isto é, o circunstancial típico das crônicas, que realiza essa relação de intimidade com o leitor que se mostra conduzido pelo sopro poético de letras dramatizadas em forma de voz a chamar, a clamar. O caráter intimista se dá para além de um diálogo. Estabelece uma relação de sedução e toque, pois, como teoriza Roland Barthes acerca do erotismo das palavras,

a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 1981, p. 64).

E, nessa relação de intimidade entre as palavras e o texto, entre a crônica e a poesia, entre a cronista e o leitor, Ana Paula Tavares deixa aflorar histórias, narrações, personagens e tradições ao realizar a arte de cronicar.

As crônicas de Ana Paula Tavares se tecem de Memória, História e outras histórias vividas, experimentadas pela cronista e também por outras personagens, muitas delas mulheres. O título *A cabeça de Salomé* (2004) de seu segundo livro de crônicas já anuncia um sacrifício de fêmea a oferecer-nos palavras que, assim como *Salomé*, dançaram um ritual sedutor: corpo-texto a semear a vida e a guardar as histórias e a tradição.

Algumas crônicas de *O sangue da buganvília* (1998) também já começavam a apontar a importância de personagens femininas. Esse livro nos conta sobre o sangue derramado nas guerras, sobre a luta pela sobrevivência necessária em meio a tempestades e também sobre o papel da “buganvília mulher”, sempre a resistir ao tempo e a guardar as palavras.

Aquele que narra doa um pouco de sua vida, de suas experiências, de suas vivências aos leitores. Assim ocorre, em geral, nas crônicas, pois os seus autores mostram-se atentos ao que acontece ao redor, na tentativa de narrarem

o que os tocou, o que conseguiram apreender de certas circunstâncias. E desse “aprendizado” flagrado em seu cotidiano querem os cronistas compartilhar; afinal “narrar” acontecimentos, instantes é o principal objetivo da crônica. Mas, Paula narra, muitas vezes, como se contasse uma história, um conto.

Ecléa Bosi ressalta o valor daquele que narra:

O narrador é um mestre do ofício que conhece o seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador (BOSI, E., 1994, p. 91).

Como esse narrador, também, Ana Paula Tavares narra suas experiências e aprendizados. Os provérbios destacados em suas crônicas expressam algumas das lições passadas à cronista. E esta continua a cumprir a tradição de repassá-las, no caso, para nós, privilegiados leitores, que podemos partilhar dessa “atmosfera sagrada” de ensinamentos. Vejamos alguns provérbios que destacamos do livro *A cabeça de Salomé*:

“A centopéia com 100 pernas só anda por um caminho” — Provérbio cabinda, p.13;
“No sítio onde se parte um vaso só ficam os cacos” — Provérbio umbundo, p.21;
“Caiu a noite chegou a hora da caça ao caracol” — Provérbio cabinda, p.27;
“Coitado dos cordeiros quando os lobos querem ter razão” — Provérbio cabinda adaptado para português muito livremente, p.49.

Muitos ensinamentos e muitas histórias as crônicas de Ana Paula Tavares têm a nos contar, como ocorre, por exemplo, no texto “Funge de sábado” que focaliza o tradicional hábito angolano de saborear as receitas oriundas do milho ou do aipim, aos sábados. Receitas “secretas”, realizadas pelas mãos das mais velhas:

Algumas mulheres mais velhas (nota-se que esta designação / estatuto “mais velhas” comporta um universo de mulheres de idades tão variadas como as que ainda freqüentam há pouco tempo o lugar dos trinta até àquelas mulheres de origens remotíssimas, árvores de grande porte onde o tempo entrou, e se perdeu, e que têm das suas origens e nascimentos uma vaga noção – “nasci no ano dos ratos”, “quando era pequena houve a sétima praga

de gafanhotos”)

Mas, dizia eu, transportam estas mulheres a secreta ciência dos sabores, patrimônio ciosamente guardado, pessoal e intransmissível, exercido com a eficiência dos longamente iniciados...intransponível.

São elas que inventam o sábado, num amanhecer de todas as cores, transformando cada sábado num dia único irrepetível, para ser vivido devagar. Antigas viagens do milho e da mandioca são trazidas de volta, nas intermináveis buscas e nas cerimônias de prova e compra dos melhores produtos (TAVARES, 1998, p. 50).

As mulheres, conhecedoras dos sabores e segredos da terra, cumprem seu ofício e guardam as tradições como a do “funge de sábado”. Passam esse e outros costumes umas às outras, legando às futuras mais velhas a responsabilidade da preservação cultural.

Desde a escolha do milho, da farinha, até a cozedura do alimento, há um cuidado e uma disponibilidade destas mulheres em cultivar o hábito cultural de “bater o funge”, tão frequente em Angola. A crônica, passo a passo, descreve essa prática ancestral e mostra a importância da ferramenta fundamental, e de grande valor, utilizada para a preparação desse saboroso patrimônio gastronômico angolano:

A panela do funge é uma instituição em cada casa. É aquela e mais nenhuma, sendo que as verdadeiras apresentam uma pátine reveladora das marcas do tempo, numa estratigrafia que corresponde aos segredos da família, como a terra, a árvore secreta, as malas dos panos, as rugas das faces (*ibidem*, p. 51).

A panela funciona como metáfora das trilhas culturais de Angola e das famílias angolanas que veem nela seus próprios traços, suas histórias e seus segredos. E são também as mulheres que, nas linhas narrativas de Ana Paula Tavares, nos apresentam a “panela” de histórias que a autora guarda na memória e reinventa em muitas de suas crônicas.

Somos envolvidos pela “artimanha” da escritura de Ana Paula Tavares, que encanta ao colorir de poesia as linhas desenhadas em seus textos e surpreende os nossos ouvidos que, ao perceberem o “acariciar” do verbo, se abrem ao prazer de ouvir. Tais crônicas preservam a tradição oral do narrar e se querem oralizadas na perspectiva também da sedução. Desse modo, mais uma

vez, as crônicas se revelam um lugar “entre”: entre a palavra escrita e a palavra oral, ambas a tocar a pele do leitor, a estabelecer mais uma possibilidade de aproximação com aquele que, ao ler, se deixa seduzir. Sobre a “escritura em voz alta”, Barthes chama atenção para o erotismo e a musicalidade das palavras e dos fonemas:

(...) o que ela procura (numa perspectiva da fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto em que se pode ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda (...) Uma certa arte da melodia pode dar uma idéia desta escritura vocal; mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos facilmente (...) o corpo anônimo do ator na mina orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (BARTHES, 2004, 4. ed., p. 78).

Também nós, leitores, nos deixamos levar pelo fruir dos textos de Ana Paula Tavares, crônicas que narram em voz alta e ultrapassam o limite do gênero, assumindo sua condição “entre”, perante a sagacidade das palavras a nos desvelarem múltiplas faces e sentidos. Afinal, como também afirma Lourenço Rosário sobre a tradição oral, “(...) através da narrativa, a memorização se torna mais fácil por causa da curiosidade e do prazer” (ROSÁRIO, 1989, p. 48).

Ana Paula Tavares preserva a tradição de narrar histórias sem, entretanto, abrir mão do comprometimento com a literatura marcada pela escrita. Como ela mesma chama atenção, a

«construção da literatura» angolana, tendo em conta os seus legados, faz-se num jogo de alternância entre tradição e modernidade de fronteiras nem sempre bem definidas. Entre oralidade e escrita, pese embora o facto de existirem poucos trabalhos de análise sobre estes problemas, resistem jogos de formas, estruturas, toda uma simbólica que remete para a sobrevivência da tradição com as suas marcas próprias, no interior dos géneros e das escolas que definem a modernidade (TAVARES, 2001, p. 109).

Por entre a tradição e a modernidade, as crônicas de Paula Tavares fotografam o circunstancial, os acontecimentos do real histórico, mas vão além. Alguns textos, ao realizarem a arte de narrar, abrem mão do pacto com a realidade imediata e tangenciam o gênero conto, utilizando personagens

ficcionalis para realizarem o gozo, a arte de contar e cronicar histórias.

O lugar da crônica, afinal, também é o da literatura, “lugar privilegiado”, onde o fictício e o imaginário repensam e recriam contextos circunstanciais do dia-a-dia captados pelos cronistas:

Literatura é lugar privilegiado do imaginário: é duplamente imaginária, mesmo quando se quer realista e documental. A literatura é lugar onde a memória mostra seu mecanismo, querendo-se plena ou faltosa, mas com sua especial qualidade de fictícia ou ficcional (BRANDÃO, 1995, p. 23).

O sangue da buganvília nos apresenta características mais “tradicionais” da crônica, como o compromisso com o cotidiano, com o factual, com os acontecimentos históricos de Angola, já que esses textos da autora focalizam as datas em que os mesmos foram escritos pela cronista. O trabalho com a linguagem poética, todavia, também não foi esquecido.

Esse primeiro livro de crônicas de Paula Tavares, todavia, já anunciava uma alquimia de gêneros, como podemos perceber, em “Os ovos do arco-íris”, já pela epígrafe escolhida: “[...] Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é fumo, leve demais para se prender na vigente realidade [...] – Mia Couto” (TAVARES, 1998, p. 64). Na referida crônica, Paula acaba por estabelecer um diálogo com o conto e sobre o conto:

Uma viagem ao mundo acidentado dos contos é uma viagem guiada a uma arqueologia de saberes, rigorosamente ordenada de forma a servir de manual de ensinamentos úteis e práticos para a vida. Sua absoluta dimensão de verdade enfeita-se, por vezes, da matéria dos sonhos, mas não é assim que são feitas todas as verdades? Tudo isto parece confundir os especialistas que, desde há pelo dois séculos, se afadigam na recolha, dissecação e classificação meticulosa de um património que se destinava a servir um momento e depois se perder ou ganhar uma nova dinâmica, sobre outras cores das palavras (*ibidem*, p. 64).

Assim, ao colorir a transmutação dos gêneros, a autora explora as fronteiras da crônica, inserindo aspectos ficcionais na tentativa de transmitir a tradição de narrar histórias, preservando, desse modo, grande parte do patrimônio cultural de Angola. Ela sabe que ao conto são permitidas certas

transformações próprias à narratividade característica da tradição oral; por isso, suas crônicas, muitas vezes, se esmeram na arte de contar:

Sempre me pareceu que o conto na sua especial morfologia resultava da sua capacidade de transformação. Uma pequena estrutura permite que a linguagem da oralidade a fermenta e assim migra e aninha-se no núcleo daquilo que, à primeira vista, parece um conto diferente e mais não é do que uma variação de outro conto apresentando a marca original de cada contador. “Quem conta um conto”!...(ibidem, p. 65).

É contando “crônicas-contos” que nasce *A cabeça de Salomé*, um livro de histórias que seduzem o leitor pela “marca original” da autora Ana Paula Tavares: o colorir da poesia e a arte de contar, de cronicar histórias. São crônicas que vão além do tempo factual. Textos que transportam o leitor ao tempo da experiência da cronista, aos momentos vividos por esta, às histórias ouvidas pela autora, como ocorre em “O meu encontro, à porta fechada, com a beleza...”. Essa crônica, narrada em primeira pessoa, relata uma experiência “real” (ou que deseja ser) do narrador que nos apresenta uma personagem especial, o *homem-ovo*:

Para todos os efeitos, os conhecidos e os outros, tratava-se do homem-ovo. Assim mesmo, ovo, porque segurava nas mãos uma enorme barriga protegida por uma casca à prova de tempo, fome e outros fenômenos, como a chuva de pedras desencadeadas pela inocência das crianças.
(...) Um dia, vencendo barreiras de som e de cheiro, cheguei à conversa com o homem-ovo que, ao que me contou, tinha mudado de nome várias vezes durante as muitas vidas e algumas mortes de que era feita a sua existência. Quando nasceu, menino grande para alegrar o quintal da avó, ficou Jesus Maria, que os amigos de bola, fruta roubada e fome, vendo a sua pouca habilidade para a pancada e fuga, rapidamente transformaram em Maria Jesus, Menina Jesus, nos dias piores de polícia e alcatrão (TAVARES, 2004, p. 32).

Pelo trecho citado, observamos que “homem-ovo” revela sua capacidade de adaptação aos tempos que sempre mudam. Seus vários nomes se alteram de acordo com suas características e situações vividas. Assim também as crônicas de Ana Paula Tavares vestem diferentes roupagens, segundo as situações que desejam narrar. O que os textos da autora desejam é fazer nascer o colorido das palavras, conforme ocorre com o “homem-ovo”. Ele

conta o seu segredo ao narrador da crônica que fica a ouvir atentamente, pois sabe que a proximidade com esse homem é também o encontro com a beleza das palavras: “«Sabe, o que eu choco realmente são palavras, textos secretos, fórmulas de entrar no paraíso das cidades. Um dia, vou virar finalmente a Mãe Natal e pôr meus ovos de Beleza no grande ninho da terra.»” (*ibidem*, p. 32).

Walter Benjamin ensina que a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Também as vozes narradoras das crônicas de Paula contam-nos suas experiências vividas e ouvidas. Muitas dessas histórias parecem ter sido oriundas de outras histórias escutadas cuidadosamente pela cronista. Vozes que ecoam nos textos dos livros e que são, como mostra Ruth Silviano Brandão, “vozes que compõem o texto interno” de cada um:

Cada um de nós tem seu texto interno, complexo, composto de vozes recentes ou vozes arcaicas, vozes representadas, fantasmáticas. Texto consciente e / ou inconsciente – escrituras produzidas por outras leituras / escrituras, por mitos familiares, por vozes que não se distinguem umas das outras, avós, mães ou filhas umas das outras, confundidas, entretanto, no espaço familiar (BRANDÃO, 1995, p. 21).

Dessas vozes “fala” Ana Paula Tavares, mas estas também “falam” ao mesmo tempo em que a cronista narra as histórias, desvelando personagens que circundam suas lembranças e suas linhas narrativas. O texto “As mais-velhas”, por exemplo, é iniciado pelo “falar” de um poema kuanyama, metáfora da força dessas idosas, representantes do patrimônio cultural angolano. Tais provérbios trazem ensinamentos do tipo: “«Os teus chifres são agudos e direitos como uma azagaia: / Quando ferem alguém, este morre sem ter tido doença. (...)»” (TAVARES, 2004, p. 79).

Também, nós, leitores, somos “feridos” pelas palavras que nos apresentam essas personagens femininas que são “mães, mulheres, irmãs” e “guardadoras de palavras”, pois vivem a soprar “histórias, provérbios, adivinhas”, num viver poético, rico de tradições, como mostra a crônica:

Nunca sabem a idade, porque nasceram antes do tempo das sementes, num qualquer ano da praga dos gafanhotos ou epidemia da varíola. (...) Crescem sob o signo das sobreviventes, com a testa marcada pela estrela em brasa das vacas eleitas para serem mães, mulheres, irmãs.

(...) Por vezes e sem que se note muito param, entre o dia e a noite, um momento, para passar, em forma de história, provérbio ou adivinha, as fórmulas de sobrevivência, lições de parentesco, lugares de culto, os nomes do caminho. São livros de marinharia que trazem escritos dentro da memória e, em segredo, libertam do esquecimento.

Quando isto acontece, acontece um momento de milagre em que esquecem sua condição de formiga e acendem a voz, soprando as palavras até que o fim do dia apague a trémula chama de um ritual de cacimbo bem afinado (*ibidem*, p. 80).

As vozes “faladas” por Ana Paula Tavares em suas crônicas permitem ao leitor o acariciar das histórias feitas de reinvenção das experiências vividas e ouvidas pela poetisa-cronista. Assim, conhecemos uma maneira de cronicar, que se tece também das cores da poesia.

A crônica “A cabeça de Salomé” também “reinventa” o mito bíblico de Salomé. Esta, segundo a história, foi uma mulher envolvente que fez de sua capacidade de sedução sua “armadilha” maior. Ao dançar, encantou Herodes e o fez jurar que tudo o que ela desejasse seria concedido. Usou o erotismo de seu corpo para conseguir a cabeça de João Batista, ofertada numa bandeja de prata. A crônica de Paula mostra os ritmos dançados pela beleza das palavras e pela oferta que a cronista faz aos leitores, quando nos conta e nos encanta com seu “cesto de narrações”:

(...) Os homens e as mulheres, muito assustados, lembraram o tempo da grande fome antiga, quando a desgraça foi tanta que o ar se tornou sólido, à força de abrirem as bocas para o beber. Dizia-se, muito baixo, que o sangue de uma mulher virgem era esperado pelos deuses e que só assim a cólera regressaria de novo às bainhas e haveria descanso para os ferreiros.

Todos olharam a-mais-nova, a filha de muata, tão linda que a máscara Mwana Pwo se recusara a sair diante dela e a acabar de vestir o corpo do bailarino.

Por isso, ele dançou só, sem protecção, com o despeito da máscara, a do espelho. E tão bonita foi a sua dança, tantas vezes o seu corpo se torceu em música, que a terra se abriu de desejo, e a cólera dos deuses pôs a vibrar todos os tambores. Era precisa uma cabeça.

O bailarino não descansou com seu corpo de arco-íris e distraiu homens e deuses e desposou a mais nova filha do muata. No intervalo, e com a festa, homens e deuses esqueceram a promessa.

(...) Ao longe, ouvem-se os sons dos tambores duplos. O ruído da faca no altar dos sacrifícios. Alguém deseja a terra. Diz a tradição que chegou a hora

de cumprir a promessa: entregar a deus, no cesto de adivinhação, a cabeça de Salomé (*ibidem*, pp.15-16)

É necessário o cumprimento das tradições: em geral, uma oferta feminina nos espaços rurais da Huíla. No livro de Paula que leva o mesmo nome dessa crônica, a doação da mulher nos é oferecida por palavras poéticas, criadoras de imagens, sons, vozes, cores e histórias desenhadas pela autora. *A cabeça de Salomé* metaforiza, assim, uma escrita que se doa, que se quer desejada.

Ao procurar novos caminhos para a escritura de suas crônicas que travam uma grande aproximação com os leitores, Ana Paula Tavares domina a arte de cronicar, descortinando diversas faces e vozes desse gênero. Para contar a história e as estórias, a autora estabelece diálogos com os leitores, entregando-se às conversas sobre “oásis, lábios e sede” que permitem o dançar das palavras num autêntico ritual de narrações da vida. Afinal, como afirmou a própria autora, é necessária a introdução do novo naquilo que é tradicional para haver mudança; as transformações são sempre bem-vindas:

(...) a tradição, longe de constituir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, a tradição é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre o indivíduo e o grupo, que alimentam o antigo e estabelecem a necessária ponte entre o velho e o novo (TAVARES, 1998, p. 52).

Apresentando essa capacidade de mesclar as tradições e a modernidade, os textos da cronista se tecem de memórias do passado, mas também preparam o futuro, na medida em que refletem sobre os erros do presente e do outrora.

Ao longo deste artigo, pudemos perceber palavras inundadas de imagens poéticas, inseridas num discurso que transita pelas trilhas da memória, da história e da tradição. Enfim, por meio das crônicas de Ana Paula Tavares, a nossa “conversa”, como a epígrafe deste texto sugere, percorreu o prazer da palavra, o “oásis” da linguagem.

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.
- ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*. Lisboa; Luanda: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Angolê, 1989.
- TAVARES, Ana Paula. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. "A literatura em construção". In: *Revista Metamorfoses 2*. Lisboa; Rio de Janeiro: Edições Cosmos; Cátedra Jorge de Sena, setembro 2001.
- _____. *Manual para amantes desesperados*. Luanda: Editorial Nzila, 2007.
- _____. *O sangue da buganvília*. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

Texto recebido em 30 de março de 2012 e aprovado em 31 de maio de 2012.

MOMENTOS DE AQUI, DE ONDJAKI, DA TRADIÇÃO ORAL AO CONTO ESCRITO¹

ONDJAKI'S MOMENTOS DE AQUI, FROM ORAL TRADITION TO WRITTEN SHORT STORY

Agnès Levécot

Maître de Conférence Sorbonne Nouvelle, Paris 3

RESUMO:

Ondjaki faz parte de uma nova geração de artistas angolanos. Autor de várias antologias de contos, de romances, distingue-se pela prática de formas artísticas diversas como, além da escrita, as artes plásticas e o cinema. Nos contos que nos propomos analisar – a primeira parte da antologia *Momentos de aqui* –, encontramos ecos da tradição africana ao lado de marcas da modernidade que pouco a pouco vai modificando a paisagem social do país de origem do escritor, dando dessa paisagem uma imagem híbrida em que antigo e moderno, real e fantástico se fundem, ilustrando os primícios da demanda dum povo em busca duma identidade em (re)construção, após o período colonial e os dramáticos conflitos que, a seguir, assolaram o país. Num primeiro tempo, questionamos o conceito de conto, perguntando em que medida estes textos de Ondjaki pertencem a esta categoria literária. Mostramos a seguir como se processa a passagem da oralidade tradicional para a literatura escrita, dum ponto de vista estrutural e temático. Por fim, realçamos a dimensão crítica e alegórica destes contos.

PALAVRAS-CHAVE: conto, tradição oral, identidade angolana

ABSTRACT:

*Ondjaki is part of the newest generation of Angolan artists. Author of several anthologies of short stories and novels, he distinguishes himself by the use of different artistic forms, such as plastic arts and film. In the short stories we'll consider here – the first part of the anthology *Momentos de aqui* –, we find echoes of the African tradition along with some features of the modern period, which slowly transforms the social scenario of the author's native country. Thus, those tales depict a hybrid image of this scenario in which the old and the new, the real and the fantastic, conjoin and illustrate both the origin of the exigencies of a people that pursue the (re)construction of its identity in the postcolonial period and the dramatic conflicts that devastated the country. First, we investigate the notion of short story, wondering in which extent the texts by Ondjaki belong to this literary category. Then, we adopt a structural and thematic standpoint to show how traditional orality unfolds into written literature. Finally, we stress the critical and allegorical dimension of those tales.*

KEYWORDS: Angolan literature, postcolonial, short story, allegory.

Le conte, c'est un voyage d'exploration et d'inventaire de l'invisible, c'est le désir de la découverte et peut-être de la convoitise, c'est aussi et en même temps la description d'un mouvement calculé, chiffré d'une opération, d'un jeu de calcul (DE LA SALLE, 2004, p. 159).²

Ondjaki, cujo nome de registro é Ndalú de Almeida, nascido em 1977, faz parte de uma nova geração de artistas angolanos. Autor de várias antologias de contos, de romances, distingue-se pela prática de formas artísticas diversas como, além da escrita, as artes plásticas e o cinema. A dimensão plural das suas atividades coaduna-se tanto com o respeito pelas formas tradicionais de literatura africana como pelos meios mais modernos de expressão que ele teve oportunidade de praticar em vários continentes e diversos países, principalmente Angola, Brasil e Portugal, dando à sua obra um carácter múltiplo: tradicional e nacional, ao mesmo tempo que cosmopolita. Neste sentido, Ondjaki segue o caminho aberto pelas correntes literárias pós-coloniais a partir dos anos oitenta, correntes que tentam recontextualizar as narrativas num horizonte contemporâneo, movimento de retorno consequente à dinâmica da tradição que se acomoda na cultura em que é produzida. O contador de hoje recebe nas suas histórias o quotidiano da nossa época – o que, aliás, sempre fez, mas nem forçosamente do mesmo modo.

Não é de estranhar, portanto, que, nos contos que nos propomos analisar, encontremos ecos da tradição africana, ao lado de marcas da modernidade que, pouco a pouco, vai modificando a paisagem social do país de origem do escritor, dando dessa paisagem uma imagem híbrida em que antigo e moderno, real e fantástico se fundem, ilustrando os primícios da demanda dum povo em busca duma identidade em (re)construção, após o período colonial e os dramáticos conflitos que, a seguir, assolaram o país.

Para analisar o processo de transferência da textualidade oral para a textualidade escrita na obra de Ondjaki, debruçar-nos-emos primeiro sobre questões de gênero, questionando o conceito de conto e perguntando em que medida estes textos de Ondjaki pertencem a esta categoria literária, tanto do ponto de vista genérico como do ponto de vista mais especificamente africano, analisando-os à luz de várias classificações já existentes. Numa segunda parte, mostraremos como, nesta antologia de contos, se processa a passagem da oralidade tradicional para a literatura escrita, dum ponto de vista tão estrutural como temático, analisando como a oralidade é integrada ao texto escrito e como a questão da transmissão dos valores da geração anterior para as seguintes é revezada pela dimensão autobiográfica do conjunto textual e pelo tratamento de temas idênticos que evoluem no sentido da modernização da sociedade angolana. Por fim, realçaremos a

dimensão crítica e alegórica destes contos que, como o exige o gênero, se esconde sob a superfície de carácter anedótico, real ou imaginário, e por vezes fantástico, da estória.

Do conto como gênero

Dizer que o conto é um relato pouco extenso e que tem, por isso, uma temporalidade e um número de personagens igualmente restrito não basta para podermos afirmar que os textos de Ondjaki pertencem a este gênero. Teremos de demonstrar que, sendo geralmente narrativas que comportam uma unidade dramática, espacial e temporal, contêm de fato uma vertente tradicional de transmissão e expressão oral, que se centra em situações narrativas simples, enraizadas em tradições culturais, e que transformam o relato em fator de sedução e aglutinação comunitária.

Para isso recorreremos ao teórico russo Vladimir Propp, cujo estudo esclarece acerca das principais características da categoria genérica do conto, assim como a estudiosos que se debruçaram sobre a literatura oral africana e mais especificamente angolana: Heli Chatelain, Henrique Junod e Denise Paulme.

V. Propp atribui aos contos tradicionais dois tipos principais de funções. Por um lado, as funções antropológicas, indispensáveis à sociedade humana, que são três: cosmogônicas, institucionais e criativas. Por outro lado, as funções de categoria narrativa correspondem à ação da personagem definida do ponto de vista da sua significação no desenrolar da intriga. Para o teórico, trinta e uma destas “funções” corresponderiam às principais ações e aos acontecimentos narrados: afastamento, interdição, transgressão, interrogação, engano, etc. (PROPP, 2000, p. 21). Sendo difícil distinguir todas estas funções narrativas nos contos de Ondjaki, podemos, no entanto, realçar pelo menos duas funções antropológicas: a institucional e a criativa. A primeira refere-se ao modo de apropriação concreta do mundo, tendo em conta a diversidade sócio-econômico-cultural das sociedades humanas e neste caso a diversidade da sociedade angolana. A segunda define-se pela própria dimensão criativa com que o escritor Ondjaki passa da oralidade tradicional para o texto escrito moderno, numa tentativa de, segundo as palavras de Laura Padilha, “desmobilizar a escrita, [n]um afã de capturar a ‘matéria viva, palpitante da vida’³, tal como se apresenta na trama da oralidade” (PADILHA, 2002, p. 245).

No entanto, será através da categorização dos outros três estudiosos que tentaremos estabelecer uma classificação dos contos de Ondjaki: enquanto as categorizações de Henrique Junod (JUNOD, 1974, pp. 199-200) e de Chatelain (CHATELAIN, 1964, pp. 101-103) são de ordem temática, a categorização de Denise Paulme (PAULME, 1976, pp. 26-69) é simultaneamente estrutural e temática. O primeiro crítico distingue seis categorias temáticas distintas dos contos nas culturas bantas: os contos animalistas (1)⁴; os contos que ilustram como os seres humanos, as crianças, os miseráveis e os desprezados triunfam sempre sobre os mais velhos e todos aqueles que os odeiam (2); os contos dos Ogros (3); os contos morais (4); os contos que parecem ser baseados em fatos reais (5); os contos estrangeiros (6). Antes dele, Heli Chatelain estabeleceu, nas narrativas populares e restantes materiais da tradição oral angolana, uma distinção entre cinco categorias: as histórias tradicionais de ficção, compreendendo as fábulas em que os animais são personificados, chamadas *mi-soso*; as histórias verdadeiras ou reputadas verdadeiras, vulgarmente designadas anedotas e chamadas *makas*; as narrativas históricas ou as crônicas das tribos ou nações, geralmente consideradas segredos de Estado, chamadas malundas ou *mi-sendu*; os provérbios ou *ji-sabu*; e as adivinhas chamadas *ji-nongonongo*. Denise Paulme, por seu lado, diferencia narrativas ascendentes, descendentes, cíclicas, em espiral, em espelho, em ampulheta, glorificantes, desqualificantes, mais outras tantas categorias derivadas e menores.

O confronto destas diferentes classificações permite-nos enquadrar os contos integrados na primeira parte de *Momentos de aqui* da seguinte maneira:

Título do conto de Ondjaki	Junod	Heli Chatelain	Denise Paulme
<i>O Padre, o Mar e o Faroleiro</i>	O conto que ilustra como os seres humanos, as crianças, os miseráveis e os desprezados triunfam sempre sobre os mais velhos e todos aqueles que os odeiam (2)	maka	<i>Ascendente</i> ⁵
<i>O autoclismo da Tia Fatucha</i>	contos que parecem ser baseados em fatos reais (5)	maka	<i>Cíclico</i> ⁶
<i>A desmorte de Mamborrô</i>	conto moral (4)	maka	<i>Descendente</i> ⁷
<i>O Múrio mau tomador de comprimidos</i>	conto que ilustra como os seres humanos... (2)	maka	<i>Cíclico</i>
<i>Barnabé Vinagre e as irmãs</i>	conto que ilustra como os seres humanos... (2)	mi-soso	<i>Empulheta</i> ⁸

<i>Matabicho</i>			
<i>Comé Josefo, o mô mambo?</i>	conto moral (4)	mi-soso história de ficção	<i>Descendente</i>
<i>Uma barriga natural mesmo</i>	parece baseado em fatos reais (5)	maka	<i>Cíclico</i>
<i>A oficina da Avó Mênha</i>	conto que ilustra como os seres humanos ... (2)	mi-soso	<i>Complexo</i> ⁹
<i>Padre Inácio o Mata Anjos</i>	conto de ogros (3)	maka	<i>Desqualificante</i> ¹⁰
<i>Depois do funeral triste de Nasser</i>	parece baseado em fatos reais (5)	maka	<i>em espiral</i> ¹¹ cruzamento tema com estrutura
<i>As muitas visitas da Avó Catarina</i>	conto moral (4)	mi-soso	<i>Glorificante</i> ¹² (à Avó Catarina)

Cruzando as categorias propostas por esses estudiosos do conto africano, e constatando que muitos dos contos referidos se integram numa ou várias delas, podemos então afirmar que, embora mais ou menos aparentemente afastados da ideia a que uma aproximação ao conto africano dito tradicional, demasiado superficial, poderia levar, os textos de Ondjaki pertencem, sem dúvida, ao gênero do conto.

O poeta-crítico português Nuno Júdice oferece-nos mais um argumento a favor dessa tese, afirmando que, de maneira geral, nos contos contemporâneos, “é possível reconstituir muito do que terá sido a experiência do autor, efectiva no instante de criação do texto” (JÚDICE, 2005, p. 28). Isto é, a narrativa apoia-se tanto sobre o real como sobre o ficcional, duas vertentes que, nos contos de Ondjaki, se ladeiam, se entrecruzam, ecoam dentro e fora do próprio texto. Imaginário e realidade articulam-se, complementando-se, exemplificando-se um ao outro. Nascendo da realidade, as narrativas são dela dependentes, inclusive nos momentos em que se recusam a ela. Por isso, a estrutura dos contos nunca é absurda, é sempre lógica, sempre adaptada às circunstâncias e à situação.

Por outro lado, Eno Belinga, afirmando que a “literatura oral é o reflexo da consciência que os povos africanos se dão de si próprios e do mundo”¹³ (BELINGA, 1978, p. 21), mostra como a tradição oral permite a ligação, sem rupturas abruptas, entre a ancestralidade e a modernidade. Este ponto de vista é confirmado e ampliado por Ana Mafalda Leite que evoca o carácter inovador das novas literaturas africanas de língua portuguesa:

As literaturas africanas emergentes recorrem à sua própria tradição cultural, periférica em relação a um centro, em busca do “material poético nativo, passado

e presente (e sujeito a descrição e re-orientação), que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros (LEITE, 2003, p. 28).

Resumindo: por um lado, recuperando a oralidade pela escrita, as novas escritas desconstróem a colonização que sempre esteve presente pela escrita. Simultaneamente, inspirando-se na oralidade tradicional e integrando elementos alheios a essa cultura e ligados à modernidade, elas obram no sentido de uma construção identitária de povos por muito tempo reduzidos à imagem voluntariamente redutora espelhada pelos colonizadores.

Da oratura à escritura

A reversão da tradição oral no contar por escrito se faz através de uma voz narrativa que, em traços autobiográficos, acentua a relação entre memória tradicional e memória presente. Este processo em Ondjaki faz-se tanto em nível estrutural, como temático: não só os seus textos poderiam ser contados oralmente como se fazia antigamente, como também integram estórias contadas pelas próprias personagens, principalmente pelos mais velhos tradicionalmente detentores da sabedoria. Por isso, encontramos nos seus contos as tradicionais tensões temáticas entre vida e morte, entre infância e velhice (as visitas da Avó Catarina fazendo a ligação entre os mortos e as crianças, símbolos de vida), assim como o respeito pelos antepassados e pela natureza onde vivem os espíritos, tensões que introduzem o jogo entre real e irreal, entre concreto e abstrato, entre realidade e mito, embora os contos de Ondjaki sejam mais virados para o concreto e o real do que propriamente para o fantástico, que pouco aparece nesta primeira parte da antologia.

O autor de *Momentos de aqui*, conforme as suas próprias afirmações, vai buscar os seus temas à infância vivida em Luanda: “Luanda, a cidade em que nasci, está cheia de estórias e, como tal, muito do que escrevo está ancorado na minha infância e adolescência” (ONDJAKI, 2004b, p. 16). Aliás, a dedicatória inicial do volume não deixa margem para dúvidas: apresenta uma longa lista de nomes que sabemos referirem-se a familiares como a avó Agnette, de quem diz noutra entrevista (ONDJAKI, 2008, p. 18) que ela é a Avó Dezanove de outro livro epônimo – e que aparece em muitos contos dele, por vezes implicitamente, ou nas crônicas que escreve para o *Jornal de Letras e Ideias*, em que reafirma regularmente o seu

apego à terra natal. Assim, o escritor confirma as palavras de Philippe Lejeune, para quem o texto autobiográfico pode ser “um texto de ficção do qual o leitor pode supor, a partir das semelhanças que ele crê existir, que há identidade entre o autor e o personagem, ainda que o autor tenha optado por negar essa identidade ou, ao menos, por não afirmá-la” (LEJEUNE, 1996, p. 25).

No entanto, o jovem escritor quer deixar bem claro que, no seu caso, de maneira nenhuma se trata de uma demanda saudosa dum passado perdido, mas sim de um testemunhar da vida real através da celebração dum passado positivo e criativo. Na primeira entrevista já referida declara ele:

Penso que a escrita tem de ser essencialmente literária. Contar histórias, transmitir sonhos, exercer algumas necessidades artísticas e estéticas. Se a vida real serve para alimentar a literatura, pois muito bem, esse é um dos caminhos. Não quero reencontrar o tempo perdido, apenas quero celebrá-lo, intimamente ou através do que vai virando literatura (ONDJAKI, 2008, p. 18).

Graças à sua capacidade de “recuperar o espanto e o assombro infantis” (TOPA, 2011, pp. 1-11), Ondjaki reencontra, então, através da literatura, as suas vivências, num meio luandense relativamente protegido da violência da guerra, no qual a vida familiar é declinada em momentos luminosos de felicidade infantil¹⁴, em que a tradição oral não deixa de se perpetuar. O carácter oral da transmissão da tradição é exemplificado pelo texto intitulado *As muitas visitas da Avó Catarina*. Neste conto, tradição e modernidade cruzam-se e fundem-se na memória do narrador que evoca momentos da sua infância, quando o espírito da Avó Catarina vinha visitar os seus netos, para contar-lhes histórias: “vivemos um período de riqueza da tradição oral” (ONDJAKI, 2004a, p. 85), testemunha ele. O tema da transmissão testemunhal é metatextual e explicitamente referenciado: “Foram tempos de intensa passagem de testemunhos vivenciais que a Avó Catarina não permitia que o tempo engolisse” (ONDJAKI, 2004a, p. 85). Ela perpetuar-se-á para além da credulidade das crianças, já que, quando estas deixam de acreditar nas visitas da avó, as histórias dela permanecem tão vivas dentro delas: “apercebemo-nos que ela ainda tem o poder de nos contar histórias. Nós é que temos mania de chamar a essas histórias, cinema bu” (ONDJAKI, 2004a, p. 87). Esta transmissão permite que a transição da tradição para a modernidade exista, e esta faz-se de duas maneiras. Por um lado, nem todas as personagens presentes acreditam no fenómeno, porque se trata de uma família mestiçada, constituída de elementos mais

próximos da cultura europeia, como a Avó Nhé – que se assustou quando, pela primeira vez, a visitou sua irmã: “Um dia, depois de dormirmos a sesta, ou antes de a terminarmos, acordámos com os berros da Avó Nhé. Descemos, descalços, mal acordados, assustados com os gritos.[...] ... é a Avó Catarina que esteve aí” (ONDJAKI, 2004a, pp. 82-83). Por outro lado, o tempo passando, a presença e a força dos antepassados, sem desaparecerem por completo, aos poucos se diluem e se vão apagando na rotina do quotidiano, as crianças crescendo, ao mesmo tempo que a sociedade angolana se moderniza. Não totalmente, pois, porque as estórias contadas pela Avó Catarina aos seus netos se metamorfoseiam em sessões de cinema, que eles designam por “cinema bu”, expressão explicitada logo na epígrafe do conto:

Na escuridão da varanda, esperando os pequenos rasgos de luz a que chamávamos cinema bu,¹⁵ a Madalena dizia de vez em quando: “A Avó Catarina já está aí...”

Assustados, criávamos em nós um suspense que caracterizava as sessões de cinema bu. Sem ninguém saber, nem a própria Madalena, mesmo ao nosso lado, a Avó Catarina estava de facto lá (ONDJAKI, 2004a, p. 81).

No ecrã desse “cinema bu”, a Avó Catarina faz-se representante das contadoras africanas tradicionais. “A interação do velho e do novo, nos modernos textos ficcionais, é mais que uma cena narrativa” (PADILHA, 2005, p.158), explica Laura Padilha, acrescentando: “ O velho, inscrição na pedra, busca por sua experiência e memória transmitir o saber ao novo, repondo tal saber em seu “lugar antigo” (*idem*, p.158). Não que as estórias que ela contava tivessem a ver com uma recordação saudosa do passado. Mas sim, vindas do passado, elas reenviavam para aquilo que do presente ainda está por revelar, ligação clara e evidente aos olhos das crianças: “a Avó Catarina contou-nos (em directo) estórias magníficas de um mundo que está tão perto de nós no dia-a-dia, que nem chegamos a vê-lo” (ONDJAKI, 2004a, p. 85). As intervenções da avó Catarina constituem um tipo de transmissão oral que veicula geralmente o que de mais caro existe numa comunidade, ou seja, a sua tradição. A tradição permite aos indivíduos situarem-se e assegura a compreensão de qualquer texto, pois, sendo um discurso no presente, pressupõe concepções e juízos prévios. “A própria produção e difusão dos textos de literatura oral são primordialmente condicionados pelas crenças, pelos padrões éticos, pelos usos e costumes desses mesmos grupos sociais”, lembra Victor Manuel de Aguiar e Silva (SILVA, 1982, p. 141), confirmando, assim, a observação

de Antônio Cândido: “Ela exprime [a literatura oral] representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (CÂNDIDO, 1980, p. 45).

Nos textos de Ondjaki encontram-se, portanto, muitos temas e problemáticas dos contos tradicionais africanos. A permanência da figura da Avó Catarina na vida dos seus netos evoca outro aspecto de muitas culturas africanas, que é a diluição da fronteira entre a morte e a vida: a vida humana relacionada com os elementos naturais e cósmicos não é senão um elo do ciclo vital, a morte sendo uma passagem obrigatória para que a vida possa renascer. Assim, no conto “A oficina da avó Ménha”, as crianças que vão ter secretamente ao quarto da avó, no dia dos seus anos, são incapazes de distinguir se a idosa ainda está viva ou se já está morta. Dela exalam cheiros¹⁶ ao mesmo tempo de vida e de morte: “era a rija Avó Ménha que numa mistura mais que mística reunia nela e na sua aura todo um mundo de cheiros deste e doutro mundo” (ONDJAKI, 2004a, p. 61). Ou porque ela esteja no fim da vida, ou porque ela tivesse morrido há pouco, as crianças, atraídas pelos cheiros da avó, duvidam da realidade física da velha mulher: “Nós questionávamo-nos: – Ela ainda está cá?” (ONDJAKI, 2004a, p. 62). No entanto, os cheiros que ela exala são “deste e do outro mundo”. É de realçar que os cheiros de vida têm a ver com as atividades tradicionais da mulher africana no seio da sua família e com o sofrimento inerente a essa vida:

Os seus cheiros deste mundo eram de certa maneira decifráveis e, nessa mistura, mesmo para um nariz infantil ou amador, era possível reconhecer o cheiro de muitos temperos acumulados, cheiros de longas caminhadas a pé, cheiro do tempo, de solidão e da dor dos que lhe tinham morrido (ONDJAKI, 2004a, p. 62).

Quanto aos cheiros do “outro mundo”, eles manifestam-se concretamente, com realização colorida e também fantásticamente, através duma aura que envolve o corpo da avó Ménha: “[...] todos vimos ao mesmo tempo, mas com olhares de ver mesmo, a aura enorme da Avó Ménha. Era um autêntico bailado de poucas cores irrequietas que no seu todo formavam uma bela mancha de tom acastanhado” (ONDJAKI, 2004a, p. 63-64). Para as crianças, o mistério reside precisamente na passagem da vida para a morte: “Mas o mistério residia no todo, na mistura física da alma e do corpo, do tempo e do passado, da verdadeira ponte que ela era já entre este e o seu próximo mundo” (ONDJAKI, 2004a, p. 64).

A transição da vida para a morte ou da morte para a vida é colocada de diversas formas em vários contos. Em a “Desmorte de Mamborrô”, o movimento simbólico entre morte e vida serve à crítica social que evocaremos na última parte do nosso trabalho. Mamborrô, apresentador idolatrado pelas moças jovens, é declarado morto pela Paurlete, que cria um “mujimbo” para provocar o interesse dos outros por ela. Todo o conto é construído à volta da notícia e do desmentido da morte, e, como anuncia o neologismo do título do conto, no fim, Mamborrô “desmorre”, ou seja, regressa oficialmente à vida, cantando na rádio a música, cuja letra explica o comportamento da filha do Sr. Tuarles¹⁷: “Elas fazem tudo por tudo, para eu ser delas [...] Eu não vou nessa” (ONDJAKI, 2004a, p. 34).

A mesma temática também está presente no conto simbolicamente intitulado “Depois do Funeral Triste do Nasser”, oração que se repete três vezes, estruturando o relato em três movimentos, e em que a semântica de duas palavras patenteia dramaticamente a articulação entre ‘nascer’ e ‘morrer’. Neste conto, a morte da personagem ‘Nasser’ permite, por razões não explicitadas, que a família se recomponha e consiga voltar a uma vida ‘normal’, imagem alegórica que tentaremos interpretar mais à frente.

A oralidade tradicional não é apenas recuperada na sua dimensão temática. Também o é na sua dimensão formal, pois ela é convidada para o texto escrito sob a forma de diálogos que tornam mais presentes certas cenas dignas de serem encenadas e representadas, cenas inspiradas pelo quotidiano luandense. Assim a cena carnavalesca, irresistivelmente cômica, em que a tia Fatucha dialoga com um polícia a quem se queixa por lhe terem roubado o carro:

Acho que me roubaram o carro... [...] / – A que horas? / – O quê? / – A que horas? – insistiu o polícia. / – Não sei... Foi há bocado... / – Então esse carro é de quem? / – É deles... / – De quem? / – Dos bandidos... / – Então e agora? – perguntou o polícia cruzando os braços e sorrindo. / – Agora, sei lá... / – Então pronto. Vamos na esquadra apresentar queixa! / – E como é que vamos? / – Vamos no carro deles! / – E podemos? – indagou, ingênua e nervosa, a Tia Fatucha. / – Então eles num levaram o seu carro? (ONDJAKI, 2004a, p. 27)

Efetivamente, as narrativas da literatura contemporânea angolana, conforme a análise de Laura Padilha que retoma aqui a expressão de Salvato Trigo, são “tributárias do griotismo”, técnica que as literaturas africanas modernas usariam e que consiste na “construção do texto literário com base no molde da literatura oral, ou seja, da oratura” (PADILHA, 2005, p. 181). Ora, imaginamos facilmente um *griot*

encenando o diálogo acima citado, mais ainda hilariante, quando aparece “o senhor dos plurais”, verdadeiro dono do primeiro carro roubado pelos gatunos, realçando o cômico de situação para captar a atenção e a adesão dos seus ouvintes:

– Este carros é da minha mulheres! – sentenciou o senhor dos plurais. / – Esta senhora é sua mulher? – apontou o polícia para a Tia Fatucha. / – Não – disse por fim a Tia Fatucha –, este carro é que é da mulher do senhor. / – Então este carro não é dos bandidos? – indagou o polícia, confuso. / Pelos vistos não! – irritou-se a Tia Fatucha. / – Bem, o melhor é irmos todos para a esquadra – concluiu o agente, labiúdo, ramelado. / – Todos não! – avisou o senhor. Eu vou buscar a minha mulheres e depois venho aqui buscar a viaturas. E a senhoras dê-me cá a chaves – terminou arrancando as chaves da mão da Tia Fatucha.(ONDJAKI, 2004a, p. 29)

A partir deste exemplo, vemos como os contos podem construir-se a partir duma anedota, talvez contada por uma tia do próprio autor: este texto é assim paradigmático da categoria das *makas* referida por H. Chatelain. Por outro lado, constatamos que a língua usada pelo escritor, embora carregada de significados múltiplos como veremos a seguir, é uma língua simples, acessível a todos, porque, explica Massaud Moisés, o “conto quer-se narrado em linguagem direta, ‘concreta’, objetiva” (MOISÉS, 1979, p. 28). Bastam dois ou três exemplos de inícios de contos para ilustrarmos este aspecto:

Diz que o Múrio era um boca do fiteiro. E nem a mãe dele, nem o Ary, achavam graça àquelas fitas. Aliás, para se tomar um comprimido não é preciso desmaiar. Nem sequer cair nessa tentação (ONDJAKI, 2004a, p. 35).

Eram mais de quarenta galinhas. Isto sem contar com os pintainhos. Com os ovos que diariamente nasciam espalhados pela capoeira transparente de arame. Logo era muito improvável que ninguém desse por falta delas das galinhas (ONDJAKI, 2004a, p. 51).

Os anos da Avó Menha eram uma festa. Lá se encontravam, para além dos bolos e das sandes e das gasosas, uns cheiros estranhíssimos e apelativos (ONDJAKI, 2004a, p. 61).

Voltando ao quadro proposto, apercebemo-nos que, dum ponto de vista estrutural, os contos de Ondjaki respondem maioritariamente à estrutura circular característica do conto africano, em que o fim da estória reenvia para o princípio, com desvios ou sem desvios (estrutura em espiral). Aliás, se tivermos em conta a análise temporal dos contos tradicionais proposta por Nuno Júdice, que distingue três tempos perfeitamente delimitados no desenrolar da narrativa – “saída deste mundo, percurso no outro mundo, e regresso a este mundo” (JÚDICE, 2005, p. 61), constatamos que a maior parte dos contos aqui estudados correspondem a este

triplo movimento indiciado logo pelo primeiro título da antologia: “O Padre, o Mar e o Faroleiro”. O triplo movimento é realçado pela presença recorrente, no corpo dos textos, do número três que, associado à estrutura circular, abre para o infinito, como que em efeito de espelhos, dando a entender a existência de significados velados. Notemos, aliás, que este procedimento de repetição aliada ao ritmo ternário, como lembra oportunamente Laura Padilha (PADILHA, 2005, p. 182), é característico dos contos de tipo *missosso*. Explica a estudiosa brasileira:

A base da armadura discursiva do *missosso* é a repetição, visto representarem as produções orais, quase sempre, técnicas especiais de memorização. Tudo se repete, desde as ações, passando pelos nomes dos personagens e chegando até mesmo à estória, com outra ou a mesma roupagem. Algumas vezes, a repetição de palavras e de ações ganha a forma de ritmo ternário, o que é ao mesmo tempo facilitador mnemônico, procedimento mágico e agilizador da dinâmica textual. (PADILHA, 1992, p. 36).

Em certos casos, basta olhar para o princípio e fim do conto para constatar esta circularidade. Assim, o conto intitulado “O Autoclismo da Tia Fatucha” começa por “A Tia Fatucha puxava o autoclismo duas vezes” (ONDJAKI, 2004a, p. 25) e acaba com uma inversão da mesma frase – “Puxou então o autoclismo pela segunda vez” (ONDJAKI, 2004a, p. 30) –, dando a entender que, entre o primeiro e o último momento, nada de relevante aconteceu. No entanto, não deixa de ser significativa qualquer estrutura circular, e é no acontecido entre estes dois momentos que está o significado do conto. Com a circularidade do tempo, caem as barreiras entre presente e passado e a anedota vira conto. Pois a metáfora da circularidade implica que, como numa circunferência, não exista nem princípio nem fim, e que, porque existe um centro, tudo fica indistinto.

Noutro conto, “Barnabé Vinagre e as Três Irmãs Matabicho”, a circularidade é marcada pela intervenção, no princípio e no fim, da mulher do ‘kota Vude’, pai das três irmãs que procura casar com o melhor partido possível. Quando a mulher dele sabe do projeto, começa por perguntar-lhe: “Mas o lago pode fugir dos peixes?” (ONDJAKI, 2004a, p. 47), repetindo no fim: “E o lago sem peixe tem onda?” (ONDJAKI, 2004a, p. 50). Através destes aforismos, o autor põe na boca da sua personagem um questionamento metafórico sobre o ciclo vital e sobre a sua gestão pelo homem. Também no conto “Depois do Funeral Triste do Nasser”, o próprio título do conto é repetido anaforicamente três vezes, marcando os três movimentos do relato. No seu trabalho sobre a narrativa poética, Jean-Yves Tadié confirma que a

repetição confere ao relato um efeito de circularidade: “O desenrolar quebrado da narrativa poética tira a sua força da utilização dos poderes da repetição, hábito do tempo, desde as palavras ou as frases-chave, até as imagens e acontecimentos, o desenrolar da narração sendo enrolamento” (TADIÉ, 1994, p.10)¹⁸.

Assim, a análise dos contos de Ondjaki acima proposta parece-nos ilustrar, evidenciando o seguinte comentário de L. Padilha: “O desejo de reangolanização da dicção literária reencaminha naturalmente o ficcionista para as manifestações da tradição oral e para o modo de elaboração do texto narrativo escrito”. E porque, na nova literatura angolana, “a frequente abertura dum espaço para a contação dos velhos constitui um dos elementos por que se alimenta o imaginário de um mais novo” (PADILHA, 2005, p. 143), algumas das estórias contadas pela Avó Catarina aos seus netos estarão na origem dos contos desta antologia, pois relatos como “Comé Josefo, o Mômambo” têm todas as características do conto tradicional com a sua dimensão didático-moralizadora, constituinte imprescindível da literatura oral africana. São textos em que os trâmites diegéticos permitem realizar, de forma lúdica, a síntese do real e do irreal, levando o leitor para uma possível interpretação moralizante.

Da estória pedagógico-moralizante à alegoria crítica

O conto tradicional, de fato, dirige-se a todos, crianças e adultos, homens e mulheres, cada um interpretando-o, conforme a sua experiência. M. Kane confirma que o conto é “um gênero vivo que guia os primeiros passos da criança africana em que ela vai buscar as regras de uma moral prática e que lhe permite aprender a sabedoria. No adulto, reforça a experiência da vida e constitui como que um repertório de condutas a adotar ou rejeitar, e a partir das quais poderá guiar a sua vida” (KANE, 1968, p. 20). No conto “Barnabé Vinagre e as Irmãs Matabicho”, já citado, o pai das três raparigas, ‘kota Vude’, não descansa enquanto não as casa. O processo torna-se complicado pelo fato de ele querer assegurar-lhes a melhor posição social possível, exigindo primeiro que os pretendentes sejam brancos. Na falta de pedidos, ele vai reduzindo pouco a pouco as suas exigências até casar as três filhas com um único homem, negro e rejeitado pela sociedade local. As suas esperanças de renovo social são vencidas e ele acaba por morrer abandonado pelas filhas. Vemos, com este exemplo, que a moral da história ultrapassa a temática tradicional, pois a narrativa introduz valores, como o desejo de ascensão social

baseada na cor da pele, os quais, embora pertençam a uma temática universal, não deixam de referir a comportamentos contemporâneos do autor, ou seja, aos valores realçados na sociedade luandense dos anos oitenta e noventa.

Vimos como Ondjaki resgata o mundo da sua infância que invade grande parte dos seus contos, tanto como vivência inocente e despreocupada, como por meio do trabalho de memória, como tempo de transmissão da cultura tradicional através do papel importante das avós na vida das crianças. Veremos agora como, por trás da tela – do “cinema bu” –, apresentando um mundo cheio de personagens descritas e encenadas com a ternura de um olhar infantil dum indivíduo que parece ter apenas boas recordações (lembramos que tratamos unicamente da primeira parte da antologia – a segunda, “As Noites de Aqui”, debruça-se de fato sobre outra vertente da realidade), aponta o olhar adulto dum autor jocoso-humorístico que pinta, com um pincel “*bon enfant*” e afetuoso, um quadro realista e algo crítico da sociedade angolana. Efetivamente, só em aparência o registro é ingênuo; a ternura e o afeto permitindo permitirem reter, sobretudo, os aspetos positivos, ao mesmo tempo que denunciam, relativizando os aspetos negativos.

Pois, contrariamente a uma ideia preconcebida e um pouco simplista que se pode ter do conto, vendo neste gênero uma função única de distração apta a transmitir às jovens gerações os valores e a moral duma sociedade, o conto pode ser um gênero eminentemente político que traduz os conflitos em determinado momento, que pode ir até uma intervenção em favor de um grupo ou de uma comunidade. Claude Levi-Strauss já tinha notado que os contos não são geralmente construídos a partir de oposições cosmológicas, metafísicas ou naturais, como os mitos, mas sim a partir de oposições mais fracas, frequentemente locais, sociais ou morais (LEVI-STRAUSS, 1973, pp. 139-173).

No caso presente, Ondjaki denuncia humoristicamente o que ele considera como possíveis defeitos e comportamentos imaturos e/ou abusivos dos seus contemporâneos, e mais particularmente dos luandenses¹⁹. E, dum ponto de vista mais geral, os seus textos inscrevem-se na renovação do conto evocada por Geneviève Calame-Griaule, para quem, existe, nos autores modernos africanos, “uma preocupação de recontextualizar os contos no horizonte atual do país” (CALAME-GRIAULE, 1991, p. 131), sendo esta recontextualização a “consequência do regresso à dinâmica da tradição, cujo sentido evolui acomodando-se à cultura – sempre histórica – em que é produzida” (CALAME-GRIAULE, 1991, p. 131). Por

outro lado, os estudos sobre a literatura angolana oferecem-nos subsídios suficientes para discutir as relações entre o texto literário e o discurso histórico, uma vez que, desde o seu início, o sistema literário angolano mantém, e continua mantendo, uma relação intrínseca com a realidade histórico-social.

A dimensão autobiográfica destes contos de Ondjaki faz com que os fatos históricos sejam captados através das lembranças familiares que colocam os acontecimentos no centro dum palco em que os protagonistas não são intervenientes políticos, mas sim familiares da sua infância e adolescência. Os pequenos acontecimentos vividos pelo escritor, que condicionam a temática geral dos seus contos, não têm nenhuma dimensão monumental e não influíram sobre a evolução do país em nível nacional. Mas, através deles, se esboça o retrato duma sociedade, que a hibridação cultural simultaneamente enriqueceu e empobreceu: as várias influências que, historicamente, se cruzaram e se (di)fundiram na cultura angolana não conseguiram vencer os efeitos negativos dos conflitos pós-coloniais e da recente abertura ao capitalismo. Assim, a descrição do seu país por Ondjaki deixa transparecer a realidade atual do país Angola e, através dele, realidades de outros países da África pós-colonial. Pois o verdadeiro conto, explica o teórico da literatura pós-colonial, Janos Riesz, é o espaço onde “o conto tradicional e o tema político da situação atual se reúnem, é a reflexão sobre o poder, tão tradicional quanto moderno” (RIESZ, 2009, p. 348).

Assim, pelos interstícios das estórias contadas, perpassa a história de Angola dos anos 80: o multiculturalismo derivado da reação ao período colonial e do efeito de globalização, o centralismo socialista, a presença cubana e russa, a guerra. No entanto, a crítica tem globalmente um tom humorístico indulgente, confirmando as palavras de D. Lhomond: “o humorismo e o absurdo são meios que permitem religar o conto ao tempo presente, pois temos o humor do nosso tempo” (L’HOMOND, 1991, p. 167). O cômico de situação constitui uma das molas usadas pelo autor para fazer sorrir o leitor. Assim, a situação já evocada da Tia Fatucha, que, indo viajar, é duplamente assaltada a caminho do aeroporto: depois de lhe roubarem o carro, é conduzida noutra carro roubado autuado pela polícia, e, finalmente regressa a casa sem realizar a viagem. O mundo materialista em que ela está integrada funciona como consolo: “O que lhe restava a ela, [...] os anéis que trazia nos dedos, o gancho que prendia o cabelo e uns dólares que tinha escondido nas cuecas” (ONDJAKI, 2004a, p. 29), dólares esses que revelam um

comportamento desviante em relação aos valores defendidos e exortados, mas nem sempre respeitados, pela classe dirigente. Finalmente o seu regresso a casa mostra que se trata de uma situação quase normal: “Apanhou o candongueiro para casa, e, lá posta, dirigiu-se para a cozinha onde bebeu um copo de água fresca, dirigiu-se para a sala e explicou brevemente a situação aos familiares que matabichavam, e só depois se dirigiu para a casa de banho” (ONDJAKI, 2004a, p. 30). Depois de se ter aliviado de “um xixi saboroso e alivante” (ONDJAKI, 2004a, p. 30), repetiu o gesto do princípio do relato: “Puxou então o autoclismo pela segunda vez” (ONDJAKI, 2004a, p. 30).

Nesse conto, os representantes do poder institucional não são poupados. O primeiro polícia a quem se dirige a Tia Fatucha para se queixar do roubo é um “débil agente”, cujo retrato é pouco favorecido:

Era escuro como breu, o que se afigurava uma enorme desvantagem para quem possuía lábios e ramelas²⁰ tão fluorescentes. Ele, no entanto, assobiava. Nos tons mais elevados mexia as orelhas de uma maneira estranha e ridícula que, para além disso tudo, abria o orifício do ouvido permitindo ver uma substância que ultrapassava já o conceito da cera normal de todos os ouvidos (ONDJAKI, 2004a, p. 30).

Notemos que a Tia Fatucha é descrita por focalização interna, revelando um preconceito social, talvez racial, duma mulher de nível social suficientemente alto para poder viajar de avião e suficientemente abastada para não considerar como problema maior a desistência duma viagem marcada: uma viagem a mais ou a menos não parece ter grande impacto na vida dela. Voltando ao polícia, de cujo retrato se lembra, a personagem, quando regressa a casa, ainda o distingue, e através dele, toda a instituição, pela sua incompetência: “dava ares de autoridade procurando um bloco que não estava lá” (ONDJAKI, 2004a, p. 28).

Outra autoridade tutelar, evocada repetidamente em *Momentos de aqui*, é a figura do padre. Quando, no conto “O Padre Inácio o *Mata-Anjos*”, o Sr. Tuarles descobre que o padre desvirginizou a filha, o narrador desdramatiza a situação com cenas tragicômicas, que lembram cenas de desenhos animados: o Sr. Tuarles se dirige ao bar, empunhando uma arma, embora soubesse “que amigos seus não o deixariam sair. [...] E como previa, não o deixaram sair” (ONDJAKI, 2004a, p. 68). Entretanto, “No paroxismo da sua fúria [...] as cápsulas saltaram para dentro do seu copo de cerveja, o que ainda o irritou mais” (ONDJAKI, 2004a, p. 69). O pai da

Paurlete vai então persegui-lo de arma na mão até a sua horta, derrubando o padre que “esborracha a cara nos tomates” (ONDJAKI, 2004a, p. 73).

Corroendo reiteradamente as figuras paradigmáticas como os polícias e os padres, Ondjaki faz destes representantes da autoridade personagens caricaturais. Os padres evocados são figuras ora de bondade, ora de maldade, demasiadamente fracas ou demasiadamente malignas. Figura bondosa é o eclesiástico do primeiro conto da antologia, “O Padre, o Mar e o Faroleiro”. Ele é descrito como um eclesiástico imperfeito, indolente, ou mesmo preguiçoso, mas, ao mesmo tempo, bonachão e prestável, pronto a acudir quem lhe peça ajuda, desde que este insista um pouco. Ele tem uma vida normal, vestindo como qualquer um, cultivando a sua horta: “despiu-se e pôs de seguida o seu fato macacão e as botas de jardinagem” (ONDJAKI, 2004a, p. 20). Mas o sacerdote mostra-se pouco zeloso na prática dos tradicionais rituais de que deveria dar exemplo: “Adormeceu sem rezar, como fazia tantas vezes” (ONDJAKI, 2004a, p. 18). No entanto, o homem encarregado de tirar do seu isolamento o faroleiro Adelaide Mortinho acaba por se deixar convencer pela beleza e a força maior da natureza em que o faroleiro se refugiou e de onde tira uma lição filosófica: “Compreendera de uma vez por todas que os homens eram meros instrumentos de um poder infinito. Que não compensava ir contra os acontecimentos mas antes saber aceitá-los” (ONDJAKI, 2004a, p. 24). A crítica faz-se mais acerba, quando se trata de denunciar comportamentos perversos de certos membros da Igreja que abusam do seu poder moral. É o caso do já evocado Padre Inácio, religioso mais interessado em ganhar os favores das moças do que dar o exemplo da virtude inerente à sua função. A sua perversidade é logo indiciada pelo retrato dele que confirma o ditado, segundo o qual “o hábito não faz o monge”: a “batina impecavelmente branca” não consegue disfarçar um ser “asqueroso, nojento, escorregadio” (ONDJAKI, 2004a, p. 65). O narrador não lhe atribui circunstâncias atenuantes, pois os seus crimes foram premeditados: “o padre Inácio organizou sozinho, de forma brilhantemente matemática, horários compatíveis e flexíveis, para que as raparigas da Praia do Bispo tivessem sempre uma actividade para partilhar com ele” (ONDJAKI, 2004a, p. 66). A figura deste padre constitui, portanto, a triste representação da vertente sombria da atuação da Igreja implantada em terras africanas pela colonização europeia.

Vários aspectos da sociedade luandense são assim declinados de maneira humorística, entre outros, como acabamos de ver através de dois exemplos, a

violência, violência moral e física como o roubo, o estupro. Embora a violência extrema não seja diretamente relatada, ela está sempre subjacente, nem que seja pela presença recorrente das armas que lembram o tempo da guerra civil de que são a herança simbólica, e de que o presente não consegue livrar-se. A guerra não aparece diretamente, mas tal passado não se pode apagar facilmente. Assim, logo no primeiro conto, o traumatismo transparece no comportamento da mãe do faroleiro: “a Dona Odete anda preocupada desde a última guerra e já lá vão não sei quantos anos...” (ONDJAKI, 2004a, p. 17). Por mais que queiram esquecer, a memória da violência fica, alimentada pela permanência de objetos simbólicos como as armas. O Sr. Tuarles possui uma arma AK47²¹, do tempo das lutas pela independência em que a União Soviética armou o MPLA, tempo bélico que se prolongou até 2002 com a guerra civil. Com essa arma, o pai ameaça a filha que, noutro conto, inventou a morte de Mamborrô, e que agora fraquejou frente às investidas do padre Inácio. Outra personagem possui duas armas: é o Ary, encarregado de fazer engolir os comprimidos ao Múrio. Uma é de chumbos, mas a outra é muito mais perigosa: “Ao mesmo tempo que dizia ‘Acabou a brincadeira!’, e ao mesmo tempo que atirava a arma de chumbos para cima do outro cadeirão, vi o Ary tirar da parte de trás da cintura, a sua pistola Makarov²², a que não disparava chumbos mas balas” (ONDJAKI, 2004a, p. 43). No entanto, nenhum dos dois chega a usar a arma como se quisessem mostrar que os angolanos, apesar de terem um temperamento quente, não são dados à violência a que forças externas os obrigaram. Como já vimos, as balas do Sr. Tuarles acabam no copo de cerveja ou nos tomates da sua horta, enquanto que as ameaças ao Múrio se desvanecem na desistência de Ary em ser obedecido: “Vai para casa, Múrio. Diz à tua mãe que te dê os comprimidos...” (ONDJAKI, 2004a, p. 45).

Outros tipos de guerra assolam as terras luandenses, mas esses são desdramatizados pelo autor: o roubo do carro da Tia Fatucha já referido, o suposto assassinio de Mamborrô que foi pura invenção como o indica liminarmente o título do conto: “A Desmorte de Mamborrô”. A descrição do crime, em discurso indireto, realça o carácter enganador da notícia: “Mamborrô tinha campado! [...] tinha sido chinado por uns gregos [...] havia marcas de sangue desde o sítio onde ele fora esfaqueado até à sua casa” (ONDJAKI, 2004a, p. 31). Essa estória abre uma nova vertente à crítica empreendida pelo escritor: depois da polícia e do clero, são agora objeto de chacota os meios de comunicação social. Através do fenómeno universal

do *mujimbo* (boato), denuncia-se o poder excessivo dos programas radiofônicos e televisivos e os seus consequentes efeitos negativos sobre a população: Paurlete, desejosa de se demarcar, inventa a história da morte brutal do idolatrado cantor Mamborrô supostamente presenciada pelo seu próprio pai. O questionamento colocado aqui é múltiplo. Por um lado, denuncia-se a luta pelo poder através da palavra, do discurso e das imagens, tal como é praticada pelos mídias. Por outro lado, é questionado o discurso oficial difundido pelos mesmos mídias em que não se pode acreditar, porque “em Luanda o vício dos desmentidos era demasiado rotineiro: perdera seus efeitos sociais” (ONDJAKI, 2004a, p. 31). As habituais mentiras dos dirigentes originam uma confusão absurda na mente das populações: deixaram de acreditar nos desmentidos e passaram a tomar por certas as mentiras: “O boato duplimentou-se, cheio de crescentes inverdades” (ONDJAKI, 2004a, p. 31). A denúncia do hábito de mentir e a consequente questão da verdade manifesta-se graficamente, neste texto, pelos repetidos pontos de interrogação que marcam as múltiplas perguntas do povo, ouvindo a notícia e não sabendo em que/quem acreditar:

perdera-se o jovem encantor? [...] tinha sido assim morto sem prefácio nem conclusão? E essas desmentições, eram afinal verdadeiras? [...] não constituía ele [o pai da Paurlete] a prova mais irredutível da morte do outro? Ele não era o ouvido, visto e constatado do enterro do encantador mais afamado de Luanda? (ONDJAKI, 2004a, p. 32)

Mais geralmente, todos os discursos oficiais, a palavra dos dirigentes, transmitidos pelas ondas radiofônicas ou televisivas, são aqui apontados. Noutro conto, é o discurso das instâncias policiais e administrativas que é parodiado: Barnabé é detido “por praticar o acto de peidar deliberadamente na igreja, fazendo uso de um estranho profissionalismo que resulta na eficácia sonora dos seus peidos” (ONDJAKI, 2004a, p. 49). No sentido inverso, o autor convida-nos a rirmos do uso abusivo em contexto doméstico de expressões ligadas ao processo revolucionário: “Os primos, o Tio Nelço e o Josefo, dirigiram-se para a sala a fim de empreenderem a necessária sessão de esclarecimento” (ONDJAKI, 2004a, p. 54). É assim, de certa maneira, desqualificado o carácter revolucionário do processo político que sucedeu à independência.

O desmanche desse processo e a desestruturação da sociedade angolana também é patente nos vícios que parecem generalizar-se como, por exemplo, o

alcoolismo: as bebidas alcoólicas fazem parte do cenário de vários contos e pelo menos duas personagens, o Sr. Tuarles e a Avó Ménha, são apresentadas como pessoas dadas à bebida. “Aprendemos em criança que a escola é nossa segunda casa; Sr. Tuarles se auto-instruiu: ‘o bar é minha primeira casa!’” (ONDJAKI, 2004a, p. 33). Quanto à Avó Ménha, as crianças brincavam à espera que ela “bebesse e bebesse um pouco mais e que, lá para as seis ou seis e meia (ou mais tardar), ela se pusesse finalmente a dormir, a exalar o cheiro que nos haveria de atrair e assustar” (ONDJAKI, 2004a, p. 62). Esses cheiros atraentes são os “da antiguidade acumulada, uma malcheirosa mistela de queijos e vinhos possivelmente portugueses [que] misturados com a kitaba e a cerveja” (ONDJAKI, 2004a, p. 64), resultados de um tempo passado, em que as culturas europeia e africana se mesclaram para dar um resultado mal digerido pelos mais velhos e ainda mal definido e misterioso para os mais novos.

Esses exemplos mostram que os contos de Ondjaki ultrapassam a dimensão anedótica e autobiográfica evocada acima: o receptor da estória pode ver neles um retrato da sociedade luandense dos anos 1980-90, e fazer destes contos uma leitura alegórica que revela outros significados subjacentes ao que foi explicitamente dito. Cabe ao leitor, confirma Laura Padilha a propósito do mestre angolano Luandino Vieira, “descobrir a pele dessas palavras, descacá-las, para provar sua macia carne, seu sumo, seu mel, seus cheiros, deitando-se à sua boa sombra” (PADILHA, 2005, p. 201).

Pelo menos três contos da primeira parte de *Momentos de aqui* poderão ser lidos como *permixta apertis allegoria*, alegorias “imperfeitas”, em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio. É o caso do conto já referido *A Desmorte de Mamborô* que, a partir dum *fait-divers* (que pode ter tido uma origem real ou não), o autor denuncia a perda dos valores tradicionais, a falta de credibilidade das instâncias governativas e informativas e, mais geralmente, os efeitos negativos da modernização e da globalização. Um segundo conto aproxima-se da *tota allegoria*, alegoria “perfeita”, não fosse a presença de uma arma de origem soviética, único elemento que reenvia para a realidade angolana: trata-se de “O Múrio, Enquanto Mau Tomador de Comprimidos”. Mas o texto mais alegórico desta primeira parte da antologia é, sem dúvida, o conto intitulado “*Depois du Funeral Triste do Nasser*”. Sob a aparência de um relato descritivo da vida pacata de uma família, esconde-se a evocação da evolução socio-

política de Angola. O jogo a partir do nome da personagem central que morreu, Nasser/nascer, indicia logo uma possível dupla interpretação. O funeral desse menino, “ainda tão pequeno” (ONDJAKI, 2004a, p. 79), constitui um marco histórico na vida da família: existe um antes e um depois dessa morte. A focalização interna de um narrador-criança dá-nos uma visão ingênua e objetiva da cena. A criança observa: “a Avó Nela tinha vindo de Portugal para este encontro [...] A casa acabava de ser recuperada/os fins-de-semana na casa do Mussulo do Tio Xexo tornaram-se mais festivos” (ONDJAKI, 2004a, p. 77). Mas o nascimento de Nasser desencadeou uma série de acontecimentos aparentemente familiares lembrados por um narrador já adulto, em analepse marcada pelo uso do futuro do pretérito:

os sinais psicológicos e físicos da sua aparição, do Nasser, eram anúncios não perceptíveis de toda uma gama de desvios pessoais e colectivos que se haveriam de processar na sua família, desvios que começariam no casamento do Vaz com a Céu – seus pais, que passariam pelo nascimento da Sú – sua irmã, e que terminariam, agora entendo, com a sua própria morte (ONDJAKI, 2004a, p. 78).

Num primeiro plano, este relato pode evocar um caso de adultério que teria abalado o equilíbrio familiar, opondo o Tio Xexo ao Mofor que acabou por morrer (ser morto?): “O Mofor não mais almoçou na casa do Tio Xexo porque nem a própria morte do Nasser criou a possibilidade de as pessoas voltarem do reino da morte” (ONDJAKI, 2004a, p. 78). Morta também a criança objeto do conflito, e não se sabe como, “as coisas, de maneira certa, mas triste, voltaram aos seus lugares” (ONDJAKI, 2004a, p. 78). A vida familiar reentra nos seus eixos, contudo a criança questiona-se:

observando um pouco de longe um pouco de perto, eu perguntava-me em espaçados intervalos se teria sido preciso o Nasser nascer, se teria sido preciso ele viver e crescer e ter sido tão importante para nós, e se teria sido preciso [...] ele morrer para que todas as coisas que desde o seu nascimento se alteraram, pudessem finalmente e a que preço, voltar aos seus antigos e próprios eixos (ONDJAKI, 2004a, p. 79).

Ora, se equacionarmos esses diversos elementos, podemos considerar a seguinte fórmula e relacioná-la com a realidade angolana: antes-depois / da guerra + nascimento-morte / da esperança na descolonização => família de Nasser = povo angolano. Depois dos dois conflitos, guerra de independência e guerra civil, a sociedade angolana parece ter voltado ao ponto de partida (inclusive com o regresso de Portugal na figura da Avó Nela), com uma diferença: as pessoas

abandonaram a luta, conformaram-se, acomodando-se com as novas regras sociais, políticas e econômicas, por vezes integrando-as totalmente como o Dório, que passou a ser representante duma multinacional do setor de automóvel, ou o Tio Xexo, que tem segunda casa na ilha onde uma aparelhagem moderna lhe permite projetar filmes sobre o passado revoluto. Ambas as personagens constituem símbolos do materialismo exacerbado que se apoderou do povo luandense. Os idealismos desvaneceram, a esperança morreu e, finalmente, “Depois do funeral de Nasser, e na ausência dele, nada parecia ser a mesma coisa” (ONDJAKI, 2004a, p. 80).

Através das situações descritas nestas cenas mais ou menos anedóticas, é todo um tempo que nos é revelado. A paisagem social luandense, descrita por Ondjaki, fundamenta uma ética numa perspectiva induzida pela percepção do mundo circunstante. O meio em que se passam as estórias é uma paisagem definida pelo ponto de vista de um sujeito sobre o mundo, que pode ser qualificada de “tropológica”, na medida em que, segundo a definição de Jean Nimis, ela acaba sendo um “lugar” literário beneficiando de uma utilização retórica de conotação sócio-cultural (NIMIS, 2011, pp. 328-329).

No entanto, a construção alegórica, constituindo o objeto na sua historicidade, simultaneamente, o arranca ao tempo e, nos seus contos, Ondjaki não só revela a realidade contemporânea de Angola, como demonstra que a palavra é o testemunho da memória da própria existência humana, do poder ontológico da fala que, ao nomear, faz existir, e da transmissão dos valores e interditos que regulam as sociedades. Esta dimensão universalizante reenvia à dimensão moralizante do conto tradicional: abrindo o conto tradicional à realidade presente, o autor reenvia para um questionamento axiológico e filosófico sobre a natureza humana, fazendo dos seus contos não uma crônica temporalmente marcada, mas sim um discurso válido para todos os tempos e todos os humanos. Concluindo por nós, Mia Couto, o mestre moçambicano de Ondjaki, afirma, no prefácio à segunda edição de *Momentos de aqui*, que “ele cria uma história para a nossa própria vida [...] percorre[r] as diferentes fabulações de nós mesmos, conta[r] essas maravilhações aos outros [...] desengaiola[r] sentimentos”, fazendo descobrir que “todos voam, não havendo pequenos nem grandes” (COUTO, 2004b, p. 16)

REFERÊNCIAS:

¹ Edição de referência: *Momentos de aqui*. 2. Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

² *O conto é uma viagem de exploração e de inventário do invisível, é o desejo de descoberta e, talvez, de cobiça, é também e, ao mesmo tempo, a descrição de um movimento calculado, cifrado, de uma operação, de um jogo de cálculo* (DE LA SALLE, 2004, p. 159). (tradução livre)

³ Citação de Makhily Gassama, texto de abertura da antologia *Kuma*. Dakar-Abidjan:Le Nouvelles Editions Africaines, 1978, p. 22.

⁴ Numeração proposta pelo autor e retomada no quadro a seguir.

⁵ *Tipo ascendente*: parte de uma situação inicial de “falta” ou “carência”, para chegar à ausência desta privação, ao “Bem”, passando por sucessivas fases de melhoramento.

⁶ *Tipo cíclico*: caracteriza-se por uma axiologia ternária: situação normal (ou anormal) => deterioração (ou melhoramento) => situação normal (ou anormal).

⁷ *Tipo descendente*: situação normal e falta são elementos morfológicos referenciais da narrativa de tipo descendente, que inicia com um estado de equilíbrio do herói que um acontecimento qualquer vem perturbar, do que resulta o desequilíbrio que se traduz na punição que pode ir até à morte.

⁸ *Tipo empulheta*: dois actantes realizam simultaneamente diligências opostas. Seus comportamentos, ao longo de uma mesma ação, conduzem a reencontrarem-se, no fim, em situação inversa, com as suas posições iniciais significativamente alteradas.

⁹ *Tipo complexo*: narrativa formada por dois ou mais tipos diferentes, reunidos pelo narrador, num único conto, mantendo, no entanto, as mesmas personagens.

¹⁰ *Tipo desqualificante*: a figura central é uma personagem negativa, que transgredir um mando, viola um acordo previamente estabelecido, pratica uma malfeitoria, não só contra o adversário, mas, por vezes, contra os restantes elementos implicados na situação narrativa. A punição que é aplicada ao agente degradador é geralmente exercida pelo antagonista, cuja performance é, na maior parte das vezes, de natureza melhoradora.

¹¹ *Tipo em espiral*: sucessão de movimentos ascendentes e descendentes. As suas referenciais são: falta => reparação da falta =>deterioração =>novo melhoramento, sequência que se pode voltar a repetir na macrocomposição.

¹² *Tipo glorificante*: o herói da narrativa glorificante é sempre positivo e os desenvolvimentos significativos do seu comportamento são associativos e conotados euforicamente: cumpre as ordens e acordos previamente estabelecidos, luta contra a injustiça, auxilia e protege os mais fracos e desprotegidos, defende a comunidade, etc. A recompensa pode ser material (o dinheiro ou a metade do palácio) ou espiritual (o reconhecimento público ou o sentimento de alegria ou de felicidade pelo dever cumprido). As funções primárias são, portanto, a benfeitoria e a sanção remuneradora.

¹³ Tradução nossa.

¹⁴ Quando lhe perguntam como era viver em tempo de guerra, Ondjaki responde: “Era um quotidiano bom, feliz, apesar das limitações. Eu penso que, em qualquer parte do mundo, sob qualquer regime, as crianças não têm consciência do que está a acontecer – sofrem as consequências, mas não têm a real noção do que se passa. As crianças que viviam em zonas de Angola que não tinham contacto directo com a guerra eram felizes. Era uma infância de pobreza, ao nível da comida, ao nível da roupa, mas nunca foi pobre a nível do imaginário ou mesmo da oferta cultural. Íamos a festivais e íamos a concertos, mas a verdade é que essa liberdade que eu vivi, enquanto criança, não era extensiva ao resto da sociedade” (ONDJAKI, 2004, p. 16.).

¹⁵ Nota do autor à epígrafe: “Cinema bu: se não houver falta de luz, se não houver uma varanda com arvoredo por detrás, se não houver um muro onde se sentem crianças criativas, se os carros não passarem, provocando sombras na parede da varanda ... então, não há cinema bu”.

¹⁶ Convém aqui sublinhar a importância dos cheiros como manifestação física dos sentimentos e lembranças boas ou más, nos contos de Ondjaki.

¹⁷ Duas personagens que reaparecem no conto “Padre Inácio, o *Mata Anjos*”.

¹⁸ Tradução nossa.

¹⁹ Sabemos que a maior parte da literatura angolana contemporânea, de modo geral, e com exceção de Agualusa, está, por razões socio-históricas, presa a Luanda. Nos contos aqui analisados aparecem várias localizações espaciais que se referem diretamente à capital de Angola: a Praia do Bispo (pp.31-32, 65), Luanda (p.35), o bairro de Kinanga City (p.69), o Mussulo (p.79).

²⁰ A propósito deste pormenor, F. Topa (*op. cit.*) faz o comentário relevante: o termo “ramela” introduz a noção de fronteira “entre o eu e o mundo, entre o sono e a vigília, entre o sonho e o real, entre a noite e o dia, entre o incolor e o colorido, entre o líquido e o sólido, entre o sujo e o limpo, entre a criança e o adulto”, a fronteira podendo ser vista, à maneira de Mia Couto, como um lugar de travessia, um lugar onde se efectuam as trocas, onde se acumulam as riquezas culturais.

²¹ Arma automática de Kalashnikov, modelo de 1947.

²² Outra arma de origem soviética.

REFERÊNCIAS:

BELINGA, S. M. Eno. *Comprendre la Littérature orale africaine*. Paris: Ed. Saint-Paul, 1978.

CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Le renouveau du conte*. Paris: Editions du CNRS, 1991.

CÂNDIDO, António. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CHATELAIN, Heli. *Contos populares de Angola*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.

GASSAMA, Makhily. Texto de abertura da antologia *Kuma*. Dakar-Abidjan: Le Nouvelles Editions Africaines, 1978, p. 22.

JÚDICE, Nuno. *O fenómeno narrativo do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Ed. Colibri; IELT, Universidade Nova de Lisboa, 2005.

JUNOD, Henrique. *Usos e costumes dos bantos*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974. V. II.

KANE, Mohamadou. *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*. Dakar: Université de Dakar. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968. (Langues et Littératures, nº16).

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, Points Essais, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. « La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp ». In : *Anthropologie structurale II*. Paris: Plon, 1973, pp. 139-173.

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

L'HOMOND, Daniel. « Le conte aujourd'hui ». In: CALAME-GRIAULE, G. (Org.). *Le renouveau du conte*. Paris: Editions du CNRS, 1991.

MOISES, Massaud. *A criação literária. Prosa*. 9. ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1979.

NIMIS, Jean. "Paysages allégoriques et inscription du temps chez Montale, Saba et Ungaretti". In: IMBERT, Ch. et MAUPEU, Ph. *Le paysage allégorique, entre image mentale et pays transfiguré*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

ONDJAKI. *Momentos de aqui*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004a.

_____. "O que enfrenta os desafios". Entrevista de Maria João Martins. *Jornal de Letras*. Lisboa, 21 de julho - 3 de agosto de 2004b, p. 16.

_____. "Infância revisitada". Entrevista de Luís Ricardo Duarte. *Jornal de Letras*. Lisboa, 21 de Maio - 3 de Junho de 2008, p. 18.

PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Emboqueiro, 2002.

_____. *Entre voz & letra*. Lisboa: Novo Emboqueiro, 2005.

_____. "Ficção angolana e a força da ancestralidade". In: *Convergência Lusíada*. Revista do Real Gabinete Português de Leitura, nº9. Rio de Janeiro, 1992.

PAULME, Denise. *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris: Gallimard, 1976.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Prefácio de Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Vega, 2000.

RIESZ, János. "*Astres et désastres*": *histoires et récits de vie africains de la colonie à la postcolonie*. Hildesheim; Zurich ; New York: Ed. Georg Olms Verlag, 2009.

SALLE, Bruno de la. « Conte et mémoire, entre écriture et oralité ». In: PERROT, Jean (Dir). *Les métamorphoses du conte*. Bruxelles: Peter Lang, 2004.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura V*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Tel Gallimard, 1994.

TOPA, Francisco José de Jesus. "Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura". In: *Nau literária: crítica e teoria de literaturas*. Revista da PPG-LET-UFRGS. Porto Alegre, v. 07, N. 02, jul/dez. 2011, pp. 1-11. <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Texto recebido em 30 de maio de 2012, e aprovado em 06 de junho de 2012.

“AS TRÊS IRMÃS”: UM CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS

“AS TRÊS IRMÃS”: A TOPSY-TURVY FAIRY TALE

Daniela Aparecida da Costa

Doutoranda pela UNESP

RESUMO:

O presente texto tem por objetivo apresentar uma leitura do conto “As Três Irmãs”, narrativa de abertura do livro *O fio das missangas* (2004), do escritor moçambicano Mia Couto. Trata-se de um texto híbrido, compreendido aqui como um conto de fadas às avessas, pois traz a atmosfera típica desse tipo de narrativa, mas o desencadeamento do enredo e seu desenlace rompem com a ordem do esperado, com a previsibilidade, dando às personagens típicas dessa forma simples outro “destino”. O intuito é analisar os efeitos de sentido produzidos pela narrativa, por meio da análise do processo criativo do autor na composição desse desenlace.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto, conto, contos de fadas, desenlace, metalinguagem.

ABSTRACT:

This paper aims at presenting an interpretation of the short story "As três irmãs", which opens Mia Couto's O fio das missangas (2004). It is a hybrid text, understood here as a topsy-turvy fairy tale because it unfolds the typical atmosphere of this type of narrative while both the outbreak of its plot and its denouement break with the expected order – with predictability –, giving its typical characters another "destination". Our intention is to consider the effects of meaning produced by the narrative through the analysis of the author's creative process in the composition of that outcome.

KEYWORDS: Mia Couto, short story, fairy tale, denouement, metalanguage.

“No tecido, no texto, na panela”

A frase acima, utilizada como subtítulo, foi retirada do conto “As Três Irmãs”, de Mia Couto. Faz referência aos dons das protagonistas da narrativa (Evelina, a bordadeira; Gilda, a rimeira; e Flornela, a receitista), mas, ao mesmo tempo, remete-nos a uma reflexão sobre o próprio processo de escrita do autor. As reflexões sobre o ato de narrar recuperam, no plano da escrita, a tradição oral africana e evidenciam uma poética própria na obra coutiana e uma tendência da literatura africana de língua portuguesa de recriar o oral e aspectos da cultura em suas narrativas. Esse sistema literário, segundo Rita Chaves e

Tânia Macedo, embora seja escrito na língua do colonizador e recorra aos gêneros da literatura ocidental, como o romance, o conto e a poesia – apresenta peculiaridades:

Dividindo-se entre o conto e o romance, esses autores trabalham a língua portuguesa buscando enfatizar a sua diversidade. Em seus textos, recorrem ao uso de neologismos, desobedecem à norma culta, empregam palavras das línguas de seus países, tornando-os, portanto, mais próximos das realidades apanhadas pelo texto literário. Diante de seus textos, o leitor percebe logo que o autor não é um português [...] esse tipo de narrativa, que teve seu modelo forjado no Ocidente, **no contexto das literaturas africanas traz uma característica especial: para além das fontes documentais, os autores lançam mão da memória oral, confirmando a energia dessas matrizes no patrimônio cultural africano.**

(CHAVES, MACEDO, 2007, pp. 2-3; grifos nossos)

Lançar mão da memória e da matéria oral – como estratégia construída no espaço da escrita –, segundo Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, proporciona originalidade à produção literária africana, inserindo-a no cânone e questionando-o, ao mesmo tempo, em “sua feição tradicional e a visão de oralidade como um não-saber ou como um saber menor” (FONSECA e CURY, 2008, p.13). Pode-se dizer, de acordo com as autoras, que esse questionar o cânone “se configura como uma estratégia de afirmação da produção literária como nacional” (*ibidem*, p. 13).

Sobre a obra de Mia Couto, *Inocência Mata* (2008, p.9) afirma que é bastante diversificada em termos de gêneros (poesia, histórias, contos, crônicas, novelas, romances e ensaios) e temas, os quais, nas palavras da autora, nunca são excludentes: “tradição/modernidade, oratura/escritura, voz/letra, velho/novo, campo/cidade, região/país, local/global, nacional/universal, natureza/cultura, mesmo/outro, e suas mestiças combinações a partir das quais o escritor constrói uma verdadeira sinfonia do diálogo entre diferentes”.

Nos romances, crônicas e contos do autor há também uma constante presença de um narrador contador (recuperando a figura do *griot*) e/ou de um ouvinte ou interlocutor, que é implícito (narratário ou leitor) ou uma personagem que se põe a ouvir, como em *Terra sonâmbula* (1992), por exemplo, Tuahir que

ouvira a história dos Cadernos de Kindzu, lidas pelo menino Muidinga. Além disso, há a peculiaridade na escolha e emprego da língua em suas composições.

O uso estratégico da oralidade na escrita (oratura – oralidade na literatura) e as “brincadeiras” (conceito de Mia Couto) com a língua no processo de escrita revelam um trabalho de metalinguagem. O teor metalinguístico de *O fio da missangas* já se inicia na epígrafe de abertura da coletânea, em que o autor escreve: “A missanga todos a veem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo” (COUTO, 2009, p.5). Diante disso, somos convidados a entender o fio, a maquinaria que, metaforicamente, põe em funcionamento suas narrativas, ou seja, compreender os meandros de seu processo criativo.

Desse modo, nosso objetivo neste texto é apresentar uma leitura do conto “As Três Irmãs”, narrativa de abertura do livro de contos *O fio das missangas* (2004), a fim de analisar os procedimentos composicionais dessa narrativa. Trata-se de um texto breve que se compõe de modo híbrido, compreendido aqui como um conto de fadas às avessas, pois traz a atmosfera típica desse tipo de narrativa, mas o desencadeamento do enredo e, principalmente, seu desenlace rompem com a ordem do esperado, com a previsibilidade, dando às personagens típicas dessa forma simples outro “destino”. O intuito é analisar os efeitos de sentido produzidos pela narrativa, por meio da análise do processo criativo do autor na composição estratégica e intencional do desenlace desse conto.

Edgar Allan Poe, em sua *Filosofia da composição*, afirma que nenhuma obra é escrita ao acaso; não há, segundo o autor de “O Retrato Oval”, uma casualidade na escrita. Toda narrativa, segundo ele, deve ser breve, para que haja tensão que desencadeará um efeito. Sobre o desenlace, afirma que todo bom escritor deve ter o epílogo em vista:

Só tendo o epílogo constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, 2001, p.913)

Em suas “Novas Teses sobre o Conto”, Ricardo Piglia (2004) realiza, como ele próprio afirma no início de seu texto, uma espécie de catálogo de ficções sobre o final. O término do conto, nas palavras de Piglia, implica mais do que um rompimento, significa uma mudança de velocidade em que “existem tempos variáveis, momentos lentíssimos, acelerações. Nesses movimentos da temporalidade se joga o remate de uma história” (PIGLIA, 2004, p.99). Ainda segundo o desenlace, o autor nos fala que “o final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato” (*ibidem*, p.100).

Pensando em “As Três Irmãs”, de Mia Couto, a unidade de efeito escolhida pelo autor, retomando Poe, é a fórmula do conto de fadas novelístico¹ e a grande estratégia, pensando em Piglia, é colocar em xeque o final esperado. Sem essa unidade e sem toda a expectativa e tensão do leitor e/ou ouvinte implícito – à espera de um *happy end* –, o texto não atingiria seu ápice, seu ponto máximo com o rompimento do final esperado.

O curioso é que, para perceber a sutileza desse processo intencional do autor, quem lê, ou seja, o destinatário da narrativa precisa estar atento e possuir certo domínio do campo semântico, das características desse texto outro, o conto de fadas, para ter a percepção de que houve uma desconstrução dessa estrutura ficcional primeira, mas sem deixar de apresentar suas marcas. Desse modo, o tecido textual, em “As Três Irmãs”, apresenta-se como um palimpsesto, que ainda guarda resquícios dos textos anteriores que ali foram escritos.

Antes de passar para a análise do conto, faz-se necessária uma breve exposição teórica em torno do contar e sobre as peculiaridades do conto em relação ao gênero romanesco e às características do conto de fadas, a fim de uma melhor compreensão da atmosfera criada por Mia Couto na elaboração da estratégia narrativa do texto em análise.

Sobre o contar/narrar, o conto e o conto de fadas

É sabido que o contar sempre esteve presente no cotidiano do homem, primeiramente, nas narrativas orais, passadas de geração em geração para a preservação da tradição, por meio de mitos e ritos, até a sua passagem para a escrita e constituição dos diversos tipos de texto, em especial, do literário; mas, o objetivo primeiro do contar sempre foi transmitir uma experiência, um ensinamento. Walter Benjamin, em seu texto “O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”, inserido na obra *Magia e técnica, arte e política* (1994, p.198), afirma que, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos e que narrar devidamente implica saber intercambiar experiências.

Para Benjamin, o conto difere do romance, pois o primeiro procede da tradição oral:

O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa.

(BENJAMIN, 1994, p. 201)

Walnice Nogueira Galvão, em seu texto *Cinco teses sobre o conto* (1982, p.167), afirma que o conto é definido pela ação de contar e integra por esse motivo as chamadas “formas simples”, o que nos remete diretamente aos estudos de André Jolles. Este define as formas simples como sendo “as formas que se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta” (JOLLES, 1976, p. 20).

O conto, em especial o conto de fadas, juntamente com a saga, a legenda, o mito, a adivinha, o ditado, o caso compõem os estudos do autor em sua obra *Formas simples (Einfache formen)*. Segundo Jolles, a palavra conto para designar uma forma literária é limitada e só adotou esse sentido a partir da coletânea *Kinder-und Hausmärchen (Contos para crianças e famílias)*, dos

irmãos Grimm, no início do século XIX. Nas palavras de Jolles, os contos de Grimm, desde sua publicação, tornaram-se os critérios para as definições do que seja o conto: “poderia dizer que o conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder-und Hausmärchen*” (GRIMM. *Apud*: JOLLES, 1976, p.182).

Freenmärchen, em alemão, de origem popular e de tradição oral, os contos de fadas em sua origem constituem-se primordialmente como formas simples. Para Jolles (1976, p.198), esses tipos de narrativa nos satisfazem, pois temos um pendor para o maravilhoso, ao amor natural e verdadeiro, por aquilo que gostaríamos que acontecesse em nosso universo.

Karin Volobuef (2011, p. 296) afirma ser comum em nossa cultura atual a crença e percepção de que os contos de fadas – ou contos maravilhosos – são textos inocentes e delicados, que se passam em um mundo cor-de-rosa, em que o Bem invariavelmente prevalece, os desejos das pobres Cinderelas são atendidos por fadas carinhosas e o casamento com o príncipe é feliz para sempre. A ambientação nos contos de fadas, segundo Volobuef (2000), se faz, na maioria das narrativas, com flores, animais, fontes que falam, tom ingênuo, indeterminação de tempo e de espaço, e o fecho da estória costuma apresentar um final feliz entre o herói/príncipe e a donzela/princesa.

É com essa percepção popular dos contos de fadas que a narrativa em análise vai romper; assim, podemos pensar no que Piglia disserta sobre a expectativa do interlocutor. Segundo esse ensaísta, o conto, quando trabalha com um jogo com a expectativa do interlocutor implícito, traz um resquício da tradição oral, das histórias orais: “Na silhueta instável de um ouvinte, perdido e deslocado na fixidez da escrita, encerra-se o mistério da forma. Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sobra daquele que o escuta” (PIGLIA, 2004, p.101).

Em suas “Novas teses sobre o conto”, Piglia fala sobre o processo de escrita do contista Jorge Luís Borges e podemos depreender, a partir da leitura desse texto, que há certa aproximação com a posição benjaminiana em relação ao romance. Segundo Piglia, Borges diz que a arte de narrar gira em torno de

um duplo vínculo: “ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta” (PIGLIA, 2004, p.101), e que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, “perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a concisão dos relatos breves e dos contos orais” (*ibidem*, p. 101).

Sobre essa tradição oral do conto, Borges afirma que “a presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma [somente] sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado” (BORGES. *Apud*: PIGLIA, 2004, p.101).

Para Julio Cortázar (1999, p. 349), em seu texto “Alguns aspectos do conto”, o conto é um gênero de difícil definição, fugidio em seus aspectos múltiplos e antagônicos, dobrado sobre si mesmo como um caracol da linguagem e ainda irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. Cortázar afirma que é preciso chegar a uma ideia viva do que é o conto e a realiza numa oposição entre romance e conto, comparando o primeiro ao cinema/filme e o último à fotografia, pensando nos conceitos de brevidade e limite.

A narrativa curta, segundo Alfredo Bosi (1975, p.7), se comparada à novela e ao romance, condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. O autor aponta ainda que o conto contemporâneo apresenta-se surpreendentemente de forma variada: “ora é o quase-documento folclórico, ora quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem” (*ibidem*, p.7).

É curiosa e interessante a teorização feita por Bosi em torno do conto contemporâneo, pois mostra a multiplicidade de estratégias que vêm sendo aglutinadas pelos autores na composição de suas narrativas breves. Interessamos aqui refletir sobre isso, pois é justamente o processo que vemos em Mia Couto. Em suas narrativas, vemos a tradição oral, conjugada com a fórmula contos de fadas, vistas pelo contar da história por um narrador que parece

conduzir de modo oral a matéria narrada e também uma reflexão sobre o próprio fazer literário.

O desenlace em “As Três Irmãs”: um conto de fadas às avessas

O conto “As Três Irmãs”, como já foi mencionado, é o conto de abertura da obra *O fio das missangas*. Publicada em 2004, é formada por vinte e nove narrativas breves, sendo que as mais extensas chegam a cinco laudas.

Fazendo um breve resumo do enredo, temos, em “As Três irmãs”, a história de Gilda, Flornela e Evelina, que, após a morte da mãe, se mudam com o pai Rosaldo para um lugar distante, ficando, assim, isoladas do convívio social. Cada uma delas possui um dom ou qualidade para servir as necessidades do pai: “Cada uma feita para um socorro: saudade, frio e fome” (COUTO, 2009, p.9). A filha mais velha, Gilda, com o dom de rimar, passava o dia no jardim ou dentro da casa com um dicionário nas mãos, procurando fazer as várias combinações; a do meio, Flornela, ocupava-se em cozinhar, sabia vários pratos e inventava vários outros; por fim, Evelina, a mais nova, sabia bordar e passava os dias na varanda praticando seu ofício. São surpreendidas, certa vez, pela visita de um formoso jovem, que passou por aquelas terras. O inusitado fato transformou a vida monótona das três irmãs e também a do pai:

Sucedeu foi um salto na casa, um assalto no peito. As jovens banharam-se, pentearam-se, aromaram-se. Água, pente, perfume: vingança contra tudo o que não viveram. Gilda rimou “vida” com “nudez”, Flornela condimentou afrodisiacamente, Evelina transparentou o vestido. Ardores querem-se aplacados, amores querem-se deitados. **E preparava-se o desfecho do adiado destino** [...] Logo-logo as irmãs notaram o olhar toldado do pai.

(COUTO, 2009, p.12; grifos nossos)

Nós leitores, a essa altura da narrativa, conduzidos pelo comentário do narrador “E preparava-se o desfecho do adiado destino”, somos levados a imaginar/formular alguns desenlaces possíveis: a) uma disputa entre as três irmãs pelo amor do moço forasteiro; b) uma intervenção severa do pai contra o envolvimento amoroso das filhas com o recém-chegado; c) a escolha do moço

por uma das filhas, pensando no melhor dom; entre outras possibilidades. Entretanto, somos surpreendidos com um final que quebra/desarticula a previsibilidade: o desfecho do conto revela a escolha do moço forasteiro, não pelas filhas, mas por Rosaldo. As filhas presenciam um beijo apaixonado entre o formoso moço e o pai, fato que desencadeia um término surpreendente para o conto:

O moço, encachoadado, rosto a meia haste. E ante o **terror das filhas**, o **braço ríspido de Rosaldo** puxou o corpo do jovem. Mas eis que o mundo desaba em visão. E os dois homens se beijaram, **terna e eternamente**. Estrelas e espantos brilharam nos olhos das três irmãs, nas mãos que se apertaram em **secreta congeminação de vingança**.

Há muitos sóis. Dias é que só há um. Para Rosaldo e o visitante, esse foi o dia. **O derradeiro**. (COUTO, 2009, p.12-13; grifos nossos)

Nesse último parágrafo da narrativa, em que se dá o desenlace, percebemos que há uma mudança progressiva da velocidade, formando uma gradação (notem-se os grifos), que nos leva ao fim inesperado. Lembremos as palavras de Piglia (2004, p.99): esse jogo com o ritmo da narrativa implica mais do que um corte, representa uma mudança de velocidade em que o remate da história é posto ao leitor, rompendo, assim, com suas formulações e expectativas.

A quebra de expectativa ocorre, porque desde o início o conto instaura uma atmosfera própria dos contos de fadas, uma narrativa de tom maravilhoso, com imprecisão temporal e espacial: “**Eram** três: Gilda, Flornela e Evelina. Filhas do viúvo Rosaldo que [...] se isolara **tanto e tão longe**” (COUTO, 2009, p.9; grifos nossos). O espaço da história, portanto, é um lugar distante; as protagonistas são três irmãs solteiras dotadas de dons; a figura austera do pai, controlador da rotina e de suas filhas, entra em contraste com o surgimento de um possível príncipe, que acabaria com a monotonia das filhas e seria disputado por elas. Essa ambientação é alterada pelo desenlace desestruturador dado à narrativa e pela velocidade abrupta dos fatos narrados, que partem a harmonia da casa paterna, do pai com suas filhas.

Há, na narrativa, uma indefinição espaciotemporal que nos leva ao onírico ou ao maravilhoso do mundo do conto de fadas. Isoladas, assim como o

pai Rosaldo, as três irmãs viram naquele que chegara a possibilidade de saída, de volta à civilização e às experiências a que haviam abdicado. Todavia, o conto termina abruptamente e também o interlocutor se surpreende. Este, envolto pela atmosfera do conto de fadas criada intencionalmente pela composição da história, não compreende que Rosaldo também poderia disputar o amor do forasteiro. O leitor/interlocutor poderia esperar por vários desenlaces, mas não por este do conto que se abre à possibilidade de uma relação amorosa homossexual entre o viúvo e o moço.

Temática vigente na literatura contemporânea, o relacionamento amoroso homossexual não caberia, pela tradição, dentro do desenlace dos contos de fadas. Daí o hibridismo dessa narrativa que mescla o arranjo tradicional dos contos de fadas com a desconstrução do desfecho dado à narrativa de Mia Couto.

O inesperado final do conto pode ser visto também como peça fundamental para a libertação das três irmãs. Mesmo que a narrativa termine com a sugestão de uma possível tragédia e vingança, rompendo com o tradicional *happy end*, traz também uma mudança de rota às três irmãs que haviam deixado de viver outras experiências para servir ao pai. O encontro amoroso entre o forasteiro e Rosaldo ocasiona uma alteração para as três irmãs que são obrigadas a saírem do universo de cinderela em que se encontravam.

Outro aspecto que não pode ser deixado de lado é o tom de oralidade com que o narrador conduz o relato do início ao fim, característica que também é comum aos contos de fadas. Lembremos Benjamin e Borges, quando afirmam que as melhores narrativas são aquelas que guardam traços das narrativas orais; recordemos também Rita Chaves, Tânia Macedo, Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury que apontam para a presença da oralidade na escrita das literaturas africanas de língua portuguesa, mostrando que é uma peculiaridade, uma maneira de resistência e afirmação da identidade nesses sistemas literários.

A construção do desenlace como é feita no conto “As Três Irmãs” é, portanto, responsável pela estruturação (e desestruturação também) da tensão

narrativa, da unidade de efeito de que nos fala Poe. Esse procedimento, ou seja, a forma como é conduzido/construído o final, unindo os elementos do conto de fadas com a inserção de elementos da narrativa contemporânea, juntamente com um tom narrativo que nos remete às histórias orais, prende o leitor, ao mesmo tempo em que realiza um jogo com suas expectativas (lembremos Piglia), chamando sua atenção para o processo consciente e intencional da matéria narrada.

NOTA:

“Contos de fadas, cujo enredo gira em torno de circunstâncias curiosas ou inusitadas, chegando em muitos casos a dispensar por completo o elemento mágico ou sobrenatural.” (AARNE, A.; THOMPSON, S. *Apud*: VOLOBUEF, K. “Classificação dos contos de fadas”. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/page_maerchen_classificacao.htm. Último acesso em 10/03/2012.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”. *In: Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CHAVES, R.; MACEDO, T. “Caminhos da ficção da África portuguesa”. *In: Vozes da África – Biblioteca Entre Livros*, n. 6, edição especial. São Paulo: Editora Duetto, 2007.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”. *In: _____*. *Obras críticas 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

JOLLES, André. “Conto”. *In: _____*. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MATA, I. “Os espaços romanescos de Mia Couto”. *In: FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F.* *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *Cinco teses sobre o conto*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1982.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. *In: _____*. *O laboratório do escritor*. São Paulo:

Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 6, p. 71-82, jan./jul. 2012 ISSN 2176-381X

Iluminuras, 1994.

_____. “Novas teses sobre o conto”. In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. “Filosofia da composição”. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

VOLOBUEF, Karin. “Individualismo e sentimentalismo (Novalis e José de Alencar): duas formas de subjetividade no romantismo”. In: *Revista Itinerários*. Araraquara, 2000.

_____. “Minha mãe me matou, meu pai me comeu: a crueldade nos contos de fadas”. In: *Anais do II Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura*, 2011. Disponível em: http://www.vertentesdofantastico.com.br/II_Coloquio_files/iicoloquio_anais.pdf. Último acesso em: 15/03/2012.

_____. “Classificação dos contos de fadas”. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/page_maerchen_classificacao.htm. Último acesso em 10/03/2012.

Texto recebido em 19 de abril de 2012 e aprovado dia 10 de abril de 2012.

**O BREVE TEMPO DE SER:
DUAS VELHICES E ALGUNS FLAGRANTES DE FELICIDADE**

**THE SHORT TIME OF BEING:
TWO OLD AGES AND SOME FLASHES OF HAPPINESS**

Claudia Barbosa de Medeiros
UFRJ, Mestranda

RESUMO:

Em *Estórias abensonhadas*, Mia Couto traz para sua narrativa poética uma multiplicidade de tipos que, no entanto, assemelham-se na singeleza de um viver. Entre esses tipos, dois velhos e suas velhices de contrastes. Este artigo propõe-se a analisar o cotidiano dessas duas personagens, protagonistas dos contos “Nas águas do tempo” e “Noventa e três”, buscando aproximações e, sobretudo, oposições entre ambos, flagrando imagens distintas de felicidade.

PALAVRAS-CHAVE: velhice; sociedade; tempo; felicidade

ABSTRACT:

In *Estórias abensonhadas*, Mia Couto fills his poetic narrative with a multiplicity of types that resembles the simplicity of life. Among these types, two elders and their old age of contrasts. This article aims at analyzing the everyday lives of those two characters – protagonists of the short stories “Nas águas do tempo” and “Noventa e três” –, seeking convergences and, above all, oppositions, distinct images of happiness.

KEYWORDS: Old age, society, time, happiness.

Toda saudade é uma espécie de velhice.

(Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 1986, p.37)

Tornar-se velho é o irremediável caminho de quem se deseja longo, daquele com pretensões de uma existência duradoura, seja por amor a si ou a outros, seja por ambição de empreender realizações, seja por ambos. Envelhecer é o desagrado desejável, a única experiência a nos manter distantes da morte que, para Bataille, “é a violência maior, pois nos arranca da obstinação que temos em ver durar o ser descontínuo que somos.” (BATAILLE, 1968, p.18)

Entretanto, a duração extensiva da vida cobra o preço e a velhice, quase sempre, aplica pesado ônus ao sujeito. Mais atingido, o corpo entra num acelerado processo de degeneração, perdendo vigor em suas funções físicas e cerebrais. Da fragilidade corporal, grande causadora de insegurança e intensificadora do medo, decorre um abalo no equilíbrio psicológico e o indivíduo passa a lidar com limitações concretas, maiores ou menores, no exercício diário de sua liberdade. Com a perspectiva de futuro cada vez mais estreita, as grandes angústias existenciais mudam o foco: é sobre a não-existência que se fundam os tormentos.

Do ponto de vista da vida social, recorrentemente os velhos são excluídos, sobretudo, quando está em jogo a face econômica desta sociedade. Estabelecer-se em empregos, sendo um gerador de bens e de capital, é raro, diante da ideologia capitalista que reveste grande parte do mundo. Como mortes simbólicas, essas perdas acumuladas produzem uma velhice demasiado velha. Sobre isso, nos fala Ana Maria Ferreira:

Todos morremos progressivamente; a morte é um processo não um estado. E em última análise a nossa vida é o período de tempo que levamos a morrer. A velhice é já a morte. Morte social e socioeconômica daqueles que perderam todo o seu prestígio ou a sua capacidade produtiva.

(FERREIRA, 2007, p. 315)

Diante da velocidade que a época moderna imprime à vida, a bagagem cultural acumulada pelos velhos, normalmente, também não encontra espaço na estrutura social para ser transmitida. Dessa forma, a “voz da experiência” acaba distanciada de potenciais ouvidos e silenciada no tempo veloz.

Para Simone de Beauvoir, a condição de ser velho possui uma dualidade intrínseca, a dizer: uma face exterior que classifica o idoso como categoria social de um determinado contexto histórico e uma face interior, ou seja, as particularidades, o pulsar do indivíduo, suas motivações e as imagens de si:

Consideramos o homem idoso enquanto objeto da ciência, da História, da sociedade: descrevemo-lo em exterioridade. Ele é, também, um sujeito que interioriza sua situação e que reage a ela. Tentemos entender como ele vive sua velhice. A dificuldade é que não podemos adotar, com relação a esta, nem um ponto de vista nominalista, nem um ponto de vista

conceitualista. A velhice é o que acontece às pessoas que ficam velhas; impossível encerrar essa pluralidade de experiências num conceito, ou mesmo numa noção. Pelo menos, podemos confrontá-las umas com as outras, tentar destacar delas as constantes e as razões de suas diferenças. (BEAUVOIR, 1990, p. 345)

A expressão “pluralidade de experiências” traduz a ideia essencial deste artigo, uma reflexão sobre o contexto social e as motivações que envolvem os velhos protagonistas dos contos “Nas águas do tempo” e “Noventa e três”, de Mia Couto, cada qual em sua vivência particular. A mesma expressão também poderia ser utilizada na própria definição do conceito de felicidade, em que pese sua conotação polissêmica e a relativização de valores inerente à condição de ser feliz. Afinal, a cada ser, a justa medida daquilo que lhe dá prazer.

Se, enquanto indivíduo, a longevidade da vida impõe restrições, o velho, como categoria social, também não as deixa de ter. Vencer a morte, estendendo a vida, torna-se uma batalha não somente contra o tempo, mas também sobre os valores que formatam o nosso pensamento social, principalmente, se buscamos aliar qualidade à quantidade de anos que a vida pode nos presentear. Ou seja, acrescentar anos à nossa vida deveria significar, irremediavelmente, somar vida aos nossos anos.

É sobre esta contradição de valores, própria da condição humana, que nos fala Mia Couto nos contos “Noventa e três” e “Nas águas do tempo”, sobre os quais nos debruçaremos neste trabalho. Investigaremos alguns de seus quadros narrativos, numa perspectiva comparada, para que, numa interpretação da velhice desenhada em cada um dos textos, possamos desenhar uma percepção das imagens da presença ou da ausência de felicidade nas histórias analisadas.

Os textos “Nas águas do tempo” e “Noventa e três” fazem parte do livro *Estórias abensonhadas*, obra de 1996, época em que Moçambique era um lugar de marcadas contradições no seu panorama social e político. Saído de um duro e secular processo de colonização, cuja independência, em 1975, foi conquistada com o alto preço de uma guerra, logo seguida de outra, a de desestabilização, que duraria de 1976 a 1992, o país, ao final do século XX, divide-se entre o drama da perda e do abandono, em decorrência dos conflitos

bélicos, a miséria instituída e a urgência em reconstruir-se, recuperando suas referências culturais e fortalecendo sua economia. Um país dividido entre a violência sangrenta de um passado recente e o sonhar inéditos futuros, entre “as margens da mágoa e da esperança” (COUTO, 1996, p. 15) no dizer do próprio autor na apresentação da obra. Ao tratar do particular, de questões locais, Couto elabora uma escrita ficcional em que recupera identidades culturais, ao mesmo tempo em que a tece, a partir de temas universais como a ânsia pela liberdade, a esperança diante das vicissitudes e a viabilidade do amor nas relações contemporâneas.

A obra narrativa de Mia Couto é, marcadamente, comprometida com dois elementos: um estilístico e outro temático. O primeiro é o sentido poético que imprime a suas narrativas, moldando-as num tom predominantemente lírico, em que as palavras se vestem de conotações várias e se recriam e se reinventam no nível do léxico, da sintaxe, da morfologia e da semântica. O segundo elemento presente recorrentemente na narrativa coutista é o resgate das tradições de Moçambique – país de origem do autor – das marcas fundadoras de suas múltiplas culturas, da riqueza de seus símbolos míticos e sociais, afirmando, dessa forma, seu lugar no mundo.

A linha a costurar o estilo poético ao eixo temático, voltado para as riquezas de uma moçambicanidade trazida à luz depois de séculos de tentativa de apagamento cultural, em decorrência da opressora colonização vivida, é o olhar crítico do autor que, como prosador-poeta, é, ao mesmo tempo, moçambicano e cidadão do mundo, artista constituído de elevada consciência social. Dessa confluência, nascem textos que fazem um retrato poético, alegórico e crítico do Moçambique contemporâneo, inserido num mundo globalizado e globalizante; um país economicamente enfraquecido e que ainda cicatriza as feridas da mão-de-ferro portuguesa colonial e da recente guerra civil. Equilibrando passado e presente e sonhando futuros, o real e a fantasia caminham juntos, constituindo harmoniosa matéria-prima literária.

“Noventa e três” e “Nas águas do tempo” registram essas marcas dicotômicas entre o passado e o presente, a tradição e o moderno, a memória (coletiva) e o esquecimento, o perene e o efêmero. É relacionando a passagem do tempo, o “estar velho”, com o valor da vida e da morte, que confrontamos as

duas histórias, buscando revelar aproximações e, sobretudo, oposições entre ambos os contextos. Partindo do fato social de “ser velho” na contemporaneidade, no qual estamos inseridos, refletimos também como tais similaridades ou diferenças tornam singular a inexorável busca por felicidade e prazer.

Os contos analisados neste artigo polarizam o lugar do velho na estrutura social moderna, permitindo-nos fazer tais confrontações e investigar onde há pontos de antagonismo ou mesmo de contato. As duas narrativas são protagonizadas por velhos apresentados dentro de um contexto familiar, os quais, em suas pequenas ações cotidianas, desejam estabelecer sentidos para suas vidas diante da passagem irremediável do tempo. Essencialmente, partimos da circunstância da velhice para refletirmos sobre a condição transitória do ser no mundo, apontando as idiosincrasias entre as duas personagens a partir de suas particulares vivências.

Ficcionalizando realidades sociais bastante distintas, Mia Couto apresenta, em “Nas águas do tempo”, um velho dotado de prestígio, associado aos antigos valores de África, segundo os quais o velho desempenhava o papel de guardião da cultura e do saber sagrado: um avô ensinando ao neto a comunicar-se com os mortos, a se ligar a gerações passadas, reverenciando aqueles que passaram a habitar o espaço da ancestralidade. Preocupado com o possível apagamento desta tradição local (resquícios das guerras), o avô teme pelo rompimento deste laço entre os vivos e os mortos: “não posso ser o último a ser visitado pelos panos” (COUTO, 1996, p. 12). O neto acompanha o avô em todas as visitas ao lago onde o rio deságua, na expectativa de ver os acenos com lenços brancos que vinham da margem. Por muito tempo não os viu, sem que, no entanto, perdesse importância a rotineira ida àquele lugar. Até que, num dado momento, o sentido se completou e, finalmente, teve a visão de um lenço branco agitando-se em sua direção. É o velho avô morto, mas ainda presente e atuante no seu mundo, no mundo dos vivos, pois a tradição se cumpriu e os canais da comunicação foram devidamente fixados.

Já em “Noventa e três”, o velho protagoniza a representação de uma realidade menos valorosa, em que prevalece a superficialidade nas relações pessoais e na qual, remetendo-nos à tendenciosa configuração da sociedade

moderna sob o comando da ideologia capitalista, a materialidade da vida concorre e ganhando o espaço da afeição:

Foram entrando um por um. O velho estava na cabeceira, cabeceando. À medida que entravam, alguém anunciava os nomes, descrevendo em voz alta o jeito dos vestidos. Os netos encheram sala, os bisnetos sobraram no quintal. O avô levantava um olhar silencioso, sem luz. Sorria o tempo todo: não queria cometer indelicadeza. O avô fingia aniversariamente. Porque em nenhum outro dia os outros dele se recordavam. Deixavam-no poeirando com os demais objetos da sala. (COUTO, 1996, p. 55)

Neste trecho, que é o parágrafo inicial do conto, percebemos a impessoalidade da voz narradora, em terceira pessoa, configurando um texto sem a marca da subjetividade. A citação da presença de muitas pessoas no espaço narrativo não determina que elas, necessariamente, venham a se tornar personagens, com ação e relevância na trama. Ao contrário, os netos e os bisnetos enchem sala e quintal, mas são vazios de importância na relação com o avô. Enchem mas não preenchem. E numa relação recíproca, o avô é tão desimportante para todos ali presentes que, fora o dia de seu aniversário, sua vida nem é lembrada e, sem valor, o velho passa por um processo de despersonalização, de coisificação: “Deixavam-no poeirando com os demais objetos da sala” (COUTO, 1996, p. 55).

Em “Nas águas do tempo”, o trecho que inicia o conto estabelece as primeiras oposições entre uma narrativa e outra. Num discurso carregado de afetividade, o neto inicia a narração da grande experiência que teve ao lado do avô, em que, agregando aventura e ensinamento, ajudou-o a estabelecer o sentido da sua vida:

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado.
- Mas vocês vão onde?
Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem. (COUTO, 1996, p. 9)

Se “Noventa e três” e “Nas águas do tempo” assemelham-se no tipo que protagoniza a história, o mais velho da família, as narrativas distanciam-se

quanto ao espaço narrativo. Enquanto no primeiro conto a trama desenvolve-se dentro do território urbano, variando do espaço doméstico, a casa, onde decorre a primeira ação na qual a personagem tenta interagir com seu núcleo familiar, para o espaço público, a rua, quando o velho deseja evadir-se de sua realidade, em “Nas águas do tempo” privilegia-se a terra, através da configuração de um espaço narrativo essencialmente natural, como o rio e a floresta, reafirmando a geografia local. Simbolicamente, podemos associar esta amplidão sugerida pela natureza ao projeto de liberdade dos moçambicanos, ao resgate das raízes – ainda mais por ser esse o espaço que abriga a ancestralidade – e a possibilidade de projetar novos futuros.

Se sonhar de certa forma é abstrair-se do mundo real, vislumbrar felicidades em outras esferas, em “Noventa e três” essa abstração da realidade acontece, não no nível mental, mas na ação concreta do velho que parte para a rua em busca de acolhimento (de estranhos), em última instância, parte para ser minimamente feliz. A casa, o espaço doméstico que serve de cenário para sua festa de aniversário, onde estão seus familiares, torna-se um espaço opressor, esvaziado de sentido, ausente de felicidade – pelo menos para o velho: “a multidão, ruidosa, acelera os festejos. Naquela alegria não cabem avôs. As bebidas correm, as mentes se vão tornando líquidas” (COUTO, 1996, p. 57). A multidão era um ajuntamento de pessoas sem intimidade.

Esta significação do espaço narrativo relaciona-se com a função social que o velho tem na família, a forma como ele (não) se insere e o nível de interação que se estabelece, quase nenhum. Aquele espaço privado da casa reflete o encarceramento de que o velho fica refém:

Agora por entre os barulhos que invadiram toda a casa, o avô sente saudade do jardim. Será que pode sair?

- Sair?

Os familiares se admiram, indignados. Então, no preciso dia de anos? E aonde? O velho se resigna, desistido. (COUTO, 1996, p. 56)

Seu desejo é de vínculos que se suponham concretos e não aparentes: “Vai encontrar seus dois vigentes amigos: um gato silvestre e Ditinho, o menino de rua, desses que perderam a morada” (COUTO, 1996, p. 56), como ele. Mesmo limitado pela cegueira, seu desejo é vislumbrar vínculos, interagir,

dialogar, ter contato físico, como aquele com o gato que “se esfrega, seu todo corpo é uma língua lambendo o velho” (COUTO, 1996, p. 56). O sentimento do velho se dirigia àquelas relações fluidas com dois seres que, como ele, também não tinham função social no mundo. Juntos descobrem uma espécie de utilidade recíproca, e, na breve felicidade daquele encontro, a sede de pertencimento do velho é aplacada; afinal, “só para eles, vadios no jardim, ele se sentia avô.” (COUTO, 1996, p. 58). Este difícil equilíbrio entre escolha e parentesco para Bauman é improvável devido à natureza distinta de uma e de outro:

A escolha é o fator qualificante: ela transforma o parentesco em afinidade. (...) Seria altamente desejável que o parentesco fosse precedido da escolha, mas que a consequência desta fosse exatamente aquilo que o parentesco já é: indiscutivelmente sólido, confiável, duradouro, indissolúvel. (BAUMAN, 2004, p. 45)

Em “Nas águas do tempo”, Mia Couto parece realizar uma aproximação feliz entre afeto e parentesco: a relação entre o avô e o neto é estabelecida a partir da afeição e da confiança. O mais velho constrói novos vínculos para seu descendente, ligando-o aos seres ancestrais, numa ponte que une passado e presente, consagrando e perpetuando as tradições e a memória cultural de um povo. Opondo-se ao cego de “Noventa e três”, o velho vê além, vê a imagem dos mortos e ensina o neto a se comunicar com eles. Através dele são vividas as experiências mais significativas. Diferente do processo de despersonalização por que passa o outro, este é a personificação da sabedoria e, na família, é ele o construtor de novas possibilidades.

O reconhecimento da função social do velho, em certa medida, vem determinar a presença ou a ausência de uma relação mais significativa entre os membros da família, em que entre o afeto e as ações decorrentes dele, como a intimidade e o diálogo. O aniversariante de “Noventa e três” paira pela festa, sem encontrar outro lugar, que não seja sua cadeira de balanço, nem algum interlocutor com quem estabeleça uma conversa de mais de duas frases.

O tempo lhe parece fugidio e entre as perguntas que faz para tentar reconhecê-lo, escuta a mesma resposta: noventa e três. Se o número representa sua idade ou o ano presente, ele não sabe. Confuso, sua tentativa

de esclarecimento é em vão, porque a resposta de vários dentre os presentes, sempre igual, é como uma voz monocórdia: noventa e três. Isolado em suas dúvidas e silenciado na sua insegurança, o velho remete seu pensamento aos seus dois insólitos “amigos”, feitos na rua em meio à despreensão dos fortuitos encontros. Amigos com os quais o seu discurso permanecerá imerso no isolamento. Afinal, que diálogo trava-se com um gato? Ou que seriedade comporta a conversa com um menino de rua, cuja expectativa pela chegada do outro traz a intenção de apalpar seus bolsos e sua carteira a fim de tomar suas posses? Sobre a importância do discurso, diz Ecléa Bosi: “O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual” (BOSI, 1983, p. 18).

É o que ocorre com o avô de “Nas águas do tempo”, profuso, mesmo quando em silêncio, pois “era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem” (COUTO, 1996, p. 9). Sua capacidade dialógica é tão extensa que seus interlocutores tanto estão no mundo físico, com quem interage verbalmente, quanto no mundo sobrenatural, os ancestrais, de quem ele apreende ensinamentos e mensagens. Para Carmen Tindó:

Os velhos tinham um papel importante nessa filosofia de vida africana: eram os guardiães da memória, os “griots”, ou seja, os contadores de histórias que passavam aos mais jovens os conhecimentos tradicionais. Eram eles, assim, os intermediários que ouviam os antepassados e transmitiam suas mensagens aos humanos. (SECCO, 2008, p. 158)

Diante das transformações que a pós-modernidade imprimiu em todo mundo, da configuração política a valores éticos, é possível que esta tradição em África também tenha sofrido certo abalo, embora, em “Nas águas do tempo”, uma narrativa contemporânea, Mia Couto reafirme este traço cultural. Sob esta perspectiva, a trama existencial do velho do conto “Noventa e três” pode apontar para uma tendência das relações contemporâneas, em que prevalece uma “misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2004, p. 8).

Outra perspectiva que parece antagonizar nas duas narrativas é o tempo. Em “Noventa e três”, a necessidade do velho em saber o ano em que se está e a idade que ele tem aponta para uma consciência clara da finitude do ser, sua limitação temporal relacionada ao envelhecimento do corpo. Sobre essa fragilidade da existência diante do estreitamento da duração da vida, Simone de Beauvoir comenta:

Existir, para a realidade humana, é temporalizar-se: no presente, visamos o futuro através de projetos que ultrapassam nosso passado (...). A idade modifica nossa relação com o tempo; ao longo dos anos, nosso futuro encolhe, enquanto nosso passado vai-se tornando pesado. Pode-se definir o velho como o indivíduo que tem uma longa vida por trás de si, e diante de si uma expectativa de sobrevivência muito limitada. (BEAUVOIR, 1990, p. 445)

Em “Noventa e três”, a limitação do ser não esbarra só na convicção de sua finitude. Na vida do protagonista, a ausência de projeto de futuro conciliado ao passado esquecido acaba por gerar a impossibilidade do presente. Já no segundo conto, a relação com o tempo é mais visceral: o passado não é só o antecedente do presente, é sua fonte. Se o título “Noventa e três” remete a um instante pontual da passagem do tempo, seja indicando a idade da personagem ou ano; no outro conto, a composição do título “Nas águas do tempo” nos aponta para uma ideia de continuidade, de algo que não se pode deter, um fluxo ininterrupto, o próprio tempo traduzido em essência e não em instante. O que se confirma na leitura da narrativa, que traz os mortos para o mundo dos vivos, ou vice-versa, e o rio, em suas águas e margens, como o espaço de intersecção entre ambos. Os vivos e os mortos não habitam esferas estanques. Não há o que temer, pois não há o fim; ao contrário, a grande intenção do avô é transmitir ao neto a consciência de que entre a vida e a morte há um fluxo contínuo. De certa forma,

Os projetos do indivíduo transcendem o intervalo físico de sua existência: ele nunca morre tendo explicitado todas as suas possibilidades. Antes, morre na véspera: e alguém deve realizar suas possibilidades que ficaram latentes, para que se complete o desenho de sua vida. (BOSI, 1983, p. 32)

O pensamento de Ecléa Bosi chama atenção para as potencialidades que cabem numa existência. Se a morte detém sua expressão, não consegue,

porém, deter sua intencionalidade. O que ela destaca como “a morte de véspera”, pelo fato de o ser não efetuar em vida todos os seus projetos (ou “possibilidades”), pode se comparar ao que acontece no estágio da velhice do ser humano, quando a intenção de agir, muitas vezes, não acompanha a capacidade para tal. Neste sentido, contrapomos mais uma vez os protagonistas dos dois contos. Se a relação de ambos com o tempo é distinta, a ação deles diante da passagem do tempo é, na mesma medida, diferente, opondo um ser mais passivo diante da vida – e literalmente cego para ela – a outro, extremamente ativo diante da vida e também da morte – cuja visão vai além dos olhos físicos.

Na primeira parte de ambas as narrativas, a seleção dos léxicos verbais já antecipa o posicionamento de cada um. Diante de sua debilidade física e pouco prestígio social, o aniversariante de “Noventa e três” limita suas ações e, assim, sorri para não cometer indelicadezas, finge, cabeceia, ouve e agradece. Enquanto o avô de “Nas águas do tempo”, ágil e influente, leva o neto rio abaixo, rema, conduz, cala por saber e conversa mesmo sem nada falar, e é sempre arrebatado pela novidade de viver.

A passividade do velho de “Noventa e três” não impede, no entanto, que ele, a sua maneira, busque o prazer e a felicidade. Se, por um lado, ele se adequa a um esquema de festa pela comemoração do seu aniversário em que sua presença é meramente figurativa, “Vendo-o assim esplendoroso, acreditam, para sossego deles, que o avô já tenha adormecido” (COUTO, 1996, p. 55) ou “O velho deve estar por aí dormindo, dizem, ele descansa assim no meio de qualquer momento” (COUTO, 1996, p. 57), por outro lado, ele se vale de “sua mais secreta malandrice” para exercer sua liberdade, evadindo-se para a rua e, na fuga daquela realidade, concretizar seu projeto de felicidade: andar pelo jardim público, esparramar-se no banco, interagir com seus parceiros e suspirar “uma leve felicidade” (COUTO, 1996, p. 58).

Imagens de felicidade, como vimos, aparecem no percurso dos dois protagonistas, embora para o velho de “Noventa e três” elas sejam menos frequentes e o que prevaleça na narrativa – sobretudo na primeira ação dramática, o aniversário em família – seja a ausência de felicidade, ao menos para o velho. Muito mais marcantes em “Nas águas do tempo”, tais imagens de

felicidade são a representação de um tempo em que se ampliam as dimensões entre o começo e o fim das coisas e de um lugar onde se ultrapassam margens e se transgridem perspectivas. Intervenções literárias, breves epifanias de felicidade.

A fim de descobrir fórmulas e meios que possibilitem ao ser humano uma vida mais duradoura, a medicina avança em suas pesquisas, investindo, mais que tempo e dinheiro, a esperança de todos nós, por uma existência longa e saudável. O que a leitura de “Nas águas do tempo” e de “Noventa e três” nos fez desejar também é um mundo que concilie o bem-estar tanto na vida física quanto na vida social: se desejamos envelhecer, posto que isso é uma condição inerente a manter-nos vivos, na mesma medida, sonhamos com uma sociedade mais humana em que se subverta o mecanismo cruel de exclusão social do velho.

O conto “Noventa e três” nos mostrou com mais clareza como se dá o processo de limitar a inserção do idoso nos grupos de convívio e sua autonomia diante da vida, mas como tal privação não encerra (ou não encerrou) a disposição de existirmos a partir da reunião de dois princípios: liberdade e felicidade. Ao promover a aproximação dos excluídos (em que pesem as medidas diferentes de tal exclusão), o velho, o gato e o menino de rua, Mia Couto configura uma sociedade imaginária, na qual os velhos, apesar de tudo, têm inabalada sua busca por instantes de contentamentos e independência, ainda que através de pequenas transgressões.

As marcas opositoras entre os dois velhos protagonistas de “Nas águas do tempo” e “Noventa e três”, apresentadas neste artigo, nos remetem a certo antagonismo intrínseco aos dois estados que fundamentam as personagens de acordo com a nossa abordagem: velhice e felicidade. Se estar velho é um processo involuntário da condição humana, destino irrefutável daquele que deseja vida longa, a felicidade, ao contrário, é uma ação deliberada do ser, estado construído e impermanente, circunstancial por natureza.

Velhice e felicidade separam-se na forma como são instituídas no indivíduo, mas também em suas margens: se a morte é o único ato capaz de deter a primeira, contra a condição de ser feliz é a própria vida, com suas vicissitudes, que intimida e reprime a ação efetiva de sua busca pelo ser

humano. Neste ponto habita o legado maior de “Nas águas do tempo” e “Noventa e três” na perspectiva deste trabalho: a comunhão de uma e de outra. Os velhos, apesar das diferenças apontadas em suas relações familiares, em seu (des)prestígio social e em suas motivações psíquicas, perseguem um sentido para a vida, sentido esse que se veste de ocasionais realizações, embora, não por isso, porte menos valor. Seja pela evasão que consola, como em “Noventa e três”, seja pelo sonho que renova, como em “Nas águas do tempo”, tais realizações são a experiência da velhice agregada à busca pelo que falta, pelo que ainda pode ser ou vir, pelo que movimenta as pernas a um passo adiante: a felicidade, ou algo muito parecido com isso.

REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

FERREIRA, Ana Maria Teixeira Soares. *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*. Tese de doutorado (Literatura). Aveiro: Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Cultura, 2007. 560 p.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Representações da morte em textos literários de Angola e Moçambique”. In: AMÂNCIO, Íris Maria da Costa (org.). *África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: PUC Minas, Nandyala, 2008.

Texto recebido em 25 de março de 2012 e aprovado dia 10 de junho de 2012.

O PERCURSO DA IDENTIDADE NACIONAL EM MIA COUTO

MIA COUTO'S NATIONAL IDENTITY ITINERARY

Maria Geralda de Miranda
Ricardo do Carmo
Aneliza Ambrósio
UNISUAM

Toda estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória. (COUTO, 1994, p. 47).

RESUMO:

Este estudo busca verificar o modo pelo qual o escritor moçambicano Mia Couto elabora a problemática da identidade nacional em duas de suas narrativas curtas: "O cachimbo de Felizbento" e "As flores de Novidade". Ambas as narrativas fazem parte do livro *Estórias abensonhadas*, publicado pela primeira vez em 1994. Primeiramente, o ensaio faz uma rápida historização da literatura em Moçambique, passa por algumas teorizações atinentes à problemática das identidades e chega à questão do mitológico, pano de fundo necessário ao projeto estético do autor, já que o mito retroalimenta a identidade, em razão do contato com a tradição. Em seguida, à luz dos pressupostos abordados, as duas "estórias" passam a ser discutidas.

PALAVRAS-CHAVE: memória, história, terra, mito, identidade

ABSTRACT:

*This study aims at verifying the manner through which the Mozambican writer Mia Couto elaborates the issue of national identity in two of his short narratives: "O cachimbo de Felizbento" and "As flores de Novidade". Both narratives are taken from the book *Estórias abensonhadas*, published in 1994. First, this essay presents a brief historical account of Mozambican literature, explores some theories related to the problem of identities and gets to the mythological question, a necessary framework for the writer's aesthetic project because it functions, due to its contact with tradition, as an identity "retrofeeding" tool. Then, both stories are discussed in the light of the issues previously analyzed.*

KEYWORDS: Memory, history, earth, myth, identity.

A Literatura em Moçambique

Secco (2002) sistematiza a literatura escrita de Moçambique em quatro momentos distintos, que teriam sido fundamentais para a consolidação da escrita literária no país. O primeiro teria começado em meados do século XIX, com uma dicção ainda bastante europeia, momento em que a poesia e a produção literária

em geral eram divulgadas por meio de periódicos. A transição da primeira fase para a segunda se dá a partir da década de 40, quando tem início o despertar de uma consciência da moçambicanidade. Esses ecos das manifestações nativistas de resistência cultural irão servir de base para a luta de libertação nacional nos anos 1960. Na segunda fase, há a presença de questões autenticamente moçambicanas, como o a valorização da terra e da cultura local, quando também estão presentes certas influências do movimento francês da Negritude.

Secco (2002) ressalta como conquista importante para esta fase a própria utilização da escrita, já que o ato de escrever soava como provocação ao colonizador, pois desmentia a ideia de que os africanos não seriam capazes de criar literatura e, ao mesmo tempo, permitia a valorização consciente das culturas locais. Entre os temas presentes nesta fase estão os mitos, as danças, os instrumentos musicais africanos e a natureza que são recriados poeticamente.

A terceira fase, chamada também de literatura de protesto, literatura necessária, poesia de protesto ou de combate, é marcada por um viés explicitamente político-panfletário e serve de veículo para questionar a exploração da África, a destruição das culturas ancestrais, a negação da história local e a discriminação racial. É a fase da luta de libertação nacional e de reafirmação dos valores locais, em que prevalece o compromisso com o social, o “nós” moçambicano em união pela independência.

Appiah (1997) aponta movimentos literários semelhantes ao de Moçambique. Pontua que, na Martinica, a poesia passa a ser o motivo de retorno às fontes da negritude; os ensaios falam do desejo de libertação da cultura ocidental. No Senegal, o escritor, Léopold Sédar Senghor, que se tornou presidente, foi, junto com o antilhano Aimé Césaire, um dos criadores do movimento Negritude, que também tinha a literatura como meio de afirmação da expressão africana.

Em Angola, a partir dos anos 1956 - 1960, a literatura é cada vez mais a expressão política do desejo de libertação nacional. Como no Senegal, o poeta Agostinho Neto foi o primeiro presidente do país. Em Moçambique, como em grande parte do restante da África negra, do século XVI ao XIX, diversas línguas africanas eram apenas faladas, pois somente uma pequena parcela da população sabia ler e

escrever. A implantação da imprensa na segunda metade do século XIX, bem como a criação de escolas secundárias permitiram o acesso de alguns moçambicanos à instrução nos moldes ocidentais (o aprendizado da escrita e da leitura), facilitando, assim, posteriormente, a utilização da letra em prol de interesses nacionais que daí derivaram.

Conforme afirma José Carlos Venâncio (1992), poucos foram os moçambicanos que, ao terminarem o curso secundário, lograram deslocar-se à metrópole e frequentar um curso universitário em circunstâncias iguais às dos seus colegas europeus. Os africanos letrados, motivados pela ascensão nas sociedades colonial e metropolitana, esforçaram-se, num primeiro momento, por identificar-se com o invasor, com o colonialista. Alienaram-se culturalmente, constituindo então o que geralmente se designa de elites coloniais.

Olhados com desconfiança, num segundo momento, pelos africanos das sociedades colonial e metropolitana, perceberam a “inautenticidade cultural e humana” em que tinham caído. Essa descoberta é o início de um processo de conscientização que passa “pela reivindicação da autenticidade cultural do seu status com os meios de expressão que o colonizador lhes legara: o idioma e a faculdade de se expressarem literariamente nele”. (VENÂNCIO, 1992, pp.11-2)

Segundo Hamilton (1984), Rui de Noronha, poeta moçambicano, mestiço de origem negra e indiana, que escreveu antes da década de 1940, é um exemplo da hibridação entre a cultura africana e a cultura europeia, quando ainda havia poucas manifestações literárias. O poeta (1909-1943) deixou uns poemas que foram publicados postumamente sob o título *Sonetos* (1949), por um editor que aparentemente alterou os originais. “As revisões, uma clara prova do poder editorial do ‘patrão’, pretenderam corrigir erros gramaticais e léxicos, mas o editor, consciente ou inconscientemente, também injetou nos poemas o seu ponto de vista ideológico”. (HAMILTON, 1984, p.14).

Certamente, ao optar pela forma fixa do soneto, Noronha evidenciava a sua própria dívida para com uma tradição europeia. Mas o poeta moçambicano também possuía uma consciência que vinha filtrada pela sua fé no conceito relativista de progresso e na ideia de perfeição de todas as eventuais raças humanas. O seu

mais citado poema, “*Surge et Ambula*”, é o mais representativo desta sua crença no progresso racial baseado em normas universais. Em tal soneto, ele “exorta uma África sonolenta a levantar-se e andar ombro a ombro com Europa”. (HAMILTON, 1984, p.14).

A literatura que marca a quarta fase transmite, em grande parte, as frustrações com a independência, em razão de os governantes não terem sido capazes de resolver completamente problemas sociais latentes e seculares. A fome, a miséria, as lágrimas e a desesperança da época colonial continuaram, após a independência, em alguns aspectos, com novas faces e formas. Com a guerra civil – entre a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) – a situação se agravou ainda mais. O resultado foi uma distopia social, o que faz emergir uma literatura que se caracteriza pelo lirismo individual, o existencialismo e a substituição da nostalgia por uma visão crítica do passado. Mia Couto pertence a esta fase e, como outros escritores, tem-se empenhado em traduzir a heterogeneidade cultural do país.

Mia Couto, entre o Mítico e o Histórico

Conforme vários estudos, a poesia de Mia Couto marcaria o fim da literatura de combate em Moçambique. O resgate de mitos e da cultura oral africana, após tantas guerras, abriria para a criação de novas formas literárias de pensar a nação e a identidade do país, após séculos de colonização e quase duas décadas de anos de guerra civil. A elaboração poética do escritor passa uma preocupação com a construção ou descoberta de uma possível identidade moçambicana que ele sabe ser plural. Ele tem consciência de que o acesso à educação e, por consequência, à leitura, não pressupõe, automaticamente, uma aproximação cultural dos jovens em relação ao passado cultural do país. Para isso, é preciso um processo de valorização das raízes ancestrais.

O distanciamento desses jovens em relação ao passado próximo é percebido por Mia Couto, enquanto professor na Universidade Eduardo Mondlane; o texto apresentado por ele, no Congresso da Associação Moçambicana de

Economistas (AMECON), exemplifica a questão: “Quando eles saiam de Maputo em trabalhos de campo, esses jovens comportavam-se como se estivessem emigrando para um universo estranho e adverso”. (COUTO, 2003, p. 3). Eles não sabiam as línguas, desconheciam os códigos culturais, sentiam-se deslocados e com saudade de Maputo. Alguns sofriam “dos mesmos fantasmas dos exploradores coloniais: as feras, as cobras, os monstros invisíveis. Aquelas zonas rurais eram, afinal, o espaço onde viveram os seus avós e todos os seus antepassados. Mas eles não se reconheciam como herdeiros desse patrimônio”. (COUTO, 2003, p. 4).

Salienta Mia Couto que o passado necessita ser visto com realidade e não se pode “assumir um papel de vítima quando as responsabilidades internas, com lutas entre moçambicanos, nos mostram que os africanos também cooperaram para a escravidão de sua gente; as brigas entre etnias e as brigas políticas também fazem parte dessa realidade nada romântica.” (COUTO, 2003, p. 4).

Em outra entrevista, à jornalista e escritora Marilene Felinto (2003), o autor moçambicano diz que aprendeu a se libertar do processo de amarra à língua portuguesa, quando leu Luandino Vieira e Guimarães Rosa: “Eu tinha que conhecer este João, este tal de Rosa. E um amigo meu trouxe as *Terceiras estórias*. E de fato foi uma paixão. Foi de novo alguém que dizia ‘isto se pode fazer literariamente’” (FELINTO, 2002, p. 7). E segue:

Mas eu já queria fazer isto, porque já estava contaminado, primeiro por este processo que não é literário, é um processo social das pessoas que vêm de outra cultura, pegam o português, renovam aquilo, tornam a coisa plástica. É um processo muito livre aqui (...). Eu não faria isto se não estivesse marcado antes de Guimarães Rosa, antes de Luandino Vieira, se não estivesse marcado por isto que é um processo que não é só lingüístico, não é, nem letrado. (FELINTO, 2002, p. 7)

O poema “Identidade” parece revelar esta necessidade de o escritor se localizar culturalmente. Ele trata de uma identidade que permanece em construção, porque a memória não fica estagnada; ao contrário, sofre influências do tempo e, num ato contínuo, acumula experiências que contribuem para o seu desenvolvimento. Essa construção se dá através do somatório das identidades individuais, o que resulta uma identidade coletiva, multifacetada.

Preciso ser outro para ser eu mesmo,
Sou grão de rocha,
Sou o vento que a desgasta,

Sou pólen sem inseto,
E areia sustentando o sexo das árvores.
Existo, assim, onde me desconheço,
Aguardando pelo meu passado,
Receando a esperança do futuro.
No mundo que combato morro,
No mundo porque luto, nasço. (COUTO. *Apud*: SECCO, 2002, p. 36).

Manuel Castells (1999) considera necessário estabelecer a diferença entre identidade e papel social, já que papéis são definidos por normas institucionais cuja importância depende de negociações entre indivíduos e instituições; já as identidades representam fontes de significado para os próprios atores sociais. “Não se tem conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro não seja estabelecida”. (CASTELLS, 1999, p. 23). O autoconhecimento está ligado à necessidade de ser conhecido pelos outros.

No processo de autoconhecimento, o indivíduo se depara com a possibilidade de identidades múltiplas. Essa pluralidade, ainda de acordo com Castells (1999), é fonte de tensão e contradição tanto na autorrepresentação quanto na ação social. Do ponto de vista sociológico, toda identidade é construída, tem como fonte de matéria-prima “a história, a geografia, a biologia, as instituições produtivas e reprodutivas, bem como as fantasias pessoais, os aparatos de poder e revelações de cunho religioso e a memória coletiva”. (CASTELLS, 1999, p. 23). Esses materiais são processados por indivíduos ou grupos que reorganizam seus significados.

Ainda a respeito dos significados da identidade, Muniz Sodré, em “*Antropologia do espelho*” (2002), contrapõe a concepção de experiência pragmática à concepção histórica de Walter Benjamin:

Na ótica pragmatista, entende-se a experiência como um conjunto de vivências de natureza individual e coletiva sobre cujos resultados pode-se chegar a um acordo lógico e ético. Noutra ótica, de inspiração benjaminiana (Walter Benjamin), experiência é o relacionamento ativo com a História, tanto em sua forma manifesta (memória) como latente (mitos, imaginário, transmissão intergeracional) e se distingue de “vivência”, por ser esta um relacionamento privado com o acontecimento. (SODRÉ, 2002, p. 258).

Os contos “O cachimbo de Felizbento” e “As flores de Novidade”, ambos do livro *Estórias abensonhadas*, do escritor Mia Couto, fixam, por meio da escrita, a

memória de um acontecimento histórico recente: a guerra entre moçambicanos, divididos entre a RENAMO e a FRELIMO. São narrativas que abordam o sofrimento de se ter de abandonar o lugar em que se vive – sobretudo em razão do desmembramento irreversível das famílias – por causa da guerra. Felizbento, personagem da primeira história, assim como Novidade, personagem da segunda, optam por não saírem de suas terras que seriam totalmente bombardeadas. Em ambas as histórias, a opção pela morte revela a “autodescoberta de uma identidade cíclica” (NGOMANE, 1999, P. 285), isto é: na ação dos personagens há um encontro com as tradições africanas, que concebem a morte, assim como a terra, de maneiras bem diferentes dos ocidentais.

A Morte como Símbolo de Recomeço

A morte nas duas histórias não aparece de maneira fulminante, mas serena e consciente, “promovida”, como “a forma única e admissível de se apropriar, derradeiramente, do espaço sagrado que sempre é o nosso”. (NGOMANE, 1999, p. 285). A terra tem múltiplos significados nas histórias, representa a fonte e o destino da vida, pois nela germinam os alimentos, ela é a mãe que acolhe, é também a fonte de energia para os ritos sagrados, porque dela se retiram as plantas, as rochas; ela guarda a memória da história quando mostra em sua paisagem os acontecimentos, desde as guerras ao desenvolvimento do país. A “terra mãe” é de onde surgimos e é para onde voltamos, quando chegamos ao fim da jornada. É também, para os africanos, a fonte de poder para os chefes e os sacerdotes, já que sua força está diretamente ligada ao seu território.

Mia Couto ilustra – ainda em entrevista à Marilene Felinto – que a terra, a um só tempo, deve ser considerada como templo e pousada eterna: “Aqui a terra é uma igreja, os mortos são enterrados. E aquele é o lugar onde se comunica com o divino, com o sagrado. O valor da terra aqui tem que ser também dimensionado nesse aspecto”. (FELINTO, 2002, p. 7).

Felizbento, por ordem dos militares, assim como todos os seus vizinhos, teria que abandonar sua terra que estava sendo bombardeada pela guerra, mas ele se

recusou a abandonar aquilo que significava toda a sua memória. E argumentou: “Se vou sair daqui, tenho que levar todas essas árvores” (COUTO, 1994, p. 48).

No dia seqüente, o homem pôs-se a desenterrar as árvores, escavando pelas raízes. Começou pela árvore sagrada do seu quintal. Trabalhou fundo: lá onde ia covando já se desabria um escuro total.(...) E tempo após tempo, se demorou nesse serviço. Sua esposa lhe apontava, desapontada, a incondizência de seus actos. Nem valia a pena perguntar nada a Felizbento. Roupa de morto já não se amarrota. Teima de velho não se desfigura. (COUTO, 1994, p.48)

Podemos verificar que o autor, no fragmento citado acima, utiliza outro recurso significativo, que é o provérbio. A roupa, utilizada como num ato cerimonioso, também carrega vários significados dentro da cultura africana. Ela é usada para o batismo, para acontecimentos especiais. Como veremos, ela é o recurso usado pela mulher de Felizbento como fonte de sedução e aparece nesse conto de maneira simbólica como mortalha.

Foi ao fundo dos armários, onde nem as baratas ousam. Tirou a saia de flores, os sapatos de bico e ponta. E lhe fez nocturna espera, roupa e cheiros a apetercerem. (...) Certo dia, Felizbento veio à superfície e pediu à mulher que lhe desmalasse o fato, preparasse a devida roupa, engomasse os terilenes. Há mais de trinta anos que aquela roupa não cumpria cerimônia. Os sapatos já nem lhe cabiam. (COUTO, 1994, p.49)

Felizbento passa a fazer parte da história de seu lugar, a se integrar com seu chão, voltando para o lugar de onde o homem veio; contribuindo para alimentar a terra, ele agora é o mito. “Foi entrando na terra e só uma vez se virou. Não para despedidas, mas para remexer nos bolsos um esquecimento. O cachimbo! (...) Depois com um gesto desanimado atirou-o fora. Era como se atirasse toda a sua vida” (COUTO, 1994, p.50).

O cachimbo lá ficou, remoto e esquecido, meio enterrado na areia. Parecia a terra aspirava nele, fumando o utensílio. (...) Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde (...) brotando de um qualquer cachimbo. (...) E na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. (COUTO, 1994, p.50)

José Flávio Pessoa de Barros (1999) considera mito e memória indissociáveis; para ele, a memória coletiva, através do mito, permite outra versão da história: “revela[m] novas perspectivas, tanto do ponto de vista dos objetos como dos métodos, na elucidação das genealogias, migrações, alianças, guerras, ocupação territorial e compreensão da vida daqueles que vivem um tempo

mítico”(BARROS, 1999, p.38). Percebem, assim, essa história com outro olhar, ou seja, “o mito possibilita outro modo de ver a história” (BARROS, 1999, p.38).

Para Everardo Rocha (1985), a narrativa do mito é um discurso que serve para as sociedades exprimirem suas contradições, dúvidas e inquietações e refletirem sobre a existência, o cosmos ou as relações sociais. Mas o mito, segundo Everardo, não é apenas uma narrativa ou uma fala qualquer e, sim, uma narrativa especial particular, diferente das outras narrativas humanas.

O dicionário do Aurélio (2008, p. 1380) conceitua mito como um fato ou uma “passagem dos tempos fabulosos; tradição que, sob forma de alegoria, deixa entrever um fato natural, histórico ou filosófico; (sentido figurado) coisa inacreditável, sem realidade”, (HOLANDA, 2008, p. 931).

Analisando a definição citada, Everardo Rocha sugere a ideia de que o mito carrega consigo uma mensagem que não está dita diretamente, uma mensagem cifrada: “O mito esconde alguma coisa. O que ele procura dizer não é explicitado literalmente. Não ‘está na cara’. O mito não é objetivo” (ROCHA, 1985, p. 9).

Quanto à definição do dicionário de que o mito é “sem realidade”, Rocha (1985) observa que o mito funciona socialmente, pois existem bocas para dizê-lo e ouvidos para escutá-lo. Uma vez que o mito está presente na existência e na vida social, sua “verdade” deve ser procurada por outra lógica, talvez no nível poético.

No conto “As Flores de Novidade”, como já foi dito, há uma atmosfera mítica desde o início. O povo do lugar achava que seu nascimento era uma punição, pois era negra de olhos azuis; então, lhe deram o apelido Castigo. Era muito bonita, mas, para contrapor a sua beleza, possuía o pensamento vagaroso. A menina tinha espasmos. Ela era diferente em vários sentidos; os espasmos, por exemplo, eram um indício de que algo aconteceria. Cresceu com o amor do pai e, enquanto ele não voltava do trabalho, ela não comia nem bebia; esse era o seu ritual.

Novidade, em vários momentos, cantava uma música que ninguém conhecia. Colhia flores para dar ao pai, como uma oferenda. O jejum, a música e as flores assumem no conto um papel ritualístico:

Enquanto durasse o turno dele, a menina se perplexava, sem comer nem beber. Só depois de o pai retornar a menina voltava a atinar seu rosto e, em sua voz de riachinho, se adivinhavam cantigas que ninguém, senão ela, conhecia. E havia

ainda as prendas que ela recolhia: bizarras florinhas, da cor de nenhum outro azul que não fosse o encontrável em seus olhos. Ninguém nunca soube onde ela recolhia tais pétalas. (COUTO, 1994, p.16).

Além do ritual, reitera-se a importância do patriarca. A menina o espera e o recebe como a alguém que fosse sagrado. Mas, neste caso, a força do pai está calcada no amor. A menina reagiu com convulsões, quando pressentiu a guerra e a morte de seu pai. Foi ao encontro de outras pessoas que fugiam, sem que lhe fosse preciso avisar sobre a fuga. “A mãe se deixou levar pela mão da menina [...]. No caminho, as duas se entrecruzaram com uns alguns, fugidios como elas.” (COUTO, 1994, p. 17). Subiram num caminhão e, quando passaram em frente à mina, onde o pai trabalhava, ela pulou no meio de bombas e tiros:

Avançou umas passadas, endireitando as rugas de seu vestidinho, se virou para trás para dedicar uma delicadeza a sua mãe. (...) Sobre um monte de areias tiradas da mina, Novidadinha se debruçou para colher flores silvestres, dessas que espreitam nas bermas. Escolhia com o vagar de cemitério. E parou frente a umas azulzinhas, de igual cor de seus olhos. (...) A mãe teimou atenção em sua filha, fosse querer saber o último desenho de seu destino. O que se passou, quem sabe, só ela viu. Lá entre a poeira, o que sucedia eram as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E, num somado gesto colherem a menina. Pegaram Novidadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se suplantou, afundada no mesmo ventre em que via seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo. (COUTO, 1994, p.19)

Novidade, como Felizbento, retorna à terra mãe e com ela se integra, transformando-se em mito. A memória nos dois contos está diretamente ligada à terra e à importância que ela exerce para o coletivo. A guerra, a fuga, e o retorno formam a ponte para essa memória social. O conceito de memória social, segundo Jô Gondar (1997), comporta diversas significações e signos; porém, mesmo não tendo um único sentido, a memória social exerce uma função de construção para o campo social:

Mas se há polissemia no plano de conceito, há um razoável consenso no plano da função: poucos discordam de que a memória exerce uma função essencial na constituição de um campo social, sendo capaz de dar forma e conteúdo a essa grande abstração que é a identidade, seja ela de um povo, de um grupo ou de uma nação. E muito poucos se oporiam à idéia de que o acesso dos indivíduos à memória é um fator fundamental para a transmissão da cultura e, portanto, para o permanente refundação de uma sociedade. (GONDAR, 1997, p.53).

Seguindo o pensamento de Gondar, a literatura se apresenta como um depositário de memórias, necessário à retroalimentação da identidade, já que viabiliza a transmissão da cultura. Em Moçambique, a interação de realidades tão diferentes, por meio da literatura de Mia Couto, está à disposição do leitor que pode interagir com as tradições e, portanto, com os mitos de “origem”.

Conforme Secco, nas “idades míticas” (MALINOWSKI. *Apud*: SECCO, 2000, p. 31), das mais variadas culturas, o lembrar era, segundo Walter Benjamin, eminentemente oral; fazia parte do mítico cantar as tradições. “Eram velhos anciãos, guardiães da memória, que transmitiam o saber, de geração em geração, em dialógica interação com os membros mais jovens da comunidade. Esta memória se fazia, portanto, como ação. Era construída pelo vaivém do discurso da oratura”. (SECCO, 2000, p. 31).

Observa-se, a partir das palavras de Secco, que Mia Couto sabe da distância entre os mundos rural e urbano, ágrafo e letrado, tradicional e o dito “moderno”. Sua escrita busca diminuir esta distância por meio de personagens que não se abstêm do sonho, como Felizbento e Novidade. As suas experiências refletem, como diria o próprio autor, mágoa e esperança. Mágoa pela aparência escatologizante de que se reveste o fenômeno guerra, com toda a sua brutalidade catastrófica. Esperança, em razão do sonho de viver em um espaço menos hostil, na terra mãe que recebeu os mortos dos conflitos. Mortos, que, simbolicamente, apontam para um novo recomeço para Moçambique.

REFERÊNCIAS:

APPIAH, Kwame Antony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997.

BARROS, José Flávio. *A fogueira de Xangô... O orixá do fogo: Uma introdução a musica sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ Intercom, 1999.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gehardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994.

_____. "Identidade". In: SECCO, Carmen Lucia Tindó R. *Apostila de poesia das cinco literaturas africanas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____. "Economia: a fronteira da cultura". Maputo: AMECON, 2003. Disponível também em <http://www.macua.org/miacouto/Mia_Couto_Amecom2003.htm> Acesso em 30/05/2011.

FELINTO, Marilene. "Mia Couto e o exercício da humildade". São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 21 de jul de 2002. Disponível também em <<http://www.macua.org/miacouto>>. Acesso em 30/05/2009.

HAMILTON, Russell G.. *Literatura africana, literatura necessária II - Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: BEA, 1984.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998)

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

NGOMANE, Nataniel. "Entre a mágoa e o sonho nas Estórias abensonhadas". *Via Atlântica*. Revista USP. Nº. 3 dez. 1999, p. 285.

ROCHA, Everardo P. G. *O que é o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *Antologia do Mar na poesia portuguesa do século XX*. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2000.

_____. *Coletânea de poesia das cinco literaturas africanas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Antropologia do espelho: uma teoria da comunicação linear em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

VENANCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1992.

Texto recebido em 29 de março de 2012 e aprovado em 06 de junho de 2012.

SOBRE A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E ETNOGRAFIA EM JOÃO PAULO BORGES COELHO

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND ETHNOGRAPHY IN JOÃO PAULO BORGES COELHO

Ana Beatriz Matte Braun

Doutoranda em Estudos Literários/UFPR

RESUMO:

Interessa a este trabalho discutir as relações entre literatura e etnografia por meio da análise do conto do moçambicano João Paulo Borges Coelho “Implicações de um naufrágio”, publicado no volume *Índicos Indícios II – Meridião*, de 2005. A partir de uma breve teorização sobre a escrita etnográfica contemporânea e o papel do narrador romanesco dos últimos trinta anos, busca-se refletir acerca da construção do ponto de vista na narrativa de Borges Coelho e sua opção por uma perspectiva não subjetiva.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; etnografia; literatura moçambicana

ABSTRACT: *We are concerned in discussing the relationships between literature and ethnography through the analysis of “Implicações de um naufrágio”, short story by the Mozambican writer João Paulo Borges Coelho published in Índicos Indícios II - Meridião, 2005. From a brief theorization about ethnographic writing and the role of the novel narrator in the last thirty years, we try to reflect on the construction of the point of view in the narrative of Borges Coelho and his choice of a non-subjective perspective.*

KEY WORDS: *Narrative, ethnography, Mozambican literature.*

Que tipo de histórias podem ser contadas a partir do relacionamento entre indivíduos provenientes de sistemas culturais diferentes? O que acontece quando esse episódio é narrado a partir de um ponto de vista que não é o do ‘eu’ e nem o do ‘outro’? Este trabalho tem como objetivo analisar a construção do ponto de vista no conto “Implicações de um Naufrágio”, do ficcionista e historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho, por meio da reflexão sobre as relações entre literatura e etnografia na contemporaneidade. Antes, contudo, julga-se necessário revisar algumas questões essenciais acerca dos sistemas literários da África de língua portuguesa, de modo a permitir uma melhor contextualização das condições de produção de tal literatura.

Os territórios colonizados por Portugal na África, tornados colônias no início do século XX, sofreram desde cedo com a inconsistência, ou mesmo falta, de um projeto colonial que almejasse seu desenvolvimento. A atividade literária aparece, em grande parte, a partir da atividade jornalística, como ato de resistência a um modelo colonizatório que tinha como base a exclusão e segregação. Marcada pela dualidade ou mesmo contradição, a literatura produzida na África de língua portuguesa até hoje busca por sua identidade – em um contexto no qual a língua de expressão literária não é a mesma da maior parte das populações nativas.

Especificamente em Moçambique, dois momentos históricos que marcam a produção literária do país são os períodos pré e pós Independência (proclamada por aquele que viria a se tornar o primeiro presidente da nova nação, Samora Machel), em 1975, e a guerra civil, de 1975 a 1992. Reflexos desses períodos conturbados da história moçambicana aparecem em vários romances produzidos a partir da década de 80, como *Ualálapi*, de *Ungulani baka Khosa*; *O outro pé da sereia*, *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, de Mia Couto; *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane e *As duas sombras do rio*, primeiro romance de João Paulo Borges Coelho, de 2003. Há, portanto, um movimento de consolidação da literatura em meio às lutas de independência e à guerra que as sucederam, determinando uma forte ligação entre literatura e história.

João Paulo Borges Coelho, como historiador, dedica-se à investigação das guerras colonial e civil em Moçambique; como ficcionista, tem uma produção composta, na maior parte, de romances. Entretanto, em 2005, publica *Índicos indícios*, concebido como um único volume de contos, mas separado em dois volumes por questões editoriais (SANTOS, 2011). *Índicos I – Setentrião* tem histórias sobre a região norte do país, enquanto que o volume *II – Meridião* é dedicado às histórias coletadas no sul do país, mais especificamente na região da capital Maputo.

“Implicações de um Naufrágio”, primeiro conto do volume *Meridião*, é, segundo o prefácio do livro assinado pelo autor, um “episódio burlesco ocorrido no extremo Sul” do território moçambicano, especificamente na Ponta *Tandje*. Ainda de acordo com o prefácio, “fala das possibilidades que o acaso abre; o

acaso e o enigma do desejo.” (COELHO, 2005, p. 9). O conto tem como motor o encontro entre nativos moçambicanos bantos e alguns dos primeiros europeus que frequentaram a costa moçambicana antes do período colonial. Assim, o encontro se dá em um tempo pré-colonização, quando os portugueses ainda não haviam se estabelecido em definitivo no território africano, tornando-os, pelo ponto de vista dos nativos moçambicanos, estrangeiros.

Em “Implicações de um Naufrágio”, a mediação do narrador parece tender à neutralidade, ou seja, apresenta a história a partir de um ponto de vista fixo que não parece privilegiar o ponto de vista de nenhum dos lados envolvidos na trama – moçambicanos nativos ou portugueses. Como já afirmado anteriormente, a narrativa trata do encontro entre duas culturas distintas, propiciado por um acidente, conforme anunciado no prefácio. Assim, era o mês de janeiro na Ponta *Tandje*, extremo sul de Moçambique, e, anuncia o narrador, uma tragédia acontece. O mar parecia tranquilo; contudo, uma rocha pontiaguda causa um naufrágio. O narrador não fornece informações temporais, mas o leitor pode supor que o tempo é longínquo, algo como o século XVII, pela descrição das personagens e do navio, cujo casco (de madeira) fora rasgado por uma rocha que não pôde ser avistada. Os que se salvam e conseguem chegar à costa moçambicana podem ser divididos entre não nobres e nobres: “dona Madalena Mascarenhas de Noronha e Valbom, seu filho José António”, acompanhados de “sua chorosa aia Gertrudes e o misterioso agente de uma companhia de comércio de rum do Rio de Janeiro, de nome Aniceto Rebouças” (COELHO, 2005, p. 14). E há, naturalmente, as personagens moçambicanas, os nativos que observam de longe a movimentação dos naufragos na praia e que, apesar de não conhecê-los bem, já tem uma opinião pré-formada acerca daqueles por eles chamados de “mulungos”. Diz o narrador:

Não se via viva alma, ainda, porque lá no alto, por trás da duna, os rapazes viam tudo sem se mostrar, desconfiados daquele grupo de mulungos que se havia chegado à praia, sabendo desde há muito, por ouvir dizer, que os mulungos nunca chegam sós, trazem sempre uma cauda de histórias intrigantes e enredos aziagos. Mulungo não é coisa boa nem é bom que ali esteja, muito menos que nos veja com os seus olhos de água. (COELHO, 2005, p. 16)

A opinião dos nativos mudará quando, ainda escondidos, avistarem as duas mulheres, a nobre e a aia, trocando as roupas molhadas. Neste momento, estranhamento, curiosidade, repulsa e atração misturam-se. Se o corpo “com tanta abundância de carne e pêlo” da aia Gertrudes causa riso aos jovens, a visão da nudez de dona Madalena, “ainda rija de carnes e muito menos penugenta” (COELHO, 2005, p. 24) será a causa de todos os desentendimentos posteriores. Pois, avistados pelos portugueses, os nativos mais jovens fogem, enquanto um deles, o velho Totwane, é capturado e tomado como refém pelos náufragos.

É a presença de Totwane entre os portugueses que mudará a percepção de Dona Madalena acerca dos nativos. Pois, surpreendentemente (para os europeus), ele fala português fluentemente e está longe de comportar-se como o que seria considerado um bárbaro. Se essas características ‘civilizadas’ do nativo vão cativando a nobre, seu filho, José António, ultrajado, ainda se martiriza em relação ao episódio da nudez da mãe:

Há que dizer que José António não culpava o velho apenas de ter visto os proibidos interiores de sua mãe. Culpava-o também de ser do mesmo povo que os rapazes, de ser mais velho do que eles e portanto ter a obrigação de transmitir-lhes os princípios do decoro, de não olharmos aquilo que não devemos ver; também de ter sido de sua semente que nasceram os autores daquelas furtivas e indecentes miradas, uma vez que avô de algum Totwane haveria de ser. (COELHO, 2005, p. 27)

Em relação ao ponto de vista, percebe-se, a partir dos trechos transcritos, que não há, portanto, discurso confessional ou uma voz pertencente a um ‘eu’, subjetiva, cuja credibilidade possa ser posta em dúvida pelo leitor. A observação, na narrativa, parte sempre de um ponto de vista privilegiado, de cima, não parcial e, principalmente, aparentemente sem identidade. Ou seja: parece, à primeira vista, que a narrativa de Borges Coelho recupera um lugar privilegiado de observação, neutro, em um movimento aparentemente contrário do que tem sido traçado tanto pela etnografia quanto pela literatura nas últimas décadas.

A etnografia, enquanto campo de estudo de outras culturas, de certo modo sempre esteve presente na história da literatura ocidental. Pode-se dizer que tais relações acentuam-se especialmente a partir do século XV, quando os europeus passaram a circular por todos os continentes habitados do planeta. O

ato de deparar-se com um sujeito proveniente de um sistema cultural completamente estranho, observá-lo e, a partir dessa experiência, escrever um texto, pode ser considerado tanto etnografia quanto literatura: a diferença estaria, justamente, no fato de a etnografia não poder ser um relato ficcional.

A busca por paradigmas cientificistas que definissem os limites do campo da verdade, já no século XX, culminará na perspectiva estruturalista, na qual parte-se da premissa de que o mundo exterior preexiste aos sujeitos, cabendo a eles a missão de aproximação ou afastamento de tal mundo por meio do conhecimento. Diferencia-se, portanto, objetividade de subjetividade, entendendo-se que a última não é científica, uma vez que não segue o sistema de paradigmas definidores do que seria ciência. Tais paradigmas, tomados muitas vezes como naturais, nada mais são do que critérios arbitrários e definidos de acordo com o juízo de valores de uma determinada época.

A tomada de consciência da arbitrariedade dos parâmetros científicos e a crescente ênfase no discurso e no estudo dos elementos que constituem a realidade, a partir da segunda metade do século XX, fortalece a visão daqueles que a veem como uma concepção representacional, construída por meio da linguagem. E a objetividade da ciência, assim como seus paradigmas, passa a ser percebida dentro de uma esfera maior, na qual o conhecimento é inseparável das relações de poder. Por exemplo, Lyotard, a partir de um ponto de vista pós-estruturalista, questiona a legitimidade da ciência:

O conhecimento seria o conjunto dos enunciados que denotam ou descrevem objetos, excluindo-se todos os outros enunciados, e susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos. A ciência seria um subconjunto de conhecimento. Feita também de enunciados denotativos, ela imporia duas condições suplementares à sua aceitabilidade: que os objetos aos quais eles se referem sejam acessíveis recursivamente, portanto, nas condições de observação explícitas; que se possa decidir se cada um destes enunciados pertence ou não pertence à linguagem considerada como pertinente pelos experts. (LYOTARD, 1988, p. 35)

Desloca-se, portanto, o foco da questão para a linguagem: se antes o que importava era o verdadeiro ou racional, agora o ponto a ser discutido é a construção e implicação dos discursos, na medida em que se aceita que o pensamento humano está contaminado por ideologia. Por consequência, não apenas o discurso dos indivíduos passa a ser questionado, mas também qualquer posição considerada hegemônica ou natural. E é neste momento que,

segundo Diana Klinger, ocorre também a chamada virada pós-moderna da antropologia, na qual ela passa a explorar “a própria superfície de sua discursividade e concentrar sua atenção na retórica etnográfica como tal” (KLINGER, 2006, p. 85).

Assim, um dos paradoxos da etnografia seria fazer o estrangeiro ‘estranho’, fazer sentido, ter significado para seu público leitor. Pois, de acordo com Vincent Crapanzano (1986, p. 52), o objeto de estudo do etnógrafo é o estrangeiro, o estranho, o não familiar, o exótico, ou o desconhecido. O etnógrafo deve, portanto, convencer seu leitor da verdade de seu relato, de sua perspectiva distanciada, objetiva, sincera, por meio de uso de suporte retórico que seja capaz de tornar familiar o que de fato não é – nem para si, nem para seus leitores. Essas estratégias de constituição de autoridade são, para Crapanzano, estratégias textuais que não necessariamente mostram o ponto de vista do ‘outro’, mas um ‘outro’ construído, produto da narrativa.

Também James Clifford (1986) afirma que a escrita etnográfica é formada por enredos de histórias que apenas descrevem eventos culturais reais, comandados por uma voz que faz afirmações de caráter moral ou ideológico em paralelo. Para ele, a escrita etnográfica é alegórica no que diz respeito ao conteúdo, no que concerne às histórias e culturas, e à forma. A alegoria, pois, é uma representação que se interpreta, na medida em que denotaria uma prática, na qual uma narrativa fizesse contínua referência a outro padrão de ideias ou eventos. Assim, essa alegoria etnográfica ou, talvez, ‘ideologia etnográfica’ – apesar de o autor estar consciente de que as dimensões políticas estão sempre presentes, independente da vontade do autor explicitá-las ou não – chama atenção para aspectos da descrição cultural que, até meados dos anos 80, haviam sido minimizados. Segundo Clifford, reconhecer o aspecto alegórico do texto etnográfico é enfatizar que o que se chama de retratos realistas de determinado povo ou cultura nada mais é do que uma metáfora, ou padrões de associação que apontam para significados adicionais coerentes, sejam teóricos, estéticos ou morais. Ou seja, frutos do produtor do texto e que ecoam para aqueles que os leem, e não características inerentes ao objeto de estudo.

Assim, o que se vê como coerente no relato etnográfico, o que foi construído a respeito do outro, está conectado em uma dupla estrutura contínua com o que se entende. A narrativa etnográfica pressuporia – e faria referência a –, um plano abstrato de similaridades entre aquele que escreve e seu leitor hipotético. Para Clifford (1986, p. 110), a escolha de um modo de retórica dominante poderia ser considerada uma tentativa de impor uma leitura (ou variedade de leituras) ao processo interpretativo, já que este processo seria aberto e supostamente sem-fim. Mas Clifford adverte que haveria, em cada momento histórico, um número limitado de alegorias disponíveis para um leitor competente, não havendo, na prática, leituras totalmente livres. Elas estão sempre condicionadas. O objeto da etnografia, nesse caso, portanto, seria nada mais do que uma construção retórica, legitimando uma prática representacional: o outro estaria perdido no tempo e no espaço, mas salvo no texto. Todo processo etnográfico é, então, visto como uma inscrição, não como transcrição ou diálogo entre a cultura alvo, representada, confrontada com os pressupostos daquele que escreve, que por sua vez terá seus pressupostos aceitos ou desafiados por seu receptor.

O reconhecimento desse caráter literário da escrita etnográfica é, portanto, recente. Conforme aponta Diana Klinger (2006), houve, nos últimos anos, uma antropologização do campo intelectual ocasionada pelo enfraquecimento das fronteiras entre as culturas. Mas, se a antropologia passou a reconhecer as estratégias de construção textual, a literatura também passou, nos últimos anos, a lidar com questões características da etnografia. Em sua tese de doutorado, ela identifica e analisa duas tendências da ficção latino-americana contemporânea: a chamada ‘virada etnográfica’ e o retorno do autor. A constante presença do que ela denomina de “outridade” em narrativas dos últimos trinta anos – sujeitos cultural e socialmente distintos e afastados do ‘eu’ que fala – traz para a literatura as questões de enfrentamento identitário com as quais a antropologia tem lidado a partir do século XX.

Se a temática do encontro de sujeitos provenientes de diferentes culturas é constante na literatura romanesca produzida na América Latina contemporânea, parece ser possível estender a questão para as literaturas africanas de língua portuguesa. Tomemos, por exemplo, *O planalto e a estepe*,

de Pepetela, *Milagrário pessoal*, de José Eduardo Agualusa, ou ainda *Hinyambaan*, do próprio João Paulo Borges Coelho. Contudo, diferentemente do que constatamos na ficção de Borges Coelho, parece haver, conforme assinalado por Klinger, um movimento das narrativas em direção ao relato subjetivo, em primeira pessoa, no qual um sujeito narra a partir das vivências em meio àqueles que lhe são estrangeiros (ou estranhos) – colocando a voz do ‘eu’ em um lugar de destaque.

Em “Implicações de um Naufrágio”, percebe-se que o narrador transita entre a interioridade dos dois polos identitários. No entanto, não há muita preocupação em desenvolver o lado psicológico das personagens, já que o enredo em si parece ter prioridade para o narrador. Walter Benjamin, em “O Narrador”, constata que, no início do século XX, com a modernização da sociedade, a rapidez da veiculação da informação e o advento do romance, perdera-se a capacidade de narrar a partir da experiência. “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte à qual recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1985, p. 198). E essa experiência acumulada pelo narrador leva em conta, segundo Benjamin, fatores geográficos e históricos. Ora, na introdução de *Índicos indícios II. Meridião*, lê-se que as histórias são, nas palavras do próprio Borges Coelho, fruto de “uma viagem de recolha de histórias ateadas por lugares precisos, desta feita no *Meridião* moçambicano” (COELHO, 2005, p. 9). Ainda segundo Benjamin, uma das principais características daqueles que ele chama de “narradores natos” é a sabedoria, muitas vezes obtida da própria narrativa: “o narrador retira da experiência o que ele conta; sua própria experiência ou a relatada pelos outros.” (BENJAMIN, 1985, p. 201). Se há ligação entre essa narrativa e a tradição oral, é porque ela se liga à tradição épica (em oposição ao romance, de origem burguesa).

Parece-nos, desse modo, que o narrador do conto está se dirigindo a uma coletividade moçambicana contemporânea, ‘contando a história’ de um possível momento de união entre dois povos, europeu e africano, nas figuras de dona Madalena e do velho Totwane. Isso, contudo, não é deixado claro, pois, conforme Benjamin, o ‘verdadeiro’ narrador é aquele que não explica,

mas sim deixa as conclusões a cargo do leitor. Vejamos, pois, os parágrafos finais do conto:

Qual foi o destino de umas e outros, ou ficou por registrar ou se perdeu nos poeirentos labirintos de um desses arquivos onde jazem tantas histórias enterradas.

Certo é que se aos finados fosse concedida a graça de voltarem a nosso lado, muito surpreenderia a um certo e longínquo Valbom ver o seu nome circulando enraizado pelos arredores de Bela Vista e Salamanga, e tantos outros lugares por onde hoje se passa para chegar à Ponta Tandje. (COELHO, 2005, p. 47)

João Paulo Borges Coelho (*Apud*: SANTOS, 2011) afirma que, como historiador, deseja escrever uma história de Moçambique a partir de outra perspectiva que não aquela dos heróis ou do colonizador. Define-se como um historiador nacionalista, inclinado a trabalhar com a história da terra. Enquanto ficcionista, diz ter claras as fronteiras entre ficção e história:

Tais fronteiras podem, de facto, parecer ténues, mas, para mim são muito claras. (...) De facto, para mim, é este o limite último da ficção, a única coisa que não lhe é permitida, a linha que jamais pode ser transposta: confundir-se deliberadamente com a verdade. Numa das suas aulas de literatura na Universidade de Cornell, o escritor Vladimir Nabokov afirmava que *A literatura é invenção. A ficção é ficção. Chamar a uma história uma história verdadeira é um insulto tanto para a arte como para a verdade*. Em suma, há uma definição muito conhecida de ficção que a apresenta como uma espécie de contrato em que o escritor finge dizer a verdade e o leitor finge acreditar. Trata-se de um contrato que não pode em circunstância alguma, repito, ser quebrado. Sob pena de anular irremediavelmente a magia (a verdade) da literatura. Dito isto, não quer dizer que a ficção não aspire a uma certa verdade dentro dela, a “sua” verdade. Ou seja, ela deve desempenhar a sua parte do contrato com competência, buscando verossimilhança, aquilo a que António Candido chamou o *sentimento de verdade*. Mas não é uma verdade literal, objectiva. É, antes, a verdade que cada leitor retira privadamente da leitura. (COELHO. *Apud*: SECCO, 2010)

Portanto, é possível constatar que Coelho rejeita uma narrativa que pretenda deliberadamente confundir-se com a verdade. Klinger (2006, p. 112) afirma que, no caso dos narradores chamados etnográficos, não há identificação com o tipo de narrador descrito por Benjamim, o que transmite a partir da experiência. Para um narrador do tipo etnográfico, “a narrativa decorre ao mesmo tempo da vivência e da observação” (KLINGER, 2006, p.112). Há interesse em observar o ‘outro’, mas a observação não é afastada, há interesse em “entrar na cultura, aprender a língua e depois escrever e representar a experiência” (KLINGER, 2006, p. 114), a fim de transmitir “a experiência trazida de um mundo afastado, um mundo *culturalmente* distante do seu” (KLINGER,

2006, p. 114). Para Klinger, o narrador etnográfico não coloca seu relato no lugar de conhecimento sobre o outro, nem pretende falar em nome dele, mas narra sua vivência subjetiva em relação ao outro. Daí a importância da primeira pessoa, para pôr em dúvida a confiabilidade do sujeito que fala, o que nos textos aqui analisados de Borges Coelho não existe. Há uma voz de autoridade, do historiador, falando em “Implicações de um Naufrágio”.

Entretanto, o fato de a narrativa se dar em um espaço pós-colonial a coloca em zonas de contato, segundo o conceito de Mary-Louise Pratt (2012). Ela a define como o espaço social onde as culturas se encontram ou se chocam, em relações de poder em geral assimétricas, tais como em sociedades coloniais, pós-coloniais ou em sistemas de escravidão. Ao tratar da questão do letramento e da escrita em tais espaços, Pratt vê dois tipos de textos produzidos: o etnográfico, aquele produzido pelo indivíduo que fala do local hegemônico, e o autoetnográfico, o escrito pelo indivíduo que incorporou em sua escrita tanto características do discurso hegemônico como do discurso das comunidades locais. O texto etnográfico é aquele no qual o sujeito metropolitano europeu representa para si mesmo seu ‘outro’, geralmente seu colonizado. Os autoetnográficos, por sua vez, são, segundo Pratt, representações construídas pelos considerados ‘outros’ em resposta ou diálogo a tais textos.

Textos autoetnográficos não são, portanto, formas de expressão autóctones, ou autorrepresentações (cujo propósito seria intervir nos modos como os colonizados compreendem o colonizador), mas envolvem o que ela chama de uma colaboração seletiva, com apropriação da linguagem do colonizador, misturada à fala do colonizado. Essa escrita autoetnográfica seria, para Pratt, em geral destinada a um público misto, tanto metropolitano quanto suburbano, e sua recepção é considerada indeterminada.

De acordo com Pratt, etnógrafos têm usado o termo ‘transculturação’ para descrever os processos nos quais membros de grupos marginais selecionam e transmitem materiais para grupos dominantes e, assim como a autoetnografia, a ‘transculturação’ seria um fenômeno exclusivo das zonas de contato. Portanto, autoetnografia, transculturação, crítica, colaboração, mediação, paródia, denúncia, diálogos imaginários, expressões vernáculas

seriam, segundo Pratt, algumas das manifestações letradas da zona de contato, assim como incompreensão, ou compreensão às avessas, ou ainda heterogeneidade de significados são alguns dos perigos das escritas das zonas de contato.

A narrativa de João Paulo Borges Coelho seria autoetnográfica nesse sentido: a partir de uma zona de contato, um sujeito para quem “a identidade é um processo aberto” (COELHO. *Apud*: SECCO, 2010) narra histórias nas quais incorpora as vozes e a linguagem tanto moçambicana quanto portuguesa e sul-africana. A propósito da questão sobre a identidade, Borges Coelho afirma:

*A noção de identidade como um todo fechado (monopolar ou bipolar), qualquer que ele seja, é pré-moderna, transforma-nos em vítimas de um destino, retira-nos a condição de agentes. Retira-nos, com isso, a inteligência, uma vez que vai contra a possibilidade de nos transformarmos e evoluirmos. Toda gente veio de algum lugar e, depois desse acidente, fez historicamente um percurso, cruzou-se, transformou-se. Nada há de extraordinário nisso. Em qualquer condição, mesmo a mais precária, podemos ser tolerantes (gosto desta palavra, frequentemente vilipendiada) e cosmopolitas. Dito isto, claro que a condição se reflecte em tudo que fazemos. Reflecte-se, portanto, na ficção que escrevo, mas felizmente, não como uma angústia ou um mal-estar. Dois é mais que um, mil é mais que novecentos. Aliás, esta condição *hybrida* (o termo latino designa literalmente alguém não só proveniente de país de duas raças diferentes, mas de dois países diferentes) aplica-se, no meu caso, também ao tempo. Vivo um tempo pós-colonial, mas tenho o privilégio de ter a memória de um tempo colonial. Penso que isso me permite (assim o creio) relativizar as coisas e passear-me no espaço e no tempo com mais desenvoltura. Gosto de pensar que isso agudiza em mim uma espécie de sensibilidade crítica e, também, uma modéstia (no sentido de relativizar sempre os absolutos), das quais não estou disposto a abdicar. (COELHO. *Apud*: SECCO, 2011)*

Se a identidade é fluída, móvel, passível de transformação, como descobrem as personagens do conto, a ‘outridade’, usando a terminologia de Klinger, também é. Por meio do narrador-historiador, que narra a história coletada ao longo da costa moçambicana, exploram-se e questionam-se os estereótipos acerca dos países e dos povos.

Escrevendo a partir dessas zonas de contato, parece claro que Borges Coelho tem consciência de que não há como fugir dos enfrentamentos identitários – ainda mais no caso de um país como Moçambique, cuja história recente de guerras e conflitos civis ainda povoa o imaginário de sua população. Entretanto, se Clifford e Klinger apontam para uma identificação do sujeito explícita, tanto na etnografia quanto na literatura, as narrativas aqui analisadas vão por outro caminho. Os narradores não são etnográficos, nem pós-

modernos; são tradicionais, contam a partir da experiência e da observação distanciada. Mas são autoetnográficos, incorporando, criticamente, a visão do colonizador acerca dos colonizados, em especial, nessas narrativas, por meio do discurso do burlesco. Parece, em resumo, que, em um momento em que as ciências se voltam para a subjetividade, João Paulo Borges Coelho evoca a voz da autoridade do narrador/historiador para contar histórias sobre o encontro de culturas.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1

CLIFFORD, James. "On ethnographic allegory". In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Orgs.). *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

COELHO, João Paulo Borges. *Índicos indícios II. Meridião*. Editorial Ndjira, 2005.

CRAPANZANO, Vincent. "Hermes' dilemma: the masking of subversion in ethnographic description". In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Orgs.). *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1988.

PRATT, Mary Louise. *Arts of the contact zone*. Disponível em http://www.class.uidaho.edu/thomas/English_506/Arts_of_the_Contact_Zone.pdf. Acesso em 08 jan. 2012.

SANTOS, Ana Patrícia. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Revista Navegações*. V. 4, N. 1. Porto Alegre, jan/jun. 2011, pp. 107-109,

SECCO, Carmem Lucia Tindó. *Entrevista a João Paulo Borges Coelho*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho>. Acesso em 09/11/2011.

Texto recebido em 17 de maio de 2012 e aprovado em 07 de junho de 2012.

**ESPECTRO DA GUERRA:
NOTAS SOBRE ALGUMA PRODUÇÃO POÉTICA AFRICANA MAIS
RECENTE**

***THE WAR SPECTRUM: NOTES ON PART OF THE RECENT AFRICAN
POETRY***

Emerson da Cruz Inácio

Universidade de São Paulo

RESUMO:

O artigo propõe um comentário acerca da poesia contemporânea produzida na África de língua portuguesa, considerando a superação do paradigma da guerra e a instauração de uma nova dicção poética cujo foco é a experiência do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: poesia africana de língua portuguesa, contemporaneidade, subjetividade

ABSTRACT:

This paper presents a commentary on the poetry produced in the portuguese-speaking Africa, considering the overcoming of the paradigm of war and the establishment of a new poetic diction, the concern of which is the experience of the subject.

KEYWORDS: african poetry in portuguese language, contemporaneity, subjectivity.

sei que certos poemas juntam os versos
como se os deitassem
numa vala comum
(LIMA, Conceição, 2006, p. 31)

Quando falamos de poesia referimo-nos necessariamente à
literatura; quando nos referimos ao social, tendo em vista seu
relacionamento com a criação literária, estamos a considerar sobretudo a
função institucional da literatura. (...)
(GUIMARÃES, Fernando, 1997, p. 93)

A primeira das epígrafes acima, fragmento do poema “Espectro de Guerra”, de Conceição Lima, poeta contemporânea são-tomense, talvez seja oportuna para ilustrar o que pretendemos comentar, ainda que preliminarmente, aqui: a existência de uma outra poesia produzida em África que, se não recusa, vence e supera o paradigma da guerra pela instauração de

traços de força comuns a outros sistemas poéticos. Poesia que, por razões cuja explicação me parece desnecessária, somente na última década vem ganhando contornos capazes de sugerir, também, outra forma de vermos a poesia produzida mais contemporaneamente na África de língua portuguesa. Se ainda não se torna poeticamente possível falar de paz e se o desencanto do fim das utopias silencia boa parte dos poetas mais maduros e ainda vivos, há, em contrapartida, um outro discurso poético, em emergência, se construindo sobre o solo da potencialização do poema como um fazer, como procedimento e como lapidação.

Claro que não se quer aqui negar ou minimizar o valor que a agora já sedimentada poesia dos povos africanos teve de, inclusive, tornar conhecido e comentar o estatuto político dos então territórios ocupados por Portugal e de, também, por em tela uma produção literária antes obliterada e subalternizada pelo colonizador. Mas, não se pode deixar de inferir sobre o pouco investimento numa poesia, cujo tom lírico fora considerado menor, diante da força épica de outra poesia vinculada a um **nós** discursivamente engajado na construção de uma identidade nacional e nos projeto de nação.

Segundo Mário Lugarinho,

(...) Pensar a constituição de uma subjetividade que não pretende ser metonímia ou mesmo metáfora de um povo ou de uma nacionalidade requer como recurso imediato a percepção do que venha a ser a constituição de um sujeito africano tal como a literatura o desenhou. Sem dúvida, o nítido tom épico das manifestações poéticas do período de luta e descolonização não era mera recorrência programática de uma literatura engajada.

(LUGARINHO, 2003, p. 315)

A verve épica aludida pelo pesquisador marcará a produção literária que sustenta o concerto atual das literaturas africanas em língua portuguesa, mas tem sido constantemente questionada em favor da expressão de um **eu** que se entende anterior a um **nós**. Ou seja, superadas as demandas coletivas, é hora de investir na dinâmica do indivíduo e numa subjetividade adiada pelas questões sócio-políticas mais amplas. Para o crítico, paulatinamente, o conteúdo lírico tende a superar o épico, num movimento diverso daquele realizado, por exemplo, na literatura portuguesa, em que o retorno à épica, inclusive, marca a sua produção modernista e mesmo contemporânea. A esse respeito, Fernando Pessoa, na *Mensagem* (1934), e Manuel Alegre, em *O canto e as armas* (1989) ou em *Com que pena?* (1992), servem-nos bem como

ilustração de como uma dinâmica pode redundar em outra, não necessariamente como tendência epocal ou de movimentos, mas como influxo natural da multiplicidade de procedimentos que permeiam o uso da palavra poética.

No caso, a poesia que hoje constitui os cânones literários africanos de língua portuguesa advém de processos semelhantes, oriundos inicialmente de uma leitura do modernismo brasileiro, sobretudo da literatura regionalista e de cariz social, que não só lhe a motiva, como se associa às nascentes manifestações do pan-africanismo e dos movimentos negritudinistas. O passo seguinte será a ênfase na criação ficcional de identidades nacionais específicas, como vemos no verso forte do poeta angolano Maurício de Almeida Gomes: “É preciso descobrir a poesia de Angola!” (GOMES, 1997, pp. 98-100), ou ainda no moçambicano Ruy Knopfli: “Europeu me dizem.(...) // É certo, mas africano sou” (KNOPFLI, 2003, p.59). Aliás, em Knopfli talvez esteja a primeira grande renúncia ao paradigma das guerras de libertação como motivo poético, já que, ao expandir os limites da moçambicanidade ou da tematização local e aproximar-se de vates poéticos como Blake e Shakespeare, o poeta acaba, inclusive, sendo rejeitado como parte do sistema literário de Moçambique, já que fora considerado, como afirma no poema “Naturalidade” acima referido, europeu demais.

Mas a questão não é ser ou não ser europeu, ser ou não ser africano, mas justo a restrição imposta pelo paradigma da nacionalidade na formulação dos sistemas literários africanos de língua portuguesa, que, de forma às vezes simplista, absorveu boa parte da literatura produzida no período das guerras pelas independências – ocorridas entre 1961 e 1975 –, cujo tema eram as guerras, as lutas diárias, o homem oprimido e as suas demandas por emancipação; aqui poderíamos nos reportar, ainda, ao recorte político-ideológico que permeia a formação desses cânones, todos eles frequentados por autores e obras identificados com os grupos políticos que acederam ao poder no momento das independências. Entretanto, tratar de tal tema implicaria a escrita de outro ensaio, já que a discussão desse tema enseja melhores e mais aprofundadas reflexões.

Uma **outra** poesia, como a de Rui Knopfli, cujo universo gravitava antes em torno da matéria poética, foi obliterada em favor de uma formulação literária que enaltecia não a questão estética, mas a questão ideológica. O poeta de *O escriba acocorado* (1978), no caso, torna-se um bólido solto no ar, já que é inicialmente dispensado do sistema moçambicano, e nem será absorvido pela literatura portuguesa, tornando-se, na expressão poética de nossa língua, o primeiro “poeta de sítio algum”¹, apátrida, desterritorializado e sem cânone, já que sua poesia abria-se para o além-trauma da guerra, para a além-formação da nacionalidade, ou melhor, corria no paralelo das vivências que tradicionalmente motivam as literaturas africanas de língua portuguesa: memória, ancestralidade, demandas políticas. Se colocado em contraste com José Craveirinha, por exemplo, em *Cela 1* (1980), Knopfli pode parecer, a alguns críticos, sujeito de/a uma alienação ou um poeta que afasta o poema de um possível referencial mais imediato, optando, como observamos em sua obra, por investir na materialidade do poema, no seu trato, na sua urdidura, elegendo para si uma tradição poética ampla e diversa, às vezes distante dos horizontes dialógicos de seus contemporâneos.

O paradigma estético que hoje se decalca nesta outra poesia africana rompe com a tradição canonicamente sedimentada, ressuscitando de uma espécie de coma, provocado pelas reivindicações políticas dos então territórios ocupados por Portugal, ocorridas, sobretudo, a partir dos anos de 1960, e que se finda com o término das guerras civis em Moçambique e Angola em 1992 e 2002, tornando a possibilidade desse corpo-linguagem de sobreviver a partir de um novo entendimento da palavra poética. Mesmo num poema como “Carta de um contratado” (1977, pp. 191-193), de Antonio Jacinto, cujo tom lírico e confessional indica um sujeito que expõe seu amor epistolarmente, ao redigir “uma carta de confidências íntimas”, ainda que seja iletrado, temos a ruptura com a dimensão lírico-amorosa, já que no fecho do poema o enunciador declara:

(...) Eu queria escrever-te uma carta...
 Mas, ah, meu amor, eu não sei compreender
 por que é, por que é, por que é, meu bem,
 que tu não sabes ler
 e eu – Oh! Desespero – não sei escrever também!

(JACINTO. In: ANDRADE, 1977, p. 193)

E, ao deixar claro que nem ele nem sua amada dominam o código formal da língua herdado do colonizador, a dimensão lírico-amorosa se rompe, dando lugar à força da dimensão política aparentemente obliterada em todo o poema, mas que surge em totalidade no jogo complementar entre ler e escrever e, no caso, no não-domínio desses códigos; o uso da forma culta da língua contrasta com o aparente iletramento do enunciador, o que nos parece indicar que o poema se constrói no e pelo ordenamento utópico, já que ele denota o desejo de conquista de uma condição de cidadania plena que inclui, inclusive, o domínio pleno do plano da expressão material da linguagem, situação só possível na conquista dos direitos mínimos para o cidadão então colonizado. Além disso, o paradoxo expresso nesse jogo ficcional – não saberem ler, nem escrever nem enunciador nem enunciatário e, ainda assim, o primeiro expressar-se no código culto da língua – termina por reforçar a precariedade das condições de vida do homem desterrado pelo contrato servil fora de Angola e da mulher que, como Penélope, apenas o espera, somando ao fato de autor e subjetividade poética fundirem-se pela existência de um desejo comum que o intelectual/artista manifesta no poema, falando pelo contratado, silenciado e excluído na sua natureza.

A vida, tanto daquele que se enuncia quanto daquela a quem a carta se refere entra em suspenso, estacionando, de certa maneira, no seu estatuto ético mais exacerbado. A expressão plena do afeto, algo do campo subjetivo e individual, só é possível se dirimidas as injustiças éticas, ideológicas e políticas do colonialismo que operam na ordem coletiva e social, sem o que fica comprometido na sua realização pessoal. Nesse sentido, o **nós** discursivo, mesmo não sendo expresso no poema, continua o seu jogo saussuriano de presença ausente, já que o intento último da “Carta de um Contratado” seria menos o da exposição de um sujeito e mais a da realidade ficcional compartilhada metonimicamente por vários indivíduos.

Claro está que, embora esse poema não possa ter seu valor estético questionado, o rigor próprio do poético não constitui necessariamente uma tônica, já que a necessidade de dizer certos temas ideologicamente fundamentados provocou um arrefecimento daquelas questões ligadas ao trabalho literário enquanto exercício de ruptura; nesse sentido, o poético muitas

vezes dobra-se diante da força retórica, o que não é defeito necessariamente, mas excesso próprio das inflexões estéticas da época. Não fazemos aqui um juízo totalizador, que desconsidere a qualidade do poema ou que questione a literariedade da produção africana em língua portuguesa, mas procuramos apenas indicar a postura dúbia de alguns poetas e de alguns dos poemas produzidos nos anos de luta pela libertação. Dúbia, porque oscila entre a intenção literária e o compromisso político, entre o exercício estético e o ato panfletário. Curiosamente, muitos dos poetas desse período ou silenciaram sua produção no pós-1974 ou pouco produziram nos anos subsequentes às independências. Faltou-lhes motivação ou a expressão ideológica que susteve esta poesia como expressão de seu tempo se esgotou, a ponto de não conseguir sair do coma estético a que antes aludimos? Certamente, não há uma única resposta a esta questão, e nem queremos aqui encontrar uma razão, mas é preciso que tenhamos clareza quanto à existência de um cânone literário politicamente fundamentado, e que em seu lugar é necessário **outro** que tenha princípios estéticos mais estreitamente colocados, mesmo que saibamos que o manancial crítico de que dispomos de pouco ou nada vale diante da diversidade dos textos africanos e mesmo diante de outras produções periféricas.

Em outras palavras, a poesia pode ser também um instrumento político e ideológico, como nos lembra Adorno no clássico “Lírica e Sociedade” (1980, pp. 193-208) e ainda Alberto Pimenta em seu poema-manifesto “O Poeta e o Social. 40 Teses Seguidas de Exercício (para Mestres e Mestrandos)”:

- 4. quando o social é a utopia, o poeta é a ideologia. (...)
- 7. quando o social se retira, o poeta mostra-se. (...)
- 37. o social às vezes sopra, então o poeta percute.
- 38. o social às vezes percute, então o poeta sopra. (...)
- 40. quando já morreu a chama do social, o poeta renasce das próprias cinzas.

(PIMENTA, 1997, pp. 89-92)

Entretanto, a poesia não pode ser instrumentalizada pela urgência política, visto que, se for apenas isso, teremos comprometido o seu sentido como obra de arte. Falamos, sim, naquilo que José Régio chamou **literatura viva**: aquela que nascia da parte mais original do artista e que não precisava explicitamente aclamar a ideologia e o político, posto que no seu cerne esse par seria um motivador inerente ao artista, subjacente a todo e qualquer

processo literário (PRESENÇA, 1927, n. 1, p. 1). Nessa esteira, cabe aqui introduzirmos alguns comentários a respeito de alguns poetas cuja produção literária inicia-se em novos tempos de África, tempos mais recentes, mas não menos conturbados, entretanto. Dentre tantos, elencamos aqui Conceição Lima (São Tomé e Príncipe) e Eduardo White (Moçambique), que, se não são tão novos assim, podem dar a imagem aproximada do que significa, e citamos Mauricio de Almeida Gomes novamente – “Essa nova poesia / (...) vasada em forma candente / Sem limites nem peias, / Diferente! (...)” (GOMES, 1997, pp. 98-100, sic.) . Cabe ainda, para apenas citarmos, referências a outros poetas da mesma geração dos novos, como Luis Carlos Patraquim e Nélon Saúte (Moçambique), João Maimona e Ana Paula Tavares (Angola); Odete Costa Semedo (Guiné-Bissau), Vera Duarte e Filinto Elísio (Cabo Verde), cuja preocupação em instaurar novos paradigmas tem-se tornado razão para a sua sedimentação no campo poético africano mais atual.

Em termos de investimento num projeto poético, esta **nova** poesia surge num contexto em que a questão estética se sobrepõe ao conteúdo político-ideológico, antes traço de força de boa parte da poesia produzida no arranjo das lutas coloniais. Não que os poetas referidos mergulhem no ideal simbolista de arte *per si*, mas o que se depreende de seus trabalhos é justamente a textura/textualidade do poema, a rugosidade da fala poética, em cujo entorno o político e o ideológico estão menos aparentes ou conotados na superfície mais funda do texto. A sobreposição não significa necessariamente afastamento ou abandono do real mais imediato, mas, pelo contrário, a incorporação de temas mais amplos, como a globalização, as questões de gênero, a precariedade do sujeito, a memória, o país em novos tempos. Trata-se de uma poesia que, de certa maneira, não **esquece** o passado colonial – daí o título desse artigo –, que convive com o espectro da guerra, mas que renuncia a ser poesia que junta “versos como se os deitassem [sic] numa vala comum” (LIMA, 2006, p. 31,). Não podemos aqui negar que as guerras (pela independência ou civis) constituem um paradigma discursivo valioso e, por que não dizer, significativo no arranjo literário dos PALOP’s. Entretanto, parece-nos que a literatura, sobretudo o texto poético, venha ensaiando uma ruptura ou, pelo menos, a revisão desse vetor, como tentaremos ilustrar a seguir.

De certa maneira, a diferença básica entre a poesia africana mais contemporânea e aquela outra, tecida na e durante as lutas emancipatórias, seja justamente a ideia de que a produção poética constitui-se como um projeto maior, que não se restringe à circunstancialidade ou ao comentário da realidade imediata. Trata-se de compreender, como ocorre em Eduardo White, que sua produção constitui um todo, cuja organicidade se inscreve na história literária de seu país, mas que vai além dela. Instaure-se um sentido, um vetor de compreensão do poema que muito funciona como um elo entre este passado fixado no poema e a demanda artística por dizer a diferença desse passado. Daí a necessidade de libertar o verso, já que “sílaba a sílaba / o verso voa” (WHITE, 1992, p. 22).

No caso de Eduardo White, poeta moçambicano (1963), autor de *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992) e *O homem, a sombra, a flor e algumas cartas do interior* (2004), dentre outros, a ênfase dada ao esmero com a palavra poética vincula-se à apreensão do cotidiano e de sua miudeza como grande matéria do poema. Destacamos aqui, seguindo a proposição de Mário Cesar Lugarinho, que, no caso da poesia de White, o EU assume-se em plenitude na subjetividade poética, pretendendo-se unicamente sujeito individual e não necessariamente uma voz que fala por si e por outros. Essa associação resulta numa poética burilada, de investimento na metáfora, em que o sujeito enunciador é o grande elemento de destaque, dada a sua consciência do próprio trabalho como poeta, somada à sua consciência como homem:

(...)
 À hora do costume,
 estou no meu respeitoso emprego:
 o de Secretário de Informação e de Relações Públicas.
 Aturo pacientemente os colegas,
 felizes em seus ostentosos cargos,
 em suas mesas repletas de ofícios,
 os ares importantes dos chefes
 meticulosamente empacotados em seus fatos,
 a lenta e indiferente preguiça do tempo.
 Todas as manhãs tudo se repete.
 O poeta Eduardo White se despede de mim
 à porta de casa,
 agradece-me o esforço que é mantê-lo
 alimentado, vestido e bebido
 (...)

(WHITE, 1993, pp. 92-95)

O que se segue no poema é justamente um forte diálogo com a premissa de que há uma outra urgência que não a da coletividade, expressa intensamente na poesia moçambicana que o antecede. Em lugar disso, um sujeito que se atualiza no drama cotidiano, que é ser poeta em um país em construção, perspectiva que se coloca em paralelo à construção do poema. Em outras palavras, o dado maior da nacionalidade, por exemplo, se traduz numa dinâmica mais personalizada que conta unicamente com a atuação do sujeito que se enuncia na sua plena atividade como poeta, que, como Carlos Drummond de Andrade, sabe da capacidade desse sujeito de intervir no mundo:

(...) Fingidamente satisfeito ensaio
um largo bocejo
e do homem me dispo.
Chamo pela Olga para que o pendure,
junto ao resto da roupa,
com aquele jeito que só ela tem
de o encabidar sem o amarrotar.
O poeta, visto-o depois
e é com ele que amo
escrevo versos
e faço filhos.

(WHITE, 1993, p. 92-95)

Observemos que as ações que caracterizam o enunciador (ensaiar, pendurar, encabidar, vestir) podem indicar a suspensão de um sujeito do ordenamento do real e o conseqüente investimento em outra subjetividade que, ao que nos parece, opera unicamente no campo cotidiano do afeto e da arte. O câmbio entre identidade e alteridade, ou seja, enunciado-homem e enunciador-poeta, culmina com a declaração de certeza do enunciador de que a subjetividade do poeta é a que efetivamente prepondera, justo porque subverte o jogo do indivíduo que se suspende para dar lugar ao poeta, trabalhando em sentido contrário: o outro é o que se vê no real e o artista, a verdadeira identidade. Em outro sentido, o que se pretende, talvez, seja dar vida à entidade discursiva existente no poema, associando-a a uma existência real. Numa palavra: ao investir na vida outra, White vai abdicando do excesso de real que articulava a poesia de um Craveirinha, por exemplo, e dando lugar à enunciação poemática como realidade possível de agora ser significativamente

acessada pelo artista, abrindo mão assim da vida permeada pela guerra para viver a vida do poema.

Contra a circunscrição da poesia às temáticas tradicionais da literatura moçambicana, em outro poema intitulado “Não faz mal”, o enunciador parece tomado pela certeza de que a palavra poética e o potencial criativo não podem estar represados, mas, pelo contrário, demandam liberdade estética, ética e ideológica. Daí serem comuns na sua poética referências à experiência de voo, na qual poema e ave compartilham da mesma mecânica:

(...)
Sílaba a sílaba,
o verso voa.

E se o procurarmos? Que não se desespere, pois nunca o iremos encontrar.
Algum sentimento o terá deixado pousar, partido com ele. Estará o verso conosco? Provavelmente apenas a parte que nos coube. Aquietemo-nos.
Amainemos esse desejo de o prendermos.

Não é justo um pássaro
onde ele não pode voar.

(WHITE, 1992, p. 22)

O verso-pássaro e o poema-voo, dísticos em torno do que o poema se articula, oscilam entre o estatismo e o atavismo e a movimentação própria da palavra poética, se consideramos aí o espaço da linguagem. O verso-pássaro, livre, portanto, deve fluir, de forma a encontrar um espaço ontológico em que seja apenas poesia. O NÓS enunciativo parece-nos mais indicar como coletiva a demanda pelo poema-pássaro do que necessariamente o discurso metonímico, antes largamente utilizado na poesia de outros tempos.

Em medida parecida também está a poetisa são-tomense Conceição Lima (1961), autora de *O útero da casa* (2004), *A dolorosa raiz do micondó* (2006) e *O país de Akendenguê* (2011). Como White, a poetisa aponta para “Certos poemas [que] sentem dó da metáfora, [que] trancam a porta / na cara da rima” (LIMA, 2006, p. 31), o que provavelmente nos alude à poética sedimentada da guerra e nascida da experiência da colonialidade. Lima investe num trabalho poético fortemente marcado pela sua questão racial, pela sua perspectiva de gênero e por sua consciência diaspórica, e que de certa forma permeia suas obras iniciais: é uma mulher negra africana, que residiu na Europa e que mais de uma vez se enuncia poeticamente como “passageira”, alguém num trânsito entre o passado e presente, pensando-se dentro deste

movimento. Esses três fatores reunidos colaboram para uma criação poética que pode ser lida num duplo movimento: a caracterização de sua experiência como são-tomense que baseia a tematização local e a abertura dessa compreensão de seu espaço para o mundo em que ela, a poetisa, se insere como mulher negra e artista africana.

Disso decorre, por exemplo, certa consciência que, podemos inferir, tenha herdado de Francisco José Tenreiro, em particular, presente em poemas desse autor, como “Negros de Todo Mundo”, e de todo manancial negro atinente à cultura de massa, o que nos demonstra certa sintonia com a ideia de uma diáspora cultural positiva e que só tende a favorecer-lhe o processo criativo. Falamos aqui de uma consciência da dispersão da história do negro pelo mundo que tem a razão são-tomense como parte que lhe compõe. Nesse sentido, o poema passa a funcionar, na poética de Lima, com um traço de unidade entre a perspectiva local e as demandas mais amplas de um sujeito que é uma mulher negra a escrever.

A renúncia à condição épica da poesia africana a que já aludimos aqui aparece bem expressa em “Anti-epopeia”, na qual o enunciador se desfaz tanto do traço camoniano que permeia a expressão poética em língua portuguesa, problematizando a experiência colonial. O contradiscurso épico está, possivelmente, tanto no fato do enunciador poemático operar em 3ª. pessoa do singular, o que lhe garante a isenção dos fatos, quanto também denota que não se trata de um eu que se desdobra em nós, mas, sim, de uma subjetividade particular, capaz de por si mesma executar a história, determinando o destino de seu povo, que lhe investe de poderes:

Aquele que na rotação dos astros
 E no oráculo dos sábios
 Buscou sua lei e mandamento
 A razão, a anuência e o fundamento
 (...)
 Por panos, por espelhos, por missangas
 Por ganância, avidez, bugigangas
 As portas da corte abriu
 De povo seu reino exauriu.

(LIMA, 2006, p. 20)

Observemos no curto poema a enunciação mais aparente tanto de fatores culturais e do apagamento da experiência africana, indicada na exaustão desse reino e desse povo, quanto da referência às condições

históricas reveladas em cinco séculos de ocupação colonial. Ao lado disso, o objeto do enunciado, “Aquele a quem a voz da tribo ungiu”, com suas “armas e barões assinalados”, comparece no nível da enunciação como o cantor de uma experiência coletiva que implica necessariamente a produção de “pupilas de cadáveres sem cova”. Ao renunciar à lei e ao mandamento oriundos de uma tradição poética do colonizador e, depois, do ainda então colonizado, a poetisa provoca a instauração de outra dinâmica, que se baseia agora no anúncio da história miúda e cotidiana de seu país e não na história contada pelo colonizador, que tem no poema a sua manifestação e, no poeta, sua voz:

O poeta, é sabido, conhece
 O sentido da sua mão
 (...)
 Por isso, se o poeta à praça traz
 Seus dentes caídos, a face desfeita
 É para perscrutar no mastro
 O pano que drapeja
 E corrigir com a mão
 A direcção do vento.

(LIMA, 2006, p. 55)

Embora o poema denote a capacidade de a poetisa intervir na história, uma vez que perscruta no mastro a bandeira e, a partir dessa observação, corrige os rumos dos acontecimentos, e, talvez, da própria nacionalidade, havemos de lhe notar como procedimento metapoético em que o gesto da escrita, “o sentido de sua mão”, se confunde à própria vida de poetisa, enfatizando-se não o lado sublime deste gesto, mas sim o seu sentido teleológico, emblematizado na face desfeita e nos dentes caídos. Diferentemente do Anjo da História, cujo rosto horrorizado contempla o passado, a poetisa coloca-se em posição privilegiada, já que dela depende a direção do vento que sopra, capaz de, como nos indicam as grandes narrativas, arejar o tempo e construir uma nova era.

Em o “Regaço de Upa”, o drama da linguagem se repete, dessa vez oscilando entre o sentido do poema (“canto claro”) e a incapacidade da mão inerte de traduzir a memória ante o inevitável desaparecimento da mãe do/da enunciator(a). Novamente o gesto metalinguístico nos questiona sobre a validade da escrita diante do miúdo da existência cotidiana, dos dramas do sujeito e da própria inefabilidade da linguagem:

De que servirá o canto

embora claro
 quando tu te ausentares
 e o silêncio possuir a madrugada?
 Quem despirá do frio
 as horas
 quando inertes as mãos quedarem
 sem memória?

(LIMA, 2004, p.55)

Conceição Lima, diferentemente de White, verseja tendo como horizonte possível uma tradição que lhe antecede; entretanto, diferentemente do que se pode observar em outros momentos da história da poesia africana de língua portuguesa, a tradição familiar, a ancestralidade e as memórias se demonstram não como gestos pertencentes à coletividade, mas na sua particularidade, já que redundam do olhar do sujeito enunciatório sobre a história cotidiana e familiar. Numa perspectiva próxima à de Cecília Meireles em “Retrato”, o sujeito poético questiona-se sobre onde e como estão, na sua experiência atual, aqueles nomes de um passado a que não mais se pode aceder. Em paralelo, o movimento circular entre a sua própria ascendência (“minha frente”), em contraste com a ancestralidade daquela a quem o poema é dedicado (“teu peito”), associada ao rios (“nossos”) que banham os leitos do enunciatório e da enunciatária. Infere-se disso um movimento que vai do coletivo, expresso pelo pronome possessivo na 1ª. pessoa do plural, ao individual (“minha”), circunscrevendo as experiências comuns a um ordenamento subjetivo e particular:

Os Rios da Tribo

À Cency Mata

Que rios reverberam em nossos leitos?
 Quantas tribos injectadas em teu peito?
 Nhá Maria de onde é?
 Nhô Ambrósio nasceu em Água Izé?
 E Katona, Aiúpa, Makolé?
 Silva, Danquá, Cassandra, Camblé...
 Padiçê, Me Pó, Filingwé...
 Quantos nomes fundam transmutam minha frente?

(LIMA, 2004, p. 38)

Como White, Conceição Lima aposta na força da palavra poética, o sentido da mão do poeta, como força capaz de modificar paradigmas. Essa mesma força, em sua poesia, revela-se na enunciação de um “eu” em

descoberta, que constantemente alude, em movimento pendular, à própria história de vida e à história de homens e mulheres negros. Em poemas como “Canto Obscuro às Raízes” e aqueles da série “São João da Vargem” (*A dolorosa raiz do micondó*) temos um sujeito poético que busca conhecer-se diante da perspectiva máxima da história; um sujeito que, mais que silenciar a história da África, silencia os sujeitos que a compuseram. Daí, uma constante recorrência a versos como “Quando eu não era eu / quando eu ainda não sabia que já era eu” (LIMA, 2006, pp. 57-66) como expressão de um desconhecimento de si, substituída por um “eu, a que agora fala (...) / a nômade que regressará sempre a Juffure” (LIMA, 2006, pp. 11-19), consciente de seu papel como mulher imersa na história, na sua própria história e que agora domina e investe no poema como palavra sua e não necessariamente herdada, mas emancipada.

Tanto Conceição Lima quanto Eduardo White trabalham com a consciência do possível aprisionamento do poético pelo ideológico e disso advém a sua opção pela temática poética culturalmente situada em detrimento de uma poesia, cuja legibilidade é garantida pela vinculação ideológica do poema. Exemplo disso seria o poema “Sábado nos Musseques”, de Agostinho Neto, que, embora focalize uma cena tipicamente angolana, a vida em processo de ebulição, a gestação da revolta contra o colonizador que se elabora no musseque [“Ansiedade // nos que descobrem multidões passivas // esperando a hora”] (NETO, 2009, p. 50), sua base ideológica permite que nele se identifique tanto um processo específico (a vida precária do musseque luandense), quanto se localize ali também uma metonímia de outros processos políticos semelhantes ocorridos em outros territórios também ocupados pelo poder colonial. De certa maneira, esta vinculação circunscreve o poema a um campo político específico, ao qual Lima e White renunciam em favor de uma vivência poética, cujo foco é o miúdo da experiência local e pessoal, alçada à categoria sublime, mas que está em constante contato com o mundo mais além da questão africana, como, por exemplo, a outra, a nova realidade da pós-colonialidade, o que, nesse sentido, garante a universalidade, a legibilidade do poema, sua abertura aos processos do sujeito e do mundo que o cerca.

Giorgio Agambem, em *Homo sacer*, refere-se ao **coma dépassé**, em que “à abolição total das funções da vida de relação corresponde [a] uma abolição total da vida vegetativa” (AGAMBEN, 2002, pp. 167-8). Podemos pensar, analogamente, que o período relativo às guerras por libertação correspondeu à quase abolição de manifestações poéticas que não priorizassem a tematização político-ideológica, insisto, ou que não tivessem o caráter épico – o **nós** da identidade nacional – como princípio fundante. E se tomarmos a expressão do poético como uma das funções da literatura, não seria difícil inferir a existência também de uma lacuna na produção mais centrada no poema como uma estrutura autorreferenciada. Retomando Agambem, a poesia, na sua manifestação mais estrita, como expressão de uma subjetividade e de um lirismo individuais, como arte escrita metalinguística e autorreferenciada, teria sofrido, então, desse coma em que sua função de relação (a textualidade) e sua função vegetativa tenham entrado em completa suspensão, não por necessária opção, mas porque outros discursos se mostravam mais urgentes e prementes de serem tematizados naquela produção literária permeada pelos vários signos da guerra.

Ainda que a discussão aqui implementada se coloque como inconclusa, terminamos esta reflexão com uma palavra forte da poetisa Conceição Lima, que bem ilustra a ascensão do poético como discurso efetivo que associa poema, vida e história:

1975
 (...)

 E quando te perguntarem

 responderás que aqui nada aconteceu

 senão na euforia do poema

 (LIMA, 2004, p. 24)

NOTA:

¹ Expressão cunhada por Márcia Glenadel Gnani Ernesto em sua dissertação de mestrado “Rui Knopfli: poeta de sítio algum”, defendida em 2004, na Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Professor Mário Lugarinho.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. "Discurso sobre lírica e sociedade". Trad. Rubens Torres Filho. *In: Adorno, Theodor; Benjamin, Walter; Habermas, Jürgen; Horkheimer, Max. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção *Os Pensadores*).

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GOMES, Maurício de Almeida. "Exortação". In: TRIGO, Salvato. *Matrílingua*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1997. v. II, pp. 98-100.

GUIMARÃES, Fernando. "A poesia e o social". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: CES, n. 47, fevereiro de 1997.

JACINTO, António. "Carta dum contratado". In: ANDRADE, Mario P. *Antologia temática de poesia africana 1: Na noite grávida dos punhais*. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1977. pp. 191-193.

KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: INCM, 2003.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *O país de Akendenguê*. Lisboa: Caminho, 2011.

LUGARINHO, Mário César. "Dizer EU em África – poesia e subjetividade". In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: PUC-MG, v. 7, n. 13, 2º semestre de 2003.

MEXIA, Pedro. "Novas formulações moçambicanas". Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/lcp3.html>. Acesso em 10/05/2012.

NETO, Agostinho. *Trilogia poética*. Luanda: UEA, 2009.

PIMENTA, Alberto. "O Poeta e o Social. 40 Teses Seguidas de Exercício (para Mestres e Mestrados)". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: CES, n. 47, fevereiro de 1997.

RÉGIO, José. "Literatura viva". Revista *Presença*. Nº 1. Lisboa, 10 de março de 1927, pp.1-2 (Edição Facsimilada Compacta. Lisboa: Contexto, 1993. Tomo I).

WHITE, Eduardo. "O que vocês não sabem nem imaginam". In: MENDONÇA, Fátima & SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993, pp. 92-95.

_____. *O país de mim*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

_____. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

Texto recebido em 20 de maio de 2012 e aprovado em 09 de junho de 2012.

“ROSITA, ATÉ MORRER”, DE LUÍS BERNARDO HONWANA: APROXIMAÇÕES AO CONCEITO DE HIBRIDANÇA COMO ÁREA LITERARIAMENTE AUTÓNOMA

“ROSITA, ATÉ MORRER”, BY LUÍS BERNARDO HONWANA: APPROACHES TO THE CONCEPT OF HYBRIDITY AS AN AUTONOMOUS LITERARY AREA

Rebeca Hernández
Universidad de Salamanca

RESUMO:

Luís Bernardo Honwana define a linguagem utilizada na sua narrativa breve “Rosita, até morrer” como uma “área literariamente autónoma”. Este conto apresenta uma integração linguística derivada de uma conceptualização híbrida que pode ser considerada produto do processo de colonização e que representa a coexistência e as tensões entre as línguas e as culturas em contacto. Neste artigo estabelece-se uma relação entre a noção de “área literariamente autónoma” e os conceitos de terceiro espaço, proposto por Homi K. Bhabha, e de integração conceptual, definido por Fauconnier e Turner.

PALAVRAS-CHAVE: conto, Honwana, pós-colonialismo, terceiro espaço, integração conceptual

ABSTRACT:

Luís Bernardo Honwana defines the language employed in his short story “Rosita, até morrer” as “an autonomous literary area”. The story presents a linguistic integration derived from a hybrid conceptualization which may be considered the product of colonization and which represents the coexistence of tensions between the languages and cultures in contact. This paper establishes a relation between the author’s notion of “autonomous literary area” and the concepts of third space, developed by Homi K. Bhabha, and conceptual integration, described by Fauconnier and Turner.

KEYWORDS: *short story, Honwana, postcolonialism, third space, conceptual integration.*

No seu ensaio “The Short Story. The Long and the Short of It”, Mary Louise Pratt afirma que a tradição da oralidade, no conto, é especialmente significativa naquelas culturas, cuja norma literária não é a escrita ou que sofreram um processo de colonização e a língua literária mais frequente é a língua do opressor. Através de formas como monólogos ou diálogos e através de uma representação da língua oral que rejeita a norma linguística opressora, o conto passa a ser a forma narrativa própria para a experimentação e para o desenvolvimento do discurso oral e das suas características intrínsecas. (PRATT, 1994, p.108)

É neste conceito da narrativa breve como lugar para o ensaio de novas experiências linguísticas e culturais que é possível situar o conto “Rosita,

até morrer”, do autor moçambicano Luís Bernardo Honwana, escrito na década de 1960, publicado na revista *Vértice*, de Coimbra, em 1971, e hoje incluído na antologia de Nelson Saúte, intitulada *As mãos dos pretos*, do ano 2000.

A experiência linguística desenvolvida no conto “Rosita, até morrer” foi definida por Luís Bernardo Honwana, e em relação a outras tentativas deste género, como uma “exploração da área vocabular entre as duas línguas [português e ronga] que, pela mão e com a criatividade de certos autores, se estabelece em área literariamente autónoma” (LABAN, 1998, pp. 673-674).

“Rosita, até morrer” foi escrito entre 1964 e 1967, período durante o qual o autor esteve preso pela PIDE; constitui uma experiência literária afastada, do ponto de vista estilístico, do único livro publicado por Luís Bernardo Honwana, *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, pois “Rosita, até morrer” é uma carta, de apenas duas páginas, ditada pela protagonista, Rosita, a alguém chamado Chico Mandlate e destinada a Manuel, um homem que a abandonou, quando estava grávida da sua filha, partindo para um núcleo urbano com outra mulher, de modo a tornar-se um assimilado. A carta representa, portanto, um monólogo dramatizado da personagem de Rosita, de marcado carácter oral. Está escrita, integralmente, numa variante pidginizada da língua portuguesa, na qual encontramos estruturas sintácticas, lexicais e rítmicas das línguas banta e a inclusão directa de vocábulos da língua ronga. Uma das principais funções da escolha da variante pidginizada da língua portuguesa é o facto de tornar a inferioridade, na qual se encontra a personagem Rosita, ainda mais patente e visível do que podem mostrar o próprio conteúdo da carta e o facto de ela a ditar por não saber escrever.

É especialmente interessante o conceito de “área literariamente autónoma”, utilizado por Honwana, porquanto oferece uma descrição do fenómeno da hibridação linguística, na chamada literatura pós-colonial que entra directamente em relação, em primeiro lugar, com o recorrente conceito de “terceiro espaço” (*third space*), proposto por Homi K. Bhabha, no seu ensaio “The Commitment to Theory”, incluído em *The location of culture*, de 1994, e, em segundo lugar, com a categoria de *blend*, proposta pelos linguistas cognitivos, Fauconnier e Turner, em 1994.

O “terceiro espaço”, de Bhabha, faz, *grosso modo*, referência ao lugar da hibridação, onde surge, a partir de dois sistemas culturais díspares, um novo espaço, suficientemente afastado das culturas das quais provém, e capaz de adquirir uma entidade autónoma e de desenvolver a sua potencialidade produtiva e criativa com os seus recursos próprios. (BHABHA, 1994, p. 216)

Bhabha advoga, em oposição às categorias dualísticas e redutoras como “mesmo/outro”, “primeiro mundo/terceiro mundo” ou “Oriente/Ocidente”, por um compromisso teórico que parta de uma concepção cultural situada na miscigenação, na hibridação. É, aqui, que se dá o surgimento do conceito de espaço intermédio ou terceiro espaço, emergente do interstício que deixa de lado o multiculturalismo e a diversidade de culturas para dar lugar à articulação da hibridação cultural (BHABHA, 1994, p. 38)

Dentro do terceiro espaço encontra-se, por exemplo, a resistência às culturas europeias e também a coexistência destas culturas com as africanas. Assim, e num marco pós-colonial teórico e geral, é possível afirmar que, para desenvolver a resistência à imposição europeia, linguística, cultural e de outros tipos (cf. ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 1989), os autores pós-coloniais recorrem a estratégias, tais como a apropriação, a abrogação, a mimetização das línguas e discursos coloniais que consistem em utilizar e transformar as armas do discurso colonial na própria cultura do colonizado para resistir ao controle político ou cultural. Recorrem também a fenómenos como o *code-switching*, o *code-mixing*, a relexificação, a africanização e a nativização que consistem na inserção das línguas nacionais nos textos, através de diferentes estratégias: a inclusão de palavras soltas ou expressões, estruturas gramaticais, recursos pragmáticos, etc., para conseguir um discurso aparentemente escrito numa língua europeia, mas que, tendo em conta a estrutura, o ritmo e o léxico, pode ser considerado africano.

O conto de Honwana “Rosita, até morrer” é linguística e culturalmente híbrido. Há aspectos sintáticos, fonéticos, léxicos e culturais moçambicanos que coexistem com o sistema linguístico português. É assim um texto que não está escrito numa variante normativa da língua portuguesa e que também não está escrito em ronga, que mistura elementos das duas línguas, das duas

culturas e que, no entanto, não pertence completamente nem a uma, nem a outra, constituindo um terceiro espaço, em palavras de Bhabha, e uma “área literariamente autónoma”, em palavras de Honwana.

É possível verificar como o discurso narrativo utilizado em "Rosíta, até morrer" põe em prática, de forma complexa, recursos de hibridação que, em *Nós matámos o Cão-Tinhoso*, constituíam apenas estratégias linguísticas concretas. Assim, ao longo do conto, há alterações sintáticas e fónicas na linguagem utilizada, e é frequente a falta de concordância de género, de número e de pessoa, como acontece nos exemplos que aparecem a seguir:

Sorita com Matilda com as outra manda os cumprimento também, elas está boa obrigado.(...)

Os homem é maluco.(...)

Chegou um dia eu acordou contente, vendeu um saca de mandoinha, comprou vestida bonita com taralatana com çapato incarnado com chepéu para tua filha! (...)

As vez eu pensa voce foste nos curandero ranjar remeido para eu gostar você.

(HONWANA, 2000, pp. 171-173)

Encontra-se também influência da língua ronga na alteração de aspectos fónicos, relativos à nasalidade, às sibilantes ou ao timbre das vogais:

Eu não esquence mas eu já nem zanga nem nada (...)

Mulher çimilado quema os cabelo, veste çapato com vestida bonita

Não tem fiticero(...)

Depois você vai tembora quando não gosta ficar aqui fazer machamba

(HONWANA, 2000, pp. 171-173)

E é também significativa a presença de léxico banto que, por vezes, remete para aspectos próprios da cultura moçambicana, como é o caso de “lobolo”, que faz referência à quantia de bens entregues à família da noiva por parte do noivo, ou a elementos da realidade moçambicana, como “machamba”, que aparece repetidas vezes no conto, ou também “machimbomba”, assim como os nomes da bebida “ucanhi” ou da dança “xingombela”:

Elas faz pôco, eu sabe é assim quando mulher tem desgraça, sai uma filha e homem não faz lobolo. (...)

Eu fez machamba grande de milho com fijão com mandoinha, com mapila (...)

Beber ucanhi [...] dançar xingombela (...)

Quando você quer vir você escreve carta, da chófer de machimbomba

(HONWANA, 2000, pp. 171-173)

Estas características linguísticas híbridas daquilo que Honwana deu em chamar “área literariamente autónoma” têm sido definidas como um “terceiro código” linguístico, em analogia com o terceiro espaço de Bhabha. Paul Bandia reconhece a especificidade deste terceiro código que surge do plurilinguismo e da interculturalidade próprios das sociedades pós-coloniais e incide na dificuldade de o confrontar, tendo em conta as perspectivas de análises linguísticas monolíngues. Para Bandia, “as literaturas africanas escritas em línguas europeias fogem de toda a análise sintática ou semântica própria da linguística normativa” (BANDIA, 2001, pp. 133-134).

No seu estudo “Conceptual Projection and Middle Spaces”, Fauconnier e Turner afirmam que os espaços híbridos ou *blended spaces* surgem da fusão da estrutura conceptual procedente de dois espaços mentais – fonte e alvo – que é projectada no que eles próprios coincidem com Bhabha à hora de denominar “terceiro espaço” (1994, p. 12). Este espaço terceiro de Fauconnier e Turner é construído de tal forma que a informação contida nas duas estruturas parciais colocadas no ponto de partida, paralelas, neste caso, às categorias binárias e polarizadoras, criticadas por Bhabha por serem redutoras, confluem no espaço intermédio em que se desenvolve uma nova estrutura, à qual pertence e na qual se situa, no nosso caso, a obra pós-colonial. Esta nova estrutura híbrida e intersticial tem já a sua própria coerência interna e é capaz de produzir as suas próprias estruturas criativas diferenciadas. É neste espaço conceptual intermédio que são mescladas qualidades ou características dos dois espaços *input*, e é, a partir dessa miscigenação, que emergem as novas realidades e as inferências que comportam:

The “whole” that we find in the blend is thus both greater and smaller than the sum of the “parts”. Through projection of partial structures, and embedding into background frames, we get a truly novel structure, not compositionally derivable from the inputs. Therein lies the creative force of such blends. New actions [...], new concepts [...], new emotions and understandings [...] emerge.

(FAUCONNIER e TURNER, 1994, p. 16)

Segundo Fauconnier e Turner, é possível chegar a este espaço mental mesclado intermédio, porque o espaço fonte e o espaço alvo partilham um conteúdo essencial que faz com que sejam compatíveis: por exemplo, no caso da literatura pós-colonial, há uma estrutura básica comum que inclui aspectos, tais como a literatura como criação humana, o uso da linguagem, a expressão e a herança cultural, a imaginação, etc. Eles situam essa informação geral partilhada num espaço que denominam “genérico” e que faz parte dos mecanismos de integração conceptual (FAUCONNIER e TURNER, 1994, 2001). As operações cognitivas que têm lugar no terceiro espaço ou espaço híbrido conferem à obra pós-colonial a sua própria identidade, diferente da identidade que caracteriza as produções literárias e culturais africanas (no caso de Luís Bernardo Honwana, moçambicana) e ocidentais (portuguesa, mas também de correntes literárias americanas ou francesas (cf. LARANJEIRA, 1995 ou LABAN, 1998) das quais emerge. Contudo, a independência, adquirida por este terceiro espaço intermédio, não impede a permanência da relação entre as culturas em contacto e em tensão; desta forma, a riqueza obtida da fusão de línguas e de culturas é de uma imensa produtividade.

Assim, os espaços de integração conceptual adquirem dinamismo e capacidade para se desenvolverem de múltiplas formas e isto faz com que estes espaços se tornem categorias complexas, independentes daqueles espaços, no nosso caso a literatura portuguesa (ocidental) e moçambicana (africana), dos quais surgem. Em consequência, o espaço que nasce da miscigenação cultural e conceptual é, em si mesmo, a base da criação da identidade, e constrói e acarreta, entre outros, os conceitos de resistência e de denúncia.

A principal vantagem de introduzir o factor cognitivo na descrição sistemática de textos híbridos ou plurilinguísticos é precisamente a transversalidade e a universalidade da análise que pode ser aplicada a processos de carácter sociocultural, linguístico, de pensamento ou a fenómenos de carácter geral ou particular, abstractos ou concretos. A análise cognitiva mostra-se capaz de explicar a génese cultural e linguística dos textos

híbridos de uma forma sistemática. Além disso, explica que os rasgos característicos da miscigenação linguística das obras híbridas são, de facto, componentes definitórios que conferem a sua identidade (cf. HERNÁNDEZ, 2007) e, como afirma Bhabha, não são manifestações subordinadas nem à cultura colonizadora, nem a cultura colonizada, e, sim, uma manifestação cultural com uma entidade real que surge das duas culturas primeiras. Pode-se mesmo dizer que os textos híbridos ou a literatura pós-colonial são uma categoria literária fruto de um espaço mental específico que é de natureza híbrida.

Do ponto de vista literário, o conceito de “terceiro espaço”, de Bhabha, e o *blended space* ou terceiro espaço conceptual e linguístico, de Fauconnier e Turner, têm resultados muito apropriados à hora de definir e analisar as chamadas “literaturas pós-coloniais” (cf. HERNÁNDEZ, 2007). Por exemplo, no que se refere à narrativa breve moçambicana, à qual pertence o conto “Rosita, até morrer”, Maria Fernanda Afonso afirma que uma das principais funções da literatura pós-colonial é “a descolonização cultural e espiritual, originando interações entre sistemas linguísticos, religiões bíblicas e crenças animísticas”; e continua Afonso: “o resultado destas operações é um espaço propício à dialogicidade heterogénea, um texto híbrido, uma língua híbrida, que reflecte a cosmogonia do homem pós-colonial” (AFONSO, 2004, p. 241). Neste contexto, é possível afirmar que “Rosita, até morrer” é uma criação literária que surge de um espaço de miscigenação que aparece representado no seu discurso. É um texto, portanto, cuja situação e cuja criação têm lugar num espaço híbrido e numa língua híbrida, em que estão contidas as principais armas de resistência ao colonialismo e de representação de uma sociedade plurilíngue através da literatura.

Da mesma forma, e utilizando os termos do terceiro espaço cognitivo, de Fauconnier e Turner, é possível afirmar que o discurso de “Rosita, até morrer” é uma integração linguística derivada de uma conceptualização híbrida que pode ser considerada produto do processo de colonização e que representa a coexistência e as tensões entre as línguas e as culturas em contacto. Portanto, o exercício linguístico que Luís Bernardo Honwana

desenvolve no seu conto acaba por configurar uma denúncia da situação colonial e da situação da mulher neste contexto colonial.

Este espaço terceiro de Fauconnier e Turner estaria construído a partir das diferentes culturas em contacto e em tensão, que confluem no espaço intermédio, em que se desenvolve uma nova estrutura, à qual pertence e na qual se situa, neste caso, a narração de carácter cultural e linguisticamente híbrido. Assim, é possível considerar que a linguagem pidginizada, utilizada por Honwana no seu conto “Rosita, até morrer”, é um caso de *blending* linguístico, porquanto recorre a características da língua portuguesa e da língua ronga e realiza uma fusão entre elas, criando um terceiro espaço, que representa uma língua diferenciada de marcado carácter oral. Esta nova estrutura híbrida e intersticial que se encontra no texto tem já a sua própria coerência interna e é capaz de caracterizar as suas personagens e as relações de poder entre elas num determinado contexto colonial.

O uso do português pidginizado é, no caso da literatura pós-colonial de língua portuguesa, uma forma metafórica de representar a integração e as tensões de dois mundos em contacto, com as suas línguas e as suas culturas, mostrando o hibridismo não só das personagens, mas também da sociedade pós-colonial e da identidade própria desta sociedade. As inferências próprias que este espaço mental híbrido gera através do discurso são utilizadas pelo autor para a estruturação daquele domínio que lhe interessa criar, assim como da realidade de que se quer aproximar. Em resumo, e para concluir, “Rosita, até morrer” é uma criação literária que surge de um espaço de miscigenação que aparece representado no seu discurso. É, portanto, um texto, cuja situação e cuja criação têm lugar num espaço híbrido e numa língua híbrida, nos quais podemos encontrar as principais armas de resistência ao colonialismo e de representação de uma sociedade plurilíngue através da literatura. É possível afirmar, assim, que a caracterização de Rosita, através desta língua pidginizada, faz com que a personagem perca parte da sua identidade, porque Rosita fica situada num plano inferior, por não estar a falar a sua língua materna e por não saber escrever. Desta forma, o uso do português pidginizado torna-se um instrumento de denúncia de grande eficácia e, além

disto, consegue mostrar, através da língua, as relações de poder e de dominação entre as personagens.

REFERÊNCIAS :

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano. escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ASHCROFT, Bil; GRIFFITHS, Gareth e TIFFIN, Helen. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 1989.

_____. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995.

BANDIA, Paul. "Le concept bermanien de l' 'Etranger' dans le prisme de la traduction postcoloniale". *TTR*, v. 14, n. 2, 2001, pp. 123-139.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

FAUCONNIER, Gilles e TURNER, Mark. "Conceptual Projection and Middle Spaces", *Department of Cognitive Science Technical Report 9401*. UCSD, 1994 <<http://www.cogsci.ucsd.edu>> .

_____. "Conceptual Integration Networks". <<http://www.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/English/englfac/MTurner/cin.web/cin.html>.> 2001.

HERNÁNDEZ, Rebeca. *Traducción y postcolonialismo: procesos culturales y lingüísticos en la narrativa postcolonial en lengua portuguesa*. Granada: Comares, 2007.

HONWANA, Luís Bernardo. "Rosita, até morrer". 1971. In: SAÚTE, Nelson. *As mãos dos pretos*. Antologia do conto moçambicano. Lisboa: Dom Quixote, 2001, pp. 171-173.

LABAN, Michel. *Moçambique. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. v. 2.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

PRATT, Mary Louise. "The Short Story. The Long and the Short of It." In: MAY, Charles E. *The new short story theories*. Athens: Ohio University Press, 1994.

O texto foi recebido em 30 de abril de 2012 e aprovado em 24 de maio de 2012.