



MULEMBA

Revista Científica - ISSN 2176-381X



15

volume 8

2016

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Rio de Janeiro: UFRJ, vol.8, n.15, julho-dezembro 2016. Semestral, 154p.

ISSN: 2176-381X



MULEMBA



Revista Mulemba

Periodicidade: semestral

Tipo: temática

Conselho Editorial:

Amélia Mingas (Univ. Agostinho Neto, Angola), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (UFRJ), Paula Tavares (Angola), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde)

Editores Executivos:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus Fundão*)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus Fundão*)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)

Editores Responsáveis:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus Fundão*)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus Fundão*)
Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus Macaé*)
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Vanessa Ribeiro Teixeira - UNIGRANRIO
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - UFRJ (doutorando)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)

Organizadores da Mulemba vol. 8, num. 15:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus Fundão*)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus Fundão*)
Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus Macaé*)
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Vanessa Ribeiro Teixeira - UNIGRANRIO
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - UFRJ (doutorando)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Dr. Roberto Leher

Vice-reitora

Dra. Denise Fernandes Lopez Nascimento

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Eleonora Ziller

Diretora Adjunta de Ensino de Graduação:

Dra. Cláudia Fátima Morais Martins

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenadora

Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Substituto Eventual

Dr. João Antônio de Moraes

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Mônica Genelhu Fagundes

Substituta Eventual

Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisora

Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco



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

Email: revistamulemba@letras.ufrj.br

Design e Diagramação

Helena Gomes Freire

Rafael Laplace | IGEAD

Endereço eletrônico: <http://www.igead.com.br>

Dados para catalogação:

Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.

Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 8, num. 15, julho-dezembro 2016. Semestral, 154 p.

Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>

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

A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: <http://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>



MULEMBA



SUMÁRIO

I. APRESENTAÇÃO

II. ARTIGOS

12 Literatura e oralidade africanas: mediações

Maria Nazareth Soares Fonseca

24 Para mais vozes. Escrita e oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa: pluralidades estéticas, desafios críticos

Elena Brugioni

35 Na tessitura híbrida dos signos: Manoel de Barros e Mia Couto em diálogo

Maria Zilda da Cunha, Maria Auxiliadora Fontana Baseio

45 Odete Semedo: oralidade e tradição

Érica Cristina Bispo

54 Sarnau e Mwando: vozes que se cruzam em um mesmo vão

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

64 O último voo do tradutor: tradução e línguas no romance de Mia Couto

Clarissa Prado Marini, Davi Silva Gonçalves

76 Oralitura em aula de língua portuguesa como espaço para diálogos interculturais

Josilene Pinheiro-Mariz; Marcela de Melo Cordeiro Eulálio

91 A estratégia do encaixe e a oralidade incorporada pela escrita em três romances de Mia Couto

Daniela de Brito

- 101** **Nas tramas e linhas da textualidade oral em *Niketche* - uma história de poligamia**
Marinei Almeida; Soraya do Lago Albuquerque
- 111** **As autoridades tradicionais e a guerra civil moçambicana em *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane**
Maria Perla Araújo Morais
- 127** **Sobre *A varanda do frangipani*: dos romances de enigma pelo olhar crítico de Mia Couto**
Mariana de Mendonça Braga
- 136** **Ilha e memória: uma leitura da obra *O útero da casa*, de Conceição Lima**
Naduska Mário Palmeira

III. RESENHAS

- 145** **Manzano, Juan Francisco. *A autobiografia do poeta-escravo*, de Juan Francisco Manzano. Organização, tradução e notas de Alex Castro. São Paulo: Hedra, 2015. 223p.**
Liliam Ramos da Silva
- 149** **Khan, Sheila. *Portugal a lápis de cor: a sul de uma pós-colonialidade*. Coimbra: Almedina, 2015. 133p.**
Patrícia Isabel Martinho Ferreira
- 152** **Pepetela. *Se o passado não tivesse asas*. Lisboa: Dom Quixote, 2016, 383 p.**
Sheila Jacob



APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que a comissão editorial da Revista *Mulemba* torna pública sua edição 14.2, cujo objetivo principal é discutir as interseções existentes entre os domínios da oralidade e o da escrita. Já amplamente debatido ao longo da história dos estudos literários africanos, tal diálogo encontra, agora, uma nova possibilidade de apreciação, adensada tanto por novas perspectivas teóricas quanto pela escolha dos *corpus* que compõem os artigos de nossa revista. Ao abordarmos “A presença das culturas orais nas literaturas africanas de língua portuguesa”, reafirmamos nossa aposta por relevantes discussões que fomentem o estudo daquilo que é culturalmente produzido em Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau.

Composta de duas partes – doze artigos, sendo os dez primeiros atinentes à temática proposta e os dois últimos de fluxo livre, e três resenhas críticas –, nosso itinerário investigativo se inicia com o artigo “Literatura e oralidade africanas: mediações”, de Maria Nazareth Soares Fonseca, em que são apresentados e discutidos alguns pontos de vista teóricos sobre os conceitos de oratura, oralitura e o uso criativo que diferentes escritores africanos fazem da oralidade, bem como de outras formas de mediação entre voz e letra, produzidas por propostas literárias africanas de língua portuguesa. Logo após, passamos ao artigo de Elena Brugioni, intitulado “Para mais vozes. Escrita e oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa: pluralidades estéticas, desafios críticos”, em que a especialista parte da leitura de *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, para, em seguida, refletir com profundidade acerca das tensas relações entre o dito e o escrito nas obras de Ruy Duarte de Carvalho e de João Paulo Borges Coelho.

Enquanto Maria Zilda da Cunha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio travam um valioso diálogo entre o brasileiro Manoel de Barros e o moçambicano Mia Couto em “Na tessitura híbrida dos signos: Manoel de Barros e Mia Couto”, Érica Cristina Bispo investiga a presença de marcas da oralidade nos contos da guineense Odete Semedo. A narrativa de Paulina Chiziane é foco da análise de Sávio Roberto Fonseca de Freitas, no ensaio intitulado “Sarnau e Mwando: vozes que se cruzam em um mesmo vão”, ao passo que a de Mia Couto ressurgem em “O último voo do tradutor: tradução e línguas no romance de Mia Couto”, da autoria de Clarissa Prado Marini e Davi Silva Gonçalves.

“Oralitura em aula de língua portuguesa como espaço para diálogos interculturais” é o reflexivo resultado de um trabalho efetivado em sala de aula com alunos do Ensino Médio e transformado em texto por Josilene Pinheiro Mariz e Marcela de Melo Cordeiro Eulálio. O prisma da oralidade na literatura moçambicana se faz reverberar nos artigos “A estratégia do encaixe e a oralidade incorporada pela escrita em três romances de Mia Couto”, de Daniela de Brito; “Nas tramas e linhas da textualidade oral em *Niketche* – uma história de poligamia”, de Marinei Almeida e Soraya do Lago Albuquerque; e “As autoridades tradicionais e a guerra civil moçambicana em *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane”, de Maria Perla Araújo Moraes.

Finalizada a trajetória que nos conduz por entre os jogos de linguagem mais ou menos tensos entre a oralidade e a escrita, a edição 14.2 da Revista *Mulemba* abre ainda espaço para dois textos de livre abordagem temática. No primeiro, “Sobre *A varanda do frangipani*: uma releitura dos romances de enigma pelo olhar crítico de Mia Couto”, Mariana Braga analisa o processo de desconstrução dos paradigmas narratológicos policiaais, enquanto Naduska Mário Palmeira, em “Ilha e memória: uma leitura da obra *O útero da casa*, de Conceição Lima”, lança um olhar acerca da obra dessa poetisa de São Tomé de Príncipe.

Outra subseção que compõe nossa revista é aquela dedicada às resenhas. Por hora, publicamos críticas de *A autobiografia do poeta-escravo* (Hedra, 2015), de Juan Francisco Manzano, por Liliam Ramos da Silva; de *Portugal a lápis de cor: a sul de uma pós-colonialidade* (Almedina, 2015), de Sheila Khan, por Patrícia Isabel Martinho Ferreira; e de *Se o passado não tivesse asas* (Leya, 2016), de Pepetela, por Sheila Jacob.

Apresentamos aos leitores votos de boa leitura!

A Comissão Editorial



LITERATURA E ORALIDADE AFRICANAS: MEDIÇÕES

LITERATURE AND AFRICAN ORALITY: MEDIATIONS

Maria Nazareth Soares Fonseca¹

RESUMO:

O texto discute alguns pontos de vista teóricos sobre o conceito de oralidade, destacando os sentidos dados aos termos oratura e oralitura e, a partir dessa discussão, considera o uso que diferentes escritores africanos fazem da oralidade, procurando analisar textos desses escritores em que se observa a apropriação de falas e cantos orais, bem como outras formas de mediação entre voz e letra, produzidas por propostas literárias africanas de língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: oralidade, literatura, letra e voz, mediações

ABSTRACT:

The article discusses some theoretical views on the concept of orality, highlighting the meanings attributed to the terms orature and oraliture. From this discussion, we also consider the use that different African writers give to orality, trying to analyze texts of these writers where we can observe the appropriation of speech and oral chants, as well as other forms of mediation between voice and lyrics produced by African literary proposals in the Portuguese language.

KEYWORDS: orality, literature, letter and voice, mediations

O historiador belga Jan Vansina, nascido, em 1929, na Antuérpia, Bélgica, em texto que trata da tradição oral em civilizações africanas do Saara, publicado em 1982, ressalta a importância da oralidade para vários povos africanos para os quais a palavra não é “apenas um meio de comunicação diária, mas também um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais” (VANSINA, 1982, p. 157). O historiador considera que, para os povos africanos que estudou no Congo belga e Ruanda, “a palavra tem um poder misterioso, pois cria coisas” (VANSINA, 1982, p. 157). As constatações decorrentes de seus estudos permitiriam ao historiador afirmar que, segundo os povos estudados por ele, a oralidade “é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (VANSINA, 1982, p. 157).

As considerações de J. Vansina se aproximam das do malinês Hampâté Bâ, que também ressalta a

¹ Professora Doutora da PUC Minas, na graduação e pós-graduação. Pesquisadora 1D do CNPq; nazareth.fonseca@gmail.com.

importância da oralidade para os povos africanos que acreditam serem o “cérebro dos homens os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo” (HAMPÂTÉ BÂ, 1984, p. 181). Ao considerar a importância da palavra para os povos da savana ao sul do Saara, Hampâté Bâ (1984, p. 183) destaca o fato de que, para esses povos, a palavra é considerada “uma força fundamental emanada do Ser Supremo *Maa Ngala*, o criador de todas as coisas”. Na visão dos povos estudados por Hampâté Bâ, *Maa Ngala* depositou em *Maa*, o homem, seu interlocutor, capacidades que se manifestam a partir da fala. Tais capacidades constitutivas do homem são postas em ação pela fala que “pode criar a paz, assim como pode destruí-la” (HAMPÂTÉ BÂ, 1984, p. 185). A oralidade é vista, pois, como um sistema de comunicação não somente entre os homens, mas também entre esses e o sagrado.

Esse sistema se organiza a partir da modulação da voz que é capaz de reforçar os traços genealógicos da comunidade e de perpetuar os saberes herdados das gerações passadas. As formas fundamentais das tradições orais descritas por Vansina e as estratégias de que se valem os tradicionalistas e os grandes conhecedores da ciência das plantas ou da ciência da vida, referidos por Hampâté-Bâ, revelam propriedades de uma arte de arquivamento e de transmissão assumidas pela palavra falada e ouvida. Textos da tradição de várias regiões da África são recordados na íntegra pelos memorialistas que, como acentua Hampâté Bâ, são capazes de guardar “os fatos passados transmitidos pela tradição” e informar sobre os fatos contemporâneos (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 188). Os tradicionalistas são, portanto, agentes de um sistema que congrega formas e gêneros orais importantes para a formação das novas gerações e para a manutenção do equilíbrio dos grupos.

Se para muitos povos africanos a palavra é sagrada porque é intermediada pela força do Ser Supremo, para outros povos do continente e para várias culturas que tiveram contato com os saberes africanos através da escravidão, a fala guarda a energia da força vital que está presente no sopro que deu vida ao homem e naquilo que ele tira de si através da palavra proferida. De alguma forma, os estudiosos percebem a oralidade como uma manifestação inerente ao homem, permitindo-lhe expressar a integridade de seus pensamentos.

Por outro lado, sem discutir a percepção mágica da capacidade humana de manifestar-se pela palavra oral, Walter Ong, no livro publicado em 1982, *Orality e literacy. The technologizing of the word*, em português, *Oralidade e cultura escrita*, discute o que considera ser a importância capital da linguagem oral: sua capacidade de comunicação espontânea e, além disso, sua propriedade de expressar o pensamento do homem que, para Ong (1998, p. 15), está relacionado “de forma absolutamente especial ao som”. Ong (1998, p. 16) considera que o estudo científico da linguagem, “durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade”. Questões importantes sobre a oralidade, segundo o estudioso, foram por vezes descartadas por pontos de vista interessados em defender a superioridade da escrita porque consideravam a oralidade um estágio da comunicação humana anterior à escrita. A visão da superioridade da escrita acabou por desconsiderar a importância do acervo de produções orais conservadas pela memória, como o de muitas culturas tradicionais africanas, porque só se acreditava nos acervos de textos escritos conservados por bibliotecas. Por outro lado, os gêneros orais guardados pela memória, em espaços significados pela cultura oral, muitas vezes eram estudados por pesquisadores oriundos de espaços de predominância escrita, o que fazia com que a produção oral fosse discutida em comparação com o texto escrito, assumindo, por vezes, pontos de vista comparativos em que a escrita ficava mais valorizada.

Motivados, talvez, pela necessidade de reverter tal discussão, estudiosos africanos, dentre vários, Joseph Ki-Zerbo, da Burkina Faso, Hampâté Bâ, do Mali, Wa Thiong’o, do Quênia, bem como Lourenço do Rosário, de Moçambique, realizaram importantes estudos de acervos orais de culturas de seus países de



origem, ressaltando a importância das produções aprendidas a partir de práticas que valorizam o ouvir e a repetição do que é apreendido oralmente. Máximas, provérbios, lendas, estórias e outras produções características da tradição oral fazem parte desse grande acervo que a memória dos “velhos de cabelos brancos” procura guardar, buscando restaurar feições de uma “paisagem outrora imponente, ligada em todos os seus documentos por uma ordem precisa” (KI-ZERBO, 1982, p. 27).

A esse conjunto de textos orais próprios de cada cultura, alguns estudiosos, como Lourenço do Rosário (2001), de Moçambique, e Inocência Mata (2001), de São Tomé e Príncipe, denominam oratura². O termo vem sendo também usado por Ngũgĩ wa Thiong’o, em vários textos de sua autoria, como no artigo “Notes towards a Performancy Theory of Orature”, publicado em 2007³. Nesse importante artigo, Ngũgĩ wa Thiong’o explica as razões que o levam a usar o termo oratura em vez de literatura oral, retomando sentidos que, segundo ele, foram defendidos pelo linguista de Uganda, Pio Zirimu, na década de 1960. Outros estudiosos preferem usar o termo oralitura, tradução do termo francês *oraliture*, que Édouard Glissant (1981), da Martinica, afirma ter sido criado pelo haitiano Ernst Mirville, em 1974. A informação de Glissant sobre a origem do termo *oraliture* condiz com a expressa pelo crítico haitiano, radicado no Canadá, Maximilien Laroche. Laroche também considera ter sido o termo *oraliture* empregado, pela primeira vez, pelo haitiano Ernst Mirville, em nota de um artigo publicado em abril de 1974, para estabelecer analogia com o termo *littérature* e afastar-se dos sentidos de oratura, que, para ele, fixa a atenção apenas na voz. Como informa Laroche, Mirville, tanto na referida nota, quanto em textos posteriores em que volta a tecer considerações sobre o termo, quer acentuar sentidos que abarcaria não apenas as produções orais guardadas pela tradição de fala e canto, inclusive as que caracterizam as manifestações da voz em produções na época atual (LAROUCHE, 1991, p. 15-19).

Em concordância com as discussões propostas por teóricos africanos e antilhanos, pode-se dizer que a oratura se voltaria, mais especificamente, ao acervo de produções orais pertencentes a culturas acústicas, aquelas que, segundo Miguel Lopes, natural de Moçambique, têm no ouvido o órgão de captação da experiência narrada pela voz (LOPES, 1995, p. 209). Poder-se-ia acrescentar que as narrativas orais do universo da oratura, como as considera Lourenço do Rosário e mesmo Inocência Mata, relacionam-se com as atividades da vida “entendida como todos os sistemas de elementos que concorrem para a sobrevivência da comunidade” (NUNES, 2009, p. 47). Logo, para esses estudiosos, a oratura guardaria as produções orais características de comunidades acústicas. *Oraliture*, para estudiosos como Mirville, Laroche, Chamoiseau e Confiant, seria o acervo oral de estórias guardadas pela memória de grupos e, em muitos sentidos, estaria próxima do que o próprio Glissant denomina literatura oral.

Deve-se considerar que o termo oralitura vem sendo utilizado pela estudiosa brasileira Leda Martins em sentido que, embora leve em conta sua aproximação com a letra, com a escrita, assume o radical “litura” como marca da clivagem que o configura. Como ela mesma explica, o termo liga-se à escritura, à *littera*, mas é marca da “alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas” (MARTINS. In: FONSECA, 2000, p. 83-84). No texto “A oralitura da memória”, incluído no livro *Brasil afro-brasileiro*, organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca, publicado em 2000, a estudiosa explica que, em sua concepção, o termo oralitura remete ao “âmbito da performance [...], seja desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo” (MARTINS. In: FONSECA 2000, p. 84).

É possível dizer que os sentidos propostos por Martins estão anunciados, de alguma forma, nas explicações de Mirville sobre os sentidos do termo criado por ele, e também às discussões do historiador

2 Inocência Mata me afirmou que usa também o termo oralitura, em alguns textos, com o mesmo sentido de oratura.

3 Ver referência completa do artigo no final deste texto.

e escritor britânico Kobena Mercer sobre “a emergência de culturas híbridas” no mundo atual. Nas reflexões de Mercer, “a emergência de culturas híbridas”, no seio de nações como a Inglaterra, mostra-se como assunção da força subversiva de processos culturais que desestabilizam e carnalizam a língua da nação, “através de inflexões estratégicas, que fortalecem novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semântico, sintático e léxico”. (MERCER, 1994, p. 63).

No caso específico da produção literária dos países africanos de língua portuguesa, vários estudiosos têm utilizado expressões diversas⁴ para indicarem características do trabalho literário que remete a usos, pelo escritor ou pela escritora, de recursos próprios do domínio da oralidade. Ana Mafalda Leite (1998) discute algumas afirmações de teóricos que, em sua opinião, defenderam uma visão essencialista da oralidade, vendo-a como um traço característico da produção literária africana que estaria “radicada nos “Mestres” africanos, os griôs”, sendo indicadora de uma “noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura” (LEITE, 1998, p. 14). Tais percepções fundamentam considerações sobre as literaturas africanas, definidas a partir da “forma como fazem eco, ou filtram, as tradições orais” (LEITE, 1998, p. 27), tornadas elemento importante da autodefinição exigida não apenas pelos teóricos europeus, mas também por teóricos africanos que consideram a oralidade como uma das marcas das culturas africanas.

Para muitos, a riqueza das tradições orais define modos de ser e de perceber o mundo, fazendo, portanto, mais sentido para os povos do continente. É claro que essa posição faz parte de um critério de valoração de uma produção textual oral que se mostraria mais afeita aos africanos e, por extensão, às produções literárias produzidas por escritores africanos. Decorre dessa posição a ideia de herança oral como traço revelador da especificidade literária africana que se voltaria, por isso, aos gêneros orais praticados pelas sociedades pré-coloniais no continente africano. Ana Mafalda Leite (1998) considera que, na verdade, muitos estudiosos, ao defenderem a força das construções orais nas sociedades africanas, acabaram por fortalecer a oposição entre oralidade e escrita, ainda quando defendiam a rasura das fronteiras entre os dois campos. É pertinente ainda considerar que a defesa à herança calcada na oralidade que seria assumida, de alguma forma, pelas literaturas africanas faz parte de um processo de afirmação da identidade dessas literaturas, em oposição aos valores defendidos pelas literaturas ocidentais. O que pode ser entendido como uma proposta de autenticidade literária – aliás, presente em movimentos como a Negritude e o Negritismo cubano – não significaria que os escritores africanos em geral e os escritores africanos de língua portuguesa, em particular, valham-se do contato concreto com as tradições locais e nem mesmo com as línguas locais de seus países, trazendo para seus textos uma experiência concreta com os falares orais de seus países. Isso porque, como acentua Leite (1998, p. 30), grande parte dos escritores africanos passou pelo sistema de assimilação, outros têm ascendência europeia, logo herdaram outros costumes, e quase todos são oriundos dos centros urbanos e nem sempre têm contato constante com os espaços rurais de seus países. Acrescenta-se a esses fatores a fragmentação dos valores tradicionais nos centros urbanos, mesmo que se entenda que, na época atual, os espaços rurais podem ser atravessados por ressaibos da modernização que, aos poucos, alcançam os cantos mais distantes dos centros urbanos. Todos esses fatores permitem considerar que a defesa da presença de traços profundos da oralidade na produção escrita dos escritores africanos de língua portuguesa não pode ser vista a partir de uma coerência imaginada, mesmo com relação a escritores de um mesmo país. É preciso relativizar algumas afirmações sobre peculiaridades das literaturas africanas que se mostram herdeiras de uma oralidade concreta, bem como os modos como as categorias de oralidade foram

4 Os termos oratura, literatura oral, oralitura aparecem em discussões teóricas, muitas vezes, com sentidos semelhantes.



construídas e entendidas para defender pressupostos, nem sempre verdadeiros, sobre uma essencialidade africana oral que se mantém, sem alteração, sendo a fonte em que bebem os escritores e escritoras do continente (LEITE, 1998).

Considere-se que a afirmação de que a oralidade seja essencialmente africana acaba por reiterar a de que a escrita seja a marca essencial da cultura europeia. As duas afirmações implicam uma valoração ideológica de percepções pautadas na oposição oralidade e escrita, sem levar em conta a existência da escrita antes da chegada dos colonizadores europeus ao continente africano e o fato de a oralidade ser uma característica da história de muitos povos europeus. É nesse sentido que Paul Zumthor destacará a força da poesia oral medieval, ainda que considere a efemeridade do texto oral, contrapondo-o ao escrito. Embora tenha avançado nas reflexões com relação às manifestações orais da poesia medieval, acaba por insistir na bipolaridade oral/escrito.

No caso específico das literaturas africanas de língua portuguesa, é importante considerar que elas surgem utilizando a língua portuguesa como meio de expressão escrita, mesmo em espaços de predominância oral, como Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, e que, embora as manifestações em línguas locais sejam valorizadas como manifestações da cultura nacional⁵, as produções literárias são escritas majoritariamente no idioma português. Há uma consciência evidente, por parte dos escritores, da distância entre os textos que produzem e os interlocutores textualmente construídos. Essa percepção figura, por vezes, em textos literários como “Mussunda amigo”, de Agostinho Neto, em que o eu lírico condói-se da impossibilidade de o poema poder ser entendido por aquele a quem é dedicado. No poema, tanto o nome próprio Mussunda, nome comum em kimbundo, e os versos: “*O ió kalunga ua mu bangele! / O io kalunga ua mu bangele-lé-lélee [...]*”, escritos na língua referida, concretizam a intenção do poeta de transpor a barreira imposta pela escrita, expressa em versos como “E escrevo versos que não entendes/compreendes a minha angústia” (AGOSTINHO NETO, 1987, p. 92). Na época em que o poema foi escrito, a maior parte dos angolanos, e dos africanos em geral, não tinha acesso à leitura e à educação, sendo, portanto, altíssimo o número de analfabetos.

A mesma questão está expressa no poema “Deixa passar o meu povo”, de Noémia de Sousa, de Moçambique, na referência à urgência dos que sabiam ler e escrever, como a própria escritora, transformarem-se em “instrumento” necessário à expressão do grito do povo contra “misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças” (SOUSA, 2001, p. 58), que, metaforicamente, referem-se aos sacrificados pelos processos de exploração implantados pela colonização em Moçambique. Nos versos do poema de Noémia de Souza, ecoa o grito indignado do eu poético: “Oh, deixa passar o meu povo!” (SOUSA, 2001, p. 59), nascido da revolta contra “dores, humilhações” que o gesto da escrita espalha pelas palavras que cobrem “o virgem papel branco”. Em Angola dos anos 1950, o poema “Castigo pro comboio malandro”, de António Jacinto (1988, p. 132-133), concretiza um diálogo mais próximo com as construções orais, apropriando-se de ritmo mais solto e apostando em sonoridades – “hii hii hii; múu muu muu” –, em onomatopéias de valor metonímico/metafórico: “tem-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem”, procurando se apropriar de recursos que enriquecem a fala do povo. A mesma intenção teve o poeta José Craveirinha, de Moçambique, quando, no poema “Mamana Saquina” (CRAVEIRINHA, 2012, p. 140-142), se apropria de várias construções do uso oral da linguagem para denunciar as artimanhas do sistema colonial, sobretudo a apro-

5 Citem-se a valorização do crioulo cabo-verdiano, na proposta de *Claridade* (1936), a defesa da imersão na cultura oral preconizada pelos criadores do Movimento “Vamos descobrir Angola (1948). Inocência Mata afirma, no caso de São Tomé e Príncipe, que o crioulo são-tomense, embora falado por 85% da população, não é a língua de Estado, “ainda que seja a língua de força social”. (MATA, 2010, p. 18).

priação da força de trabalho dos africanos a partir do sistema do contrato. No poema, o movimento do “comboio de magaíza” é simbolizado por expressão que faz alusão ao processo que transforma João Tavas, o agricultor que foi à administração tentar conseguir sementes para plantar, em peça a ser apropriada pela máquina colonial. A referência ao contrato transforma-se em significante do movimento do trem que permite que os versos “João-Tavas-foi-nas-minas/João-Tavas-foi-nas-minas/João-Tavas-foi-nas-minas” funcionem, ao mesmo tempo, como denúncia e como apropriação de recurso oral de grande efeito criativo no poema.

As histórias guardadas pela oratura servem de motivo para a construção de poemas como “Serão de menino”, de Viriato da Cruz (CRUZ. In: FERREIRA, 1988, p. 168-169), em que as referências concretas a cenários onde se expõem rituais da oralidade permitem apreender momentos em que avós contam “contos bantus” para os meninos, “na noite morna, escura de breu”, povoada por “vento irado” que faz bater as “portas bambas” e “xuaxalhar” os ramos “de altas mulembas”. A voz da contadora se deixa ouvir no poema, porque o eu lírico a invoca através de recursos próprios à escrita, indicando a voz da ave com o uso de aspas que abrem e fecham a sua contação:

Era uma vez uma corça
dona de cabra sem macho...
.....
Matreiro, o cágado lento
tuc... tuc... foi entrando
para o conselho animal...
 (“–Tão tarde que ele chegou!»)
Abriu a boca e falou –
deu a sentença final:
 “– Não tenham medo da força!
Se o leão o alheio retém
– luta ao Mal! Vitória ao Bem!
tire-se ao leão, dê-se à corça.” (CRUZ. In: FERREIRA, 1988, p. 168-169)

Do mesmo poeta angolano Viriato da Cruz, o poema “Sô Santo” exhibe em sua composição usos orais da língua portuguesa e trechos de canções populares que circulam pelos espaços de oralidade em Luanda. A estrofe abaixo demonstra os recursos da oralidade apropriados pela escrita do poema quando procura encenar ambientes dos musseques da cidade de Luanda, ao mesmo tempo que expõe questões relativas ao processo de urbanização da cidade, particularmente às referentes à proposta de expulsar as populações locais para fora dos limites da cidade⁶. Essas questões estão anunciadas em estrofes do poema que aludem a usos orais da linguagem usual dos espaços habitados pela população mais pobre da cidade angolana, procurando registrar, foneticamente, os sons da oralidade:

Quando sô Santo passa
Gente e mais gente vem à janela:
– “Bom dia, padrinho...”
– “Olá!...”
– “Beçá cumpadre...”
– “Como está?...”
– “Bom-om di-ia sô Saaanto!...”
– “Olá, Povo!...” (CRUZ. In: FERREIRA, 1998, p. 166)

6 Ver o artigo de Isabel Cardoso, “Sinais de modernidade na arquitetura popular de Luanda”, em que a autora faz referência ao processo de urbanização a que o poema de Viriato da Cruz remete. Disponível em: <http://cargocollective.com/arquitecturamodernaluanda/Texto-4>. Acesso em: 19 ago. 2016, às 16:26.



Em outra estrofe, o poeta inscreve no poema versos de canções cantadas pelas “*beçanganas* bonitas / que cantam pelas rebitas” em língua oral:

Muari-ngana Santo
dim-dom
ualó banda ó calaçala
dim-dom
chaluto mu muzumbo
dim-dom... (CRUZ. In: FERREIRA, 1998, 166)

É importante ressaltar que várias produções literárias referentes ao final dos anos 1940 e início dos anos 1950 indicam a intenção de escritores e intelectuais de trazerem, para as criações literárias, os costumes de espaços habitados pela população pobre, majoritariamente angolana, os chamados musseques periféricos da cidade de Luanda em que se conservavam muitos dos costumes característicos da população africana. No período aludido, começam a ser conhecidas, em Angola, as produções literárias de Luandino Vieira que, aos poucos, irão assumir traços nítidos das misturas de linguagem características do universo encenado em seus livros e que se fazem elementos identificadores de seu estilo, como a apropriação intencional de “*marcas advindas da língua quimbundo*”⁷. Embora a apropriação do discurso popular e de construções advindas do kimbundo seja entremeada de recriações e inventividades, a sua intenção era apreender particularidades do kimbundo relacionadas ao uso dos tempos verbais e das preposições (VIEIRA, 1980, p. 60). A língua “*misturada*”, característica do português que assume construções próprias do kimbundo, está visível, em sua escrita, a partir do livro *Vidas novas*, escrito em 1962 e publicado em 1975, que já exhibe grande número de inovações provenientes da fala popular da capital angolana. *Luuanda*, escrito em 1963, reforça o processo de misturas de línguas e de inovações advindas da oralidade que atingirá seu máximo em obras como *Velhas histórias* (1974) e *João Vêncio: os seus amores* e em outras mais recentes⁸.

No romance *João Vêncio: os seus amores*, publicado em 1979⁹, a apropriação da língua falada, conforme informa o escritor, mostra-se influenciada pelo contato direto com um falante do português misturado, característico de determinados espaços da cidade de Luanda¹⁰. A fala do protagonista João Vêncio mistura, na forma oral em que ele se expressa, construções morfossintáticas e lexicais da língua portuguesa e do kimbundo, e de códigos dos discursos do Direito e da religião cristã e de referências a conhecimentos “*mal costurados*” que invadem a sua fala. Nesse romance, o pacto ficcional assume uma intenção interlocutiva de que fazem parte os volteios característicos utilizados pelo protagonista João Vêncio desde o convite feito ao mudiê¹¹, para assumir o jogo proposto por ele: “*Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga*” (VIEIRA, 1987, p. 13). É interessante observar que o contrato proposto estabelecerá as regras da relação entre João Vêncio e seu interlocutor e os lugares que cada um ocupará na cena enunciativa. Quem tece os meandros da conversa é João Vêncio que se vale dos recursos de que lança mão para explorar recursos permitidos pela liberdade do escritor de criar, ainda que esteja atento aos usos da língua popular, conforme revela o escritor (VIEIRA, 1980, p. 58). A fala do narrador do romance resgata, intencionalmente, as “*mil cores de gente, mil vozes*” (VIEIRA, 1980, p. 41) do musseque que se misturam aos conhecimentos que o

7 Sobre essa questão, ver as declarações do escritor no livro *Luandino – José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, organizado por Michel Laban (1980), p. 57-62.

8 Referimo-nos aos romances: *O livro dos rios* (2006), que pode ser considerado “um reencontro com a impressionante linguagem que marcou profundamente o itinerário da ficção de seu país”, conforme observa Rita Chaves, em comentário publicado na *Carta Maior*, 21 dez.2006, e *O livro dos guerrilheiros* (2009), o segundo volume da prometida trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*.

9 Todas as citações do livro, neste artigo, são feitas a partir da 2ª edição da Edições 70, 1987.

10 Sobre o uso da língua kimbundo nesse romance, ver FONSECA (2014a) e FONSECA (2014b).

11 Conforme o escritor: “uma palavra quimbunda, quer dizer: patrão, senhor” (VIEIRA, 1980, p. 59).

protagonista foi assumindo em suas muitas andanças, às muitas falas que ouviu nos diferentes lugares por onde andou, antes de ser preso, acusado de “Tentativa premeditada de homicídio frustrado [...] tentativa de homicídio frustrado, isto é: premeditada tentativa de homicídio” (VIEIRA, 1980, p. 14), conforme tenta explicar João Vêncio ao mudié. Os recursos explorados pelo escritor corporificam um tipo de escrita tecida com as múltiplas contas que formarão os fios da conversa que mantém com seu interlocutor que motiva, com suas perguntas, a orquestração de um discurso intencionado a apreender as muitas tonalidades que colorem a fala do protagonista falador.

No conto “Estória de família” (Dona Antónia de Sousa Neto), do livro *Lourentinho Dona Antónia de Sousa Neto & eu* (1981)¹², a inventividade do escritor se mostrará de forma mais intensa. O narrador do conto, já nas linhas iniciais, declara que a história retoma os ventos históricos, mas mistura-se a casos da esfera particular, já que relatará os acontecimentos em torno de um almoço “de-pedido” que se transformou em “lição etnografológica para brasileiro ver” (VIEIRA, 1991, p. 75). Desde o início da narrativa, configura-se o tom irônico do narrador, bem como a intenção do texto de mergulhar em costumes e na tradição angolana de festas, já alterados pelos “ventos históricos” e por demandas de uma ordem que abriga as ordens sociais várias que o conto explora. Uma delas seria o fato de a língua quimbunda ser deslocada para o lugar para onde ficará Dona Antónia de Sousa, a velha *bessangana* que, aparentemente desterrada dos acontecimentos que se dão na casa, deles participa, valendo-se de gritos e das “palavras podres¹³” que as boas maneiras do anfitrião se esforçavam por amenizar. Ao ser confinada na “sombra mandioqueira”, a velha lá ficou a “cuspir: sonhar e espiar as coisas que chegavam; xingar as pessoas” (VIEIRA, 1991, p. 78).

É interessante observar que os lugares reservados aos “meus amicíssimos”, como acentua o dono da casa, Damasceno de Sousa Neto, “todo anfitrioso” (VIEIRA, 1991, p. 76), não são suficientes para acomodar devidamente o grande número de convidados que transformam o “plebeio almoço” em “ágape etno-patriótico” (VIEIRA, 1991, p. 77-78), enchendo “a casa de cheiros frescos e frutas” (VIEIRA, 1991, p. 79) e de maravilhas que as mãos das cozinheiras preparavam ciosas de apresentar aos convidados a riqueza gastronômica do país, mesmo atentado para as ordens de que “o almoço devia seguir a linha do simples, não funguissar” (VIEIRA, 1991, p. 79).

O conto, ao explorar os vários costumes que a tradição de festas exigia nos salões angolanos do antigamente, detalha a riqueza do almoço, com quitutes típicos da boa cozinha, da arte de bem receber todos os convidados que vieram participar da riqueza das “iguarias e bebidas” (VIEIRA, 1991, p. 81) que eram servidas ao som da música executada pelos Camundongos do Ritmo, encarregados de substituir o Ngola Ritmo, que estava na cadeia. Com essas informações, o narrador vai desfiando não apenas os detalhes do almoço, mas, sobretudo, dando informações sobre os sinais do tempo em que o almoço acontece. Embora o anfitrião desprezasse o quimbundo, a língua se exibiu nos muitos sotaques e nos acontecimentos que chegavam à festa, junto com os convidados que enfrentavam “a poeira mussequeira como bênção” (VIEIRA, 1991, p. 83). As muitas cozinheiras ficam responsáveis pela explosão dos “cheiros da comida e dos guisados” exibidos por palavras e expressões quimbundas que temperam o texto com sonoridades várias e imprimindo neles detalhes que o narrador descreve com riqueza, acompanhando a riqueza da festa e a dissolução de

12 Todas as referências ao conto, neste texto, remetem à 2ª. edição, de 1991.

13 Luandino Vieira refere-se, em entrevista: “Eu creio que “palavras podres” é uma tradução, é como se diz em quimbundo [...] é mesmo um palavrão, uma obscenidade” (VIEIRA, 1980, p. 57).



costumes que se exhibe na sombra da mandioqueira, onde a velha Nga Antónia pede, aos berros, fogo para seu cachimbo: “*Ngi-bekele kala dia tubia!*”¹⁴

Ao se fazer cenário de tempos marcados por prisões e desassossegos, o conto permite que as misturas, no nível dos enunciados e da diegese, figurem como construções languageiras que atravessam o léxico, a sintaxe e a semântica da língua imposta pela administração de que faz parte Damasceno, como antigo chefe-de-posto e também “a senhora dona Antónia de Sousa – digo: *nga Tonha dia Kaj ‘vintém.*” (VIEIRA, 1991, p. 84), personagem de um cenário que o narrador registra com a intenção” de assinalar os modos como a “vermelha poeira mussequísima” (VIEIRA, 1991, p. 83) infiltra-se na festa, ou melhor, de apreender os detalhes de uma festa que congrega falares, tradições e misturas muito próprias da cidade de Luanda, em determinado período da colonização portuguesa.

Na azáfama da festa, o “doce xuxualho antigo” fica preso na “sebe das buganvílias, no gueto de mandioqueiras” (VIEIRA, 1991, p. 87), onde a velha don’Antónia “que ninguém não vê” grita “Tubia”. O narrador, muito irônico, acrescenta à cena seu sábio comentário – “quem que ouve necessidades primitivas em hora de musas inspiradas?” (VIEIRA, 1991, p. 87), salientando o fato de as palavras da velha *bessangana* ficarem inaudíveis diante do anúncio da entrada da “música [que] manará aqui do imorredeiro coração dos próprios vates demócritos [...]” (VIEIRA, 1991, p. 87). O som, conforme observa o astuto narrador, “semeia vogais e colhe neologismos”, o que acentua a proposta de Luandino Vieira, reiterada em entrevista recente, de explorar, em seus livros, “as alterações na língua portuguesa sobretudo devidas ao fato de preencherem, com vocábulos da língua portuguesa ou da linguagem corrente, estruturas que eram de outra língua [...]” (VIEIRA, 2015, p. 188) – estratégia com que o escritor cumpre o propósito de desenvolver uma língua literária angolana. Com tal intenção, exibem-se no conto falas, ritmos e expressões languageiras e musicais que afirmam as diferentes posições sobre o que é ser da terra e o que é ser alheio a ela, ao mesmo tempo em que a essas informações se juntam minúcias sobre a variedade de tomates, abóboras e frutos característicos de seu país¹⁵. Uma língua literária, advinda da mistura entre o português e as línguas orais angolanas, que expõem no conto uma intenção de “descobrir Angola”, também se expressa com outros contornos literários em livros dos escritores angolanos Uanhenga Xitu, Jofre Rocha, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e, mais recentemente, Ondjaki.

Com o mesmo propósito de permitir que a língua portuguesa levada aos territórios angolanos seja visitada pelas sonoridades e tons das línguas orais, Ruy Duarte de Carvalho assume, em alguns de seus livros¹⁶, os costumes de povos que conservam rituais expressos em palavra falada. Como já discutido em outros momentos, a apropriação de textos orais que se exibem em livros, como *Hábito da terra* (1988) e *Ondula savana branca* (1989), está presente também em obra ficcional que herda experiências concretas do trabalho do antropólogo, tais como as exibidas no livro *Vou lá visitar pastores* (1999), que se vale de anotações e descrições do cotidiano de pastores kuvale, na província do Namibe, no sudoeste de Angola. Publicado como romance, o livro é também um relato de percursos do escritor pelo sudoeste angolano, estrategicamente apropriados com o cuidado de que o produto de experiências concretas – informadas em nota que acentua o contato do escritor com alguns dos mencionados pastores (VIEIRA, 2015, p. 11) – não interfira na intenção ficcional do livro. Por meio desse pacto, a literatura recorre ao artifício narrativo de tornar públicas as gravações, em fitas cassetes, que o autor (imaginado) diz ter gravado, tentando deixar

14 “traz-me uma brasa”, de acordo com tradução indicada no glossário que acompanha o romance, p. 152.

15 Ressalte-se a profusão de tomates e abóboras (p. 79) e de frutos (p. 97-98) e dos vários costumes e artes de os degustar.

16 Observar o trabalho exposto pelo escritor em livros como *Ondula, savana branca* (1989) e *Vou lá visitar pastores* (1999).

informações para o suposto repórter da BBC, de Londres, interessado por “se inteirar da terra e das gentes” do sudoeste de Angola, conforme afirma o informante na p. 15. Fica clara, nesses livros de Ruy Duarte de Carvalho, a intenção defendida por Pierre Nora (1985) de que é preciso cultivar uma “certa vigilância comemorativa”, para impedir que a história varra rapidamente para longe o que resta de tradições em muitas culturas de predominância oral. Com essa intenção, o texto literário reverencia tradições de grupo e tenta registrar vestígios do que se perdeu em termos de memória coletiva, legitimando, de certa maneira, as contradições características dos “lugares de memória”, uma vez que só eles conseguirão recuperar rastros e traços do que se perdeu ou do que se perde, como as conchas vazias que chegam à praia, na bela imagem construída por Nora (NORA, 1985, p. 8).

No processo desenvolvido pelo escritor e antropólogo angolano, fica clara a força destabilizadora da literatura e a possibilidade de o texto literário ser considerado a partir de elementos de um intercâmbio verbal que concretiza os modos de funcionamento da escrita que deseja interagir com o leitor, conclamando-o a participar de um jogo, cujas peças se montam na relação entre letra e voz. As apropriações de peças do acervo da produção oral de povos africanos diversos são parte de um esforço de exibir a interatividade entre gestos de escrita e tonalidades de vozes que eles tentam ouvir. A expressividade de falas e cantos, ao ser transportada para a escrita, passa a funcionar como elemento característico de um gênero literário que também abriga outras formas discursivas como as do gênero textual provérbio e de outras construções características da oralidade.

No livro *Ondula, savana branca*, alguns poemas assumem as intenções de uma fala proverbial que, no seu espaço original, era destinada a expressar uma visão de mundo que se legitima em saber calcado na experiência expressa por provérbios que observam que “o dar não molesta o braço/nem dorme com espinho na mão/que afagou durante o dia” (VIEIRA, 2015, p. 38). Muitas vezes o poema é espaço onde se encenam enunciados produzidos pela sabedoria anônima, característica do provérbio e de máximas que, no âmbito da literatura, passam a produzir efeitos de sentidos que guardam a experiência de quem os proferiu, visando a historiar preceitos que determinam modos de ser e de fazer: “Não basta juntar a lenha/para recolher os molhos: é preciso que a maldade os não desfaça” (VIEIRA, 2015, p. 39).

O próprio escritor observa que sua escrita, no caso do livro *Ondula, savana branca* e mesmo de outros em que a experiência do observador enriquece a prática de uma escrita, encaminha multiplicidade de olhares sobre o texto literário. Um texto literário que cuida da gestualidade que nele se mostra, talvez para configurar o esforço da literatura para se pôr em diálogo com a oralidade, recolhe os traços de memórias e as “lembranças registadas”, o “som que a imagem manda, induz anima. A língua afeiçoada às intenções para conseguir “dizer em português uma noção *nyaneka*” (CARVALHO, 2005, p. 230).

REFERÊNCIAS:

AGOSTINHO NETO, António. “Mussunda, amigo”. In: *Sagrada esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1987. p. 91-93.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra*. Luanda: UEA, 1988.

_____. *Lavra: poesia reunida 1970 - 2000*. Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. *Ondula savana branca*. Luanda: UEA, 1989.



- _____. *Vou lá visitar pastores; exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1922-1977)*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphael. *Lettres créoles*. Paris: Hatier, 1991.
- CHAVES, Rita. O livro dos rios, de Luandino Vieira. *Carta Maior*. 21 dez. 2006. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/%27O-livro-dos-rios%27-de-Jose-Luandino-Vieira/12/12105>. Acesso em: 3 set. 2016.
- CRAVEIRINHA, José. *Obra poética*. Maputo: Imprensa da Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- CRUZ, Viriato. “Serão de menino”. In: FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban II*. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Amadora, Portugal: Plátano Editora, 1988. p. 168 - 169.
- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO [em linha]. Musseque. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/musseque>. Acesso em: 3 set. 2016.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Luandino Vieira e a liberdade de criar”. *Revista Arte 21*, São Paulo, v. 2, n. 3. p. 52-62, jul/dez, 2014.
- _____. “A cidade de Luanda em registros de literatura”. In: PANTOJA, Selma; THOMPSON, Estevam C. (Orgs.). *Em torno de Angola: narrativas, identidades e as conexões atlânticas*. São Paulo: Intermeios, 2014. p. 177-194.
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- HAMPÂTÉ BÂ. “A tradição viva”. In: Ki-Zerbo, J. (Org.) *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti et al. Paris: UNESCO; São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.
- JACINTO, António. “Castigo pro comboio malandro”. In: FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban II*. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Amadora, Portugal: Plátano Editora, 1988. p. 132 - 133.
- KI-ZERBO. Amadou. “Introdução geral”. In: KI-ZERBO, J. (Org.) *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti et al. Paris: UNESCO; São Paulo: Ática, 1982. p. 21 - 42.
- LAROCHE, Maximilien. *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Québec: GRELCA, coll. Essais, n. 8, Université de Laval, 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LOPES, Miguel. “Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indelévels numa antropologia de sentidos”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 208-228, 1º sem. 2001.
- MATA, Inocência. “A oralidade: uma força comunicativa do texto africano – o exemplo da “Estória da galinha e do ovo””. In: MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001, p. 142 - 148.
- _____. Prefácio. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

- _____. *Polifonias insulares*. Cultura e literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. “A oralitura da memória”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 61 - 86.
- MERCER, Kobena. *Welcome to jungle*. New positions in Black cultural studies. New York: Routledge, 1994.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1985.
- NUNES, Solange Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.
- SOUSA, Noémia de. “Deixa passar o meu povo”. In: *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001. p. 57 - 59.
- VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia”. In: KI-ZERBO, J. (Org.) *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti *et al.* Paris: UNESCO; São Paulo: Ática. 1982.
- VIEIRA, Luandino. *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Organização de Michel Laban. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. Estória de família (Dona Antónia de Sousa Neto). In: *Lourentinho Dona Antónia de Sousa Neto & eu*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. Entrevista feita por Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 177 -198, 2. sem. 2015.
- WATHIONG’O, Ngugi. “Notes towards a performance theory of orature”. *Performance research*. Ohio State University, v. 12, n. 3, p. 4-7, set. 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Texto submetido em 10 de agosto de 2016 e aceito em 12 de setembro de 2016.





PARA MAIS VOZES. ESCRITA E ORALIDADE NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: PLURALIDADES ESTÉTICAS, DESAFIOS CRÍTICOS

*FOR MORE THAN ONE VOICE.
WRITING AND ORALITY IN LUSOPHONE AFRICAN
LITERATURES: AESTHETIC PLURALITIES AND CRITICAL CHALLENGES*

Elena Brugioni¹

RESUMO:

O objetivo deste ensaio é esboçar um percurso de reflexão crítica em torno da relação entre escrita e oralidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, tomando como ponto de partida a obra de Mia Couto e procurando observá-la em contraponto com as propostas estéticas de outros autores destas mesmas literaturas. Procurar-se-á mostrar a pluralidade de entendimentos críticos e estéticos que marca a relação entre o dito e o escrito, as constelações conceituais que desta desembocam e os desdobramentos críticos que a tensão entre escrita e oralidade determina para o surgir de aparatos teóricos que podem indiciar novas pistas de leitura na área disciplinar das Literaturas Africanas.

PALAVRAS-CHAVE: escrita e oralidade; paradigmas críticos, Mia Couto, João Paulo Borges Coelho, Ruy Duarte de Carvalho.

ABSTRACT:

The aim of this paper is to outline a critical reflection regarding the relationship between writing and orality in Lusophone African Literatures, taking as starting point the literary work of Mia Couto and counterpointing it with the literary project of other authors from Lusophone African Literatures. The reflection developed aims at underlining the plurality of critical and aesthetic understandings that define the relationship between the oral and the written, the conceptual constellations and the critical developments that the tension between writing and orality determines for the emergence of theoretical frameworks within the field of African Literary criticism.

KEYWORDS: *writing and orality, critical paradigms, Mia Couto, João Paulo Borges Coelho, Ruy Duarte de Carvalho.*

¹ Professora Doutora de Literaturas Africanas e Estudos Pós-coloniais no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. As suas áreas de investigação passam pelas literaturas africanas de língua portuguesa e comparadas, estudos do Oceano Índico (Indian Ocean Studies) e a Teoria Pós-colonial; elenabrugioni@gmail.com.

1. O poético, o (não) dito e a produção da diferença. O caso de Mia Couto

A escrita é uma casa que eu visito mas onde não quero morar. O que me instiga são as outras línguas e linguagens, sabedorias que ganhamos apenas se de nós mesmos nos soubermos apagar. Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou de regra. O que eu quero é este desmaio gramatical, em que o português perde todos os sentidos. Neste momento de caos e perda, a língua é permeável a outras razões, deixa-se mestiçar e torna-se mais fecunda.

Mia Couto. *E se Obama fosse africano?*

O percurso que me proponho desenvolver debruça-se em torno de uma categoria de múltiplo alcance que marca a recepção crítica da obra de Mia Couto e que corresponde à designação de *escrita poética*. A este propósito, torna-se indispensável abordar os significados críticos — e os desdobramentos epistemológicos — que caracterizam a ocorrência desta categoria, analisando o papel da oralidade no surgir de definições críticas que pretendem dar respostas à originalidade — linguística e narrativa — que marca o projeto literário de Mia Couto. Em vista da reflexão que aqui se pretende desenvolver, tomarei como estudo de caso o romance *O último voo do flamingo*² (Couto, 2000) por este constituir, a meu ver, um caso exemplar e paradigmático para a discussão teórica em pauta neste ensaio. Com efeito, as problematizações críticas contidas no texto apontam para um conjunto de problematizações que permitem analisar a relação entre o dito e o escrito³, procurando situar o significado crítico da chamada poeticidade da escrita de Mia Couto, bem como os processos de recepção que esta relação parece determinar.

Em primeiro lugar, a obra em análise coloca um conjunto de problemáticas que dizem respeito à própria definição de romance no que concerne ao plano designadamente narratológico da obra em apreço. Embora eu não pretenda abordar este aspecto de forma aprofundada, torna-se necessário evidenciar a presença de uma estrutura diegética singular que caracteriza a organização dos capítulos do romance, cuja fisionomia corresponde a unidades temático-narrativas caracterizadas, em primeiro lugar, por um significativo grau de autonomia, e apontando, deste modo, para a operacionalização daquilo que poderá ser definido como fragmento. Por outras palavras, poder-se-ia dizer que extrapolando alguns dos capítulos do texto, estes poderiam, sem resistência, funcionar, quer em termos temáticos quer diegéticos, como micro-unidades narrativas muito próximas das formas de narração breve, tais como o conto ou a história/estória. Correspondendo às ambições estéticas que marcam a transformação do romance no século XX, onde o conto desempenha uma função matricial e preponderante (GUGLIELMI, 1998), os capítulos em UVF poderão ser observados como “totalidades parciais” (GUGLIELMI, 1998), cuja interação estrutural com a totalidade da narração aponta para pistas interpretativas e conceptuais consolidadas no que diz respeito à teoria do romance contemporâneo no seio da crítica literária ocidental. Por conseguinte, embora não se tratando de uma estrutura inédita, a fisionomia fragmentária que caracteriza o UVF torna-se relevante na medida em que é pensada em contraste com a matriz oral subjacente e manifesta no texto de Mia Couto e a este propósito é emblemática a presença daquilo que vem sendo definido como personagens-narrativas⁴, isto é, uma construção diegética, onde cada personagem da história desempenha a função de uma “totalidade parcial” (GUGLIELMI, 1998), revelando um amplo grau de autonomia com relação à narração global

2 O romance será mencionado doravante por suas iniciais UVF.

3 A definição evoca o título do livro de Ruy Duarte de Carvalho, *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras* (CARVALHO, 2005).

4 Para a definição das personagens-narrativas na obra de Mia Couto e nomeadamente em *O último voo do flamingo*, veja-se, LEITE, 2003: 42-73.



e constituindo, todavia, parte integrante do romance. A este propósito, com Ana Mafalda Leite, pode-se salientar que:

As personagens vivem da história que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar [...] A personagem é uma história virtual que é a história da sua vida. Existe mediante a sua capacidade fabular, o seu testemunho; mais de que um ser, com psicologia, é potencialmente **lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de argumentos à narrativa englobante.** (LEITE, 2003, p. 72; grifo meu)

A relação entre personagem, testemunho e lugar de enunciação evidencia a complexificação dos processos típicos das narrações imbricadas, apontando para desdobramentos críticos e conceituais significativos no que diz respeito à relação entre escrita literária e oralidade, e configurando a dimensão fragmentária destas narrativas como elementos matriciais para o surgir da definição da escrita de Mia Couto como narração poética. Por outras palavras, a ocorrência de estratégias enunciativas não sequenciais e, de certa forma, descontínuas poderá determinar o surgir de uma fisionomia narrativa possivelmente poética e logo determinada pela ausência, ou melhor, pelo implícito e a subtração⁵. Ao mesmo tempo, um dos aspectos determinantes no surgir da definição de poético para a designação da escrita do Mia Couto é representada por aquilo que, através de uma definição não isenta de ambiguidade, se designa como oralidade. Em geral, apontando para uma configuração textual escrita que se sujeita ao contacto — idiomático, estrutural e discursivo — com narrativas de matriz oral, a definição de oralidade no campo crítico das literaturas africanas modernas e contemporâneas tem implicações teóricas e epistemológicas de grande complexidade apontando, por vezes, para processos de recepção pautados por aquilo vem sendo definido como exotização da diferença e apontando para uma contiguidade ambígua entre oralidade e cultura.⁶ Neste sentido, merece salientar que com o termo oralidade no que concerne à reflexão que se apresenta neste ensaios pretende-se apontar para a dimensão intertextual e interdiscursiva que caracteriza a fisionomia da escrita literária quando esta convoca repertórios narrativos de matriz oral, ressaltando a complexidade que marca a reflexão crítica sobre oralidade, sobretudo no âmbito das literaturas africanas⁷. Aliás, a interdiscursividade representará a designação mais apropriada para aquelas textualidades formais manifestas (QUAYSON *apud* LEITE, 2003, p. 46; adaptação minha) que se realizam através de dinâmicas sincréticas entre gêneros e discursos da oralidade e da escrita. Ora, os diferentes planos do romance em que se detecta uma interferência significativa com gêneros orais de diversas tipologias parecem diversificados, pelo menos em termos qualitativos e estas diversos níveis de contacto e contaminação tornam-se evidentes observando a estrutura formal de UVF. Aliás, ainda que só de um ponto de vista geral, poder-se-ia salientar que cada capítulo da obra é introduzido por um breve texto que convoca de imediato as formas típicas do provérbio, do ditado ou da sentença. Contudo, esta alternância entre formas diferenciadas de narração oral não diz respeito apenas à racionalização sequencial da narrativa englobante; de fato, a alternância entre micro e macro nar-

5 Para uma reflexão mais aprofundada em torno dos conceitos de subtração e ausência na escrita de Mia Couto, veja-se BRUGIONI, 2012 e 2016.

6 Uma interessante problematização destas questões, sobretudo no que diz respeito à interpretação das ‘fontes orais’ na abordagem genológica do romance africano em língua portuguesa, é desenvolvida por Anita Moraes em “Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho” (MORAES, 2009).

7 A este propósito, ainda que em nível indicativo, é indispensável mencionar os trabalhos pioneiros e fundamentais desenvolvidos por Jack Goody (2000, 1993, 1986). No que concerne a uma reflexão no campo da crítica às Literaturas Africanas, dentro de uma bibliografia vasta e diversificada, vejam-se as reflexões desenvolvidas por QUAYSON (1997) e GUNNER (2004).

rativas orais parece reproduzir-se dentro de cada unidade em que se articula a narração segundo diferentes degraus e numa dinâmica de encaixe. Pense-se, por exemplo, no capítulo primeiro que abre o romance, “Um sexo avultado e avulso” (UVF, p. 15-22), introduzido pelo “Dito de Tizangara”, “O mundo não é o que existe, mas o que acontece” (UVF, p. 15):

Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado. [...] Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: **atrás é onde melhor se vê e menos se é visto.** Certo é o ditado: **se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la.**

Na nossa vila acontecimento era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os factos são sobrenaturais. E contra factos todos são argumentos. (UVF, p. 17-18; grifo meu)

A dinâmica de alternância entre estas diversas textualidades orais é explícita e evidente e, dentro do relato dos acontecimentos, o encaixe de formas diferenciadas de narração confere ao texto uma fisionomia, sem dúvida, invulgar. Neste sentido, a (co)presença destas várias narrativas, em certa medida desviantes perante a sequência linear que deveria supostamente caracterizar a exposição de um fato “nu e cru” (UVF, p. 17) caberá, na perspectiva de uma outra modalidade de narração, onde subversões, digressões e manipulações — por exemplo, relativas aos ditados e aos provérbios oriundos de diversas tradições — constituem a marca incontestável de uma escrita que manipula e integra os repertórios narrativos da oralidade, inscrevendo no texto em língua portuguesa uma “alteridade traduzida” (BRUGIONI, 2012). Pelo aproveitamento da plasticidade morfológica, sintática e semântica da língua — idioma e código literário — a fisionomia inusitada que pauta a narração em UVF corresponde àquilo que o célebre estudioso Walter J. Ong classifica como psicodinâmicas da oralidade (ONG, 1982, p. 31-77), onde “o pensamento e a expressão” (ONG, 1982, p. 37; tradução minha) se desenvolvem através de uma categorização tipológica definida e distinta⁸. Nesta perspectiva se situam, por exemplo, os ditados que quebram o desenvolvimento linear do enredo ou, ainda, as figuras de estilo que através de estratégias de adaptação e manipulação moldam a escrita, apontando para aquela dimensão poética que, em rigor, parece caracterizar o projeto estético e literário do autor. Por outras palavras, o poético da escrita de Mia Couto é, em primeiro lugar, um “trabalho maior” (LEITE, 2003) que acontece na língua e que, simultaneamente, a ultrapassa, apontando para uma relação entre escrita e oralidade que se coloca na perspectiva conceptual da tradução. Neste sentido, a tradução não representa apenas uma estratégia linguística mas desempenha a função de uma prática estética e política onde a negociação entre elementos linguísticos e culturais heterogêneos é facultada pela inscrição na língua portuguesa de uma pluralidade de repertórios da escrita e da oralidade, facultando o surgir do que se pode definir como “terceiro código” (ZABUS, 2007). Trata-se, no entanto, de uma tradução que tem como objetivo a produção de uma diferença, cuja fisionomia inédita surge por via de processos de hibridação narrativa e relexificação linguística (ZABUS, 2007) que constituem a marca distintiva da proposta estética deste autor e, simultaneamente, o pressuposto mais evidente para o surgir de uma recepção, sem dúvida, ambígua. Por outras palavras, o maior empasse que surge sobretudo no que diz respeito às instâncias de recepção crítica da fisionomia literária que pauta a escrita de Mia Couto aponta para a dilatação da relação entre escrita e oralidade, colocando em pauta a dimensão contextual — a realidade, a cultura e a

8 De acordo com a definição formulada por Ong: “[...], thought and expression tend to be of the following sorts: (i) Additive rather than subordinative; (ii) Aggregative rather than analytic; (iii) Redundant or ‘copious’; (iv) Conservative or traditionalist; (v) Close to the human life; (vi) Agonistically toned; (vii) Empathetic and participatory rather than objectively distanced; (viii) Homeostatic; (ix) Situational rather than abstract.” (ONG, 1982, p. 31).



sociedade — (MORAES, 2009), onde o significado fenomenológico do dito ultrapassa a esfera do escrito e onde o poético indicia, frequentemente e sobretudo, o exótico. Surge aqui, ainda que implicitamente, o “dilema da africanidade” (DIAGNE, 2011), isto é, o pressuposto crítico que encara os repertórios orais — e sobretudo a sua visibilidade no texto literário — como um paradigma da autenticidade cultural ao invés de situar na oralidade a matriz das possibilidades estéticas que pautam a prática literária em África, destacando a voz como categoria teórica e de análise para (re)pensar o significado político da palavra dita no universo da escrita, dentro e fora do texto.

2. Dizer saberes, paisagens e fronteiras. Travessias da oralidade em João Paulo Borges Coelho e Ruy Duarte de Carvalho

O mal era dos tempos e da dificuldade que eles tinham em tomar uma direcção. Antigamente as coisas eram certas e claras, estava tudo arrumado nos seus lugares. Sabíamos de onde vínhamos e isso ajudava-nos a ir percebendo para onde íamos. Os passos eram certos, embora só aos deuses coubesse adivinhar quando vinha a chuva. Agora não, desde aquele maldito m'fiti que tudo se toldou e dessa sabedoria já só restam retalhos e fragmentos. Parecemos todos nos um pobre e escanzelado cão que persegue o rabo dando voltas cada vez mais rápidas e furiosas, sem avançar em qualquer direcção.

João Paulo Borges Coelho. *As duas sombras do rio*.

Savana verde bem fresca
savana verde verdadeiramente aberta
à fome dos rebanhos
exposta aos rebanhos famintos
savana verde:
não se apossou a terra ainda
do meu corpo
e eu posso abrir os prados da palavra.
[...]

Ruy Duarte de Carvalho. *Ondula, savana branca*. Expressão oral africana: versões, derivações, reconversões.

Numa perspectiva crítica e estética distinta colocam-se as obras e os projetos literários de dois autores como João Paulo Borges Coelho e Ruy Duarte de Carvalho e que se pretende aqui abordar, embora de uma forma sintética, procurando deste modo esboçar um contraponto (SAID, 1994) que, sem silenciar dissonâncias, ilustre a pluralidade de vozes que caracterizam o universo das Literaturas Africanas de língua portuguesa no que concerne à relação entre o dito e o escrito. Para além disso, esta leitura contrapontística pretende também salientar como escritas que não produzem diferença ou, melhor, de cariz “naturalista” (MORAES, 2009)⁹ proporcionam itinerários de reflexão para repesar a o significado dos repertórios orais dentro e para além do texto literário em contexto africano.

No que diz respeito à obra do autor moçambicano João Paulo Borges Coelho pode-se notar de imediato como a relação entre escrita e oralidade é pautada por estratégias estéticas e paradigmas críticos distintos dos que foram anteriormente evidenciados para a obra de Mia Couto. Com efeito, observando o *corpus* literário produzido por Borges Coelho,¹⁰ um dos aspectos que caracteriza a escrita do autor prende-

9 A definição de romance naturalista é tributária da reflexão teórica desenvolvida por Anita Moraes, em: MORAES, 2009.

10 No que diz respeito aos entendimentos que, na perspectiva do autor, regem a relação entre o seu trabalho de historiador e o universo da literatura, entre inúmeras entrevistas e depoimentos, veja-se: COELHO, 2009 e 2010.

se com uma utilização normativa da língua portuguesa cuja fisionomia não aponta para qualquer prática de hibridização linguística ou, como já definido precedentemente, para estratégias de manipulação lexical ou morfológica que visam produzir uma alteridade traduzida. Tratando-se de um aspecto que marca o estilo, ou melhor, “o tom” da escrita de Borges Coelho (2010), cujas implicações críticas e contextuais são sem dúvida relevantes,¹¹ esta utilização normativa da língua portuguesa não invalida a presença de repertórios narrativos de matriz oral, sobretudo relacionados com contextos sociais e acontecimentos históricos específicos, apontando para o aparato conceitual da tradução, não tanto na perspectiva de uma estratégia criativa alcançada na língua do romance — isto, é a invenção de uma linguagem —, mas sim na dimensão de um recurso narrativo de pendor abertamente crítico e epistemológico. Por outras palavras, o conceito de tradução coloca-se numa proximidade teórica e estética da “trans-posição” e da “ex-posição”¹² indiciando um contraponto com a dimensão conceitual da *fronteira*. Este aspecto torna-se particularmente evidente num romance como *As duas sombras do rio* (COELHO, 2003), primeira obra publicada pelo autor onde a história se situa numa região peculiar do território moçambicano tal como a do Zumbo e do Rio Zambeze; devido à especificidade de lugares, personagens e acontecimentos,¹³ o romance propõe uma representação pautada por uma relação entre h/História e ficção, sem dúvida, relevante e onde o texto literário se configura como um lugar de articulação de repertórios culturais heterogêneos, entre os quais se situam, por exemplo, as narrativas orais, as hi/estórias e as memórias privadas. A este propósito, tal como evidencia Nazir Ahmed Can:

Focalizando a guerra civil que assolou esta enorme e abandonada região de Moçambique, a narrativa entrelaça, como apontam Francisco Noa (2003) e Rita Chaves (2008), diversas figuras históricas (Frei Pedro de Santíssima Trindade, Firmino Luiz Germano, Gabriel do Rosário Andrade, etc.), datas reais (1820, 1866, 16 de Outubro de 1985), lugares específicos (Cacessemo, Zambeze, Zumbo, Tete, Kanyemba, Bawa, Feira, Panhame), para além de personagens com nomes de pessoas reais da região (Joaquina M’boa, Leónidas Ntsato, Suzé Mantia, etc.). [...] Nesta organização que faz dialogar história, memória e ficção, o rio Zambeze é o testemunho topográfico de uma divisão ancestral que assenta em dois imaginários opostos: o do norte, regido por elementos femininos, pela água e pela cobra; o do sul, tutelado por elementos masculinos, pelo fogo e pelo leão. (CAN, 2015, p. 18)

Por outras palavras, o contexto regional e as suas complexidades encontram-se (d)escritas numa narração em língua portuguesa que, evitando abertamente a relexificação e a “mestiçagem linguística” (ZABUS, 2007), convoca, ao mesmo tempo, uma diferença pautada pela presença de repertórios culturais heterogêneos — histórias, memórias e tradições — cuja especificidade surge pela operacionalização conceitual e estética da *fronteira*.

A *fronteira*, aliás, é uma imagem recorrente em toda a obra de JPBC, aparecendo normalmente conotada com o corpo do ser humano e solidificada pela mão política. Em ADSR [As Duas Sombras do Rio], a *fronteira* é um lugar de interação e mobilidade, mas também de tensão e violência. Daí as fronteiras entre a vida e a morte, entre a cobra e o leão, entre o “eu” e o “ele” ou entre o “eu” e o “eu” serem, no romance, fronteiras móveis, “angustiantes e incessantemente ampliadas” (Agamben, 2003 [1995], 208). (CAN, 2015, p. 142)

Neste sentido, o papel epistemológico das estratégias de exposição, transposição e tradução constituiu-se como um recurso estético e um aparato conceitual significativo na construção narrativa do romance de Borges Coelho, configurando o texto literário como um *locus* de inteligibilidade mútua¹⁴, não carac-

11 Veja-se o que afirma Fátima Mendonça no que diz respeito às implicações que o registro linguístico normativo pode significar num romance como *Campo de trânsito* (MENDONÇA, 2007)

12 Ressalva-se aqui a esfera semântica iterativa, isto é, do movimento, da travessia, e, por extensão, da viagem.

13 A este propósito veja-se: MENDONÇA, 2011 e CAN, 2015.

14 Numa entrevista, afirma o autor: “A *fronteira* que [lhe] importa transpor é, pois, a que leva à compreensão do *locus* do



terizado pela rasura, a exotização e a ausência de conflitos, mas como um lugar de articulação do outro e da diferença (APPIAH, 1993; RIBEIRO, 2012). Por outras palavras, cabe ao texto literário incorporar na escrita os repertórios narrativos que se situam no âmbito da oralidade, procurando não tanto torná-los visíveis num plano genológico, mas sim atribuir a estas outras narrativas uma participação substancial na construção da história — dentro e fora do romance — realçando o valor fabulatório e semânticos que estes repertórios possuem para pôr à prova e interrogar o sentido do lugar e da(s) sua(s) h/História(s).

Numa perspectiva próxima e, todavia distinta, daquela evidenciada para a obra de João Paulo Borges Coelho coloca-se a proposta literária do autor angolano Ruy Duarte de Carvalho. O projeto do autor, no âmbito da poesia bem como no da prosa, é também caracterizado por uma aberta e deliberada recusa da hibridação linguística, apontando para configurações críticas e conceituais que também apontam para uma operacionalização do conceito de tradução. Por outras palavras, na obra de Ruy Duarte de Carvalho as modalidades através das quais a língua pensa a si própria — *language thinks itself* (APTER, 2005) — parece responder a um processo de tradução e interpretação “da matriz e do tom da oralidade” — isto é, repertórios culturais, saberes e imaginários — que (co)existem com a língua portuguesa no território angolano (CHAVES & MACÊDO, 2007).¹⁵ Neste processo, a fronteira — desdobrada em múltiplos significados — representa um tema e, simultaneamente, um paradigma crítico crucial¹⁶ para expor e compreender a chamada tradição oral, a entender-se como um elemento fundador para o surgir de “outras práticas de conhecimento, da cultura e das memórias locais” (CARVALHO, 2008, p. 47-63). A este propósito afirma Luís Quintais:

[...] o fascínio pela fronteira (a fronteira entre Angola e Namíbia), a fronteira entre desertos, o Namibe e o Kalahari, a fronteiras entre gêneros (poesia, ficção, ensaio, *travelogue*). A fronteira (e a hibridização que ela convoca) não é apenas algo que pode ser remetido para o facto de estarmos perante um escritor que faz apelo a lógicas de constituição do mundo, diferenciadas e, em inúmeros aspectos, fortemente contrastadas. A fronteira é algo que faz parte do tecido da experiência (QUINTAIS, 2006, p. 18)

No entanto, não é o processo de invenção linguística ou de manipulação lexical que caracteriza a tradução para a língua portuguesa daquilo que o próprio Ruy Duarte de Carvalho define como “africanidade e angolidade” (CARVALHO, 2008). De modo particular na poesia¹⁷, este processo de tradução é facultado por uma estratégia de transposição e transporte da expressão oral para a escrita, sem nenhuma tentativa de manipulação lexical que, de acordo com a visão do autor, corresponde a uma técnica fora do seu alcance e “menos tributária do discurso do ‘outro’, ou de um discurso ‘outro’, do que da deliberação obstinada e mal sucedida de escrever diferente para produzir ‘africano’ (em nome do outro)” (CARVALHO, 2008, p. 50).

O que me acontece então, talvez, é transportar as dinâmicas desse regime do oral para os terrenos da minha expressão pessoal, para a escrita portanto, e para a escrita em língua portuguesa, quer dizer, é traduzir a africanidade e angolidade que me importam segundo as evoluções do meu próprio curriculum de experiências senão de africano pelo menos de angolano. (CARVALHO, 2008, p. 50)

outro, e, neste, não já apenas à compreensão do texto como mera derivação do *locus* mas como expressão criadora capaz de interrogar e pôr à prova o sentido desse mesmo *locus*. Só no acto de transpor a fronteira para chegar ao *locus* estranho, e ao que nele se escreve, pode a Crítica reinventar-se a si própria”. (COELHO, 2012, p. 201)

15 A este propósito vejam-se os textos do autor: *Os papéis do inglês* (CARVALHO, 2000) e *Vou lá visitar pastores* (CARVALHO, 1999).

16 Neste sentido, veja-se CARVALHO, 2008 e CHAVES, 2006.

17 A este propósito, veja-se a coletânea de poesia *Ondula, savana branca*. Expressão oral africana: versões, derivações, reconversões (CARVALHO, 2005, p. 153-226).

Deste modo, a adaptação e a reconversão do repertório oral — como sistema de conhecimento e estrutura de pensamento — constitui a matriz através da qual se configura o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho (CHAVES, 2006), onde a tradução representa uma passagem indispensável do processo de inscrição, fixação e legitimação de saberes, tradições e culturas locais e orais na escrita em língua portuguesa, salientando um significado epistemológico ulterior da tradução como prática estética e crítica para escre/ver o outro e a diferença. Destaca-se, assim, uma relação com o outro e a alteridade que se configura como uma dimensão de compromisso poético e político central na escrita do autor, apontando simultaneamente para resultados estéticos que não pretendem produzir a diferença num plano fenomenológico — isto é, no nível da linguagem — mas sim “projectar e transportar as dinâmicas do regime oral para as dinâmicas da escrita” (CARVALHO, 2008, p. 52), com todas as implicações que este trabalho — de pendor abertamente epistemológico — pode significar para (re)situar o valor político e estético do dizer para a escrita literária em África.

Na vi(r)agem epistemológica que propõe, pode ser protagonista o indivíduo “não só imediatamente iletrado mas também confessamente ignorante, capaz todavia de fraturar com um imenso brilho, enquanto brande o seu limitadíssimo vocabulário, todas as gramáticas do mundo” (2009, p. 81). [...] ele confere reconhecimento pleno a esse “outro” que, pensando “de maneira absolutamente diferente”, poderia “conseguir ver certas coisas e certos fenômenos de uma maneira melhor e mais adequada à efetiva configuração do mundo, e que os ocidentais e os ocidentalizados, nesse caso, é que teriam a aprender com o “outro”, e que isso acabaria por convir a todos (2008b). (CHAVES & CAN, 2016, p. 27)

3. Reflexões finais. O desafio da voz (e) da diferença

É mais compensador — e mais difícil — pensar sobre os outros em termos concretos, empáticos, contrapontísticos, do que pensar apenas sobre “nós”. Mas isso também significa não tentar dominar os outros, não tentar classificá-los nem hierarquizá-los [...] Para o intelectual, há valor mais do que suficiente para seguir adiante sem precisar disto.

Edward W. Said. *Cultura e imperialismo*

Impossível não começar estas reflexões finais sem realçar a inevitável parcialidade das leituras propostas neste ensaio por se tratar de um *corpus* que pela sua complexidade e vastidão seria meritório de uma articulação crítica de mais amplo fôlego. Portanto, na impossibilidade de dar resposta às múltiplas interrogações que pautaram este percurso, surge, todavia, a possibilidade de destacar algumas solicitações e hipóteses teóricas que foram surgindo ao longo deste ensaio, procurando, assim, dar conta de alguns dos desafios críticos colocados pelos projetos literários dos autores abordados neste artigo.

Realçando, mais uma vez, a relação entre escrita e oralidade como um paradigma crítico central e problematizante do campo crítico em que se situam as literaturas africanas, o que ressalta das leituras propostas, sobretudo numa perspectiva teórica e conceitual, é sem dúvida a pluralidade de entendimentos subjacentes ao significado dos repertórios orais, não apenas no projeto criativo dos autores aqui analisados, mas também no que concerne aos desdobramentos críticos que pautam os horizontes de recepção e as práticas interpretativas do texto literário africano.

Em primeiro lugar, surge uma dimensão crítica de pendor abertamente filosófico cujas potencialidades operacionais em termos disciplinares e metodológicos são, a meu ver, relevantes. Trata-se de uma constelação conceitual que redefinindo a oralidade como voz¹⁸, pretende repensar a relação entre palavra, política e oralidade, questionando o binarismo entre vocálico e semântico (CAVARERO, 2003) baseado

18 O título deste artigo é tributário da reflexão desenvolvida por Adriana Cavarero no ensaio *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (2003).



numa tradição que remove da esfera política o âmbito corpóreo da voz (CAVARERO, 2003) e proporcionando, deste modo, desenvolvimentos críticos que configuram o texto literário como o lugar onde a palavra dita — a voz — se torna uma categoria central da ação política (ARENDDT, 1995).

Tematizzare il primato della voce rispetto alla parola, infatti, significa anche aprire nuove strade per una prospettiva che non solo può focalizzarsi su una forma primaria e radicale di relazione non ancora catturata dall'ordine del linguaggio, ma è soprattutto in grado di precisarla come relazione fra unicità. Nient'altro che questo è, del resto, il senso che la sfera vocalica consegna alla parola in quanto la parola è appunto la sua destinazione essenziale. E si tratta, ovviamente, di un senso che, tramite la parola, transita dall'ontologia alla politica. (CAVARERO, 2003, p. 10)

Surge, deste modo, uma revisão crítica que pode contribuir para (re)definir a língua na chamada condição pós-colonial, encarando os repertórios orais — e a expressão vocal — como elementos que, desconstruindo a oposição binária entre escrita e oralidade, proporcionam uma descolonização conceitual indispensável para (re)situar o significado do dito nas literaturas africanas e, logo, nos contextos em que estas se inscrevem.

Para além disso, a polissemia que caracteriza o campo conceitual, estético e interpretativo da tradução torna-se o eixo central do contraponto aqui proposto, mostrando a pluralidade de significados epistemológicos que este paradigma desempenha em escritas literárias distintas e que, no entanto, são caracterizada por uma relação seminal com narrativas e repertórios da oralidade. A partir da alteridade traduzida que caracteriza a escrita de Mia Couto, passando pela tradução como “ex-posição” e “trans-posição” que pauta os projetos de João Paulo Borges Coelho e Ruy Duarte de Carvalho, a relação entre o dito e o escrito configura-se como um lugar crítico complexo marcado por uma pluralidade de entendimentos críticos que apontam para a definição desta relação nos termos de um “paradoxo filosófico” (DIAGNE, 2011) que pelo seu valor epistemológico e criativo deverá permanecer forçosamente em aberto. Por conseguinte, o que habitualmente vem sendo encarado como um dos dilemas que pautam as literaturas africanas — a oposição binária entre oralidade e escrita e a equação entre oralidade e cultura — deveria, ao invés, ser perspectivado como a matriz da pluralidade de entendimentos críticos e resultados estéticos que marcam as literaturas africanas, o pressuposto fundador para uma “descolonização conceitual” (WIREDU, 1996; 2002) que configura a tradução não como produção de uma essência, mas nos termos de uma estratégia estética e política que dando voz ao texto, dá corpo ao outro e à diferença.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.

APTER, Emily. *The Translation zone. A new comparative literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

APPIAH, Kwame Anthony. “Thick translation”. *Callaloo*, v. 16, n. 4, p. 808-819, 1993.

ARENDDT, Hannah. *Che cos'è la politica?* Milano: Edizioni di Comunità, 1995.

BRUGIONI, Elena. “Reading *Raiz de orvalho*. Counterpointing literary genres in the work of Mia Couto” in HAMILTON, Grant & David HUDDART (Eds.). *A companion to Mia Couto*. New York: James Currey, 2016, p. 49-63.

- _____. *Mia Couto. Representação, história(s) e pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão: Húmus Edições-CEHUM, 2012.
- CAN, Nazir Ahmed. *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*. Maputo: Alcance Editores, 2015.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar pastores*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. *Os papéis do inglês*. Lisboa: Cotovia, 2000.
- _____. *Lavra. Poesia reunida 1970/2000*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- _____. “Falas & vozes, fronteiras & paisagens... escritas, literaturas e entendimentos”. *Setepalcos*, n. 5. Coimbra: Cena lusófona, 2006.
- _____. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- CAVARERO, Adriana. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- CHAVES, Rita e Tania MACÊDO. *Literaturas de língua portuguesa. Marcas e marcos. Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
- CHAVES, Rita e Nazir CAN. “De passagens e paisagens: geografias e alteridade em Ruy Duarte de Carvalho”, *Abril*, v. 8, n. 16, 1. sem., jul. 2016, p. 15-28.
- CHAVES, Rita. “Desmedida: O Brasil, para além da paisagem, em Ruy Duarte de Carvalho”. *Remate de males*. v. 26, n. 2, jul./dez, p. 279-291, 2006.
- COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- _____. Entrevista com João Paulo Borges Coelho, por Rita Chaves, *Via Atlântica*, n. 16, p. 151-166, 2009.
- _____. A Literatura e o léxico da pós-colonialidade. Uma conversa com João Paulo Borges Coelho por Elena Brugioni, *Diacrítica*, v. 24, n. 3, p. 427-444, 2010.
- _____. Itinerâncias. Percursos e representações da pós-colonialidade. *Journeys. Postcolonial trajectories and representations*. Vila Nova de Famalicão: Húmus Edições-CEHUM, p. 203-218, 2012.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E Outras intervenções*. Lisboa: Caminho, 2009.
- _____. *O Último voo do flamingo*. Lisboa, Caminho, 2000.
- DIAGNE, Suleymane Bachir. “Anfricinity as an open question”. *Identity and beyond. Rethinking africanity*. Discussion paper 12. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, p. 19-24, 2001.
- GOODY, Jack. *The power of the written tradition*. Washinton-London: Smithsonian Institution Press, 2000
- _____. *The interface between the written and the oral*. Cambridge-London-NY: Cambridge University Press, 1993
- _____. *The logic of writing and the organization of society*. Cambridge-London-NY: Cambridge University Press, 1986
- GUGLIELMI, Guido. *La parola nel testo. Letteratura come storia*. Bologna: Il Mulino, 1993.



GUNNER, Liz. “Africa and orality”. In IRELE, Abiola F. e Simon GIKANDI (Eds). *The Cambridge history of African and Caribbean literature*, v. I. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-18.

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

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana, as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

MORAES, Anita. “Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho”, *Via Atlântica*, v. 16, 2009, p. 173-194.

ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London: Routledge, 1982.

QUAYSON, Ato. *Strategic transformations in nigerian writing*. London: James Currey, 1997.

QUINTAIS, Luís. O olhar do rinoceronte – ou o Ruy como eu o vejo. *Setepalcos*, n. 5. Coimbra: Cena Lusófona, p. 18, 2006.

RIBEIRO, António Sousa. Vítima do próprio sucesso? Lugares comuns do pós-colonial. In: BRUGIONI, Elena [et al.]. (Ed.) *Itinerâncias. Percursos e representações da pós-colonialidade | Journeys. Postcolonial trajectories and representations*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 39-47, 2012.

SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

WIREDU, Kwasi. “Conceptual decolonization as an imperative in contemporary African philosophy: some personal reflections.” *Rue Descartes*, v. 2, n. 36, 2002, p. 53–64. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-2.htm>>. Acesso em: 3 set. 2016.

_____. *Cultural universals and particulars: an african perspective*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

ZABUS, Chantal. *The African palimpsest. Indigenization of language in west african europhone novel*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Texto recebido em 4 de outubro de 2016 e aprovado em 11 de outubro de 2016.



NA TESSITURA HÍBRIDA DOS SIGNOS: MANOEL DE BARROS E MIA COUTO EM DIÁLOGO

*FOR AN HYBRID TEXTUALITY OF THE SIGNS:
MANOEL DE BARROS AND MIA COUTO IN DIALOGUE*

Maria Zilda da Cunha¹

Maria Auxiliadora Fontana Baseio²

RESUMO:

Este artigo pretende discutir, na perspectiva da Literatura Comparada, a relevância de dois projetos estéticos e políticos – de Manoel de Barros e de Mia Couto – e suas motivações relacionadas à construção híbrida de discursos a partir da oralidade e da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: oralidade, escrita, Manoel de Barros, Mia Couto

ABSTRACT:

This article discusses, from the perspective of Comparative Literature, the relevance of two aesthetic and political projects – by Manoel de Barros and by Mia Couto – and their motivations concerning the hybrid construction of speeches from orality and writing.

KEYWORDS: orality, writing, Manoel de Barros, Mia Couto

Introdução

No engendrar do processo de globalização como o atual, cujas marcas de um capitalismo neosselvagem são potentes, o despontar de novas perspectivas críticas de perceber o mundo, com reconfigurações de estratégias e formas de articulações que levam em conta as esferas culturais e interculturais, carecem ser consideradas. Pelas margens das assimetrias econômicas, abrem-se à intelectualidade algumas possibilida-

1 Professora Doutora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP e pesquisadora do CNPq; mariazildacunha@hotmail.com.

2 Professora Doutora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro - UNISA; pesquisadora do grupo Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens (USP/CNPQ); dorafada@ig.com.br.

des de estabelecer contrapontos efetivos ao paroxismo da competitividade, que se coloca como paradigma da vida econômica, social e cultural, agindo em acordo com a lógica assimétrica dos fluxos econômicos (ABDALA, 2013).

Os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa têm-se configurado como um campo do saber que efetivamente providencia enlaçamentos complexos pelas vias do comunitarismo cultural, interpondo-se a essa lógica severa e cruel. Este artigo, na perspectiva da Literatura Comparada, objetiva discutir a articulação entre dois projetos estéticos e políticos que se organizam a partir de uma matriz linguística comum: a língua portuguesa, considerando a construção do corpo linguístico e imaginário do texto com base nas relações entre oralidade e escrita.

Compreendem-se as literaturas brasileira e moçambicana – objetos de estudo neste artigo – como componentes de um macrossistema³ literário, a partir da constatação da existência de uma tradição histórico-cultural comum aos dois países: Moçambique e Brasil. O macrossistema funciona como um aglutinador das literaturas nacionais consideradas em seu aspecto supranacional.

Importa-nos buscar o diálogo intercultural por meio de dois representantes: Manoel de Barros e Mia Couto. Tendo em vista que seus projetos políticos e estéticos guardam vínculo com o contexto histórico em que se inserem, temos o brasileiro a arquitetar um novo homem afirmado nas origens, pela recusa do paradigma moderno, e o africano a conjugar o novo homem nas fronteiras, buscando costurar a tradição na contemporaneidade.

Urge assinalar que a investigação nessa perspectiva do comparativismo permite-nos relacionar duas ou mais literaturas ou fenômenos culturais, amalgamando, assim, aspectos históricos, linguísticos e estéticos, propiciando o diálogo entre as literaturas e as culturas. É Mia Couto quem nos ensina:

A nossa riqueza provém da nossa disponibilidade de efectuarmos trocas culturais com os outros. O Presidente Chissano perguntava num texto muito recente o que é que Moçambique tem de especial que atrai a paixão de tantos visitantes. Esse não sei quê especial existe, de facto. Essa magia está ainda viva. Mas ninguém pensa, razoavelmente, que esse poder de sedução provém de sermos naturalmente melhores que os outros. Essa magia nasce da habilidade em trocarmos cultura e produzirmos mestiçagens. Nasce da capacidade de sermos nós, sendo outros. [...] não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma. (COUTO, 2005, p.10, 19)

O estudo comparativo das literaturas dos países de língua oficial portuguesa incumbe-se de aproximar e diferenciar produções artísticas com um olhar que ultrapassa divisas nacionais, engendrando um território mais vasto e intercultural no qual nenhuma das literaturas cabe afirmar-se como paradigmática.

Conhecer linguagens literárias e projetos estéticos que sensibilizam para a história e para a compreensão refinada das diferentes culturas contribui, sobremaneira, para relações mais humanitárias na exata medida em que se torna possível ponderar semelhanças e diferenças e respeitar a diversidade cultural.

3 Essa noção de “macrossistema” foi assinalada por Benjamin Abdala Junior e enraíza-se no conceito de sistema literário proposto por Antonio Cândido.

Manoel de Barros e Mia Couto: diálogos de “voz e letra”⁴

Manoel de Barros, em seu projeto de escrita, evidencia recusa aos valores do capitalismo a partir da sugestão da matéria que compõe sua poesia: “tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado” (BARROS, 2001, p.12). Nesse propósito, cria rupturas com os princípios que regem o mundo da mercadoria: o valor de uso e de troca dos objetos. Em resistência, propõe a desfuncionalização e a reinvenção dos objetos a partir da recriação da própria linguagem que os apresenta.

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham um idioma. (BARROS, 2006b, p.11)

Inspirada na reinvenção das formas, essa literatura cria aberturas para o novo no retecer da língua de maneira inusitada, com arranjos poéticos insólitos capazes de provocar estranhamento no leitor. Assim, incursiona pelos terrenos de um imaginário que valoriza o pensar intuitivo em clara resistência ao pensar dedutivo e conceitual. Nesse exercício de linguagem, cabe a subversão da lógica cartesiana de forma a desafiar as certezas paradigmáticas. Orientado por uma gramática poética insólita, em que imagens e sons desvelam seu sentir inaugural, o poeta brasileiro inventa uma língua de brincar.

Uma rã me pedra (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.) (BARROS, 2004, p.13)

Essa experiência lúdica reúne realidades aparentemente incompatíveis que põem a realidade tangível e estável à revelia e mostram em relevo o ato criador e recriador que engendra a poesia. Ao reorganizar sentidos, ressignifica relações, sugerindo a reinvenção da vida, ou então de uma nova maneira de estar no mundo.

Seu projeto de resistência volta-se à vida utilitária, à primazia do consumo, à tirania do dinheiro, ao pensamento único, propondo, em contrapartida, um olhar de comunhão com o outro, com a natureza, com outras culturas e formas de ver o mundo.

As personagens que desfilam pelos versos do poeta revelam seu olhar sensível para aqueles que circulam às margens do poder. Seus nomes, escritos conforme se pronunciam, revelam identidades que facilmente se aproximam do leitor pela qualidade de criação de laços de proximidade que a oralidade é mestra em tecer: Polina (criança de 8 anos que não sabia falar Paulina e tinha o nariz escorrendo o tempo todo) (BARROS, 2005, p.61); Sebastião, louco que “preguntava”: “– jacaré no seco anda?” (BARROS, 2005, p.65)

Nesse sentido, Manoel de Barros vai construindo uma complexa gramática social capaz de reunir pessoas e aspirações em torno de uma busca humana comum, na medida em que se partilha o mesmo chão e um mesmo destino. Seus poemas orientam o olhar para a valorização das raízes, despertando sentimento de pertença ao lugar de nascimento.

As marcas e ritmos da oralidade tornam-se tangíveis linguisticamente pelo emprego recorrente de onomatopéias; pela supressão de sinais de pontuação, a fim de tornar presente o fluxo do pensamento e do gesto vocal; pela ruptura com as normas gramaticais; entre outras escolhas com as quais procura esvaziar a

4 Alusão ao livro *Entre voz e letra*, de Laura Cavalcante Padilha, e à tese *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*, de Maria Auxiliadora Fontana Baseio, ambos estudos citados nas Referências deste artigo.



ordem convencional. Soma-se a essa preocupação transcriadora a proposta de recriar gêneros e formas da cultura oral, como provérbios, adivinhas, lendas, mitos, na busca de diálogo com a tradição e da inserção desse imaginário no corpo do texto. Nesse intuito, cria personagens e modos de expressão que fazem ressoar a voz do contador de histórias, recuperando a “performance”⁵ característica das culturas marcadas pela produção artesanal de suas narrativas, em um movimento de crítica à cultura escrita.

A voz de meu avô arfa. Estava com um livro
debaixo dos olhos.
Vô! o livro está de cabeça pra baixo.
Estou deslendo. (BARROS, 2006a, p.30)

“Desler” é a palavra-chave para compreender a proposta poética de Manoel de Barros e significa desaprender. Pela voz do avô, propõe-se destecer a cultura escrita, decompondo liricamente a história ocidental que a projetou.

Ao desobedecer às formas de expressão da cultura escrita, propondo a aproximação com a lógica da cultura oral, o poeta ludicamente aproxima a língua da experiência, do pensamento e da linguagem infantil. Dito de outro modo, esse artista expõe uma fratura existente no sistema de linguagens – a morada em que se formam os sons primeiros da língua materna entre experiência e linguagem: o balbuciar da infância da linguagem (AGAMBEN, 2008, p. 107). Lugar esse de uma investigação estética que canta e conta, e que, por abrigar um olhar originário, reserva o vazio da sugestão para significar-se na similaridade ou na ambivalência dos sentidos do olhar ficcional ou mesmo na diferença entre língua e discurso.

É uma cisão que rompe com a noção de verdade pela mediação do pensamento crítico, que vê, na imaginação, uma ação possível de negar a mediocridade do discurso estabelecido. Nesta virada conceitual, o juízo estético volta-se também para a fratura entre o artista e o interlocutor e se identifica com o inapreensível da arte, é o ingresso da arte no reino da vida.

Sugere Manoel de Barros (2003, p.59): “Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem”. Para arejar a linguagem, o poeta vale-se de sua vocação para “errar” na língua portuguesa, aproximando-a da língua de brincar das crianças. Nesse processo de retorno à infância, retoma-se também a arquitetura poética do nascedouro da linguagem, para que, ao retencê-la, se possa reinventar o mundo por meio da palavra. Esse movimento de busca da linguagem em sua manifestação seminal, operada no mais alto grau da potencialidade estética, desperta sentidos e sensações que fazem tangenciar a expressão estética no corpo vivo e sensível do leitor.

De primeiro as coisas só davam aspecto
Não davam idéias.
A língua era incorporante. (BARROS, 2006b, p.85)

— Difícil entender, me dizem, é sua poesia, o
senhor concorda?
— Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da
inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore. (BARROS, 2002, p.37)

O poeta deixa evidente que seu trabalho se tece mais por encantamento e por instinto e menos por

5 No sentido proposto por Paul Zumthor.

pensamento instrumentalmente racionalizado: “Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão por instinto linguístico” (BARROS, 2004, p.81).

Manoel de Barros sugere ser papel da poesia sensibilizar o humano por meio de uma língua reinventada e o papel do poeta criar um território imaginário como lugar da reinvenção capaz de impulsionar a transformação das relações humanas. Para isso, sua poesia experimenta o fio da voz que ecoa entre o cantar e o contar.

Assim também sugere Mia Couto e, por meio de um narrador que se reveste de contador, faz ouvir, nas sombras das letras, os gestos da oralidade, criando resistência a toda espécie de dominação, seja ao colonialismo, seja à globalização na sua forma perversa.

Deixámos de escutar as vozes que são diferentes, os silêncios que são diversos. E deixámos de escutar não porque nos rodeasse o silêncio. Ficámos surdos pelo excesso de palavras, ficámos autistas pelo excesso de informação. A natureza converteu-se em retórica, num emblema, num anúncio de televisão. Falamos dela, não a vivemos. A natureza, ela própria, tem que voltar a nascer. (COUTO, 2005, p.123)

A oralidade implica condição daquilo que em nós se orienta diretamente para o outro. Falar é se oferecer ao outro; escutar é receber, acolher, abrir-se ao diferente. Essa interação intermediada pela voz e pelo corpo revela sua potencialidade em reafirmar laços de afetividade.

Amadou Hampâté Bâ (*Apud* MATOS, 2005, p.79) costumava dizer que “na África é contando histórias que se constrói a aldeia”. Nesse intercâmbio, recupera-se a capacidade de dar conselhos, e o conselho, “tecido na substância viva da existência, tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p.200). Evidente que essa sabedoria aparece, em Mia Couto, alinhavada em livro, portanto a marca artesanal da narração não se perde, é resgatada por um novo contador, capaz de recuperar o tempo em que o tempo não contava. Em *Pensatempos*, o escritor moçambicano faz profunda reflexão sobre a tradição e a modernidade e suas possibilidades dialógicas – traço importante de seu projeto estético.

A inscrição do mito, como gênero da tradição, no corpo do romance é recurso recorrente em textos do autor moçambicano, mobilizando um pensar sensível e atento a ouvir com consciência as manifestações da natureza, bem como a voz dos ancestrais, na tentativa de reinventar essa antiga forma de conhecimento cuja lógica corrobora na reanimação de laços entre os homens a partir da criação de um espaço de troca e de respeito ao outro.

Em *Pensatempos*, o escritor responde a questões da contemporaneidade:

O que podemos fazer, nos dias de hoje, é responder à globalização desumanizante com uma outra globalização, feita à nossa maneira e com os nossos próprios propósitos. Não tanto para contrapor. Mas para criar um mundo plural em que todos possam mundializar-se e ser mundializados. Sem hegemonia, sem dominação. Um mundo que escuta as vozes diversas, em que todos são, em simultâneo, centro e periferia.[...] Se os outros nos conhecerem, se escutarem a nossa voz e, sobretudo, se encontrarem nessa descoberta um motivo de prazer, só então estaremos criando esse território de diversidade e de particularidade. O problema parece ser o de que nós próprios – os do Terceiro Mundo – nos conhecemos mal. [...] A visão que temos da nossa História e das nossas dinâmicas não foi por nós construída. Não é nossa. Pedimos emprestado aos outros a lógica que levou à nossa própria exclusão e à mistificação de nosso mundo periférico. Temos que aprender a pensar e a sentir de acordo com uma racionalidade que seja nossa e que exprima a nossa individualidade. (COUTO, 2005, p.156)



Fundada na tradição oral e sendo reconhecida pela produção artesanal de suas estórias, a cultura moçambicana tem na palavra do contador o instrumento para a arte de narrar – como ensina Walter Benjamin (1994, p.60) –, reunindo experiência, trabalho artesanal e senso prático. O narrador colhe o que narra na experiência própria ou contada e transforma isso novamente em experiência daqueles que ouvem a estória. Daí a importância da voz dos velhos como aqueles portadores da experiência vivida e capazes de compartilhar com os novos sua sabedoria.

No corpo do texto, essas antigas e sábias vozes dividem espaço com outras tantas para as quais o escritor empresta sua letra: vozes de brancos, negros, animais, ancestrais, vozes conhecidas e desconhecidas, com as quais o escritor atualiza seu plano estético e político de costurar tradição e modernidade, valorizando as identidades e transformando seu texto em uma nova oportunidade para “o gesto vocal” (ZUMTHOR, 1993, p.55).

O predomínio da narração sobre a descrição, bem como o uso do discurso direto e do indireto livre, mais que o indireto, ressaltam a intencionalidade de criar um território textual fronteiro: de um lado, rompe com o estatuto do discurso monológico da tradição, visto que registra múltiplas vozes; de outro, reforça a expressão performática tradicional, reanimando os movimentos do corpo, do olho e da mão.

Assim como em Manoel de Barros, mitos, lendas, adivinhas, provérbios, entre outras formas da tradição oral se reapresentam no corpo linguístico do texto moçambicano sustentando uma textualidade de harmonia híbrida. Em consonância com Rita Chaves (1999, p.160), “se num mundo movido pelo dinamismo das mudanças sociais, o provérbio pode ser encarado como uma expressão de conformismo, num universo calcado na imobilidade e na exclusão, a fala popular ganha tons de subversão”.

Em seu projeto de escrita, Mia Couto intertextualiza o imaginário das culturas de tradição oral expresso em suas formas e gestos tradicionais de troca comunicativa, utilizando a língua portuguesa de maneira inusitada e surpreendente. De acordo com Ana Mafalda Leite (2004, p.27), “qualquer escritor, em qualquer literatura, pode contribuir para a reformulação de um gênero, mas o escritor que incorpora formas de outras tradições culturais obriga-nos a articular ajustes nas nossas percepções do literário”.

É fato que o autor não hesita em operacionalizar a língua com suas imprevisíveis “brincadeiras” como designa Fernanda Cavacas (2001), devolvendo à prosa os ritmos da poesia, em jogo de letras e sons, conferindo harmonia, riqueza afetiva e expressividade às suas construções estéticas.

À semelhança de Manoel de Barros, subverte a norma-padrão do português europeu, ao adotar, por exemplo, inovações lexicais, por meio de um processo inventivo que se observa na quantidade significativa de neologismos. Valendo-se dos procedimentos de formação de palavras, transforma os signos linguísticos em novas categorias gramaticais, atualizando outros sentidos na perspectiva de exprimir e sonhar conteúdos novos.

Nesse intuito de encantar o leitor pela expressão estética, o escritor revela a língua portuguesa como um sistema aberto e, ao mesmo tempo, afetivo, empregando, com reconhecida singularidade, uma linguagem extremamente impressiva. O lirismo que acompanha seus escritos em prosa tingem-a de poeticidade, pela habilidade com que faz uso de figuras de linguagem: sinestésias, comparações, metáforas tornam suas narrativas substancialmente mais afetivas, levando o leitor a trilhar os caminhos da sensibilidade. Por meio de subversões morfológicas, sintáticas e semânticas, Mia Couto cria diálogos entre a vida vivida e a vida sonhada, aproximando tradição oral e tradição literária.

Os dois poetas de poesia e prosa, ao mesmo tempo em que trabalham com o lúdico, convidam o leitor a um duplo exercício: ao jogo estético e, ao mesmo tempo, reflexivo. Afirma Mia Couto: “o que um escritor nos dá não são livros. O que ele nos dá, por via da escrita, é um mundo” (COUTO, 2005, p.120), um mundo que se plasma, imaginariamente, pelo sêmen de uma nova linguagem artística, engravidada por uma língua já velha, mas, que por estar em estado de festa, é capaz de renovar a letra pelo sopro da voz. Aquilo que se manifesta como marcas da cultura oral e da tradição é reconhecido como possibilidade incontestável para a afirmação e para a construção de um novo modo de estar no mundo.

É com a língua portuguesa que ambos povoam de tradição a modernidade. O português é a língua oficial nos dois países, é a norma estabelecida nas escolas, nos textos oficiais, nos meios de comunicação. Em 1979, Luís Bernardo Honwana, também célebre escritor moçambicano, após proferir palestra nos Estados Unidos, no momento das perguntas, ouve a seguinte: “Agora que Moçambique é um país independente, por que vocês não abandonam o idioma do colonizador para falar e escrever sua própria língua?”, à qual responde convictamente: “A língua portuguesa é nossa também” (HAMILTON, 1999, p.17).

Nessa perspectiva, Mia Couto amolda a língua portuguesa, transformando-a de código linguístico da colonização em código linguístico da moçambicanidade – instrumento legítimo capaz de veicular a literatura de uma nova nação. Assim também o faz Manoel de Barros. Na contramão do que foi imposto, os autores transgridem a norma, fundando outras relações com a lógica do discurso comum, buscando, no imaginário das culturas de tradição oral, na expressão livre e espontânea dos atores anônimos das camadas populares, a matéria-prima de sua linguagem. No limiar entre “o normativo e o criativo”, no dizer de Ana Mafalda Leite (1999, p.7), no Prefácio ao livro de Fernanda Cavacas, Mia Couto constrói sua ponte, um entrelugar de reflexão trans(linguístico), traduzindo este desvairamento “brincativo” existente há muito no falar cotidiano da língua. Essa é a maneira de o escritor nos apresentar um discurso novo. Nas páginas do chão moçambicano, desenham-se as iniciais de suas identidades e Mia Couto faz questão de sublinhar o que as culturas legitimadas como as hegemônicas insistiram em rasurar. Esse gesto desalienador engaja o leitor na missão transformadora da escrita, de forma a abrir a visão para tudo quanto o arquivo do Ocidente cegou. Define, assim, o espaço literário como um entrelugar, um território de partilha e de fronteira, no qual confluem o rural e o urbano, o sobrenatural e o natural, a vida e a morte, o interdito e o permitido, a oralidade e a escrita, o tradicional e o moderno. É com esse intuito que, no chão do livro, enraíza as múltiplas vozes de sua terra, tentando cultivá-las em letra. Fertilizando a escritura com as substâncias da oralidade, ele traduz o pensar, o sentir e o querer dos moçambicanos. Como ele mesmo afirma: no país, “noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos” (MAQUÊA, 2005, p.208).

Ao traduzir esses universos, o autor inaugura uma realidade outra. Isso é possível porque sua escrita abre fendas na língua do colonizador, como forma de assegurar um espaço em que os moçambicanos possam expressar suas raízes e sua maneira de estar no mundo. Seus escritos literários envolvem o leitor em uma atmosfera de encantamento e de sonho. E este é seu projeto estético e seu projeto político, como ele mesmo assume:

[...] o escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é correcto, ele questiona os limites da razão. Os escritores moçambicanos cumprem hoje um



compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar outro Moçambique.[...] esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar. (COUTO, 2005, p.63)

Para ele, o escritor tem compromisso com a liberdade. Por isso, sua literatura posiciona o leitor nessa zona fronteira de enlaçamentos entre tradição e modernidade, entre memória e possibilidades do vir-a-ser.

Tanto Manoel de Barros quanto Mia Couto trazem à baila um acervo cultural que assemelha, em certos aspectos, as culturas brasileira e moçambicana: valorizam a escuta, que coloca os seres em diálogo, que transporta o leitor às rodas de histórias ao pé do fogo, sensibilizados com a poesia do verbo. Ambos estabelecem esse vínculo por meio da Língua Portuguesa – vetor da história, da memória e também do vir-a-ser – que oferece a possibilidade de irmanar as experiências. Lúdica, afetiva e festiva é a língua com a qual os autores sonham em instaurar uma nova ordem.

Cada um, à sua maneira e com uma escrita literária fecundada pela oralidade e grávida de elementos imagéticos, busca suas raízes culturais e seus sentimentos de pertença. Não lhes falta inventividade, nem sensibilidade, para fazer fruir o verbo e colocar a palavra em festa, possivelmente no vislumbre de uma nova comunhão dos homens.

Entre os tantos recursos estilísticos que traduzem a imagética dos dois alquimistas da linguagem, apostam na analogia que alicerça metáforas, metonímias, personificações, capazes de imprimir expressividade e afetividade aos textos como forma de manifestação de suas aspirações à transformação dos homens e da sociedade humana.

A escolha por recriar a tradição oral é a maneira que os dois inventores, ao reengendrar a língua à experiência da linguagem, encontram para restaurar as formas primeiras de convivência humana. Em Manoel de Barros, a entrevisão do primordial; em Mia Couto, a escuta dos antepassados. Em ambos, a qualidade do gesto vocal, que aproxima os seres humanos no reconhecimento de corpos e na partilha de histórias e sentimentos comuns da condição humana.

A poesia é linguagem inaugural por meio da qual se torna possível amalgamar gestos e sons do modo primeiro de significar. O conto literário, forma eleita por Mia Couto para cumprir seu projeto de libertação, inscreve o gesto vocal do contador e, trabalhado com a palavra mágica, enlaça o leitor na tarefa de agregar os homens ao recompor a memória das experiências vividas.

A voz do narrador primordial que ressoa na prosa poética dos dois autores – cumpre lembrar que Manoel de Barros, embora escreva predominantemente poesia, cria também prosa poética – rememora o tempo primeiro, em que se prezava mais pelo olhar de comunhão do que de cisão.

No resgate desses elementos que atestam a manifestação do novo, acabam por valorizar tudo que envolve a natureza da criança: seu pensar, seu modo de estar no mundo, sua forma de agir, de falar, de brincar com as palavras, de criar, de se expressar. Com isso, imprimem o encantamento da voz nas ranhuras da letra, introduzem fantasia na aspereza do pensar estabelecido, inscrevem afetividade na atividade racional, paixão na razão, sentido no vazio da vida banal – todos ingredientes necessários para que se inaugure o presente.

Tanto Manoel de Barros quanto Mia Couto envergam-se para o chão, para a Terra, abrem-nos os canais da percepção para questionar os efeitos de uma civilização reduzida ao quantitativo, ao dinheiro, ao prosaico, evocando a bandeira de uma sociedade-mundo, que abrigue, no mesmo lar, diferentes etnias, valorizando o sentimento de pertença e de enraizamento a uma Terra-pátria em que os homens possam co-

mungar sentimentos e pensamentos. Em travessia, perambulando por espaços múltiplos, eles reinventam um entrelugar, por princípio imaginário, motivador do diálogo das culturas, projetando uma nova forma de cidadania – a transfronteiriça e transcultural – e uma nova forma de identidade – sempre em curso.

Podemos considerar que tanto Manoel de Barros quanto Mia Couto, conscientes de seus ofícios poéticos, ecoam as forças renovadoras de sua época. Rompem com modelos hegemônicos, abrindo-se para um novo modelo civilizatório, espalhando as sementes para a possível construção da sociedade-mundo, conforme pondera Edgar Morin (2003, p.90). Se ela acontecerá é incerto, mas muitos dos acontecimentos históricos felizes foram, em princípio, improváveis.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura comparada & relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

_____. *De vãos e ilhas: literaturas e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Senac, 2002.

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. São Paulo: Humanitas, 2014.

BARROS, Manoel. *Arranjos para assobio*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Livro sobre o nada*. 12.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

_____. *Matéria de poesia*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O livro das ignoranças*. 12.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v.1.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além Edição de Publicações, 2001.

_____. *Mia Couto: brinciação vocabular*. Lisboa: Mar Além Edição de Publicações e Instituto Camões, 1999.

_____. *Mia Couto: pensatempas e improvérbios*. Lisboa: Mar Além Edição de Publicações, 2000.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.



- COUTO, Mia. *A chuva pasmada*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. *A varanda do frangipani*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- _____. *Mar me quer*. Il. João Nasi Pereira. 5. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- _____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- _____. *Terra sonâmbula*. 8. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. *Vozes anoitecidas*. 8. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
- _____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HAMILTON, Russell G.. “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”. *Via atlântica*. São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 3, 1999.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. 2. ed. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2004.
- MAQUÊA, Vera. “Entrevista com Mia Couto”. *Via Atlântica*. São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 8, 2005.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2.ed. São Paulo: T.A. Editor, 1997.
- MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MORIN, Edgar. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.
- REVISTA VIA ATLÂNTICA. n.8. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Texto submetido em 30 de julho de 2016 e aceito em 23 de agosto de 2016.



ODETE SEMEDO: ORALIDADE E TRADIÇÃO

ODETE SEMEDO: ORALITY AND TRADITION

Érica Cristina Bispo¹

RESUMO:

Este texto se destina a investigar a construção de contos recriados a partir da tradição oral guineense pela escritora Odete Semedo, bem como seus mecanismos de simulação da oralidade na escrita. Para tanto, retoma-se o conceito de oralitura, de Lambert-Félix Prudent.

PALAVRAS-CHAVE: Odete Semedo, oralidade, tradição oral

ABSTRACT:

This text aims to investigate the short-stories by Odete Semedo whose construction is founded in the recreation of oral tradition of Guinea Bissau, as well its mechanisms of simulation of oral tradition in writing. For this, we will revisit the concept of "orature", by Lambert-Félix Prudent.

KEYWORDS: *Odete Semedo, orality, oral tradition*

O ato gozoso de contar e ouvir estórias é tão antigo quanto a humanidade, porém, hoje, tal gozo é, em algumas sociedades, reduzido a um passatempo destinado, apenas, a crianças e velhos, ou seja, àqueles que se encontram fora dos círculos do lucro e do capital. Nas tradições orais, não só da África, mas também em outras sociedades que privilegiavam a voz, a enunciação envolvia mais do que entretenimento. Através dos contadores, os ouvintes podiam conhecer a história de sua gente, suas leis, costumes e tratados. De etnia para etnia se modificavam a razão e a forma de narrar, porém, em nenhuma delas, se perdia a noção da relevância dos ensinamentos e do prazer transmitidos por essas narrativas a cada povo.

Como forma de evocar o passado anterior à colonização em busca de raízes culturais, diversos autores africanos de língua portuguesa enveredam pelos bosques da tradição para, assim, fazerem nascer ou ressuscitar uma identidade que congregue, por meio da memória, os povos de seus países. Dentre esses, se encontra a escritora guineense Maria Odete da Costa Semedo. Nascida em 7 de novembro de 1959, em Bissau. Licenciada em Estudos Portugueses – Línguas e Literaturas Modernas – na Universidade Nova de Lisboa, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Odete foi diretora da Escola Normal Superior *Tchi-*

¹ Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; bispoerica@gmail.com.

co *Té*, em Bissau, e também foi fundadora e membro do conselho de redação da revista *Tcholona*. Concilia participação educacional, atuando como professora; política, tendo sido ministra da Saúde e da Educação do país; além de ter importante papel na vida cultural, como, por exemplo, sendo membro-fundadora da Associação de Escritores da Guiné-Bissau.

As histórias de Odete têm, por vezes, como ponto de partida a tradição e ganham uma nova roupagem, por meio de uma *mise-en-scène* narrativa, na qual são reinventadas e dramatizadas, no papel, as vozes e os gestos característicos das narrativas orais. Nas palavras de Inocência Mata, os contos da ficcionista “não são simplesmente ‘textos da oratura’ mas contos com uma autoria identificada, uma elaboração estilística e uma intenção, a estética”. (MATA. In: SEMEDO, 2000, p. 7).

Diante disso, este texto se destina a investigar as estratégias usadas pela escritora Odete Semedo para a construção do conto “Aconteceu em Gã-Biafada”, publicado em 2000 no livro *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II*, pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP). A seleção deste conto dentre os dez que compõem a coletânea *Histórias e passadas que ouvi contar II* se deve à sua curiosa trajetória. O conto, que hoje temos pela pena de Odete Semedo e abre o livro *Djênia*, integra o compêndio de narrativas orais do imaginário guineense. Em Bolama, contava-se que Lamarana e Saliu eram dois amigos que se amavam, mas a união não dera certo. Em Kansala, dizia-se que não era um casal, mas duas amigas que trataram mal uma pessoa doente, que as amaldiçoou e as duas morreram. No local da morte nasceram duas árvores, as quais acreditavam ser as duas amigas. O músico guineense José Carlos Schwarz, por sua vez, também revisitara a história, fixando-a pela escrita em crioulo guineense na canção *Saliu ku Lamarana*, cujo final diz *mon na mon, pe na mundo*, que traduzido surge no texto da recriação de Odete “mão na mão e pés no mundo” (SEMEDO, 2000, p. 27).

Mais do que a elaboração de uma nova narrativa sobre a história oral, Odete Semedo recria também o ambiente da contação, encenando no papel os gestos e as vozes do momento da contação. Sendo assim, vários processos mnemônicos utilizados pelas “mulheres-grandes” e pelos *griots* são empregados por Odete Semedo em sua ficção como recursos estéticos que recriam ou encenam o discurso dos mais velhos, partindo dos mesmos temas, ora legitimando-os, ora transgredindo-os. A autora não só recria a história, como também os momentos e as estratégias de contação. Sendo assim, Odete Semedo vale-se de formas tradicionais reinventadas para construir sua escrita. Nessa, há ecos da tradição preservados por recursos diversos.

O recurso é largamente utilizado dentre diversos escritores africanos. Mergulhar na inesgotável fonte da tradição oral para dela extrair e recriar artisticamente a efabulação literária tem sido marca não só da ficção de Semedo, mas também é lida em Boaventura Cardoso ou Mia Couto, por exemplo. A beleza da recriação das narrativas tradicionais orais pela literatura escrita está justamente na reinvenção da oralidade feita por um discurso escrito que se apresenta como uma espécie de *mise-en-scène*, o que permite ao leitor sentir-se ao redor de uma fogueira diante de alguém muito sábio e ao lado de pares sedentos das palavras ouvidas de um narrador que se comporta como um *griot*. O que temos não é a literatura escrita no modelo ocidental, tampouco a literatura oral, uma vez que se apresenta por meio alfabético. Há um registro que está entre os dois universos. Valendo-se da escrita, imita-se a oralidade: oralitura.

O termo “oralitura”², “expressão já canonizada entre os estudiosos antilhanos” (MATA, 1998, p. 58), foi o termo utilizado pela professora Leda Martins (MARTINS, 1997, p. 21) para definir o processo que

2 O termo “oralitura” é definido por L.F. Prudent, na obra *Les problèmes d’émergence d’une littérature créole antillaise. Littératures insulaires et mascareigne: itinéraires et contacts de cultures*.

utilizou ao registrar, por escrito, a história do Reinado do Rosário em Jatobá, em Minas Gerais, no Brasil. Durante o levantamento de dados, a pesquisadora se deparou com uma série de aspectos orais sem equivalentes escritos, o que a levou à seguinte conclusão:

Queria eu desenhar uma melopeia que traduzisse na letra escrita (impossível desejo!) o fulgor da *performance* oral, os matizes de uma linguagem sinestésica que conjugasse as palavras, os gestos, a música e o encantamento imanescentes dos cantares e festejos dos congados; uma dicção que não elidisse o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor. [...] Optei, pois, por um estilo indireto de narração, atuando eu mesma como narrador, bordando a letra do texto ágrafo como os grafites do escrito, intervindo algumas vezes com breves e fugazes reflexões, pontuando o ouvido e o lido, como um corifeu que dialoga, às vezes por interjeições, como o coro e os protagonistas, transitando por seus múltiplos timbres e intervalos. (MARTINS, 1997, p. 20-21)

Leda Martins, ao usar o termo “oralitura”, se inspirou no termo inglês *orature* (SCHIPPER *apud* MARTINS, 1997, p. 21), largamente utilizado em estudos culturais africanos de autoria anglo-saxônica; tal expressão refere-se ao emprego de elementos próprios da oralidade recriados pelo registro escrito. Lourenço do Rosário também se referiu ao termo inglês, mas o traduziu por *oratura* que, segundo ele, surgiu “por oposição em extensão de significado à designação Literatura” (ROSÁRIO, 1989, p. 53). Segundo Rosário, “a oposição Literatura/Oratura não cobre de modo nenhum todos os aspectos distintos existentes entre os dois sistemas literários” (ROSÁRIO, 1989, p.53).

O termo “oralitura”, por sua vez, é mais abrangente que *oratura*; pois contempla a encenação das peculiaridades da oralidade na escrita, agregando em si marcas do oral e o radical *littera*, letra, equilibrando, assim, os valores da oralidade e da escrita, ao mesmo tempo que une, criativamente, a origem temática do registro oral e a “performance” estética da escritura literária. Em suma, estamos falando aqui de um processo de “griotização” do discurso que envolve a recriação dos textos tradicionais, o conhecimento da forma de narrar oral e a encenação de aspectos que levam o leitor a imaginar-se na situação da contação. O que temos nesses contos é uma criação estética que se debruça sobre a tradição, revisitando-a e dramatizando-a no papel, ou seja, a voz narradora do *griot* é reinventada na cena da escrita.

Russell Hamilton, contudo, nos alerta para o caráter aberto do texto recriado pela escrita, uma vez que

Seria errado pensar, porém, que uma vez transformada em escrita a oralidade se torna estática, pois cada leitor reformula as funções dos fatores linguísticos por meios diferentes daqueles empregados por um ouvinte, que recebe a mensagem normalmente no meio de outros ouvintes. (HAMILTON, 1987, p. 230)

À medida em que lemos uma obra oriunda da tradição oral, percebemos “coincidências” e reincidências de temas específicos. De acordo com Lourenço do Rosário, a gênese da narrativa oral é impossível de ser determinada com precisão, mas é inegável sua natureza poligenética, em que o caráter universal da temática desencadeia as reincidências por tratarem das relações humanas exemplificadas nas narrativas. Por essa razão é que sempre encontramos temas “repetidos” como consequência da ganância, a esperteza dos pobres para subverter a ordem estabelecida pelos ricos, o amor proibido buscado a qualquer preço, a amizade posta em xeque diante do poder financeiro, dentre outros; além dos personagens-tipo.

A valorização da memória social e do legado cultural que identificam as tradições locais tem sido hoje uma das tendências da ficção contemporânea, praticada por escritores africanos de língua portuguesa. Na Guiné-Bissau, essa é uma das marcas da moderna literatura nacional, especificamente na produção do último decênio do século XX.



A originalidade da literatura popular transformou-se na principal fonte inspiradora. As publicações, desde então, se mostraram preocupadas com os rumos do país, buscando soluções para o mesmo, criticando as imperfeições da sociedade, além de proporem o criativo resgate e a difusão da cultura oral pela literatura. A respeito deste último traço Leopoldo Amado afirma:

É essa poderosa cultura popular a fonte inesgotável da nossa inspiração cultural e o espelho no qual melhor nos reconhecemos que estimula e inspira os literatos guineenses que abandonaram, num passado recente, a ideografia do exclusivismo revolucionário. (AMADO, 1999, p. 67)

“Aconteceu em Gã-Biafada” foi publicado pela primeira vez em Bissau na revista *Tcholona*, em outubro 1994 (TCHOLONA, 1994, p. 20-22) e está presente em *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II* (2000). O conto se estrutura por narrativas encaixadas, dando voz a três narradoras: a mãe, que conta acerca do amor proibido entre Lamarana e Saliu; a filha, que ouve a mãe e informa ao leitor sobre as mudanças de direção da passada; e a “mulher-grande” que, na narrativa, a respeito do destino de Lamarana e Saliu, lhes dá a fórmula de como estas poderão livrar-se da maldição dos antepassados.

A estória sobre o amor de Lamarana e Saliu é-nos narrada por duas vozes, sendo o discurso da filha o que se acumplicia com a voz enunciadora do conto e o discurso da mãe o que se apresenta como uma representação reinventada do oral.

A filha ocupa dois lugares na narrativa, ela é quem informa ao leitor acerca da direção da *passada* e é, também, ouvinte da estória. Tal qual Walter Benjamin caracteriza o narrador, ou seja, como quem explica os conteúdos a serem narrados, a filha interrompe a voz materna para dizer: “Começou a minha mãe a contar às crianças que estavam à sua volta. Eu fazia parte desse grupo” (SEMEDO, 2000, p. 20). Situa, assim, o leitor no contexto narrativo.

Outra informação importante é acerca do uso do pretérito imperfeito do indicativo em “Eu fazia parte desse grupo” (SEMEDO, 2000, p.20). O tempo verbal nos revela que a filha nos conta o que era hábito ouvir quando criança. No entanto, nem a sua infância, nem o costume de escutar estórias narradas compõem o contexto atual, isto é, o tempo da enunciação, que se configura como tempo presente em relação ao tempo do enunciado, sendo este constituído pela narrativa de sua mãe. Entendemos, assim, que o narrar da filha se tece na distância existente entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. Vale ressaltar também que a voz enunciadora desse conto acumula a função de narrar num plano narrativo e a de ser personagem participante de outro. Portanto, ela é também um “ser de papel” (BARTHES, 1972, p. 48).

A narrativa sobre Lamarana e Saliu é um exemplo de encaixe: entre os primeiro e segundo finais está uma nova intervenção da filha, que nos conta a reação dos ouvintes e dela mesma ao primeiro final, quando Lamarana e Saliu morrem por descumprirem a tradição.

Sobre a estrutura de encaixe, Tzvedan Todorov afirma, em concordância com o pensamento de Walter Benjamin, que “a história raramente é simples; contém frequentemente muitos ‘fios’ e é apenas a partir de um certo momento que estes fios se reúnem” (TODOROV, 1972, p. 213). A metáfora dos fios nos remete à noção etimológica da palavra texto (tecido), dá-nos a dimensão exata do encaixe narrativo que pressupõe “a inclusão de uma história no interior de uma outra” (TODOROV, 1972, p. 234). Em outras palavras, o encaixe é uma micronarrativa inserida num contexto macro. A narrativa encaixada pode estabelecer um efeito de espelhamento, complementação metafórica e/ou alegórica em relação à macronarrativa ou, simplesmente, ser uma estratégia estética para a representação do contexto narrativo oral.

Tal traço não é exclusividade deste conto, mas se manifesta em Odete Semedo em diversas narrativas. Seus contos apresentam dois níveis narrativos: um em que o narrador narra de fora; o outro em que o narrador é personagem. No primeiro nível, o narrador é onisciente, é ele quem informa o leitor do contexto narrativo, de como o narrador aprendeu ou conheceu a estória e da reação dos ouvintes em primeira instância.

Constata-se uma espécie de fórmula estrutural, na qual a autora cria a situação narrativa, onde há, geralmente, uma voz enunciativa que tem como interlocutor o leitor e um narrador que conta para um grupo de ouvintes “de papel”, isto é, para personagens que ouvem as histórias. Nas estruturas encaixantes, conhecemos as personagens que são uma espécie de *griot* e os outros que participam do exercício dialógico de ouvir e apertear. Como resultado, há a narrativa de encaixe, que, segundo Todorov, é “uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (TODOROV, 2003, p. 126). Nos contextos orais – sejam africanos ou não – são comuns esses tipos de narrativas que saem umas das outras como os infundáveis fios das histórias de Sherazade, cuja sedução de contar a salvou da morte e a fez ser considerada uma tecelã por excelência. Walter Benjamin complementa tal ideia ao ensinar-nos que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 1986, p. 205).

A mãe é a figura da genuína “mulher-grande”, ela é a mais velha, exerce a função didática e adéqua seu discurso à situação. Seu contar se assemelha, portanto, ao padrão narrativo descrito por Walter Benjamin. Em seu discurso, ela não diz como aprendeu o conto, mas deixa claro seu objetivo na advertência inicial:

Naquele tempo, as raparigas eram educadas de forma a obedecerem não só aos mais velhos mas a toda a comunidade, e dizia-se que era a forma mais correcta de *da kriason*³. Não deviam pois desobedecer aos mais velhos, nem resmungar quando eram castigadas verbalmente ou com *mantampa*⁴. Desobedecer ao pai e à mãe era um sacrilégio e conduzia sempre a uma *praga*, isto é, à filha que desobedecesse só aconteciam desgraças. Todavia, Lamarana desobedeceu. (SEMEDO, 2000, p. 20)

O ensinamento ou a moral, que é o resultado do conto, é anunciado logo no início: “meninas, obedçam, caso contrário as consequências serão graves”.

Há poucos traços descritivos das personagens: “Lamarana tornava-se cada vez mais numa bonita e esbelta adolescente, com seus grandes olhos e as tranças corridas com missangas a cair, que sempre trazia” (idem). A descrição de Lamarana concentra-se em sua beleza, a que ela tem e a que ela adquire no dia do casamento:

Lamarana estava linda! Vestida de branco, com gargantilhas de ouro cobrindo quase todo pescoço. [...] As tranças corridas com as missangas [sic] a cair realçavam a beleza daquele rosto meio escondido pelo lenço branco que Lamarana também trazia. (SEMEDO, 2000, p. 23)

Mussá, noivo escolhido pelo pai da noiva, como Lamarana, também é descrito por seu exterior. Ele é um vizinho “muito mais velho” (SEMEDO, 2000, p. 20) que a moça, “um homem rico e poderoso, proprietário de bolanhas e pontas” (idem). Mussá nos é apresentado apenas pelo que ele tem.

Saliu, por sua vez, é descrito exclusivamente como o namorado de Lamarana que é um “jovem da sua idade” (SEMEDO, 2000, p.20). A descrição física enfatizada – beleza, em Lamarana; riqueza, em

3 Dar educação, educar.

4 Vara delgada e flexível usada como chicote doméstico.



Mussá; juventude, em Saliu – é o ponto de partida para que o leitor delinear as características psicológicas decorrentes das físicas e que podem ser apreendidas através das ações. Em outras palavras, são as atitudes e os atos das personagens que nos mostram quem elas são. Lamarana é a moça capaz de romper com a tradição para priorizar seus sentimentos, mesmo que isso desencadeie consequências inesperadas. Mussá é o homem que mata e morre para cumprir e fazer ser cumprida a tradição. Saliu é o jovem disposto a aventurar-se para vivenciar seu grande amor. Estas conclusões acerca das personagens não nos oferece a mãe, a narradora, mas tanto os ouvintes, quanto os leitores chegam a elas.

De acordo com a lógica didática apresentada na advertência inicial da narrativa, Lamarana devia pagar pela desobediência, o que, de fato, ocorre no primeiro final, no qual Lamarana morre, com uma facada dada por Mussá. Lamarana, abraçada a Saliu, por não encontrar junto com este um lugar no mundo dos mortos, se transforma com o amado em uma árvore, cujo tronco se assemelha a duas pessoas enlaçadas. No entanto, este final não agrada aos ouvintes que estavam “todos com as faces molhadas de lágrimas” (SEMEDO, 2000, p. 27). Então, respeitando o gozo do narrar e do ouvir, a narradora propõe outro final: Mussá morre e Lamarana e Saliu seguem em direção ao futuro, “felizes para sempre”.

É claro que a narradora não pode, simplesmente, abandonar a função didática inicial; por isso mantém-se a punição em face à desobediência, embora surja um novo final. Há um meio tradicional para que Lamarana seja liberta da praga adquirida pela desobediência. Assim, africanamente, Lamarana consegue ser eternamente feliz ao lado de Saliu.

Ressalte-se que a narradora desse conto é a mãe que quer levar as filhas a obedecerem e parece, portanto, contraditório oferecer à Lamarana, que é desobediente, um final feliz. Mas, ao mesmo tempo em que a voz materna rompe com a tradição, ela a mantém ao enunciar mais uma história, cujos fios se enlaçam à narrativa maior: a lenda mandinga de *Se n’ah n’ah*. Esta versava sobre Bidam, onde o segredo era o valor mais sagrado e o filho do régulo não havia guardado o sigilo de família; por isso fora punido e transformado num pássaro, cujo ofício era levar recados de alegria ou de tristeza até ser perdoado.

Ao narrar esta lenda, a mãe reiterou a tradição e manteve a ordem estabelecida pela comunidade. A ruptura provocada pelo final de Lamarana não subverteu totalmente a ordem, pois a maldição sofrida pela moça era fruto da tradição, o que é diferente do que acontecera com Kelé, filho do régulo, que fora amaldiçoado pelo pai:

Kelé, meu filho, por tua causa mais de três moransas que viviam em harmonia ficaram destruídas. E tu, como gostas muito de falar e de contar o que não te perguntam, hás-de te transformar num grande pastro, bonito mas sinistro, e serás eterno; porém, o teu castigo vai ser de teres de percorrer quilómetros para levar recados seja de alegria seja de tristeza, até seres perdoado um dia! (SEMEDO, 2000, p. 34)

Ao contrário do régulo, pai de Kelé, rapaz transformado em pássaro, a mãe de Lamarana a abençoou. A proteção dada à Lamarana excedeu o perdão.

O modo africano, já mencionado, para conceder a Saliu e Lamarana o final feliz passa pela tradição, mas não só. Para um novo final, surge no texto o dado sobrenatural. A metamorfose dos amantes em árvore é a primeira marca disso, revelando a forte presença do elemento mágico. No segundo final, vemos Mussá tornar-se uma sombra na estrada de Gã-Biafada, o qual, em busca de Lamarana, assombra os que por ali passam. Além disso, é por meio do sobrenatural que o pecado dos amantes é expurgado.

Estavam ambos cada vez mais assustados, sobretudo quando viram a mulher-grande, que julgavam desaparecida, transformar-se num *pastro*⁵ de asas enormes. (SEMEDO, 2000, p. 31)

Dar-vos-ei três ovos de Se n'ah-n'ah⁶, *pastro* sagrado, que só canta à meia-noite de cada sexta-feira. (SEMEDO, 2000, p. 32)

Se n'ah-n'ah era um príncipe que foi transformado em pássaro. (SEMEDO, 2000, p. 33)

Acabou de tomar banho e estava a enxugar-se quando, surpreendido, viu as suas mãos... os seus braços a transformarem-se em asas de um *pastro*. (SEMEDO, 2000, p. 36)

O processo envolve uma mulher-grande, que abarca a presença da ancestralidade, é ela que detém o conhecimento, além de também conter um elemento mágico ao transformar-se em pássaro, após despedir-se do casal. A metamorfose não é exclusividade da anciã, mas estende-se também ao príncipe Kelé, que, em forma de pássaro, é o elemento de libertação da praga que paira sobre Lamarana e Saliu. O canto de Kelé, na forma do pássaro *Se n'ah-n'ah*, é o elemento que insere a mitologia mandinga como mediadora da purgação. Temos então mais um dado tradicional que é a cantiga.

Se n'ah-n'ah, se n'ah
 Este é o meu destino
 Obra dos meus defuntos
 Que de mim fizeram peregrino
 Mas a vós trago este hino
 Mantenha da boa nova
 Chegou o tão esperado dia
Se n'ah-n'ah... se n'ah-n'ah... se n'ah (SEMEDO, 2000, p. 37)

Vemos, na inserção da cantiga, um dos processos mnemónicos típicos da produção oral. *Ditus*, fórmulas e provérbios, que para Honorat Aguessy, “revelam-se como sendo belos ‘resumos’ de longas e amadurecidas reflexões, resultado de experiências mil vezes confirmadas” (AGUESSY, 1977, p. 111), são utilizados pelos *griots* para manterem a atenção do público e emocioná-lo. Através dos provérbios, a tradição e os costumes se fazem representar na literatura como substratos de uma cultura que, embora reprimida pelo mundo da escrita, acaba por subverter o modelo do colonizador, afirmando as raízes orais que resistiram e sobreviveram à opressão.

A recuperação da figura do *griot* como exemplo maior narrativo provoca a aproximação entre o oral e o escrito. A canção, bem como a lenda do filho do régulo transformado em pássaro colaboram para que as narrativas de Odete Smedo se mantenham no limite entre o oral e o escrito. E segundo Walter Benjamin, “entre as narrativas escritas as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anónimos” (BENJAMIN, 1986, p. 198).

Além da revisitação do modelo narrativo, a canção do pássaro *Se n'ah-n'ah* também é uma retomada dos conteúdos da tradição. A fórmula para a libertação da praga não se limita apenas aos ascendentes já finados, mas também se relaciona à desobediência aos pais, tema da narrativa sobre Saliu e Lamarana. Dessa forma, a cantiga encerra em si o ensinamento que precisa ser aprendido pelas ouvintes da narradora e, por ser cantada, já carrega em si um método mnemónico que facilita a fixação.

5 Pássaro.

6 Ave de grande porte da mitologia mandinga.



Embora a narrativa encaixada traga um ensinamento acerca da obediência tratando especificamente do casamento, a narrativa encaixante lança incisivas críticas a esse modelo. Em “Aconteceu em Gã-Biafa-da” há um dado de ruptura de um hábito tradicional: o casamento escolhido pelo pai. A denúncia começa logo no início do conto: “Como era costume nessa altura, a noiva era a última a saber” (SEMEDO, 2000, p. 20). O casamento de Lamarana fora fruto do interesse econômico, já que o futuro marido, Mussá, era um homem de muitas posses. A voz enunciativa do conto efetua aí uma crítica a esse tipo de supremacia masculina, comum em certas etnias guineenses. A autora focaliza costumes tradicionais que rompem com a liberdade de escolha e isso se dá de forma bastante sutil. É fato que este conto é representativo de segmentos do imaginário cultural guineense; no entanto, na recriação feita pela escrita, duas frases, quase imperceptíveis, nos fazem notar a crítica. Uma é a frase transcrita acima e a outra se encontra no primeiro final da narrativa: “Passaram muitos anos, a vida continuou e os pais continuaram a decidir sobre os casamentos das filhas” (SEMEDO, 2000, p. 25). Tal enunciado nos causa espanto e este aumenta ao lermos o fim trágico de Lamarana e Saliu, vendo que nada mudou, mesmo após o depoimento do pai da noiva ao declarar seu arrependimento por tê-la obrigado a casar-se.

Comportando-se como as canções de *manjuandades*, as estórias reinventadas pela escrita de Odete Semedo funcionam como ensinamentos que, ao mesmo tempo que mantêm as tradições, são pontes para o presente, onde o passado é criativamente reinventado, mas nunca esquecido.

Entendemos que Odete Semedo reinventa em sua escrita os processos mnemônicos, os provérbios e os *ditus* usados por *griots* guineenses. Além desses traços, há uma especificidade nos textos da escritora: ela oferece, recriado pela escrita, o ambiente guineense da contação *in loco*, permitindo ao leitor atribuir mais de um final às narrativas, tal como acontece com as narrações efetuadas pelos autênticos *griots* da tradição que, de acordo com as reações do público, fazem as estórias mudarem de rumo.

REFERÊNCIAS:

AGUESSY, Honorat; SOW, Alpha I; BALOGUM, Ola; DIAGNE, Pathé. *Introdução à cultura africana*. Trad. Emanuel L. Godinho; Geminiano Cascais Franco; Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977.

AMADO, Leopoldo. “O itinerário ambíguo da ideografia literária guineense”. In: *Mar Além*. n° 0. Lisboa, maio de 1999. p. 56-69.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: _____ *et alii. Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Ed. brasiliense, 1986.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1984. V. II.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. “A oralitura da memória”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo

Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 61-86.

MATA, Inocência da “A literatura da Guiné-Bissau”. In: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. pp. 356 - 364.

_____. “Da oralitura à literatura guineense”. In: *Revista África Hoje*. Ano XIV – fevereiro de 1998.

_____. “O escritor e as línguas do seu país”. In: *Revista África Hoje*. Ano XIV – abril de 1998.

_____. “Tradição oral e memória cultural”. In: *Revista África Hoje*. Ano XIV – junho de 1998.

PRUDENT, L.F. *Les problèmes d’émergence d’une littérature créole antillaise. littératures insulaires et mascareigne: itinéraires et contacts de cultures*. Paris: L’Harmattan, 1983.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*. Lisboa; Luanda: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Angolê, 1989.

SANTO, Carlos Espírito. *Tipologias do conto maravilhoso africano*. Lisboa: Cooperação, 2002.

SEMEDO, Odete Costa. “Aconteceu uma noite em Gã-Biafada”. In: *Tcholona*. Revista de letras, arte e cultura. Bissau: GREC, n ° 2/3, outubro, 1994. p. 20-22.

_____. *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 2000.

TCHOLONA. Revista de Letras, arte e cultura. Bissau: GREC, Ano 1, n ° 2/3, outubro, 1994.

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland [et al.]. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Texto submetido em 28 de julho de 2016 e aceito em 30 de setembro de 2016.





SARNAU E MWANDO: VOZES QUE SE CRUZAM EM UM MESMO VÃO¹

SARNAU AND MWANDO: VOICES THAT CROSSING IN THE SAME SPAN

Sávio Roberto Fonseca de Freitas²

RESUMO:

O objetivo deste estudo é desenvolver uma análise do diálogo desenvolvido entre Sarnau e Mwando, personagens centrais do romance *Balada de amor ao vento*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane. O diálogo é conduzido pela narradora Sarnau, que, em todos os momentos narrativos, desenvolve uma performance de contadora de estórias. A presença da oralidade neste romance se dá pelos ciclos poéticos que movimentam as marcas da oralidade no tecido do texto em tela.

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana; oralidade; narrativa.

ABSTRACT:

*This article aims to analyze the dialogue between Sarnau and Mwando, central characters of the novel *Balada de amor ao vento*, by the Mozambican writer Paulina Chiziane. The dialogue is led by the narrator Sarnau, which at all narrative times develops a performance of a storyteller. The presence of orality in this narrative proceeds by the poetic cycles that move the marks of orality in the text's tissue in screen.*

KEYWORDS: Mozambican literature; orality; narrative.

Não deixei acabar a frase e parti disparada como vento para o infinito.
(CHIZIANE, 2003, p.30)

Em *Balada de amor ao vento*, percebemos um narrar conduzido por vozes que não deixam escapar o conflito central do romance: a estória de amor entre Sarnau e Mwando. Os fatos expostos nesta narrativa estão vinculados ao conflito central, comprovando que a forma literária (a balada em prosa poética) está

1 Vão: espaço em que se intersectam as vozes das personagens. Para melhor entendimento deste termo, sugerimos a leitura de: MOREIRA, T. T. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas, 2005.

2 Professor Doutor da Universidade Federal de Pernambuco; savioroberto1978@yahoo.com.br.

em harmonia com o conteúdo (a estória de amor). Harmonizando forma e conteúdo, Sarnau se torna a voz mais importante da narração, pois, como já afirmamos anteriormente, a narradora assume o comando do narrar, mesmo quando se posiciona em terceira pessoa ou quando utiliza o discurso direto com a finalidade de criar diálogos em que ficam registradas as tensões movidas ora pela razão ora pela emoção, em relação à estória de amor com Mwando. O amor assume uma função poética nesta estória, pois é um tema que modifica tanto as atitudes do homem, como as atitudes da mulher, já que:

Em certos momentos de sua existência, alguns homens puderam ser amantes apaixonados, mas nenhum há que se possa definir como um grande apaixonado; nunca abdicam totalmente, mesmo em seus mais violentos transportes; ainda que caiam de joelhos diante de sua amante, o que desejam afinal é possuí-la, anexá-la; permanecem no coração de sua vida como sujeitos soberanos; a mulher amada não passa de um valor entre outros; querem integrá-la em sua existência, e não afundar nela uma existência inteira. Para mulher, ao contrário, o amor é uma demissão total em proveito de um senhor. (BEAUVOIR, 1980, p.411)

A colocação de Simone de Beauvoir pode ser aplicada à experiência de Sarnau em *Balada de amor ao vento* e nos permite afirmar que Sarnau conta a estória, assumindo o papel de mulher amorosa, ou seja, a que se entrega ao sentimento amoroso, de modo que reverbera em seu discurso uma linguagem organizada para referendar a importância da figura do amado como condição *sine qua non* para a continuidade de sua existência:

Deu-me a mão e caminávamos em passos cuidadosos até à caverna dos fantasmas... Penetrávamos na copa cerrada da figueira, que nos ofereceu o segredo e a frescura do paraíso. Sentei-me na cama de palha, estendi-me na verdura como um cadáver.

— Vem, que eu ofereço-te um mundo novo. O mundo que te dou tem as belezas das flores do campo. Não tem fartura, nem grandeza, nem riqueza. Dou-te o meu coração, a minha vida. O amor é tudo o que tenho para te oferecer, Sarnau.

A nudez dos meus seios deixou a descoberto feridas abertas resultantes dos golpes embriagados de um marido devasso. Mwando aconchegou-me no seu corpo peludo, seus braços percorriam a minha paisagem em todas as direções, os lábios debicavam sôfregos o suco das minhas tetas, eu suspirava, eu chorava, Sarnau, escuto o roçar agradável das tatuagens, crê em mim, Sarnau, morrerei contigo, não chores, Sarnau, que assim vou chorar também, que bom chorar embalado em teus braços. (CHIZIANE, 2003, p.95)

No fragmento acima, percebemos no discurso de Sarnau um lirismo romântico denunciador da volúpia amorosa de uma mulher amorosa que mostra uma expressão plena dos estados da alma, da emoção e da paixão, como vemos no trecho “seus braços percorriam a minha paisagem em todas as direções, os lábios debicavam sôfregos o suco das minhas tetas, eu suspirava, eu chorava...” (CHIZIANE, 2003, p.95); a exaltação da liberdade humana, como se pode notar no trecho “... eu ofereço-te um mundo novo. O mundo que te dou tem a beleza das flores do campo.” (CHIZIANE, 2003, p.95); o gosto por ambientes solitários, considerados como ambientes mais propícios aos desabafos sentimentais e confidenciais, como se percebe no trecho “Deu-me a mão e caminamos em passos cuidadosos até caverna dos fantasmas” (CHIZIANE, 2003, p.95); e a valorização do corpo da mulher amada, o qual aparece como refúgio acolhedor para o homem, como se observa no trecho “Sarnau, escuto o roçar agradável de tuas tatuagens, crê em mim, Sarnau, morrerei contigo, não chores, Sarnau, que assim vou chorar também, que bom chorar embalado em teus braços” (CHIZIANE, 2003, p.95).

Sarnau coloca Mwando em um mesmo vão da voz, isto é, no espaço da narração em que as experiências e os conflitos amorosos são relatados, de forma que o discurso de Sarnau e o discurso de Mwando se cruzam pelo lirismo com que os fatos são narrados, pois, como coloca Massaud Moisés (2004, p. 373), o mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, pois a narrativa obedece a uma visão poética, fazendo com



que recursos da poesia sejam recorrentes, quando a questão discutida é o amor:

Mwando não teve outro remédio senão conformar-se. Facilmente se adaptou aos trabalhos dos rapazes de sua idade. Todas as tardes nos encontrávamos no rio, dávamos largos passeios, subíamos árvores, colhíamos flores, frutos, e tudo para nós era uma verdadeira maravilha. Um dia trepamos até o cimo de uma figueira.

— Sarnau, diz se a terra não é bela vista por estas alturas.

— Vejo tudo maravilhoso. Tudo é belo quando as pessoas se amam.

— Diz se não é maravilhosa a beleza dos campos; aquele verde é a machamba de arroz ainda pequenino. O verde-amarelo é o arroz pronto para colher. Vê aquele mar verde com os braços do milheiral movendo-se assim, às ondas, como as serpentes. Vês ali, mais ao fundo? Um manto verde com muitos verdes. É a machamba de mandioca, amendoim e gergelim.

— Sim, Mwando, tudo em nós é verde, verde verdadeiro. (CHIZIANE, 2003, p. 23-24)

Como observamos no fragmento acima, Mwando já tinha sido expulso do seminário, pois o Padre Ferreira, ciente das aventuras amorosas do então seminarista, resolve mandá-lo seguir o próprio destino. Percebemos no fragmento acima uma cumplicidade entre Mwando e Sarnau. Tal cumplicidade faz Sarnau conduzir a narração de um ponto de vista feminino que fica expresso em uma linguagem organizada por frases afirmativas que endossam a visão poética dos amantes apaixonados: “tudo para nós era uma verdadeira maravilha; tudo é belo quando as pessoas se amam; tudo em nós é verde, verde verdadeiro” (CHIZIANE, 2003, p.24). A natureza contribui com um cenário que reforça a beleza do estado amoroso em que se encontram Mwando e Sarnau.

A voz de Sarnau está repleta do lirismo amoroso. Por conta da acentuada emotividade expressa, as unidades de tempo, espaço e ação se harmonizam em prol da continuidade deste amor, como podemos observar no trecho “Vejo tudo maravilhoso. Tudo é belo quando as pessoas se amam” (CHIZIANE, 2003, p.24).

O cromatismo vem dar as cores do cenário que Sarnau pinta na narração: o verde-amarelo (representando a mistura do arrozal que vem sugerir a felicidade e a prosperidade) e o verde (sugerindo a verdade e a esperança da continuidade deste amor). O figo, a mandioca, o amendoim e o gergelim dão paladar à libido e à sensualidade do casal de apaixonados à medida que sugere erotismo poético que se forma na narração. Logo, o desejo que une Sarnau e Mwando torna-se uma maldição para o jovem casal, como acontece com Eva ao fazer Adão provar do fruto proibido:

Mwando está embasbacado com a descoberta do insólito do mundo. Como Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã, que lhe arrancou brutalmente a venda de todos os mistérios. Sim, escutou as lágrimas de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência. Mwando nasceu. Sente o coração a bater com força, mesmo a maneira do primeiro amor. (CHIZIANE, 2003, p.19)

Esta passagem deixa explícita a referência intertextual com o *Livro do Gênesis* no Antigo Testamento da Bíblia, o que sugere muitas interpretações principalmente quando se pensa acerca da noção do amor, do pecado e da mulher. Sarnau representa a voz da serpente, como podemos notar no trecho “Como Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã...” (CHIZIANE, 2003, p.19), animal que propõe uma dupla representação para a referida personagem: a sedução e a maldição. Sedução, pelo encantamento frente à descoberta do amor em forma do pecado, “a descoberta do insólito mundo” (CHIZIANE, 2003, p.19); maldição, a partir do momento em que Sarnau, usando as armas femininas, “escutou as lágrimas de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome...” (CHIZIANE, 2003, p.19), faz Mwando provar de sua condição masculina, “... despertando-o do ventre fecundo da inocência.” (CHIZIANE, 2003, p.19), e questionar o seu projeto de ser padre, como se nota no fragmento abaixo:

Procurou o refúgio do quarto e fechou-se. Estava transtornado. Sentia sua devoção abalada pela paixão. Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo. Mas porque é que Deus não protege os seus filhos mais devotos, e deixa serpentes espalhadas por todo o lado, por quê? “Mas eu quero ser padre”, dizia em lágrimas, “eu quero ser padre, usar batina branca, cristianizar, batizar, mas ela arrasta-me para o abismo, para as trevas, ah, como é bom estar do lado dela. Se o padre descobrir a minha paixão expulsa-me do colégio na frescura do entardecer tal como Adão no Paraíso. Mas como Adão não, não vai acontecer. Saberei encontrar um esconderijo neste jardim do Éden e ninguém descobrirá.” (CHIZIANE, 2003, p.21)

No referido fragmento, percebemos que, em discurso indireto livre, a voz de Sarnau se mistura com a voz de Mwando, “Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo”... “Mas eu quero ser padre” (CHIZIANE, 2003, p.21), possibilitando a construção de uma cena em *mise en abyme*. A cena de Adão sendo expulso do paraíso aparece como pano de fundo antecipando a expulsão de Mwando do seminário, assim como também é possível perceber uma epifania de si mesmo, “Saberei encontrar um esconderijo neste jardim de Éden e ninguém descobrirá.” (CHIZIANE, 2003, p.21). Mwando conscientemente se expulsa da condição de seminarista porque está totalmente seduzido pela voz da serpente e alimentado pelo fruto do pecado, “ah, como é bom estar do lado dela.” (CHIZIANE, 2003, p.21). A virilidade mais uma vez rende às armadilhas da mulher, “...ela arrasta-me para o abismo.” (CHIZIANE, 2003, p.21). Logo, notamos que Sarnau e Mwando cruzam as suas vozes em um mesmo vão: o relato da experiência de estarem envolvidos pelo destino e enfeitiçados pelo amor:

A maçã ainda era verde, por isso arrepiante. Trincamos um pouco e não pareceu muito agradável; senti o doce-amargo das pevides e polpa e, lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram.

Mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se. Neste momento os defuntos do mar festejam, porque hoje sou mulher.

— Sarnau, o nosso amor é o mais belo do mundo.

— Sim, mais verde que todos os campos, maior que todas as águas do Save e do oceano.

— É maravilhoso.

— Agora, Mwando, tens que agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acaba de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho.

Há muito Mwando jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento.

— Hei-de oferecer cem escudos, muito rapé e pano vermelho. Dar-lhe-ei milho e mapira; dir-lhe-ei que sou o marido dela porque dormi com a sua protegida. Quero pedir-lhe a benção do nosso amor.

— És maravilhoso, Mwando, por isso amo-te, amo-te, mil vezes amo-te. (CHIZIANE, 2003, p.25-26)

No fragmento acima, Sarnau faz mais um relato de sua experiência sexual e amorosa com Mwando. O discurso de Sarnau mais uma vez se apresenta conduzido pelo sentimento. A maçã novamente aparece metaforizando o pecado original. As pevides e a polpa, “senti o doce-amargo das pevides e da polpa e lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram” (CHIZIANE, 2003, p.25), colocadas pela narradora em um plano sinestésico do prazer, anunciam o ato sexual que se consuma na afirmação das vozes de Sarnau e Mwando, “Os nossos sangues uniram-se” (CHIZIANE, 2003, p.25). Outro dado importante de ser notado é o registro das práticas de Sarnau pelas crenças tradicionais moçambicanas: “Neste momento os defuntos que estão no fundo do mar festejam, porque hoje eu sou mulher” (CHIZIANE, 2003, p.25). A cena amorosa tem como pano de fundo as águas do Rio Save, principal testemunha da consumação amorosa entre os jovens amantes.



As mitologias africanas oferecem uma explicação para a escolha do cenário, pois, segundo Miranda, o rio está associado ao orixá Oxum:

[...] entidade feminina cujas atitudes sempre são conduzidas pela emoção, valorizando em demasia a intuição feminina no apoio para a realização de seus objetivos; a frustração é um dos sentimentos que mais a persegue no decorrer da vida, o rancor e a mágoa também; possui a capacidade de tecer um plano como muita destreza para um dia reagir e sair vitoriosa frente ao seu agressor; a sua postura é de líder nata, assumindo sempre o comando dos que a rodeiam por meio de uma conduta sensível e amorosa. (MIRANDA, 1988, p.55-56)

O rio Save, associado ao orixá Oxum, possibilita-nos entender a frequente emotividade que permeia a narração de Sarnau, quando, por amar Mwando, associa a natureza com a intensidade de seu amor, “mais verde que todos os campos, maior que todas as águas do rio Save e do oceano” (CHIZIANE, 2003, p.25). Outro fato importante de ser notado, no fragmento citado, é a condição de seduzido de Mwando, que o faz abandonar o desejo de ser um sacerdote cristão e passa a reverenciar a defunta protetora de Sarnau: “Há muito que Mwando jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento” (CHIZIANE, 2003, p.25).

A narrativa de Sarnau é organizada em ciclos, ou seja, em fases ordenadas pelo vento, pela serpente, pela mulher e pelo amor. Os ciclos estão ligados aos fatos, às sequências, ao desenrolar da estória de amor entre Sarnau e Mwando. O ciclo do vento dá movimento, ritmo, sonoridade, rasgos fônicos à narração de Sarnau. O ciclo da serpente torna a narração de Sarnau envolvente, sedutora, sinuosa, feminina e sensual, uma vez que a serpente representa nesta narrativa a metáfora da sedução e da maldição. O ciclo da mulher dá o comando à narrativa de Sarnau, pois a narradora sempre narra os conflitos de sua estória de amor do ponto de vista feminino. O ciclo do amor dá unidade à balada em prosa poética conduzida por Sarnau, pois o amor é o tema central desta narrativa.

Sarnau, a voz da serpente, consegue seduzir Mwando. O ciclo do amor, na narrativa, vai seguir o fluxo do ciclo da serpente, isto é, a sedução e a maldição. Sarnau é uma cobra que vai morder o próprio rabo, pois o mesmo amor que a alimenta a envenena, tal como acontece com Mwando.

Mwando abandona Sarnau e casa-se com Sumbi por decisão da família. Sumbi é uma mulher que não preserva os costumes das mulheres da aldeia porque não pilou para os sogros no segundo dia do casamento; sentava-se na cadeira, como os homens, e não na esteira ao lado das mulheres; acordava muito depois de o sol nascer, já na hora que os membros de sua família voltavam da colheita; não preparava a refeição para o marido; sempre seduzia o marido, tal como uma serpente, cumprindo bem as suas atividades sexuais em incansáveis jogos de sedução.

Sumbi fica grávida de Mwando e o estado de sua esposa o torna ainda mais seduzido, pois ela exige “capulanas novas e panos brilhantes daqueles que eram trazidos pelos mercadores indianos em troca de cereais” (CHIZIANE, 2003, p.62). Mwando é castigado e paga o preço por não ter cumprido sua promessa de amor à Sarnau e à sua defunta protetora. Forma-se então o ciclo da serpente.

Sarnau, enquanto narradora protagonista desta narrativa, assume a performance de uma contadora de histórias, figura típica da tradição oral. A condição de contadora de histórias é visível desde a vela acesa do mês de Maria até o apagar do candeeiro, “o peito queima como vela acesa no mês de Maria” (CHIZIANE, 2003, p.11), “Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se” (CHIZIANE, 2003, p.149). O

fogo é o elemento que vem aquecer os fatos e os afetos narrados por Sarnau e também lembrar a chama das fogueiras em volta da qual os mais velhos contavam suas histórias, obedecendo ao tempo em que as chamas duravam acesas. A luz das chamas representa a memória dos contadores de histórias que, como Sarnau, utilizam-se desta tradição por amor e compromisso com a cultura local.

A narrativa segue quatro ciclos: o do amor, o da serpente, o do vento e o da mulher. O ciclo do amor, quando o tecido narrado é marcado pela voz poética que, no âmbito de sua introspecção, expõe os sentimentos em forma de narração; o ciclo da serpente, momento em que a voz de Sarnau assume um discurso carregado de metáforas que remetem à ideia da sedução e do mito do eterno retorno, em se tratando dos conflitos amorosos vividos por Sarnau e por Mwando; o ciclo do vento, principal interlocutor da natureza a quem a narrativa de Sarnau se destina, o vento também é o mensageiro divino do destino de Sarnau e dos personagens que a rodeiam, além de ser muitas vezes o causador das mudanças de ritmo da narração da protagonista; e, por fim, o ciclo da mulher, quando Sarnau, além de desenvolver um discurso que apresenta a mulher enquanto objeto idealizado, problematiza a condição da mulher moçambicana à medida que a narração coloca em tela as insatisfações femininas frente ao sistema patriarcal. O momento do reencontro de Sarnau com Mwando é pontual para que percebamos como estes ciclos se mantêm em movimento na narração da protagonista:

Rebolo no chão despreocupada. As crianças estão entregues à macaiaia e só se lembram de mamar quando estou presente. O trabalho das machambas não é comigo, tenho servas que se encarregam disso.

Fecho os meus olhos deleitando-me com as carícias do sol. Sinto os passos de alguém que se aproxima, talvez seja um pescador. Escuto a voz que me saúda, e quando abro os olhos, vejo um homem ajoelhado, inclinando o tronco numa reverência.

— Saúdo-a, rainha, mãe de todo o povo de Mambone.

— Ahêêê, obrigado, bom dia.

Num salto coloco-me sentada. Aquela voz fulminou-me o íntimo.

— Mwando!

— Sou eu, mãe.

— Mas que surpresa tão agradável. Quando é que chegaste? Soube que construístes o teu lar do outro lado do rio.

— Cheguei mesmo ontem, mãe.

— Oh, Mwando, mas que maneiras de me tratar.

— Agora sou teu servo. (CHIZIANE, 2003, p. 79-80)

No fragmento acima, podemos observar a inversão dos papéis, isto é, Mwando é quem se curva perante Sarnau, a qual na condição de esposa de Nguila assume o posto de rainha de Mambone. Logo no início do fragmento, observamos uma possível associação com a serpente, “Rebolo no chão despreocupada; fecho meus olhos deleitando-me com as carícias do sol” (CHIZIANE, 2003, p.79), hábito comum a bichos como as serpentes em dia de sol: aquecer o corpo frio, tal como se encontra o corpo de Sarnau, frio pelo fato de começar a sentir a ausência do marido Nguila, o qual já possui outras e não cumpre seus compromissos de marido com Sarnau há algum tempo.

Enquanto Sarnau aquece o corpo, surge Mwando, “Escuto uma voz que saúda, e quando abro os olhos, vejo um homem ajoelhado, inclinando o tronco numa reverência” (CHIZIANE, 2003, p.79). Surpreende Sarnau, a então rainha que, além de aquecer o seu corpo ao sol, sente o destino fazer retornar, tal como a serpente em seu movimento circular, o homem que desdenhou de seus sentimentos e de sua total entrega em nome do amor até então guardado na memória e agora aceso pelo sol e trazido sorratamente pelo ciclo da serpente. Oportuno é lembrar que, nas mitologias africanas, a serpente, assim como está es-



crita na Bíblia, representa a transformação, pois executa, como afirma Miranda (1988, p.97), um incessante movimento giratório em torno da terra, acompanhando seu movimento de rotação e lançando energia de uma intensidade capaz de deter o controle de tudo que for passivo de mudanças e transformações. Tal movimento acontece com Sarnau: uma camponesa que se apaixona por um seminarista, que a abandona para casar com Sumbi, esta mulher o trai, ele julga as mulheres como serpentes que envenenam os homens com os seus feitiços sentimentais. Sarnau é loboada pelos Zucula, casa-se com Nguila, torna-se rainha, o casamento esfria por causa do não cumprimento das responsabilidades sexuais do seu marido e o destino a faz reencontrar Mwando, ficando então registrada a circularidade dos fatos e o domínio do amor de Sarnau por Mwando, fato que perpassa a narrativa e confirma a concordância entre o ciclo do amor e o ciclo da serpente, ambos norteados pela ideia de sedução:

Tudo começa no dia mais bonito, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor. Todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa. Na aldeia realizava-se a festa da circuncisão dos meninos já tornados homens. Jovens dos lugares mais remotos estavam presentes, pois não há nada melhor que uma festa para diversão, exibição e pesca de namoricos. Eu estava bonita com minha blusinha cor de limão, capulana mesmo a condizer, enfeitadinha com cores de marfim e missangas. Coloquei-me na rede para ser pescada, e por que não? Já era mulherzinha e tinha cumprido com todos os rituais. (CHIZIANE, 2003, p.12-13)

O fragmento acima possibilita o entendimento da circularidade que permeia a narração de Sarnau, por também preservar a performance da contadora de histórias, ela registra o seu discurso com a simplicidade de quem conta a história vivida e com uma cumplicidade no falar para um ouvinte entender o sentido mais profundo de suas palavras, de modo que, muitas vezes, sentimo-nos diante da própria Sarnau e da cena construída por ela. Vamos perceber que desde o início da narração Sarnau pontua o objetivo principal de sua narrativa: contar a história de seu primeiro amor, “tudo começa no dia mais bonito, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor” (CHIZIANE, 2003, p.13). O clima festivo é anunciado por Sarnau, “não há nada melhor que uma festa para diversão, exibição e pesca de namoricos.” (CHIZIANE, 2003, p.13). Outro dado importante é a conduta cultural assumida por Sarnau no momento em que se desenrola a história de amor: no primeiro fragmento, Sarnau é uma adolescente, “já era mulherzinha” (CHIZIANE, 2003, p.13), com um discurso que não nega a tradição narrativa moçambicana. Ela desenvolve um exercício de ética mística, “tinha cumprido com todos os rituais” (CHIZIANE, 2003, p.13), ecológica, “todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa” (CHIZIANE, 2003, p.13), e comunitária, “na aldeia realizava-se a festa de circuncisão dos meninos já tornados homens” (CHIZIANE, 2003, p.12). O encantamento à primeira vista endossa o lirismo de Sarnau:

Aproximei-me dele, falei com doçura e, com muita indiferença, respondia às minhas perguntas. Frustradas as minhas tentativas regresssei a casa, entristecida.
Pela primeira vez o sono custou-me a vir. Minha mente deliciava-se com a imagem que acabava de descobrir. Aquele olhar distante, penetrante, aquela voz serena... e o rosto sisudo! Bonito não era, comparado com o Khelu, esse zaragateiro, namoradeiro, sempre pronto a provocar qualquer escaramuça e esmurrar toda a gente.
O Mwando é um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras! Estaria eu apaixonada? Ri-me e revirei-me na esteira. Achava graça àquilo tudo, pois nunca antes me tinha acontecido. Adormeci sorrindo. (CHIZIANE, 2003, p.15)

No fragmento acima, o lirismo é um aspecto que intersecta o contato entre Sarnau e Mwando desde o início da narrativa, “minha mente deliciava-se com a imagem que acabava de descobrir” (CHIZIANE,

2003, p.15). O riso de Sarnau representa a inocência da adolescente e o entusiasmo peculiar da descoberta do amor, “Ri-me e revirei-me na esteira. Achava graça àquilo tudo, pois nunca antes me tinha acontecido. Adormeci sorrindo” (CHIZIANE, 2003, p.15). No fragmento abaixo:

Ri-me divertida. É interessante ser tratada com deferência por um homem com quem já se dormiu na mesma esteira. Examinei de alto a baixo aquele ser pobremente vestido, aspecto maltratado, e senti dó. Ontem humilhou-me e hoje acontece o contrário. É um ser desprezível, mas sua presença é ameaçadora, sinto que ainda gosto deste homem. (CHIZIANE,2003, p.80)

O riso de Sarnau denuncia o seu desdém à condição de inferioridade de Mwando perante à sua condição de mulher casada com um homem da nobreza, “Ri-me divertida. É interessante por um homem, com quem já se dormiu na mesma esteira” (CHIZIANE, 2003, p.80). No reencontro com Sarnau, Mwando já não possui a imagem de antes, “um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras”, agora “sua presença é ameaçadora, sinto que ainda gosto deste homem” (CHIZIANE, 2003, p.80). Sarnau reproduz o discurso de uma mulher amadurecida pela dor do amor de um homem que hoje se curva perante sua condição de rainha, “ontem humilhou-me, hoje acontece o contrário” (CHIZIANE, 2003, p.80).

Quando Sarnau apresenta os personagens que circulam ao redor do conflito principal de sua narrativa, utiliza-se de uma técnica de narração chamada “encaixe”, que, segundo Todorov (1970, p.123), permite que a narradora faça aparecer um novo personagem na narração, ocasionando a interrupção da história precedente para que se conte uma nova história, portanto uma nova intriga. Podemos notar este recurso quando Sarnau apresenta Nguila, o seu marido:

Não vos falei ainda do meu marido, o Nguila, homem mais desejado por todas as fêmeas do território. Não o conheço muito bem, mas estou devidamente informada sobre ele. É um búfalo enorme e forte como exige a nobreza de sua raça. Tem a pele bem negra, testa e nariz esbeltos, dentes branquíssimos, o que lhe confere um aspecto de espécie rara. Tem um caminhar dinâmico, dominante e sedutor. É um excelente caçador, o melhor atirador de arco e flecha. Não há quem meça forças com ele. Nas bangas e tabernas é o primeiro a entrar e o último a sair e, quando se embriaga, é a coisa mais insuportável deste mundo. Dizem que é doido pelo sexo oposto, o que orgulha o rei, seu pai. O padre Ferreira tentou cristianizá-lo sem resultado. Fez tudo para que ele estudasse, pois não fica bem ao futuro rei ser analfabeto, e lá aprendeu algumas coisas, ao menos sabe ler uma carta. (CHIZIANE, 2003, p.40)

Como afirma Todorov (1970, p.124), as histórias encaixadas servem como argumentos para o desfecho da narrativa. No fragmento acima, Sarnau ao apresentar Nguila nos faz perceber o motivo de seu descaso frente à aparição de Mwando, que não possui as qualidades de Nguila. A descrição de Nguila soa como uma justificativa para esquecer Mwando, pois como a narradora afirma que ele, Mwando, é uma ameaça, o sentimento de amor ainda existe e se configura como uma desgraça devido à condição de rainha que Sarnau ocupa. Outro dado é importante a ser analisado: Nguila representa o homem selvagem, não colonizado (força, virilidade, resistência ao cristianismo e ao conhecimento formal, predisposição para a caça, poligamia); Mwando, por sua vez, representa o homem aculturado (predisposição ao cristianismo, ao conhecimento formal e à monogamia; sensibilidade amorosa e romântica). Esta passagem da narrativa é oportuna, pois, apesar de parecer que Sarnau dá um novo rumo à sua história de amor por Mwando, ela representa o contrário, isto é, depois da experiência matrimonial, Sarnau percebeu que fugir dos seus sentimentos significava punir a si mesma, à sua condição de mulher livre, como podemos observar no diálogo entre Sarnau e a mãe:

— Mãe, exageras demasiado em todas as tuas atitudes. Por que choras, mãe? Há aqui algum funeral? Por que é que todas têm os olhos tristes? Vamos, alegrai-vos porque hoje é dia de festa, hoje casei-me com o futuro rei desta terra.



— Sarnau, sangue do meu sangue, nem todas as lágrimas são de tristezas, nem todos sorrisos são alegrias. Os teus antepassados fremiam de dor, mas cantavam belas canções quando partiam para a escravatura. Os mortos vestem-se de gala quando a vão enterrar. Os vivos semeiam jardins nos túmulos tal como hoje e oferecem flores. Os condenados sorriem quando são libertados. Sarnau, minha Sarnau, partes agora para a escravatura. (CHIZIANE, 2003, p.46)

Os Zucula vão buscar Sarnau para habitar o seu novo lar, pois os rituais do matrimônio se cumpriram e era chegada a hora de a filha lobolada seguir o destino de mulher casada. O fragmento revela o momento em que a narradora, assumindo o papel de protagonista de sua história e movida pelo ciclo da mulher, desenvolve um diálogo com a mãe, que afirma para Sarnau que, na aldeia de Mambone, casamento é escravatura. No discurso de Sarnau, percebemos os traços da ambição, “hoje casei-me com o futuro rei desta terra” (CHIZIANE, 2003, p.46), ou a justificativa à qual a narradora se apegava para se desviar da dor de narrar sua desilusão amorosa com Mwando. No discurso de sua mãe notamos o desvendar do sentimento íntimo de Sarnau, “nem todas as lágrimas são tristezas, nem todos os sorrisos são alegrias”, (CHIZIANE, 2003, p.46). Os antepassados aparecem para dar legitimidade à tradição do casamento lobolado e à circularidade da existência, “Os mortos vestem-se de gala quando vão a enterrar. Os vivos semeiam jardins nos túmulos tal como hoje te oferecemos flores” (CHIZIANE, 2003, p.46), ou seja, tudo que tem início tem fim. Sarnau, quando apresenta o seu novo lar, deixa pistas para o desfecho de seu casamento com Nguila:

No novo lar, os Zucula receberam-me triunfalmente, com batucadas que esfacelavam o ar, a sentenciada meteu a cabeça na forca. Senti em mim a negra partindo para a escravatura; a prisioneira caminhando para o cadafalso. Olhei todos os lados à procura de auxílio e encontrei rostos desconhecidos, sorridentes. Descobri amparo nos olhinhos da Rindau, minha doce irmãzinha, a única testemunha de minha desgraça. (CHIZIANE, 2003, p.47)

Por meio de uma prolepse, Sarnau antecipa o desfecho de seu casamento com Nguila quando atribui a Rindau a condição de testemunha de sua desgraça: o amor que sente por Mwando, “...a sentenciada meteu a cabeça na forca...”, “descobri o amparo nos olhinhos da Rindau, minha doce irmãzinha, a única testemunha de minha desgraça” (CHIZIANE, 2003, p.47). Sarnau retoma o discurso de sua mãe e assume a condição de prisioneira de um sistema que a escravizava, impedindo-a de lutar pelo seu amor. O lar aparece associado à palavra forca, o que diz muito em relação à unidade temática deste fragmento: a prisão. Sarnau deixa de ser solteira, deixa a família, sai do convívio da palhota para o palácio e adquire uma família que possui costumes diferentes em relação aos vividos em sua aldeia. Há uma mudança brusca na vida de Sarnau; subitamente, ela tornou-se uma mulher rica e possuidora de uma sorte que a leva a refletir sobre sua condição social.

Sarnau e Mwando, portanto, personagens centrais desta narrativa, vivem experiências diferentes: Mwando se casa com uma mulher que trai as tradições de sua etnia: ele, conseqüentemente, sofre por não ter se casado com Sarnau, por não ter continuado a formação religiosa e por não poder exhibir sua esposa, Sumbi, como um troféu para os homens daquela aldeia; Sarnau, por sua vez, casa-se com Nguila, e, na condição de primeira esposa, migra da simplicidade de uma aldeia para a ostentação de um palácio. No entanto, ela sofre por não ter sido a escolhida de Mwando e por não ter o poder de decidir sobre o destino de sua vida por causa do sistema patriarcal que domina os valores daquela cultura. Contudo, as vozes de Sarnau e Mwando se cruzam no mesmo vão, ligadas que estão pelo amor tão avassalador como a força do vento.

REFERÊNCIAS:

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

MOREIRA, Terezinha T.. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizon-

te: Ed. PUC-Minas, 2005.

MIRANDA, Roberto de Sá. *Mitos e ritos nagô: o saber de Ominsulá*. Brasília: 1988.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Texto submetido em 30 de agosto de 2016 e aceito em 3 de outubro de 2016.





O ÚLTIMO VOO DO TRADUTOR: TRADUÇÃO E LÍNGUAS NO ROMANCE DE MIA COUTO

THE LAST FLIGHT OF THE TRANSLATOR: TRANSLATION AND LANGUAGES IN MIA COUTO'S NOVEL

Clarissa Prado Marini¹

Davi Silva Gonçalves²

RESUMO:

O presente trabalho analisa o romance *O último voo do flamingo* (2005), do autor moçambicano Mia Couto, relacionando a caracterização do narrador-tradutor com aquela da atmosfera mística na qual este se insere. Para tal, é necessário identificar de que maneira a figura do tradutor e da tradução é caracterizada, articulada e desenvolvida no decorrer da narrativa. Nossos resultados evidenciam o grau de interdependência que se estabelece entre a linguagem e a cultura, endossando um paralelo entre o “falar” e o “ser/estar”.

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana; *O último voo do flamingo*; tradução.

ABSTRACT:

This study analyses the novel O último voo do flamingo (2005), by the Mozambican author Mia Couto, relating the characterization of the translator-narrator to the mystical milieu wherein he is inserted. Therefore, we identify how both translator and translation are characterized, articulated, and developed during the narrative. Results evince the degree of inter-dependence established between language and culture, endorsing a parallel between “speech” and “being”.

KEYWORDS: Mozambican literature; *O último voo do flamingo*; translation.

Introdução: A tradução como “Serviço Congênito”

Como postula José Pires Laranjeira (2001, p. 195), Mia Couto participa, com a sua escrita, de uma renovação da literatura moçambicana na década de 1980. Durante este período Moçambique experimenta

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET/UFSC; clarissamarini@gmail.com.

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET/UFSC; goncalves.davi@hotmail.com.

uma afirmação interna e o reconhecimento internacional de sua literatura já amadurecida, o que acabou por dar espaço para que tanto este quanto outros autores pudessem ampliar tanto as discussões sobre as respectivas identidades de seus países como também celebrá-las. Dentre os diversos aspectos da escrita particular de Mia Couto, podemos citar os elementos da oralidade a serem destacados posteriormente – sendo nossa hipótese a de que tais elementos permitem o encontro, ou entrelace, do português moçambicano e de línguas locais.

Em nosso objeto de análise, o premiado romance *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005), tal entrelace não se mostra apenas com detalhes lexicais respingados ao longo do texto, mas sim com elementos constituintes da própria narrativa, como veremos a seguir. Assim, parte de nossa proposta é analisar se e de que forma Mia Couto deixa transparecer em sua escrita seu entendimento de língua, linguagem e relações linguístico-culturais – principalmente, no caso específico de nosso estudo, naquilo que concerne à tradução.

Em termos gerais, a trama do romance gira em torno de explosões misteriosas que causam não só as mortes, mas os desaparecimentos de vários soldados da ONU na vila de Tizangara. Curiosamente, são encontrados apenas seus órgãos genitais e seus capacetes azuis – o que provoca um alvoroço na vila e a chegada de um investigador italiano. Quem narra toda essa história é justamente o tradutor contratado para acompanhar este investigador pelo mundo enigmático e muitas vezes impenetrável de Tizangara.

Pouco a pouco, conforme a narrativa se desenvolve, o leitor percebe que uma reconstrução puramente científica e cética dos fatos que lá se passaram – técnica empregada pelo investigador – seria impossível; isto porque, para compreender aquele lugar, é preciso entender antes de tudo que lá o místico e o material se entrelaçam e, muitas vezes, se confundem. Frente a toda essa problemática, o narrador se vê no impasse de ter que traduzir um mundo muitas vezes intraduzível – de reconstruir um sentido que muitas vezes parece ser incapaz de ultrapassar as suas fronteiras originais, que são as fronteiras de Tizangara.

Antes de adentrarmos na análise efetiva do texto, entretanto, é válido compartilhar da intrigante descrição acerca do papel do tradutor presente nele – também de maneira a introduzir nossa discussão mais aprofundada. Já no trecho final do romance, o pai do narrador informa (tanto leitor quanto narrador) que sempre soube da tarefa que o filho desempenharia. Segundo este, o seu filho era alguém especial, tendo a morte se ocupado muitas vezes de seu corpo (devido às diversas doenças das quais padecera quando criança), agora a sua boca era capaz de falar as coisas de outros mundos. Ou seja, sua resistência, para os saberes locais, era sinal de que ele deveria traduzir as palavras dos antepassados – algo que, segundo seu pai, ele vinha fazendo desde que nascera. Assim, o investigador recebe uma severa advertência: “A tradução era [...] meu serviço congênito. ‘Por isso, se cuide, senhor Massimo.’ Disse o velho. ‘Suas palavras podem queimar a boca do meu filho’” (COUTO, 2005, p. 139). Talvez seja mesmo assim que opere a tradução: como a re-incineração de palavras em outras bocas.

No tópico a seguir analisamos a maneira encontrada por Mia Couto (2005) para, através do romance, promover profícuas articulações acerca da tradução e do tradutor. *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005) nos serve, então, não como premissa, mas como fonte para tais reflexões de caráter mais teórico – sendo a literatura um canal efetivo para repensarmos o real através da ficção.

Relações linguístico-culturais representadas no romance

O romance *O último voo do flamingo* (2005) se passa na vila fictícia de Tizangara, no interior de Moçambique, num momento de pós-guerra. A misteriosa morte de soldados da ONU no local motiva a chega-



da de um investigador para apurar as causas desse acontecimento. O narrador do livro é o personagem que conduz também nossas reflexões: o tradutor – um tradutor sem nome que apenas assina como “O tradutor de Tizangara”. Foi designado tradutor oficial da vila quando a administração local precisa de alguém que acompanhe o investigador italiano, representante da ONU.

A esposa do administrador se refere ao fato de ter um tradutor como algo de distinção do governo local. Ter um tradutor seria algo de refinado e bem visto: “O que eu quero, em tanto que Ermelinda, é que eles fiquem a saber que nós, em Tizangara, temos tradução simultânea” (COUTO, 2005, p. 19). Apesar disso, é assim que se reporta ao tradutor recém-nomeado:

- Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer a investigação. Você fala italiano?
- Eu não.
- Ótimo. Porque os italianos nunca falam italiano.
- Mas, desculpe, senhor administrador, traduzo para qual língua?
- Inglês, alemão. Uma qualquer, desenrasca-se. (COUTO, 2005, p. 19)

A ironia que permeia este trecho reside no fato de que, para aqueles que trabalham com tradução e compreendem a sua complexidade, um aspecto elementar do processo consiste justamente na escolha da língua para a qual se traduz. A partir do momento em que se pede ao tradutor que, dentro do seu leque de opções de língua-alvo, traduza para “uma qualquer”, o seu trabalho perde o sentido – se a língua para a qual se traduz é “irrelevante”, para que traduzir em primeiro lugar? Essa visão leviana deixa, portanto, implícita a ideia de que as competências linguísticas do tradutor lhe permitiriam verter textos para qualquer realidade – supostamente sem que sofresse qualquer tipo de impacto durante o processo.

A consequência disto é que as especificidades de cada idioma, o seu contexto e o funcionamento de tais idiomas quando inseridos em tais contextos são amplamente menosprezados. O que se esquece é que, se uma língua se define por aquilo que ela tem de particular, ignorar a sua particularidade é, inevitavelmente, ignorar a própria língua.

- O chamamento, vindo do portão, nos interrompeu. Era um enviado da administração. Entregou-me um envelope.
- É uma carta de Sua Excelência – depois, se aproximou mais para me segredar:
- Ele disse para você ler primeiro. É só traduzir para o estrangeiro um resumo da carta. Não procedi segundo aquelas instruções. Esperei que o mensageiro se afastasse e me sentei na sombra. Li alto para Massimo Risi o inteiro conteúdo da carta. (COUTO, 2005, p. 69)

Neste trecho o narrador não comunga das intenções da administração e decide por não realizar nenhum tipo de manipulação na tradução. Desde o início de sua interação com o italiano, o tradutor manteve uma mesma postura honesta e dedicada ao seu interlocutor. Dessa forma, aos poucos, essa personagem se constrói durante a narrativa, movendo-se na direção contrária àquela desejada pelos que a circundam. Isto porque, se a tradução é caracterizada como marcada por uma suposta passividade, pouco a pouco o tradutor se mostra desconfortável com a sua falta de ação frente às questões com as quais se vê obrigado a lidar. Logo, insatisfeito com a ideia de apenas “traduzir para o estrangeiro um resumo da carta”, o tradutor se transforma em agente ativo a partir do momento em que, após a saída do mensageiro, faz aquilo que julgava correto e necessário: a leitura do “inteiro conteúdo da carta”.

De uma certa maneira, esse trecho é inclusive análogo ao trecho discutido anteriormente, já que a despreocupação com relação à língua para a qual se traduz e/ou com o fato de uma informação ser transmitida na íntegra ou de maneira resumida são ambos aspectos ligados a uma visão questionável acerca dessa

língua e de sua complexidade. Assim como a língua-alvo afeta e interfere na informação que se transmite, resumir tal informação acaba por exercer uma função similar – traduzir e resumir ao mesmo tempo seriam, então, tarefas ainda mais intrincadas, tendo em vista a manipulação do sentido. Independente daquilo que pensam os outros personagens, o tradutor, aqui, deixa claro que não concorda com tais pensamentos.

Entretanto, e mesmo com essa ampla visão dos processos linguísticos e tradutórios como isentos de maior importância, existem, paradoxalmente, diversas indicações do contrário no romance. Isto porque, ainda que elaborações sobre o papel do tradutor não sejam feitas de forma concreta pelos seus personagens, em muitos de seus comentários está implícita a necessidade de que aqueles, cuja busca é por compreender os acontecimentos locais, devem, também, estar profundamente cientes acerca das epistemes locais. Ou seja, para entender o outro seria preciso respeitá-lo e aceitar inserir-se em sua ontologia particular – ao invés de analisá-lo como um observador externo.

Se “quem conhece a sujidade do muro é o caracol que trepa na parede” (COUTO, 2005, p. 80), da mesma maneira só quem pode destrinchar a natureza dos acontecimentos que se passam em Tizangara são aqueles capazes de “trepar em suas paredes”. Por isso, quando seu pai se afasta do povoado em sua canoa e o narrador faz menção de partir com ele, a resposta recebida é a seguinte: “Fica, para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que seja esse de fora a falar dessa nossa estória” (COUTO, 2005, p. 218). “Esse de fora” é Massimo, o investigador, cuja “estrangeiridade” consiste em um impedimento significativo para que a ele sejam confiados os mistérios de Tizangara, assim como a sua “verdade” – que ele, aparentemente, nunca compreenderia.

Porém, porque tanta resistência para com o estrangeiro? Talvez porque o pai do narrador não parece aqui concordar com a visão simplista acerca das transposições linguísticas – a “nossa estória” não pode ser contada por “esse de fora”, porque ela não depende apenas das palavras ou das construções certas – traduzir a língua de Tizangara seria análogo a traduzir todo um mundo acerca do qual nenhum estrangeiro poderia articular palavra alguma.

É importante ressaltar, por outro lado, que este contato que se estabelece dentre os habitantes do lugar e o investigador estrangeiro não pode ser simplificado em termos de local *versus* estrangeiro; existe, também, uma relação de poder – relação que justifica boa parte desta resistência. Um dos momentos nos quais a estória indica aos leitores tal caminho está presente no trecho em que o narrador leva um gravador para armazenar as informações que seu pai teria acerca dos atentados: “‘É esta a máquina que fotografa vozes?’ ‘É.’ ‘Que vergonha, meu filho. Que vergonha.’ ‘Que vergonha o quê?’ Para ele era claro: como podia eu estar a capturar as palavras dos meus compatriotas numa caixa daquelas?” (COUTO, 2005, p. 181). Essa captura das palavras de seus compatriotas representa, para o pai do narrador, uma traição.

Os valores de Tizangara não são apenas valores distintos em comparação com aquela bagagem trazida pelo investigador italiano; a sua verdade não é apenas outra – ela é, também, alvo de marginalização, pois seus saberes são saberes de uma população, cuja verdade é “menos verdade” do que aquela compartilhada pelos europeus. No fundo, a postura hostil do pai do narrador frente ao gravador não passa de uma manifestação defensiva do seu temor. “Dentro daquela caixa que destino teriam as nossas vozes? Quem assegurava que aquilo não seria para fazer feitiços, lá na Europa? Feitiços contra nossa pobre terra, já por aqueles que vem desse lugar tão martirizada” (COUTO, 2005, p. 182).

Ingênuo como possa parecer, há bastante razão nos argumentos do pai – ciente de todo sofrimento causado pela interação que costuma acontecer entre o seu lugar e o lugar desse outro ameaçador, ele teme que sua



voz seja manipulada e enfeitada para tomar rumos mais incertos. Que destino teve a voz daqueles que, no passado, haviam tentado coibir o martírio de sua pobre terra? Talvez o uso da palavra “feitiço” não seja dos mais apropriados, já que aquilo que sofre a terra do pai do narrador tem origens bastante terrenas: está nos interesses de “ambiciosos que governavam como hienas, pensando apenas em engordar rápido” (COUTO, 2005, p. 216).

Sendo assim, como demonstra a resistência do pai do narrador em ser gravado, o advento da linguagem (que muitas vezes surge como canal para um processo libertador), pode configurar em muitas ocasiões como uma ameaça. Isto, porque permitir ser traduzido seria também sinônimo de permitir ser domado, domesticado e assimilado pelos valores desse estrangeiro hegemônico.

De acordo com Umberto Eco, “a semiose artificial da linguagem verbal se revela insuficiente para dar conta da realidade ou é usada explicitamente para mascará-la, quase sempre com fins de poder” (ECO, 2006, p. 31). Sendo de fato enganadora por sua própria natureza, essa semiose artificial da linguagem pode e efetivamente é utilizada para mascarar sentidos – muitas vezes, atribuindo ao outro aquilo que nele desejamos ver. Portanto, é justo dizer que Couto vai, de forma subjetiva, muito além do simplismo naquilo que concerne à visão expressa na história sobre a linguagem como um tudo. Mora em toda essa reflexão uma abordagem consideravelmente mais crítica e aprofundada do processo tradutório, ainda que seja ela tratada de forma mais implícita.

Neste sentido, outro aspecto interessante e que merece atenção é o fato de que, para uma interação entre o tradutor e o investigador italiano, o maior impedimento não é puramente o universo linguístico conhecido por um ou pelo outro: “– *Você quem é? / – Sou seu tradutor. / – Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui*” (COUTO, 2005, p. 40). O problema não é a falta de entendimento da língua, mas sim da cultura – ainda que não se possa definir nenhum tipo de fronteira entre um e outro.

Ao argumentar que é incapaz de entender o “mundo daqui” apesar de ser capaz de “falar e entender” o idioma utilizado dentro de tal mundo, o investigador deixa claro que, para ele, essa fronteira (entre língua e cultura) é ainda menos palpável. Isto, porque não compreender a realidade onde a língua se insere interfere diretamente na sua capacidade de fazer uso dessa língua – pois a relação entre esta língua e essa realidade é de interconectividade e reciprocidade.

Na narrativa, o italiano Massimo Risi fala português, mas ele não entende a realidade local. O tradutor e os outros personagens explicam Tizangara para Massimo usando o próprio português, o que caracteriza uma tradução intralingual, como propõe Jakobson (2008, p. 64): “A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.” É interessante revisitar a tipologia proposta por Jakobson para legitimar a tradução que acontece na trama do romance. Tradução intralingual também é um tipo de tradução e, portanto, também pode ser objeto de reflexões sobre as implicações do ato tradutório.

Como foi visto, não é necessária a tradução interlingual (ou seja, de uma língua para outra) para a comunicação com o estrangeiro que visita o país do tradutor, mas sim uma tradução intralingual, em que a língua portuguesa será o instrumento para a tradução do universo da vila de Tizangara. Apesar disso, serão traçados paralelos entre as situações de tradução sobre as quais as teorias de tradução dedicam suas reflexões e a situação de tradução que ocorre entre os personagens no romance.

São frequentes as considerações sobre a reterritorialização de um texto ao ser traduzido, como, por exemplo, a inserção de uma obra, por via da tradução, em um novo sistema literário. Neste caso, não temos

nenhum tipo de deslocamento propriamente dito. O texto (em sua maior parte oral) não é (re)inserido em lugar algum fora de seu universo de nascimento-produção. Ele é realizado ineditamente e é traduzido (no sentido de tradução como estamos trabalhando no presente artigo) no seu próprio local de origem. Quem precisa de inserção é o tal estrangeiro que, inclusive, usa a tradução como maneira de absorver aquele mundo que ele busca apreender.

Neste sentido e na direção contrária àquela com a qual estamos acostumados, não é o texto que precisa se deslocar para que o interlocutor o compreenda – é o interlocutor que se vê forçado a passar por esse deslocamento. Ou seja, a narrativa aqui demonstra como, algumas vezes, a tradução almeja que quem se transforme não seja necessariamente o texto, mas sim aquele que busca entendê-lo. A tradução, desse modo, transforma não apenas o texto que lemos como também aquilo que somos. Entender “o mundo daqui” resulta no nosso reposicionamento frente a esse mundo; e entender como a língua transforma nos permite, também, transformar através dela.

Considerando isso e traçando um paralelo entre o interlocutor do tradutor do romance e um leitor de literatura traduzido, o próprio conceito de tradução estrangeirizante e domesticadora tem que ser repensado para este caso. O estrangeiro neste caso não é o criador do texto, mas sim o leitor-interlocutor. Então, estrangeirizar uma tradução no sentido comum que empregamos nos Estudos da Tradução, em que um texto terá marcas pronunciadas de sua língua-cultura de origem, podendo, inclusive, causar estranhamentos ao leitor, não é mais possível. Tampouco é possível domesticar algo para o público de um novo país, diferente do público do texto original.

O que se tem nesse caso é a estrangeirização do interlocutor-leitor. É a “tradução ética” revisitada. Berman (2012, p. 46) afirma que uma tradução etnocêntrica leva o texto traduzido para o público e não deixa a língua da tradução se perturbar por elementos da língua do original para que se esqueça que se trata de uma tradução, ou seja, que o texto tem uma origem estrangeira. Já a tradução ética seria baseada no oposto do etnocentrismo: “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2012, p. 95). A tradução ética aceita e acolhe o “outro” enquanto estrangeiro, respeitando suas características linguístico-culturais e estilísticas.

No caso da tradução como acontece no romance, o tradutor traduz sua própria realidade para alguém. O tradutor moçambicano, o “Outro” do interlocutor, tem a chance aqui de se traduzir para um outro. Para o tradutor não há dúvidas se a tradução deve ser etnocêntrica ou ética, pois ele traduz sua própria terra. Neste caso, a possibilidade de escolha entre um dos dois posicionamentos só fica a cargo do seu interlocutor. O investigador italiano adota – após alguns tropeços – uma atitude “ética” (no sentido bermaniano) não apenas ao aceitar a língua-cultura local e entendê-la, mas, principalmente, por querer aceitá-la e entendê-la.

O italiano faz as investigações no lugar, visitando locais e entrevistando pessoas e “[é] o não entendimento do mundo do outro que impossibilita ao italiano escutar as histórias de cada um dos personagens como verdades e, conseqüentemente, entender o que realmente existe por trás de cada história e de cada personagem” (SAMPAIO, 2008, p. 61). Apenas a partir do momento em que o investigador italiano assume a postura ética de aceitar o Outro, ele passa a compreender o real significado de tudo que ele vive naquela terra e do que falam a ele. Um exemplo da tradução da realidade do local é a situação que acontece quando o investigador e o tradutor entram numa hospedagem:



Massimo entrou a medo para uma sala escura. Mil olhos esbugalhavam o branco entrando na pensão. Frente a um balcão coberto de jornais antigos, o italiano perguntou:

- *Pode me informar quantas estrelas tem este estabelecimento?*

- *Estrelas?*

O recepcionista achou que o homem não entendia do bom português e sorriu condescendente:

- *Meu senhor: aqui, a esta hora, não temos nenhuma estrela.* O estrangeiro olhou para trás pedindo meu socorro. Me adiantei e expliquei os desejos do visitante. Ele queria conhecer as condições.

(COUTO, 2005, p. 36)

A sensação de estranhamento permeia o trecho selecionado desde seu início, quando Massimo, apreensivo, entra na pensão sob os olhares desconfiados daqueles que nela estavam. Essa situação, por si só, deixa claro o quanto, para aqueles “Outros”, o outro, na verdade, era Massimo – o estranhamento ocorre em ambos os lados.

As “estrelas” do estabelecimento aos olhos do hóspede italiano consistem na conhecida convenção internacional de indicação de qualidade de um estabelecimento em que, numa escala de uma a cinco (ou seis) estrelas, é avaliado o padrão do serviço prestado. A reação do recepcionista frente à pergunta de seu futuro hóspede demonstra que ele não compartilha dessa forma de avaliar a qualidade de estabelecimentos. Quando o recepcionista ouve o investigador falar em estrelas, ele é imediatamente remetido ao sentido literal de estrela.

Mas além disso (e como indica a continuação do diálogo) talvez a própria avaliação subjetiva sobre as condições do estabelecimento por parte do recepcionista moçambicano seja diferente. Ele vive, no contexto daquela vila do interior no pós-guerra, uma situação bem distinta da vivida por um europeu enviado pela ONU apenas de visita no local – o que faz com que seu olhar seja também discrepante.

Vale destacar também a ironia no fato de não sabermos se o recepcionista de fato não entende a acepção da palavra “estrela” como utilizada pela personagem ou se ele ridiculariza essa preocupação frívola de seu futuro hóspede. Em sua pensão, naquele momento, de fato não “temos nenhuma estrela”, assim como provavelmente não havia serviços requintados de hotelaria com os quais o hóspede italiano talvez estivesse acostumado.

Em meio a essa confusão de línguas e realidades, o tradutor assume um papel de mediador cultural e mediador das relações interpessoais (entre o investigador e outras personagens), mas também tem o papel – dentro da narrativa – de registrar os acontecimentos:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era o tradutor ao serviço da administração de Tizangara. (COUTO, 2005, p. 9)

É interessante notar, nesse trecho, o quanto a estória narrada é caracterizada de maneira corporal, distante daquela suposta passividade da língua. As vozes que permeiam a narrativa são vozes que o narrador “não escut[a] senão no sangue”. Para se recordar e relatar tais eventos, ele se submete não apenas à sua memória, mas ao “fundo do corpo”. Através desse português visível, e com o caráter de testemunho, o personagem narrador-tradutor conduz o leitor do romance e narra sua perspectiva dos tais acontecimentos. Pode-se dizer que é uma outra tradução que acontece nessa circunstância. O personagem traduz em gênero narrativa o que eram experiências vividas.

O “português visível” de que ele fala é o registro escrito no qual ele toma voz e se apropria da língua portuguesa. Em sua experiência, não houve como se manter inerte e isento de transformação; como tradutor ao serviço da administração de Tizangara, tal trabalho exerceria um impacto irreparável em sua personalidade – mais especificamente no seu corpo. Esse foi o preço de ter presenciado tais sucedências; e é o mesmo preço pago por todo e qualquer tradutor ético, no sentido bermaniano da palavra, que, mais do que tentar traduzir o outro com aquela inalcançável perfeição, aceita que este outro o manipule, altere e reconstrua. Nessa direção caminha o corpo de qualquer tradutor, que se mantém vivo com a influência das mais diversas vozes – todas aquelas vozes que um dia ele tocou e que, inevitavelmente, o tocaram de volta.

Mais adiante, o narrador-tradutor continua: “Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram” (COUTO, 2005, p. 9). Esse trecho permite a reflexão quanto ao uso particular que cada falante faz da língua; uso este que faz com que nasçam palavras não só porque temos a possibilidade de inventar novas palavras, mas principalmente porque damos a elas um significado dentro do nosso próprio discurso.

Por um viés mais subjetivo e metafórico, podemos concluir que o narrador não se vê como servo da língua – como se esta configurasse algo estanque capaz de dar conta de tudo que existe para ser representado. Palavras nascem, morrem e ressuscitam diariamente, e para este processo o tradutor, ao optar por este ou aquele termo, acaba por exercer uma função muito importante. O conteúdo e forma das palavras existem, porém, estão lá para serem tocados, questionados e reinventados – e são as nossas experiências que nos guiam durante esse processo de reinvenção.

Vale destacar que, apesar de o português ser a língua oficial de Moçambique (desde a independência do país em 1975), há várias línguas locais ainda hoje faladas no território moçambicano. Esta situação é semelhante a muitos países africanos, onde as comunidades locais se dividem entre a língua oficial, proveniente das antigas metrópoles do período colonial africano, e as línguas locais ligadas às etnias daquele espaço geográfico. Antes mesmo da colonização, dentro do território que hoje conhecemos como Moçambique, já havia um contexto de plurilinguismo e a realidade de contato de línguas. Com a colonização, juntou-se à gama de línguas nacionais já faladas naquele território a língua do colonizador, o português. Além destas, línguas estrangeiras também podem fazer parte da realidade linguística local, principalmente em regiões de fronteira, já que Moçambique faz divisa com países de línguas oficiais (e nacionais) diferentes.

Tendo essa situação linguística moçambicana em mente é interessante analisar como se dá mais uma fala do tradutor quando indagado novamente sobre o seu trabalho: “– Não é você que fala afluente as outras línguas? / – Falo umas línguas, sim. / Línguas locais ou mundiais? / – Umas e outras. Umas, de estrada. Outras, de corta-mato” (COUTO, 2005, p. 17).

Este momento no qual o tradutor afirma que fala línguas “de estrada” e “de corta-mato” pode fazer referência ao fato de o português ser mais falado em meios urbanos e as línguas nacionais mais correntes em áreas rurais ou no seio das famílias nos centros urbanos (GONÇALVES, 2001, p. 977). As línguas “de estrada” podem ser associadas ao português (língua oficial), a línguas estrangeiras, além das línguas locais mais difundidas que possam fazer o papel de língua franca em certas regiões. As línguas “de corta-mato” por sua vez podem ser entendidas como aquelas faladas nos interiores do país. Ambos tipos de línguas faladas pelo tradutor foram relatadas por ele no plural, reforçando ainda mais o quadro de plurilinguismo.

É curioso, também, perceber a complexidade da distinção entre estes dois polos linguísticos – observada quando o tradutor é indagado acerca de sua capacidade de traduzir ou línguas locais ou línguas



mundiais. Isto porque, em termos práticos, não se pode falar em línguas locais e línguas mundiais sem que exista aí uma certa prepotência hegemônica – uma pré-determinação de quais locais são mais mundiais e quais mundos são mais locais. Um idioma como o inglês, francês ou espanhol é mundial na medida em que ele é atribuído, falado, defendido e disseminado por locais privilegiados – e não necessariamente por representar uma língua una e fixa compartilhada pelo “mundo”.

Para fechar a análise, e ainda sobre esse cenário linguístico, é interessante perceber como se comporta o personagem Zeca Andorinho, o mais poderoso feiticeiro da região, quando interage com o italiano: “Dando de caras conosco, fixou o estrangeiro como se o reconhecesse. Primeiro falou na sua língua. Propositava, pois ele falava português. Só depois de umas tantas frases se dirigiu em português ao italiano.” (COUTO, 2005, p. 145). Esta situação é um caso de afirmação identitária do personagem por meio de sua língua e, ao mesmo tempo, uma não submissão ao estrangeiro, uma forma de mostrar que não basta falar a língua oficial (do ex-colonizador europeu, assim como o italiano) para entender plenamente aquele local.

É difícil que exista comunicação sem que estejam envolvidas as relações de poder tão comuns a ela; e adentrar estas relações de poder pode ser motivado tanto por uma necessidade de nos defendermos de algo que nos ameaça e/ou da busca por reafirmar nossa identidade – identidade esta que está necessariamente relacionada com o nosso idioma. Nossa realidade linguística é nosso chão, ela é o amálgama de tudo aquilo que nos compõe e, conseqüentemente, do que iremos criar. O feiticeiro Zeca Andorinho fala mais à frente no romance: “Não sei, não lhe posso explicar. Teria que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir. Para o que havia que falar não há palavras em nenhuma língua. Só tenho palavra para o que invento” (COUTO, 2005, p. 153).

Este trecho suscita algumas reflexões, mas sem que entremos no questionamento sobre a própria possibilidade de se realizar o ato tradutório, já que acreditamos haver um sentido muito mais filosófico do que prático na fala do personagem. Para ele aquele chão é sagrado e os elementos da história e da vida cotidiana daquele povo que são entendidos como místicos para o italiano são parte intrínseca de quem eles são. O feiticeiro tem um outro tipo de conhecimento e de entendimento do mundo que nem o tradutor nativo dali poderia entender, muito menos o italiano.

Existem, afinal, sentidos metafísicos para além da fisicalidade de um texto. Lembremos que a linguagem é uma das mais importantes manifestações do homem – sendo também dele a inimitável habilidade de conceber o transcendente, em comparação com outros animais. O entendimento simplificado do estrangeiro, a sua maneira supostamente eurocêntrica de considerar os fatos não se encaixam com os requisitos exigidos por aquele tipo de conhecimento – o universo mitológico não pode ser assimilado por aquele que com ele não se identifica (e, principalmente no caso de saberes periféricos, por aquele que julga tais saberes como mero “folclore”).

Se é fato verdadeiro ou não, o que importa é a capacidade e disponibilidade de se entender aquela episteme que foge à narrativa eurocêntrica. Na realidade, não seria essa uma culpa única do interlocutor ou dos fatos misteriosos que o assombram, mas é uma característica inescapável da natureza enganadora que possui a linguagem. É neste sentido que, traduzindo linguagens, os tradutores traduzem também mentiras: a única verdade que contam é aquela impalpável, que não se vê, aquela que não mais se pode encontrar. “A coisa em si, o objeto dinâmico, está em alguma parte ou esteve; nosso problema é interpretar sinais para fazê-lo reaparecer” (ECO, 2006, p. 31). Os fatos essenciais não mais se encontram, o que permanece é aquilo que o intérprete (re)cria.

Concluimos, portanto, com um trecho do romance de uma inegável riqueza metafórica no que concerne a essa coisa em si, ao objeto dinâmico que “está em alguma parte ou esteve”. Ao descrever o seu espaço, o narrador lembra algo que dizia seu pai, ao afirmar que, se na igreja tinham água benta, ali o que tinham era terra benta.

Nessa terra, por eles sagrada, a casa representa papel fundamental: “Nossa casa era um barco amarrado em nosso destino [...]. Agora, dezenas de anos depois, eu me sentava, solitário, sobrevivente, nesse último resto de meu mundo. Passavam por mim, na força da correnteza, os restos de tudo” (COUTO, 2005, p. 205). Não existe, talvez, melhor descrição para o tradutor: um solitário sobrevivente sentado nesse último canto do mundo e pelo qual passam os restos de tudo. Amarrada em seu destino está a tarefa de interpretar sinais, mas são as interpretações de um naufrago, ilhado entre oceanos de sentido e privado de terra firme: em uma “ilha sem raiz” (COUTO, 2005, p. 206).

Nesse momento, o narrador tem uma visão, na qual é capaz de ver chegando algo como uma jangada, flutuando na corrente desse enigmático rio. A barcaça passa por ele sem estagnar; e após gritar em desespero para que a ele fosse dada alguma atenção, nosso narrador-tradutor chega à seguinte constatação: “Me escutavam, mas não me viam. Ali na amurada da ilha se viam minha mãe e minha tia. Os demais falecidos também espreitavam” (COUTO, 2000, p. 207). É aí que ele se lembra daquilo que lhe dizia o seu pai: “os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos; e quando nos olham, já não nos reconhecem” (COUTO, 2005, p. 207).

Ali está o narrador, portanto, perdido entre, de um lado, os antepassados que já não lhe reconhecem, estando com ele incapazes de se comunicarem e, do outro, um investigador, cujas redes de sentido e bagagem cultural se tornam um obstáculo para que ambos pudessem fazer seus trabalhos de forma efetiva. O tradutor de Mia Couto é o “filho estranho” do passado; alguém que não pode ser reconhecido por aquele a quem escuta, nem por aquele com quem tenta falar – no entre-lugar do tempo e do espaço, abençoado pelo seu dom, mas amaldiçoado pela responsabilidade que ele acarreta.

Considerações Finais: Linguagem “Portadora de Vento”

A análise acima descrita parece deixar claro que a tradução permeia todo o romance *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005) com um sentido filosófico de compreensão da vida de um povo. Além da tradução, as línguas e o plurilinguismo moçambicano ficam evidentes e registrados nessa obra que retrata, em meio à sua história ficcional, outra realidade do país. O autor do romance concedeu uma entrevista em 2005 na qual fala sobre a interação do português com outras línguas de Moçambique e sobre a convergência de culturas e a construção de uma identidade nacional. A entrevistadora Maquêa (2005, p. 209) pergunta se falar sobre tudo isso não é uma “tradução da tradição” e continua: “O escritor como tradutor é mediador de cultura? Do que mais o escritor é tradutor, Mia?” O autor começa sua resposta, explicando: “É um tradutor de silêncios. Por via da poesia vou traduzindo aquilo que não está dito, aquilo que não pode ser palavra”; e continua com uma reflexão sobre o escritor que, nesse momento, em que se descobre a identidade nacional, acaba fazendo esse papel de traduzir o “retrato” do país.

Traduzir esse retrato, como faz Mia Couto, exige não apenas que se amplifiquem as vozes faladas dentro de tal país, mas também que se escute aquilo que é silencioso – é olhar para além daquilo que supostamente caracteriza uma nação. É possível concluir, dessa maneira, que o romance de Mia Couto nos permite tecer



uma rica reflexão acerca da figura do tradutor e sobre a tarefa tradutória, como ambas são capazes de incorporar processos bastante complexos de posicionamento identitário e ideológico. A tradução não é algo fixo, neutro e/ou marcado por uma simplicidade objetiva e isso se evidencia quando destrinchamos a narrativa e acompanhamos o seu desenvolvimento; assim como pode-se perceber o quanto a tradução se apresenta na obra como análoga a diversos outros processos comuns ao nosso cotidiano comunicativo.

O romance, a propósito, é uma evidência clara daquilo que sugere Umberto Eco (2006, p. 34) ao argumentar que “a linguagem é portadora de vento, se não de mentira: no processo cotidiano de interpretação, o iletrado diz ao escritor o que pretende dizer, o escritor escreve o que ouve e aquilo que melhor lhe pareceu ter acontecido”. A fluidez dessa linguagem, portadora de vento, se expande a cada momento; aquele que lê o texto do escritor interpreta a narrativa da forma que lhe soar conveniente, dependendo de seu específico conhecimento de mundo. É um ciclo inesgotável, capaz de, através das mais diversas reconstruções, dar vazão a um sentido que não apenas desvia do impalpável original, como também pode ter muito pouco a ver com ele. É impossível, entretanto, almejar tal utopia; a linguagem é a página de um livro, a cujo acesso não temos, e essa “página parece a pintura de um processo de deriva interpretativa” (ECO, 2006, p. 35). Temos, tanto na obra quanto em nossa vida particular, uma cadeia de traduções – uma incorporação dessa deriva interpretativa.

Particularmente no nosso objeto de análise, o autor traduz uma tradição e identidade nacional em romance, o narrador-personagem do romance traduz as experiências vividas por ele numa narrativa e, dentro desta narrativa, este mesmo personagem traduz o mundo da vila de Tizangara para o estrangeiro que investiga tudo. Neste caso, o interlocutor do tradutor, desde o início se deslocou para o lugar de onde sairiam os textos que ele se propôs a desvendar. Talvez o processo de tradução devesse ser sempre encarado desta forma, pois a leitura de uma tradução é uma escolha de entrar em outro mundo, de pisar outro chão que não é o nosso.

Por mais que tal processo possa, por vezes, machucar, pisar neste outro chão representa também a impossibilidade de voltar para terra firme, como *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005) evidencia, no trecho que fecha nosso trabalho. “Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei [...], árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira, incapaz de escapar do fogo” (COUTO, 2005, p. 48).

REFERÊNCIAS:

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. Rev. trad. Luana Ferreira de Freitas; Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Orlando Luiz de Araújo. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2006.

GONÇALVES, Perpétua. “Panorama geral do Português de Moçambique.” In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 79, fasc. 3, 2001. *Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde*. p. 977-990. Disponível em: www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2001_num_79_3_4557. Acesso em 15/08/2016. DOI : 10.3406/rbph.2001.4557

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 63-72.

LARANJEIRA, José Pires. “Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa”. In: *Revista de Filologia Românica*. Anejos, 2001.

MAQUÊA, Vera. “Entrevista com Mia Couto”. *Via Atlântica*, São Paulo, USP, n. 8, p. 205-217, dez. 2005. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50021/54153>>. Acesso em: 14 fev. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/va.v0i8.50021>.

SAMPAIO, Neide Aparecida de Freitas. *Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientadora Profa. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

Texto submetido em 31 de agosto de 2016 e aceito dia 17 de outubro de 2016.





ORALITURA EM AULA DE LÍNGUA PORTUGUESA COMO ESPAÇO PARA DIÁLOGOS INTERCULTURAIS

ORALITURE IN PORTUGUESE LANGUAGE CLASSES AS A SPACE FOR INTERCULTURAL DIALOGUES

Josilene Pinheiro-Mariz¹

Marcela de Melo Cordeiro Eulálio²

RESUMO:

Intenta-se, neste artigo, discutir a respeito da “oralitura” enquanto caminho eficaz para instigar diálogos interculturais entre Brasil e Moçambique. Tais ponderações estão ligadas à reinvenção da oralidade enquanto elemento tradicionalmente intrínseco às culturas africanas. Nossas reflexões foram incitadas a partir da leitura de contos de tradição oral, originários dos dois países supracitados, entre estudante do Ensino Médio de uma escola pública, como procedimento elementar para atender à Lei 10.639/2003 que preconiza o ensino da cultura africana e afro-brasileira no ensino básico. Os contos “Porque o negro é preto” e “As mãos dos pretos” abordam a mesma questão: o racismo. Embora pareça ser uma discussão antiga, essa temática ainda provoca controversos posicionamentos, conforme observamos em nossa turma de segundo ano do Ensino Médio. As nossas considerações são ancoradas em Leite (2012), Freitas, (2010), Nunes (2009), Abdalah-Preitceille (2002), Munanga (2005), dentre outros que embasam este estudo. Esta pesquisa-ação é de cunho quali-quantitativo, pois busca identificar fatores que determinam comportamentos, muito provavelmente, subjacentes à vida dos estudantes, enquanto parcela importante da sociedade atual. Os resultados mostram que nessa escola pública, a Lei Federal não é cumprida, refletindo que ainda há a carência de se discutir a literatura/cultura africana no ensino básico.

PALAVRAS-CHAVE: oralitura, literatura, tradição oral, racismo.

ABSTRACT:

This paper is an attempt to discuss “oraliture” as an effective way to instigate intercultural dialogues between

1 Professora Doutora da Universidade Federal de Campina Grande; jsmariz22@hotmail.com.

2 Mestra em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande; celinha.lettras@hotmail.com.

Brazil and Mozambique. Such considerations are linked to the reinvention of orality as an element traditionally intrinsic to the African cultures. Our reflections were prompted from the reading of oral tradition tales, originating in the two countries above, involving high school students in a public school, as the elementary procedure for compliance with Law 10,639 / 2003, which calls for the teaching of African and Afro-Brazilian culture in basic education. The tales “Porque o negro é preto” and “As mãos dos pretos” deal with the same issue: racism. Although it seems to be an old discussion, this issue still provokes controversial positions, as noted in our class of second year of high school. Our considerations are anchored in Leite (2012), Freitas, (2010), Nunes (2009), Abdallah-Preitceille (2002), Munanga (2005), among others that support our study. This action research is of qualitative and quantitative nature, for it seeks to identify factors that determine behaviors, most likely underlying the lives of students as an important part of today’s society. The results show that in this public school the Federal Law is not met, reflecting that there is still a need to discuss the African literature or culture, not basic education.

KEYWORDS: *oraliture, literature, oral tradition, racism.*

1. Introdução

Tradicionalmente, as literaturas africanas estão ligadas à oralidade, pois a figura do *griot*, por exemplo, sempre foi emblemática nessa cultura, sobretudo, ao sul do deserto do Saara. Isso precisa ser marcado, posto que o continente africano “acomoda” culturas diversas, como aquelas que originaram os povos que estão ao norte do grande deserto: fenícios, egípcios, berberes, árabes e outros, considerada por historiadores como África Branca. Mas, percorrendo no fio da História, a narrativa oral - longa ou curta -, construída por contos, lendas e provérbios, também esteve muito presente entre o povo africano da conhecida África Negra, - em oposição à região que está ao norte do continente -, e tem alimentado o imaginário de muitos outros povos a esse respeito, como o do povo brasileiro.

O discurso do pensador malinês Amadou Hampâté Bâ, na Organização das Nações Unidas, entrou para a história ao sancionar a importância da oralidade na África, como um todo e ressaltando o valor do velho africano, ao dizer que “*Quand un vieillard meurt, c’est une bibliothèque qui brûle*”³. Essa assertiva ratifica, portanto, a importância da tradição oral naquele continente. A partir daí, pode-se dizer que a tradição oral é um elemento fortemente cultural, pois parece jazer nas veias do povo africano. Afinal, essa conduta seria o quê, senão a cultura? Entendemos assim, pois para Santos (2006), a cultura pode ser vista como um comportamento implícito que rege as mais diversas áreas da nossa sociedade.

Para que tal conceito seja melhor entendido, observe-se que nos estudos de Santos (2006) existem duas concepções básicas de cultura: a primeira se refere a todos os aspectos de uma realidade social, enquanto a segunda diz respeito ao conhecimento, às ideias e crenças de um povo. Vê-se que, na primeira concepção, a cultura é concebida como algo mais amplo, fazendo referência às características gerais de um determinado povo, seja na maneira pela qual a sociedade se organiza, seja pelos seus aspectos materiais.

Na segunda concepção, a cultura é vista como algo mais específico, que considera as maneiras de agir de um determinado povo, atendendo ao conhecimento, ideias e suas crenças. Muito embora sejam duas concepções, ambas estão interligadas, uma vez que não se pode falar da forma como um grupo age sem

3 “Quando um ancião morre [na África], é uma biblioteca que queima” (Amadou Hampâté Bâ). Disponível em: <http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=30642&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.



pensar na sociedade, de um modo mais geral. Então, a primeira concepção de Santos (2006) é o viés pelo qual se apreende que, no que diz respeito às relações culturais, por vezes, não é fácil ver a cultura do outro compreendendo-a, sem marginalizá-la ou violentá-la de alguma forma. Isso pode ser observado nas reflexões de Fleuri (2003) que, discutindo sobre as relações culturais, afirma que as culturas são comparadas a partir de uma lógica binária, partindo-se de uma noção de que sempre existiria o inferior e o superior, pobre *versus* rico, negro *versus* branco, ou:

Na maioria das vezes, as relações entre sujeitos e entre culturas diferentes são consideradas a partir de uma lógica binária (índio x branco, centro x periferia, dominador x dominado, sul x norte, homem x mulher, criança x adulto, normal x deficiente...) que não permite compreender a complexidade dos agentes e das relações subentendidas em cada pólo, nem a reciprocidade das inter-relações, nem a pluralidade e a variabilidade dos significados produzidas nessas relações. (FLEURI, 2003, p.11)

Assim, pensando na necessidade de uma visão dialogada, na sala de aula, traçamos um percurso semelhante ao de Fleuri (2003), ao destacar tal polaridade para compreender a cultura. No entanto, tivemos como objetivo identificar as opiniões/crenças a respeito do continente africano para então, posteriormente, apresentarmos reflexões sobre a necessidade de serem quebradas as representações e clichês historicamente acomodados no imaginário dos estudantes de Ensino Médio da escola em que a nossa pesquisa foi desenvolvida, o que pode, até, ser uma representatividade de um todo. O principal intento, além de levar uma obra literária de tradição oral africana para os jovens, era também discutir como eles percebiam as relações dialógicas entre o Brasil e Moçambique, partindo-se da leitura literária e motivando a identificação de elementos que demonstravam que a lógica binária precisa ser, ainda que parcimoniosamente, eliminada das salas de aula, ratificando, então, a necessidade de se fazer cumprir a Lei que orienta sobre o ensino da cultura africana nas escolas da educação básica no Brasil.

Foi por esse viés que identificamos na “oralitura” o caminho que nos conduziria à provável e possível quebra de estereótipos tão arraigados no pensamento dos jovens estudantes. Assim, estas ponderações estão ancoradas em bases que têm na literatura de tradição oral africana, escrita, o principal recurso que pode promover reflexões a respeito da literatura e cultura africana como instrumento que instiga a pensar sobre os próprios valores e opiniões e/ou crenças⁴ dos estudantes. Para refletir sobre os resultados encontrados, baseamo-nos nos estudos de Leite (2012), Freitas, (2010) e Nunes (2009), que trazem importantes considerações para se pensar a reinvenção da oralidade no contexto africano de língua portuguesa, dando-nos o suporte necessário para se identificar a tradição oral como um importante repositório da memória africana, em especial, quando reinventada, unindo-se à escrita e resultando na oratura ou na oralitura. Munanga (2005) constituiu-se na base teórica para discutirmos a questão do racismo na escola. Elemento que foi identificado na leitura dos dois contos: o da tradição oral brasileira, “Porque o negro é preto” e o moçambicano “As mãos dos pretos”. Em Abdalah-Preitceille (2002), encontramos a assertiva que sustenta a nossa pesquisa ao afirmar que a literatura é o mais eficaz recurso para se promover, em sala de aula, as trocas interculturais, favorecendo, dessa forma, a educação intercultural, isto é, uma premissa assegurada pelos direitos humanos que todos são iguais. Logo, entendemos que o quanto antes se começar a travar a batalha em prol dessa educação, mais cedo teremos estudantes e cidadãos menos xenófobos, ampliando as suas visões de mundo para o que é universal.

4 Não é nosso objetivo, nestas reflexões, discutir as noções de crenças, da linguística aplicada (LA), amplamente estudadas por Barcelos (2004) e Silva (2007). Aqui, tratamos de crenças pelo olhar da psicologia cognitiva que, na verdade, dá suporte para a LA. “Essas crenças são moldadas por experiências pessoais e derivam da identificação com outras pessoas significativas e da percepção das atitudes das outras pessoas em relação ao indivíduo” (KNAPP; BECK, 2008, p. 557).

Assim, esta pesquisa-ação de cunho quali-quantitativo busca levar a literatura de tradição oral para a sala de aula, identificando opiniões e/ou crenças que determinam atitudes preconceituosas como o racismo, enquanto um comportamento bastante enraizado na formação sociocultural do nosso povo. Após as discussões com o grupo de cerca de trinta estudantes do segundo ano do ensino médio de uma escola pública do município de Campina Grande, na Paraíba, constatamos que naquela instituição de ensino, a Lei Federal 10.639/03 não é cumprida, o que pode reforçar a necessidade de se formar cidadãos mais críticos e menos preconceituosos e ainda a realça a importância do cumprimento dessa Lei, que visa ao ensino e à reflexão sobre a literatura/cultura africana no Ensino Básico em nossa país.

2. A reinvenção da tradição oral na África lusófona: a oralitura

Evidentemente, a literatura por si só provoca discussões das mais diversas. A tentativa de conceituá-la é, muito provavelmente, uma das tarefas mais executadas por críticos e teóricos da literatura. Para o francês Antoine Compagnon (2010), por exemplo, a “literatura é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada)” (COMPAGNON, 2010, p.31). Para este crítico, a literatura oral teria o mesmo status da escrita? Ora, se literatura é o impresso ou manuscrito, como a literatura oral também estaria nesse âmbito? Não seria contraditório dizer que o oral é escrito? Estudiosa da literatura oral na África, a antropóloga norte irlandesa Ruth Finnegan (2012) apresenta um verdadeiro tratado do que seria a literatura oral e ressalta que se trata de uma literatura não escrita e que tem vida na memória de seus contadores que fazem verdadeiras performances, como jogos teatrais, dando um grande significado às histórias. Finnegan (2012) lembra ainda que, historicamente, o *griot* ocupa esse lugar e que não há espaço para as vozes femininas. Então, tem-se um problema: a conhecida literatura de tradição oral não seria literatura?

Ressalte-se que muitas pessoas consideram a oralidade apenas como um termo utilizado para denominar a comunicação verbal. Dito de outra forma, a oralidade teria unicamente a função de verbalizar pensamentos e ideias. É, portanto, necessário compreender que, além de servir como elemento comunicativo, a oralidade também pode funcionar como essência na cultura de um determinado povo. Isso posto, pensa-se na literatura oral como aquela literatura que não possui registro escrito e que é passada de geração em geração, pela forma mais antiga de disseminar o conhecimento que é a fala.

Por esse prisma, Nunes (2009) nos dá suporte ao afirmar que a tradição oral serve como fonte histórica que é resguarda de geração em geração na memória dos homens, acrescentando ainda que:

Nas regiões do mundo habitadas por povos sem escrita, a tradição oral é a principal fonte histórica que pode ser usada para a reconstrução do passado. De igual modo, entre os povos que conhecem a escrita, um número de fontes históricas, entre as mais antigas, descansam sobre tradições orais. Podemos referir como exemplo a importância, para a história do mundo ocidental, das epopeias gregas homéricas, que reuniam um conjunto de histórias com longa tradição oral, contadas e recontadas publicamente, sem intervenção autoral. (NUNES, 2009, p.37-38)

É necessário dizer que foi pelas vias da tradição oral que os historiadores resgataram a história da Grécia, o que confirma a importância dessa tradição. Na África, a escrita foi levada pelos colonizadores e sofreu forte influência da cultura oral local, lembra-nos Freitas (2010) em *Literarização da oralidade e oralização da literatura nas culturas africanas*. A pesquisadora assevera que a oralidade e a literatura seriam antagonistas enquanto retrato de uma civilização, mesmo dadas a importância de ambas. Nunes (2009) afirma



que antes de os colonizadores chegarem à África com a escrita, os velhos contavam suas histórias e o texto “era oral, gesto, dança, ritual e era para ser falado, ouvido e visto. Contudo, o invasor não percebeu esta realidade e respondeu com o tiro de canhões” (NUNES, 2009, p.41).

Em um continente no qual a cultura oral parece ser ainda hoje dominante, a literatura –que é escrita- torna-se rival por ser um elemento colonizador; entretanto, por mais que haja essa contraposição, Freitas (2010) lembra que a oralidade precisou passar por uma literarização para tornar-se em objeto de estudo. Consequentemente, para ser estudada, tendo em vista a sua natural mutabilidade, essa oralidade precisou ser fixada de alguma forma, como afirma Freitas (2010, p.7): “os produtos da oralidade, portanto, só se tornaram objetos de análise a partir de práticas advindas do horizonte da escrita, que também tendem a fazer deles objetos literários de diferentes níveis”.

Nessa esteira, entendemos que o primeiro desses níveis reside no fato de a crítica literária ter batizado a oralidade de literatura oral; termo originado do seguinte pensamento:

Oralidade e literatura são dois domínios culturais que dependem da expressão verbal e que se definem por um repertório de obras mais ou menos identificáveis produzidas dentro de um quadro institucional. Mas muitos pesquisadores mostraram que muitos traços as colocam em oposição: a oralidade “natural” depende de uma comunicação direta, “imediate”, enquanto que a comunicação literária é indireta, mediatizada pelo objeto livro. Assim, o primeiro domínio, nessa forma natural, não conhece possibilidade de estocagem do repertório para além da memorização, ao contrário da literatura cujas produções podem ser materialmente estocadas. (FREITAS, 2010, p.8)

Por essa ótica, as obras orais não possuiriam a mesma estabilidade das obras escritas, haja vista que possuem variabilidade; por essa razão, o ditado que diz “quem conta aumenta um ponto” é completamente aplicável neste caso. Isto é, na medida em que os textos orais são reproduzidos, são também modificados, o que comprova a sua variabilidade, daí a necessidade da literarização da oralidade, ou seja, o registro⁵ escrito dos textos orais.

Nesse universo, é necessário situar o leitor para que ele entenda a amplitude e importância da tradição oral, pois quando o leitor não conhece tal cultura, corre o sério risco de deparar-se com um livro de textos de tradição oral, a exemplo da antologia de Viale Moutinho: *Contos populares de Angola* e não depreender a verdadeira natureza da oralidade, por desconhecer o percurso que esse objeto cultural percorreu até ser registrado (FREITAS, 2010). Embora compreenda-se que o leitor utiliza-se de seu conhecimento de mundo, consequentemente de sua cultura, ao realizar o ato de ler e interpretar textos de outras culturas, é necessário que esse leitor amplie seus horizontes procurando entender também a cultura do outro, na qual o texto foi produzido e reproduzido para evitar que haja uma má compreensão, resultando em preconceitos.

Em razão da necessidade de reconhecimento desses textos da tradição oral, Freitas (2010) afirma que alguns críticos criaram outros termos que representam a literarização da oralidade, sendo eles: oratura ou oralitura. Apesar desse fato, não houve extinção do termo literatura oral que representa apenas os textos que são produzidos e reproduzidos oralmente e que não podem ser registrados. Faz-se necessário, portanto, definir os termos oratura ou oralitura como uma reinvenção da oralidade e da escrita, constituída, assim, da junção dos dois elementos, resultado da chegada da escrita às sociedades de tradição oral, confluindo para o forjamento do termo, partindo-se da literarização da oralidade. Todavia, por mais que

5 A partir do momento em que esses textos orais são registrados, passam a ser denominados oralitura, isto é, textos originados da tradição oral e escritos para registro.

essa oralidade tenha sido literarizada, é necessário marcar o que afirma Freitas (2010) ao assegurar que:

A aplicação do termo *literatura* a uma parte da produção verbal das civilizações da oralidade tal como das civilizações da escrita, na condição de que ela esteja fundamentada numa análise séria das práticas, apresenta, por outro lado, a vantagem de dar conta de uma consciência poética da linguagem comum aos dois tipos de cultura. (FREITAS, 2010, p.12)

Não só a literatura escrita possui a linguagem poética ou a estrutura de um texto literário. A oralidade africana foi literarizada e fixada nas antologias de textos orais publicadas, afirmando que, entre os séculos XIX e XX, a transcrição dos textos orais era realizada sem o gravador, visto que esse instrumento não existia; então, não havia recursos para se fazer as transcrições dos textos orais de modo fidedigno. Na realidade, o que acontecia eram transcrições com uma fidelidade aproximada ao texto original, segundo a autora, os textos:

[...] eram reproduzidos de memória, após terem sido ouvidos e muito frequentemente a partir de interpretações que já eram traduções para uma língua europeia feitas pelos intérpretes da administração colonial. Isto quer dizer que os enunciados eram reescritos muito livremente, na maioria das vezes por administradores europeus ou viajantes, que tendiam naturalmente a fazer isto segundo as formas culturais com as quais estavam familiarizados, isto é, no estilo dos textos literários. (FREITAS, 2010, p.12-13)

Assim, constata-se que as transcrições dos textos orais realizadas antes da existência do gravador eram subjetivas, considerando o fato de que as pessoas que transcreviam esses textos terminavam reformulando essas histórias de acordo com a sua cultura; nesse contexto, entende-se bem o papel do idoso como aquele repositório da memória de uma dada comunidade. Na segunda metade do século XX, ainda segundo Freitas (2010), os etnólogos começaram a se interessar pelas produções da oralidade acarretando, desse modo, numa exatidão mais profícua dos textos orais, embora, mesmo assim, somente no final desse século, tenha-se iniciado uma verdadeira poética da oralidade africana cujos efeitos são vistos hoje nas publicações de obras, como por exemplo, o livro de contos *As mãos dos pretos*, de Nélon Saúte. Ressalta-se que isso só foi possível devido à ação decisiva de alguns pesquisadores africanos que consideraram como importante a forte tradição oral.

É importante lembrar ainda que, além das antologias de textos orais que começaram a surgir, existe também um outro recurso utilizado por alguns autores africanos como forma de preservar a tradição oral do continente que são os textos orais, como contos, lendas, mitos e provérbios dentro de obras tradicionalmente literárias. Tal recurso pode ser percebido, por exemplo, nas obras de Mia Couto, considerado um *griot* da atualidade, dentre as quais se pode citar o romance *Terra sonâmbula* que apresenta em sua estrutura, as lendas contadas nos cadernos do guerreiro Kindzu.

Esse é um outro tipo de literarização que pode dar-se de duas formas, de acordo com Freitas (2010): ou a obra toma, por assunto, uma história tratada na tradição oral, ou cita referências da oralidade na sua obra literária como fez Mia Couto no romance supracitado. É importante destacar que:

Essas frequentes referências à oralidade, visíveis ou veladas por códigos que permitem estabelecer toda uma rede de cumplicidades com o leitor africano, levaram a crítica a se perguntar, já há algum tempo, se o traço da cultura oral na literatura africana devia se limitar a sua presença temática ou se era necessário também abordá-la como um fator determinante das modalidades de escrita, tanto no plano da linguagem, como no da estrutura das obras. (FREITAS, 2010, p.19)

Essa discussão sobre a influência que a oralidade exerce sobre a escrita recorda o primeiro momento em que os textos começaram a apresentar referências da oralidade e as culturas orais agiram fortemente



exercendo influência sobre a escrita dos autores africanos. Para Freitas (2010), essa presença da oralidade na literatura escrita edifica-se por meio de dois traços que fundamentam a oralidade, sendo eles: a mimese, que possibilita uma reprodução fiel do discurso; e, a variabilidade que está sempre presente na oralidade, uma vez que cada intérprete apresenta a sua própria maneira de ver, gerando uma variação da história oral, resultando na necessidade da literarização da oralidade quando se pensa em torná-la um objeto de estudo. Além disso, mais importante do que torná-la um objeto de estudo, é preservá-la das subjetividades alheias.

Os textos da oralitura que levamos para a sala de aula têm características de contos, dada a sua brevidade, muito embora, o gênero conto também seja passível de diversas discussões, assim o consideramos a partir de estudos sobre tal. Discutindo o conto, Leite (2012) utiliza o termo conto oral, afirmando sobre esse gênero, que: “[...] no âmbito da literatura, o conto foi, e continua a ser, muitas vezes, encarado como a ‘forma’ adequada, o instrumento narrativo ‘africano’ por excelência” (LEITE, 2012, p.26). Pensando-se na oralitura e, nesse caso, na oralitura africana, depreende-se que o conto de tradição oral preserva e retrata a cultura do povo africano tornando-se um potente instrumento literário e, por consequência, cultural.

A divisão entre conto de tradição oral e o escrito não é contemporânea, embora entenda-se que sempre há reatualizações dos conceitos já existentes, tendo-se em conta que o próprio conto de tradição oral, assim chamado, por exemplo, por Leite (2012), pode ser denominado conto popular, conto maravilhoso e conto tradicional, termos esses que alguns autores utilizam.

Com essas considerações, passamos às reflexões sobre os dois contos na sala de aula do Ensino Médio como recurso para se conhecer Moçambique enquanto um país de língua português e situado no continente africano, de onde foram trazidos escravos que também ajudaram na constituição do povo brasileiro.

3. Contos da oralitura na aula de língua portuguesa para pontes interculturais

A oralitura, ou oratura, tem gerado obras muito ricas, dentre as quais se pode citar as que subsidiaram a escolha para nosso estudo: o livro *As mãos dos pretos*, do moçambicano Nelson Saúte e *Contos tradicionais do Brasil*, do brasileiro Câmara Cascudo. Ressaltamos que, na cultura de tradição oral do Brasil, o português Câmara Cascudo é um dos principais referenciais de pesquisa. Com seus contos que deram suporte para estas reflexões, como o conto “Porque o negro é preto”, pudemos observar quão manifesto pode ser o diálogo entre os dois países escolhidos para estas discussões. Por intermédio dessas obras, é possível se perceber um confronto de retratos culturais, que os textos trazem, destacando-se os costumes, as crenças religiosas, as práticas políticas e educacionais de um povo.

Essa riqueza cultural dos contos da oralitura mostra que é necessário conhecer a cultura moçambicana, assim como a brasileira de tradição oral, iniciada pelos indígenas do Brasil. É imprescindível perceber quais os costumes presentes nesses espaços geográficos e socioculturais para, só então, compreender tais textos. Por isso, é importante ratificar que, embora o autor (ou a fonte) tenha grande importância na recepção dos textos, um dos principais responsáveis pela recepção dos textos é o leitor. Sabe-se que o autor teve uma intenção ao escrever o texto, no entanto, essa intenção só será entendida e descoberta se houver um leitor para lê-lo, como afirma Iser (1996) quando desponha as perspectivas fundadas na leitura e as objeções dos teóricos tradicionais sobre a teoria da recepção.

A interpretação começa hoje a descobrir sua própria história, ou seja, não só os limites de suas respectivas normas, mas também os fatores que não manifestavam sob as normas tradicionais. Um desses fatores é, sem dúvida, o leitor, ou seja, o verdadeiro receptor dos textos. Enquanto

se falava da intenção do autor, da significação contemporânea, psicanalítica, histórica etc, dos textos ou de sua construção formal, os críticos raramente se lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos. (ISER, 1996, p.49)

Ressalve-se, por essa perspectiva, o quão importante é a presença do leitor na recepção do texto, independentemente do tipo de texto, pois o ficcional pode retratar a realidade, uma vez que seu autor (ou seus autores, no caso da oralitura) trazem para o texto toda uma experiência de vida. De acordo com Stierle (1979), “a relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser retratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com experiência coletiva da realidade” (STIERLE, 1979, p.131-132).

Diante desta discussão, observar o conto de tradição oral como um elemento intermediário no processo de leitura na sala de aula de Língua Portuguesa é um elemento que propicia o diálogo intercultural entre as culturas brasileira e moçambicana na sala de aula. Todavia, para que houvesse esse diálogo, foi imprescindível a reflexão sobre como abordar o conto oral na sala de aula, construindo-se pontes interculturais.

Partindo para a leitura dos contos *Porque o negro é preto* (brasileiro) e do moçambicano *As mãos dos pretos*, constata-se que o elemento norteador da história contada nos textos é semelhante: a palma das mãos e a sola dos pés dos negros são mais claras do que o restante do corpo. Identificam-se outras semelhanças entre essas narrativas, como a presença da temática do racismo sendo, aparentemente, explicada pelo cristianismo, com personagens como Jesus, Deus, Nossa Senhora e Santo Pedro e de elementos sagrados como o Rio Jordão.

No conto brasileiro, o fato que norteia a narrativa é justificado apenas com um motivo: a mulher mentiu para Jesus Cristo e, como punição, Ele deixou os filhos dela da cor de carvão (em uma clara alusão ao pecado). Para os filhos voltarem a ser brancos (cura), a mulher precisou seguir o conselho do Santo Pedro, levando-os ao Rio Jordão, cujas águas são sagradas. No entanto, ao chegarem ao rio, havia apenas a quantidade de água suficiente para lavar a palma das mãos e a sola dos pés das crianças. Já no conto africano, haveria várias razões justificando as solas das mãos dos negros serem mais claras que o restante do corpo.

Verifica-se no conto moçambicano que o racismo parece estar vinculado à certa ironia dos personagens, construída no momento em que a superioridade de raças era real em Moçambique diante da colonização europeia. Outro fator decorrente da colonização moçambicana presente na narrativa é o capitalismo ressaltado pela alusão à Coca-cola, como se pode identificar no personagem, o: “senhor Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando, quando as coca-colas das cantinas já tenham todas sido vendidas [...]” (SAÚTE, 2007, p.181). Conforme Standage (2005), a Coca-cola seria o símbolo do consumismo e do capitalismo americano que exerce influência em todo mundo, não sendo à toa que:

Para aqueles que aprovam os Estados Unidos, significa liberdade econômica e política de escolha, consumismo e democracia, o sonho norte-americano; para os que os desaprovam, representa o capitalismo global cruel, a hegemonia das corporações e marcas globais, e a diluição das culturas e dos valores locais, na direção de uma mediocridade homogeneizada e americanizada. (STANDAGE, 2005, p.136)

No momento de colonização em que Moçambique se encontrava, a Coca-Cola representava um símbolo de um capitalismo duro, do consumismo forçado e de uma provável diluição da cultura moçambicana, já que essa era mais uma das influências trazidas pelo colonizador que não tinha a preocupação com os valores e as tradições da cultura do colonizado, mas sim, com a forma pela qual ele iria lucrar.



Com base nesses dois contos, a nossa intervenção em sala de aula foi proposta também como uma atividade de comparação, a partir de atividades de interpretação dos textos. Nas atividades, solicitamos que a turma identificasse as semelhanças e diferenças entre as duas narrativas. Dentre as respostas dadas pelos estudantes para a primeira questão: [Após ter realizado as atividades de interpretação dos contos em questão, percebemos que há algumas semelhanças entre eles. Que semelhanças são essas? Justifique sua resposta com trechos das narrativas.], sobressaíram-se as respostas do estudante 13 (E.13). “Uma semelhança é que nos dois contos se falam na coloração da mão dos negros. Outras semelhanças são que o cristianismo está presente em ambos os textos” (resposta do E.13).

Observando essa resposta, vê-se que, apesar de não citar o racismo subjacente às narrativas, esse aluno identificou tanto a semelhança por parte da coloração da palma das mãos - esquecendo de citar a sola dos pés - quanto o fato de que ambas narrativas trazem elementos do Cristianismo.

No primeiro texto, a mulher do camponês revela o seu desgosto ao ver que os filhos haviam ficado pretos, por isso, seguindo a orientação de São Pedro, os levou para se lavarem no rio sagrado a fim de serem curados. Pode-se ver uma passagem semelhante a essa na *Bíblia sagrada*, Naamã, - comandante dos exércitos de Ben-Hadade II, no tempo de Jorão, rei de Israel -, é curado de lepra, ao seguir o conselho de profeta Eliseu que diz: “Vá e lave-se sete vezes no rio Jordão; sua pele será restaurada e você ficará purificado” (BÍBLIA, 2009, II REIS 5:10-15). Comparando essa passagem bíblica ao conto, pode-se inferir que, se segundo a tradição cristã a lepra poderia ser curada com um banho de rio; no conto, ser negro poderia ser comparado a uma doença que teria cura com um procedimento semelhante, conforme é percebido também por um dos alunos que, na sua atividade de interpretação do conto “Porque o negro é preto” acrescenta um comentário, fazendo essa comparação do conto com a bíblia, como pode ser visto abaixo.

O conto é bem parecido com uma história bíblica, mais na bíblia o caso não era por ser negro e sim leproso. Pois naquela época os leprosos eram afastados da sociedade por serem leprosos, na bíblia Naamã era rico porém leproso e foi até o profeta Eliseu que o mandou banhar-se no Rio Jordão e ele ficaria São. (comentário extra do E. 6)

Observando esse comentário, compreende-se que o estudante fez a leitura do texto, associando as informações encontradas nele ao seu conhecimento de mundo, colocando em destaque a função da literatura como um importante auxiliar no processo de reflexão do ensino/aprendizagem. Poder-se-ia dizer, segundo a tradição oral brasileira, que ser negro é estar/ser doente de uma patologia que, se pensarmos a lepra à luz da tradição religiosa, seria uma doença incurável, ou curável apenas com procedimento sagrado. Assim, lembramo-nos de Munanga (2005), ao afirmar que existe um preconceito velado consciente ou não entre professores e estudantes. Para esse antropólogo:

O resgate da memória coletiva e da história da comunidade negra não interessa apenas aos alunos de ascendência negra. Interessa também aos alunos de outras ascendências étnicas, principalmente branca, pois ao receber uma educação envenenada pelos preconceitos, eles também tiveram suas estruturas psíquicas afetadas. Além disso, essa memória não pertence somente aos negros. Ela pertence a todos, tendo em vista que a cultura da qual nos alimentamos quotidianamente é fruto de todos os segmentos étnicos que, apesar das condições desiguais nas quais se desenvolvem, contribuíram cada um de seu modo na formação da riqueza econômica e social e da identidade nacional. (MUNANGA, 2005, p.16)

O conto “Porque o negro é preto” robustece um imaginário coletivo de um binarismo, pois culturalmente, na escola brasileira, vai se relacionar o branco ao rico e o negro ao pobre, desencadeando outros confrontos como bonito e feio, inteligente e não, dentre muitos outros. É Munanga (2005) que também

nos lembra que os professores, de um modo geral, estão despreparados para trabalhar essa questão juntos aos seus alunos, tendo esse comportamento reforçado por livros didáticos com conteúdos preconceituosos, muitas vezes, desestimulando o estudante negro, levando-o à reprovação ou à evasão.

No segundo conto, “As mãos dos pretos”, percebe-se, na resposta do Senhor Frias, a presença do rio sagrado, denominado pelo personagem, lago do céu, no qual, depois de criados, os homens tomavam banho para ficarem branquinhos. Mas, por terem sido criados de madrugada, os negros não tiveram coragem de tomar banho na água fria, por isso, molharam apenas a palma das mãos e a sola dos pés.

Vê-se, portanto, que o estudante identificou, como uma similaridade, a presença do Cristianismo, não verificando que, nas entrelinhas da narrativa, existiria, por assim dizer, certa hipocrisia religiosa, posto que a religião que prega a igualdade entre os homens seria a mesma a dar ao negro a possibilidade de ser branco, como se o “tornar-se branco” fosse a cura dessa moléstia. Para o estudante 13, é clara a presença de elementos religiosos: “Os dois contos abordam a questão do racismo; apresentam o cristianismo como elementos religiosos (resposta do E.13).

No conto africano, o racismo apresenta-se em diferentes momentos, dentre os quais se pode citar o fato de que, para Dona Dores, as palmas das mãos dos negros são mais claras do que o restante do corpo para não sujar a comida dos patrões, ou seja, os negros já nasceram em condição de subalternidade. Outro elemento é a justificativa de senhor Frias ao dizer que, quando Deus criou os homens, mandava eles tomarem banho no rio sagrado para ficarem branquinhos. No entanto, os negros ficaram dessa cor porque a água estava muito fria e eles só tiveram coragem de lavar a palma das mãos e a sola dos pés, o que os faz terem essas partes mais claras do que o restante do corpo.

Comparando o negro a um ser irracional, o Senhor professor afirmou que os negros eram assim porque seus avós andavam como bichos do mato com as mãos apoiadas no chão, fazendo com que a palma das mãos e a sola dos pés deles não tomassem sol. Também trazendo, em seu discurso, o racismo, o senhor Padre afirmou que os seus catequistas não prestavam para nada e que até os pretos eram melhor do que eles, pois a palma das mãos deles são mais claras do que o restante do corpo; na sua ótica, isso aconteceu porque eles sempre ficavam postos a rezar às escondidas, já que não tinham permissão para entrarem nas igrejas.

Para o capitalista Senhor Antunes, a palma das mãos e a sola dos pés dos negros seriam mais claras do que o restante do corpo, porque Jesus, Deus, a virgem Maria, os Santos, os anjos e os demais espíritos que estavam no céu fizeram uma reunião e resolveram fazer seres humanos pretos. Para isso, pegaram moldes usados e como o brasido (no qual eles deveriam ser cozidos) estava ocupado, penduraram os negros nas chaminés, o que os fez ficar com as partes do corpo em questão mais claras. Assim, vê-se que, mais uma vez, a cor negra é vista como algo negativo, como o leproso que deve ser sarado no rio sagrado, da mesma forma que no conto brasileiro em que Santo Pedro aconselha a mãe a levar seus filhos a esse rio para que eles voltassem a ser brancos.

Percebe-se, no conto moçambicano, certa ironia dos personagens ao justificarem a cor da sola dos pés e da palma das mãos dos negros, haja vista que uma das mais malélicas teorias impostas na África foi a da superioridade de raças⁶. Fica claro o racismo arraigado na formação cultural, inclusive de alguns negros

6 O ensaio sobre a desigualdade de raças humanas, de Arthur Gobineau (1816 - 1882), é, por certo, uma das principais fontes de diversos racismos. Gobineau e Chamberlan (1855 – 1927) estariam nas bases da inspiração de Adolf Hitler (1899 – 1945). Bastante influenciado por Schopenhauer e Byron, Gobineau, importante escritor francês do século XIX, ainda hoje é tema de debate, pois, para alguns, a sua teoria teria sido tão somente mal interpretada. Entretanto, deve-se ressaltar que, para Gobineau



que, mesmo sabendo da injustiça sofrida, aceitam a submissão de sua raça, conforme se pode perceber nas falas de alguns personagens como a de Dona Dores, contrastando a aparência e a realidade, posto que, ao responder ao questionamento da criança, ela parece ser, em primeiro plano, uma simples anciã que conhece uma história e a estaria repassando; no entanto, observando novamente o contexto da narrativa, identifica-se que a personagem toma parte de sua experiência para trazer uma justificativa para um fato questionado, configurando, dessa maneira, uma realidade.

Identifica-se, nessas narrativas o tom maléfico que sustentou os estereótipos discriminatórios criados ao longo da formação cultural. Conforme Munanga (2005), há quem diga que o preconceito está arraigado entre os ignorantes, pessoas sem formação. Mas, o que se percebe no dia-a-dia é que independente do lugar ou da formação acadêmica, “o preconceito é produto das culturas humanas que, em algumas sociedades, transformou-se em arma ideológica para legitimar e justificar a dominação de uns sobre os outros” (MUNANGA, 2005, p. 18). Tal assertiva é perfeitamente compreendida no conto *As mãos dos pretos*, pois, nele, observamos diversos segmentos sociais manifestando a sua opinião racista subjacente ao comportamento humano.

Nessa leitura com estudantes do ensino médio, muito embora tenha havido uma importante reação em relação ao racismo, houve um relato que muito nos chamou a atenção, sobre o que se pôde aprender com a leitura. Para E.12: “[...] apesar das diferenças, não devemos criticar tantos os negros, pois apesar de tudo, são humanos como nós brancos, e não são nem melhor nem pior, todos iguais”. Esse relato se mostra emblemático, pois parece ecoar uma voz que, sempre vem à tona quando essa discussão é trazida à baila. Munanga (2005, p.15) dá-nos o suporte necessário para entendermos a fala desse estudante. Para ele, a formação eurocêntrica é tão forte que reproduzimos consciente ou inconscientemente opiniões e visões do negro que estão na nossa formação social, resultando em preconceitos que estão presentes em nossa sociedade. O racismo faz parte de nosso inconsciente coletivo sejamos brancos ou não e cabe a nós, professores, o papel de transformar essa história.

Entendemos que o produtos das discussões nessa turma colocou em destaque a necessidade de se debater a respeito do racismo como algo ainda presente na nossa cultura, observando-se o quão importante é o cuidado para com a concepção do outro. Precisa-se lembrar que o outro é muito mais do que aquilo ao qual é restringido; de acordo com Fleuri (2003), ele põe em questão não só o que somos, mas também, a imagem que construímos dele, enquadrando-o.

A leitura literária entre estudantes do ensino básico constituiu-se, segundo as nossas percepções, como um elemento que confirma a noção central dos estudos de Abdallah-Preitceille (2002) que vê na literatura um suporte fundamental para uma educação intercultural. Para ela, nenhum outro texto é capaz de instigar, provocar e fazer aflorar opiniões, crenças (KNAPP; BECK, 2008, p. 557), como o literário e isso foi percebido ao longo de nossa experiência de leitura.

Considerações finais

Ao longo do processo que buscou levar oralitura africana para estudantes de Língua Portuguesa, a fim de promover diálogos interculturais, verificou-se que boa parte deles enxergaram semelhanças e diferenças entre as narrativas objeto de estudo e, sobretudo, entre as culturas investigadas, mas também

(1967), quanto mais ariano (louro, de olhos azuis) maior superioridade exerceria sobre outros brancos. Logo, o negro estaria na base da inferioridade racial humana.

constatarem que as ações diferentes justificam-se pelo fato de se tratarem de culturas distintas. Tal elemento é visível em alguns dos relatos como o do estudante 18 que afirma sobre Brasil e Moçambique: “As duas culturas têm aspectos diferentes, mas quando estudadas elas se completam”. Ou ainda na fala do estudante 13 ao afirmar que: “O que se pode aprender com os contos é que em toda cultura há o racismo, não é uma regra de determinada cultura. Devemos aprender a respeitar o outro como ele é”.

Nesse sentido, ressalta-se que o diálogo cultural na sala de aula constrói uma educação que, de acordo com Silva (2005), é vista como um processo de transformação social que “preocupa-se com o desenvolvimento da consciência crítica dos alunos, pais e comunidade em geral, para que sejam capazes de realizar uma leitura crítica da estrutura social em que estão inseridos” (SILVA, 2005, p.39). Em outras palavras, nesta pesquisa, o diálogo cultural pôde apresentar para os alunos as culturas moçambicana e brasileira, ao mesmo tempo em que se propunha um diálogo entre elas, procurando não apenas conduzir os alunos a refletirem sobre os estereótipos existentes, no nosso país, a respeito das culturas africanas que fazem parte da nossa matriz cultural, respeitando as diferenças existentes entre essas culturas, mas também aprendendo com essas diferenças, e sobretudo, entendendo o porquê das semelhanças percebidas entre as culturas africanas e as brasileiras, reafirmando-se culturalmente.

A abordagem intercultural na sala de aula, pelo que se notou nesta pesquisa, gerou reflexões sobre as diferenças existentes entre as culturas estudadas, entendendo que cada cultura possui suas peculiaridades. A educação intercultural tem como objetivo desmistificar esses estereótipos, fazendo com que os alunos compreendam a necessidade de aceitar e até aprender com as diferenças.

REFERÊNCIAS:

- BARCELOS, Ana Maria. Crenças sobre aprendizagem de línguas, linguística aplicada e ensino de línguas. *Revista Linguagem & Ensino*, v.7, n.1, p.123-156, 2004.
- BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução da editora Ave-Maria. Edição Claretiana. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2009.
- BRASIL. *Orientações curriculares para o ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação, 2006.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral literature in Africa*. Turin: Mark. vol. 1, 2012.
- FREITAS, Neide. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2010.
- FREURI, Reinaldo Matias. *Educação intercultural: mediações necessárias*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- GOBINEAU, Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: ed. Pierre Belfond, 1967.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.



- KNAPP, Paulo; BECK, A.T. “Fundamentos, modelos conceituais, aplicações e pesquisa da terapia cognitiva”. *Revista Brasileira de Psiquiatria*. Rio de Janeiro, 2008, p. 54-63.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. Lisboa: CEAUP, 2009.
- SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SILVA. Kléber Aparecido. Crenças sobre o ensino e aprendizagem de línguas na Linguística Aplicada: um panorama histórico dos estudos realizados no contexto brasileiro. *Linguagem & Ensino*. Pelotas, Universidade Católica de Pelotas v.10,n.1, p.235-271, jan./jun.2007
- SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. “Aprendizagem e ensino das africanidades brasileiras”. In.: MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. Brasília: Ministério da educação, 2005, p.155-172.
- SAÚTE, Nelson (Org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- STANDAGE, T. *História do mundo em seis copos*. Trad. Antônio Braga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- STIERLE, Karlheinz. “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”. In: JAUSS, H. R. [et. al.] (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.133-181.

Texto recebido em 24 de agosto de 2016 e aprovado em 31 de agosto.

ANEXOS:

Conto brasileiro “Porque o negro é preto”

Por que o negro tem a sola e palma das mãos inteiramente brancas? É uma pergunta para iniciar uma história de quando Cristo andou na Paraíba. Mestre Alípio, vaqueiro conceituado, administrador do Engenho Itaipu, foi logo dizendo o que sabia a respeito. Não se fez de rogado. E contou que era voz corrente, disso sabendo desde menino, que Jesus, “ao aparecer por aqui”, costumava passear por todos os recantos numa como visita da inspeção.

Avistando-o a distância a mulher de um camponês ficou envergonhada de ser muito moça e já possuir 16 filhos e, então, meteu alguns deles escondidos num quarto. Esperou que chegasse a vez de ser interrogada, o que não tardou. Jesus, aproximando-se, perguntou-lhe se aqueles meninos que estavam no terreiro eram seus filhos, obtendo resposta afirmativa; e indagou ainda se estava satisfeita com a instalação, passadio e condições de vida. A casa lhe parecia bem grande, até confortável. E de repente se mostrou com a curiosidade de saber o que havia no tal quarto onde as crianças se achavam ocultas. Respondeu a jovem mãe, um tanto embaraçada:

– É um depósito de carvão.

Despedindo-se e abençoando a todos, Jesus teve estas palavras sentenciosas:

– Sendo carvão não mudará a cor.

Depois a mulher foi soltar o resto de sua ninhada e ficou surpreendida em ver que os filhos estavam pretos. Por causa de uma mentira se tornara mãe de oito filhos negros. Seu desgosto não podia ser senão enorme. Que fazer, então? Revoltada consigo mesma, não escondia a sua tristeza, até que um dos apóstolos de Jesus, o santo Pedro, recomendara, cheio de confiança:

– Leve os meninos ao Jordão e faça-os banhar nas suas águas que eles ficarão brancos.

Porém quando a camponesa chegou com a metade de seus filhos às margens do rio sagrado, inexplicavelmente este se achava quase seco, com um fiozinho de nada correndo, mal chegando para que as crianças pudessem molhar a sola dos pés e a palma das mãos. E como estivessem com sede, beberam gotas apenas para enganar o desejo, resultando de tudo isso ficarem brancas aquelas partes do corpo, inclusive a boca.

– A boca, Alípio? – Interrogamos.

– Sim senhor – respondeu ele. E acrescentamos:

– A água foi pouquinha, dando apenas para clarear, puxando mais para o roxo.

É a explicação que conhece com fim de decifrar o mistério. Os escravos da Várzea costumavam contar essa história nas reuniões domésticas das senzalas e também da casa-grande, não deixando de fazer as suas “variações de largo fôlego”, entrando detalhes interessantes, enxertos de improvisação, traços de vivo pitoresco, mas o essencial está no que ficou relatado em conformidade com a tradição. E sem tirar e nem pôr.

Conto moçambicano “As mãos dos pretos”

Já não sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o corpo. Lembrei-me disso quando o Senhor Padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores do que nós, voltou a falar nisso de as mãos deles serem mais claras, dizendo que isso era assim porque eles, às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar.

Eu achei um piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me a não largar seja quem for enquanto não me disser por que é que eles têm as palmas das mãos assim mais claras. A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa.

O Senhor Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando, quando as coca-colas das cantinas já tenham sido todas vendidas, disse que tudo o que me tinham contado era aldrabice. Claro que não sei realmente se era, mas ele garantiu-me que era. Depois de eu lhe dizer que sim, que era aldrabice, ele contou então o que sabia desta coisa das mãos dos pretos. Assim:

“Antigamente, há muitos anos, Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos



outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu, fizeram uma reunião e resolveram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram-no em moldes usados para cozer o barro das criaturas, levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. E tu agora queres saber por que é que as mãos deles ficaram brancas? Pois então se eles tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia?!”

Depois de contar isto o Senhor Antunes e os outros Senhores que estavam à minha volta desataram a rir, todos satisfeitos.

Nesse mesmo dia, o Senhor Frias chamou-me, depois de o Senhor Antunes de ter ido embora e disse-me que tudo o que eu tinha estado para ali a ouvir de boca aberta era uma grandíssima peta. Coisa certa e certinha sobre isso das mãos dos pretos era o que ele sabia: que Deus acabava de fazer os homens e mandava-os tomar banho num lago do céu. Depois do banho as pessoas estavam branquinhas. Os pretos, como foram feitos de madrugada e a essa hora a água do lago estivesse muito fria, só tinham molhado as palmas das mãos e as plantas dos pés, antes de se vestirem e virem para o mundo.

Mas eu li num livro, que por acaso falava nisto, que os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco de Virgínia e de mais não sei onde. Já se vê que a Dona Estefânia não concordou quando eu lhe disse isso. Para ela é só pôr as mãos desbotarem à força de tão lavadas.

Bem, eu não sei o que vá pensar disso tudo, mas a verdade é que ainda que calosas e gretadas, as mãos dum preto são sempre mais claras do que todo o resto dele.

A minha mãe é a única que deve ter razão sobre essa questão de as mãos de um preto serem mais claras do que o resto do corpo. No dia em que falámos nisto, eu e ela, estava-lhe eu ainda a contar o que já sabia dessa questão e ela já estava farta de se rir. O que eu achei esquisito foi que ela não me dissesse logo o que pensava disso tudo, quando eu quis saber, e só tivesse respondido depois de se fartar de ver que eu não me cansava de insistir sobre a coisa, e mesmo assim a chorar, agarrada à barriga como quem não pode mais de tanto rir. O que ela disse foi mais ou menos isto:

“Deus fez os pretos porque os tinha de haver. Tinha de os haver, meu filho, Ele pensou que realmente tinha de o haver... Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para as casas deles para os pôr a servir como escravos ou pouco mais. Mas como Ele já os não pudesse fazer ficar todos brancos porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exatamente como as palmas das mãos dos outros homens. E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem é apenas obra dos homens. Deve ter sido a pensar assim que ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos”.

Depois de dizer isso tudo, a minha mãe beijou-me as mãos.

Quando fugi para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido.



A ESTRATÉGIA DO ENCAIXE E A ORALIDADE INCORPORADA PELA ESCRITA EM TRÊS ROMANCES DE MIA COUTO

*THE JOINING STRATEGY AND THE ORALITY
INCORPORATED BY WRITING IN THREE NOVELS BY
MIA COUTO*

Daniela de Brito¹

RESUMO:

O processo de composição de *A varanda do frangipani*, *Um rio apontamento tempo, uma casa chamada terra* e *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, está vinculado à mobilidade da estrutura narrativa e da linguagem. Pensando nisso, este artigo propõe-se a percorrer as sendas da oralidade amalgamada à escrita, transitando pelas formas de contar visualizadas nessas três obras, deslocando-se em torno dos mecanismos de construção dos romances, com ênfase na inserção de uma história na outra, buscando afirmar a ideia de que, nessas obras, tudo prossegue em movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; mobilidade; oralidade; escrita

ABSTRACT:

The composition process of A varanda do frangipani, Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra and O outro pé da sereia, by Mia Couto, is linked to the mobility of narrative structure and language. Reflecting on this strategy, this article proposes to analyze the orality amalgamated to writing. We will observe the ways of telling that displaying in the three novels, moving through the construction mechanisms of the narratives; with emphasis on the insertion of a story into another, we will demonstrate that, in these novels, everything is on the move.

KEYWORDS: Mia Couto; mobility; orality; writing process

Em um de seus textos de *Pensatempos* (2005, p. 63), Mia Couto sublinha que “Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro

1 Doutora em Letras pela UNESP de São José do Rio Preto. Tese defendida em 2014. danidot2015@gmail.com

Moçambique.”. Empenhado na realização desse compromisso, cria romances em que se observa a viagem como um recurso que possibilita diferentes formas de deslocamento, que se manifestam por meio do percurso geográfico, mas, sobretudo, pela via do imaginário, composto por sonhos e lembranças, permitindo às personagens um trânsito interno. A mobilidade se estabelece, ainda, por meio da escrita e da leitura das histórias relatadas pelos narradores e/ou pelas próprias personagens, o que se evidencia na maior parte de seus romances, sobressaindo-se, especialmente, a viagem realizada por meio do contar histórias.

Nesse sentido, afirma que “o território da narração não é um lugar, mas é a própria viagem. O discurso está em constante mutação e os diferentes personagens têm diferentes vozes que dialogam”, referindo-se à influência recebida de Guimarães Rosa, escritor que soube “explorar as potencialidades do idioma, desafiando os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade” (COUTO, 2005, p. 111) para reinventar o sertão. Para elaborar seus romances, Mia Couto sugere utilizar-se daquilo que admira em Rosa, especialmente a potencialidade que a escrita lhe proporciona para transfigurar Moçambique em um espaço que se encontra em contínuo movimento. Movimento que se revela no processo de composição de seus romances, tanto no que diz respeito à mobilidade da estrutura narrativa quanto da linguagem.

Pensando nisso, a proposta deste artigo é percorrer *A varanda de frangipani*, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *O outro pé da sereia*, em que o narrar caracteriza a viagem como possibilidade de reinvenção, a fim de evidenciar que a oralidade incorporada pela escrita também corrobora a ideia de que tudo nessas obras está em curso. Para tanto, enveredaremos pelos diferentes tipos de textos incorporados aos romances, uma vez que, nas três obras do escritor moçambicano, distingue-se uma estratégia recorrente na confecção das narrativas: por meio de um “sistema de encaixe”², uma história se insere em outra, que, por sua vez, está articulada a uma outra, que pode suscitar ainda outra, e assim por diante, o que possibilita a visualização de um movimento contínuo instaurado na estrutura composicional dos romances.

A estratégia do encaixe, cuja presença se faz notar, significativamente, pela primeira vez em *Terra Sonâmbula* (1992), revela-se, desde então, como um recurso que cria condições para que outras vozes afluam nos romances, bem como diversos deslocamentos, entre eles, o trânsito de vozes do passado para o presente. Consta-se, por exemplo, que, em *A varanda do frangipani* (2007), a voz de Ermelindo manifesta-se a partir do interior de Izidine, bem como a voz de Dito Mariano, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), adentra a narração de Marianinho, e a voz de Xilundo, em *O outro pé da sereia* (2006), comparece no sonho de Mwadia.

Sendo assim, em *A varanda do frangipani* (2007), defrontamo-nos com uma narrativa que contém uma história, em que se conta a investigação de um crime, em que são inseridos, além da carta escrita por Ernestina, cinco depoimentos de moradores do asilo que, de diferentes maneiras, remetem à trama da investigação. A história matriz desdobra-se nas seis histórias menores que a preenchem, lembrando, aqui, que os depoimentos nos remetem às considerações de Leite (1998, p. 90), quando diz que: “a oralidade é o domínio da cultura peculiar à maioria da população [...]. Valorizar esse domínio é uma forma de conhecer e respeitar, reaver, talvez, contributos importantes para a recriação e reformulação de uma cultura nacional.”. E, nesse romance, de certo modo, delinea-se uma tentativa de reconstrução do patrimônio cultural do país, começando-se por valorizar a oralidade que se manifesta, especialmente, nas histórias contadas pelos idosos, histórias que não devem ser esquecidas.

2 O termo “processo de encaixe” é utilizado por Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, no texto “Mia Couto: E a ‘Incurável Doença de Sonhar’” (2006, p. 282), ao se referir ao romance *Terra Sonâmbula* (1992).

Vale salientar também que, no interior dos relatos desses moradores do asilo, há a narração de trechos da trajetória de outra personagem que, em determinado momento, contará a sua própria história, mencionando partes do itinerário de outra personagem, havendo, portanto, a inserção de pequenas histórias dentro desses relatos, cujo propósito, a nosso ver, é a profusão de significados. Dentro da narrativa de Navaia Caetano, conhece-se um pouco da vida de Domingos Mourão que, por sua vez, conta passagens do percurso de Ernestina, cuja carta contém casos de Salufo Tuco. Nhonhoso relata fatos da existência de Domingos Mourão e Nãozinha, sendo que a fala dela se ocupa de acontecimentos que envolvem esses dois velhos.

Em relação a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), tem-se o relato de Marianinho, no qual são inseridas nove cartas de Dito Mariano. Essas cartas caracterizam-se como uma história dentro da outra, complementando os fatos narrados e ampliando, assim, a narrativa do rapaz. Em termos de estrutura, o modo como as cartas de Dito Mariano se inserem no que é contado por Marianinho chama a atenção, porque, acompanhando-as uma a uma, nota-se que, nas cinco primeiras correspondências, Marianinho é apenas leitor dessas mensagens. No entanto, na sexta e na oitava cartas, diz que subescreve o que o avô relata.

Já em *O outro pé da sereia* (2006), encontra-se uma outra maneira de inserção das histórias, visto que, no romance, composto por dezenove capítulos, há duas narrativas que se intercalam. Ambas contam a história de uma viagem e, a cada dois capítulos da primeira narrativa, interpõe-se um capítulo da segunda. Entretanto, até o décimo terceiro capítulo não ocorre o entrecruzamento das duas narrativas, embora, nos dois capítulos iniciais da primeira narrativa, Mwadia encontre um baú e saiba que o que está contido em seu interior pertence a D. Gonçalo. As duas narrativas entrelaçam-se no décimo quarto e no décimo sexto capítulos, quando Mwadia, em voz alta, recria as histórias sobre a viagem desse jesuíta. Em um primeiro momento dessas recriações, no décimo quarto capítulo, Mwadia simula assumir a voz do escravo Xilundo, cuja história ainda não foi contada pela segunda narrativa. Só se sabe, até aqui, que ele é um negro que viaja para Moçambique no navio liderado por D. Gonçalo.

No décimo quinto capítulo, que é o penúltimo da segunda narrativa, passamos a acompanhar a personagem Xilundo, cuja trajetória termina no décimo oitavo capítulo, o último dessa mesma narrativa. Aliás, é no relato da história de Xilundo que despontam os acontecimentos associados à morte de D. Gonçalo e se revela o conteúdo do baú: “Não havia senão uma Bíblia, um rolo de pergaminhos atado por um cordel, um caderno chamuscado e uns tantos papéis avulsos.” (COUTO, 2006, p. 302). Esses papéis, a que chamamos de manuscritos, constituem o elemento que aproxima as duas narrativas do romance e que, como considera Costa (2010, p. 98), “Claro está que o segundo bloco narrativo se projeta no interior do primeiro por meio do gesto de leitura de Mwadia.”. Convém lembrar que é Xilundo quem enterra os papéis que Mwadia, séculos depois, recupera, retomando e renovando o passado registrado neles.

Também é necessário atentar para o modo como a história de Xilundo, na segunda narrativa, atravessa a primeira narrativa, assemelhando-se à história de Mwadia. No décimo oitavo capítulo, Xilundo tem uma visão e um sonho:

Ergueu-se, alvoroçado, ao escutar um borbulhar nas águas. Foi quando reparou que os peixes do rio se agitavam à superfície e faziam saltar os olhos, estourando como rolhas de garrafa. Desorbitavam com a facilidade da flor largando as velhas pétalas. Não tardou que o leito ficasse coberto de pequenos globos, como berlindes brancos flutuando na corrente.

Não era apenas aquela visão que o arrepiava. Mas o facto de ter sido exatamente aquele o pesadelo que o havia assaltado na noite anterior. O que mais o afligia, contudo, era a angústia



dos peixes deambulando no escuro da corrente. Por um instante, ele era cada um desses peixes cegos, aos tropeções entre as raízes imersas das árvores. (COUTO, 2006, p. 304).

No décimo nono capítulo, um sonho de Mwadia aproxima-se do sonho e da visão de Xilundo:

De súbito, o rio começou a ferver como se o leito fosse uma enorme caldeira acesa. Os peixes moribundos se acumulavam à superfície e, dos corpos flutuantes, escapavam-lhes os globos oculares. Num instante, o rio se atapetou de pequenas esferas brancas que cobriram por completo o leito azul.

Este sonho é meu, escutou uma voz, ecoando no sono. *Venho buscar esse sonho que é meu*, repetiu a voz. A visão esbatida de um homem debruçando-se no leito e que lhe beijava a fronte lhe surgiu ao mesmo tempo que escutava longínquas palavras:

- *Se não despertar agora*, minha filha, *você se converterá num peixe cego. Como eu que, há séculos, navego prisioneiro no ventre do rio.*

Estremunhada, Mwadia acordou e os seus olhos arregalados percorreram o recinto a confirmar que não havia mais ninguém no quarto. (COUTO, 2006, p. 319-320).

Ao se fazer presente no sonho de Mwadia, que constitui uma reelaboração do sonho do escravo, Xilundo dirige-se a ela, perpassando a primeira narrativa e, desse modo, entrelaçando as duas narrativas. Além disso, nos termos de Costa (2010, p. 99-100), “a presença de Xilundo ocupa a lacuna no tempo presente, a fresta na história pessoal de Mwadia”. E insinua-se como algo que interfere na trajetória de Mwadia, no sentido que o escravo aconselha a mulher a acordar para não ficar vagando sem rumo, perdida. O verbo “despertar” nos faz pensar também que Xilundo refere-se à necessidade de Mwadia deixar a condição de apatia ou prostração em que permanece, o que se esboça como algo que ela só pode fazer optando por afastar-se daqueles que já morreram, ou seja, Mwadia precisa seguir adiante. E o que realça a ideia de que o escravo influi no percurso da mulher é o que ocorre na sequência: após o sonho, Mwadia parte de Vila Longe, chega em Antigamente, e, então, segue o percurso do rio.

Com referência às inserções de histórias no interior dos relatos dos narradores e das personagens, percebe-se também que a ampliação de sentidos que possibilitam propicia que compareçam histórias que se assemelham ao que diz Manuel Obiechina (*Apud* LEITE, 2003, p. 49, tradução nossa) quando considera o

fenômeno da história dentro-da-história: [...] os romancistas introduzem histórias orais – *mitos, lendas, contos de fadas, fábulas, anedotas, baladas, música-contos e assim por diante* – dentro das matrizes narrativas de seus trabalhos, no desenvolvimento de suas tramas e temas, e a formulação de seus princípios formais e artísticos³.

Nesse sentido, em *A varanda do frangipani* (2007), observa-se, no depoimento de Navaia Caetano, a articulação de uma história que alude ao enigma da Esfinge e, por extensão, ao mito de Édipo:

Tinha sido assim: eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida da pessoa se estende por anos [...]. A minha, ao contrário, se despendera toda num único dia. De manhã, eu era criança, me arrastando, gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já minha pele se enrugava, a voz definhava e me magoava a saudade de não ter vivido. (COUTO, 2007, p. 30).

Na história do mito, o que a Esfinge propõe a Édipo, obtendo a resposta correta, consiste nas fases de vida do homem. Na história de Navaia, na tentativa de explicar a sua condição de criança-velha, a

3 One major aspect of this enterplay of the oral and literary traditions in the African novel is the phenomenon of the story within-the-story, or the narrative-proverb as we shall more insistently refer to in this discussion. Reflecting a habit of orality in life and literature, the novelists introduce oral stories – *myths, folktales, fairytales, animal fables, anecdotes, ballads, song-tales, and so on* – within the narrative matrices of their works, in the development of their plots and themes, and the formulation of their artistic and formal principles. These embedded stories are referred to as narrative proverbs because they perform organic and structural functions of proverbs in oral speech and in creative literature. (OBIECHINA *apud* LEITE, 2003, p.49).

personagem estabelece, aparentemente, um paralelo com o modo como Édipo resolve o enigma, uma vez que, além de aludir ao percurso de sua existência (infância, juventude e velhice), o velho africano encena a mesma resposta dada pelo herói mítico. Navaia Caetano, ao recorrer ao mito especificamente no momento em que Édipo disputa com a Esfinge o direito de continuar vivendo, em certa medida, assume o lugar desse herói, vencendo a morte, no seu caso, por não parar de contar histórias e, assim, baseando-nos nas palavras de Leite (2003, p. 72), “seguindo a estratégia de Xerazade em *As Mil e Uma Noites*. [...], conjugando o dom da palavra narrativa, da memória, ao dom da existência.”

No depoimento de Nhonhoso ocorre a inserção de uma história que também contém traços do mito, visto que o velho africano, a fim de explicar para o amigo Domingos Mourão a ligação que os negros têm com as árvores, faz um relato em que evidencia a relação simbiótica entre os homens e os outros reinos da natureza, enfatizando a origem comum entre eles:

E lhe contei sobre a origem do antigamente. Primeiro o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria. (COUTO, 2007, p. 67).

Segundo Martins (2006, p. 67), Nhonhoso compartilha com Domingos a sua interpretação peculiar do *Gênesis*, apoiada no mito que demonstra como uma cultura, no caso, a africana, louva a harmonia entre o homem e o universo, invertendo a ordem da criação do mundo concebido pelo cristianismo, em que o aparecimento do homem é a última etapa da construção da obra divina.

Domingos Mourão, em seu testemunho, além de mencionar a trajetória de um peixe, o salmão, a fim de compará-la à sua história de vida, intrinsecamente ligada ao mar, conta uma história que se assemelha a uma lenda:

Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore. (COUTO, 2003, p. 46).

Já no início da fala de Domingos, a forma como ele se expressa (“Dizem que”) ressalta um aspecto que caracteriza a tradição cultural: a transmissão do conhecimento de “boca em boca”, a herança do legado oral, assinalando as muitas vozes anônimas que teriam contado essa história, acentuando seu caráter lendário.

Na fala de Nãozinha, as crenças africanas estão presentes na referência, por exemplo, à passagem do “wamulambo”⁴, um fenômeno da natureza relacionado ao universo mítico: “Não conhecia o wamulambo, essa uma cobra gigantíssima que vagueia pelos céus durante as tempestades” (COUTO, 2007, p. 85). Nãozinha reporta-se ao desconhecimento do português Domingos Mourão, o que realça a ideia de que o “wamulambo” faz parte do mundo africano e, ao reaparecer no final do romance, destaca-se como algo que pode interferir no destino das personagens, configurando-se como um aliado dos moradores do asilo, protegendo-os dos malefícios infligidos contra eles.

4 De acordo com Martins (2006, p. 207), “o termo ‘wamulambo’ provém da língua changana, dominante na província de Gaza, no sul do país. Trata-se de uma crença que explica os relâmpagos, segundo a qual o ofídio confunde os telhados de zinco com superfícies de água, acabando, sem querer, por destruí-los”.



Como se nota, os idosos, enquanto prestam seus depoimentos, ocupam-se em contar histórias em que predomina o imaginário, por isso as personagens desse romance, como avalia Leite (2003, p.70-72), existem “mediante sua capacidade de fabular, o seu testemunho; mais que um ser, com psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de *argumentos* à narrativa englobante”⁵.

É possível perceber, então, que o romance *A varanda do frangipani* (2007) não renuncia, utilizando-nos do que diz Padilha (2002, p. 125), à qualidade ancestral de ser um meio usado para difundir “a palavra consagrada pela voz”. Difusão que ocorre pela inserção de histórias orais no texto literário ou, em outros termos, de aspectos da oralidade na escrita. Entre as inserções, além do mito e da lenda, ocorre, ainda, a adivinha, que se poderia chamar de forma simples⁶, destacando-se:

há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio. (JOLLES, 1976, p.111).

Nãozinha é a idosa responsável pela adivinha lançada a Izidine que “constatava estar em pleno ritual de adivinhação” (COUTO, 2007, p. 133). Nota-se, aqui, que o romance faz referência ao próprio procedimento utilizado em sua composição, revelando a forma adotada para se colocar à prova o conhecimento de Izidine: “Há aquela adivinha que reza assim: ‘em que podes bater sem nunca magoar?’ O senhor sabe a resposta? Eu lhe respondo: na água se pode bater sem causar ferida” (COUTO, 2007, p. 81). Nãozinha, nos termos de Martins (2006, p. 263),

Em vez de explicar o motivo do assassinio, [...] convida-o [Izidine] a penetrar no seu mundo por meio de devaneios. A feiticeira inverte os papéis: será ela quem agora inquire, recorrendo a uma adivinha. [...] Atribui a Izidine a função de adivinhador, aquele que tenta aceder ao saber.

Saber que, para ser adquirido, exige que Izidine galgue um caminho sinuoso, uma vez que Nãozinha não lhe facilita as coisas. A feiticeira indicia que, se seguirmos com o que diz Jolles (1976, p. 115), “O fato de se propor uma adivinha é, pois, em primeiro lugar, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador, um exame dessa igualdade”. Durante toda a sua estadia no asilo, Izidine obteve, indiretamente, informações que poderiam ajudá-lo a solucionar a adivinha; entretanto, a detentora do saber continua sendo a feiticeira, porque a resposta da adivinha é dada por ela.

Ainda quanto às narrativas encaixadas, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as referências associadas à destruição da Ilha são ampliadas pela história contada no capítulo intitulado “Um burro enigmático”, em que se delineia uma fábula⁷. O episódio da chegada do burro na igreja de Luar-do-Chão interliga-se à tragédia do naufrágio que matou todos os passageiros. Sendo o único sobrevivente do acidente, o burro se estabelece definitivamente no interior da igreja, recebendo cuidados especiais, o que

5 Ana Mafalda Leite trata a narrativa da investigação policial como narrativa englobante.

6 Segundo Jolles (1976, p. 46), “Sempre que uma disposição mental leva a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para assumir uma certa configuração; sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo *querer dizer* e *significar* o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma *Forma Simples*”.

7 Sobre as fábulas, Calvino (2006, p. 16) diz: “São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento – que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação – ao afastamento da casa, às provas para se tornar adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano.”

por si só já explicaria o termo “enigmático” presente no título do capítulo. Esse termo associa-se à função desempenhada pelo burro na narrativa: exemplo de resistência ao excesso de ganância, com sua resignada humildade, distingue-se como ícone da falta de moderação dos homens, lembrando, com sua presença inusitada e constante, as consequências dessa falta, suscitando a ideia de que está ali como um indício de que para salvar o que ainda não está perdido é necessário não esquecer o que se perdeu.

Ainda em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), ocorre a introdução de uma outra história que apresenta traços de conto de fadas:

Meu pai conhece a história da moça do cemitério. É um caso antigo, a menina se divergira do seu destino desde que nascera. [...] Seu corpo escapou-se das mãos da parteira, tombando em plena areia. Foi quando do inesperado capim surgiu a cobra sombradeira. [...] Aquilo fora como um sopro, o beijo em sono de princesa. (COUTO, 2003, p. 206).

Na história de Fulano, “o beijo em sono de princesa” recebido por Nyembeti remete-nos ao beijo do príncipe que restituiu a vida à princesa adormecida, com a diferença de que o beijo de Nyembeti é proveniente de uma criatura repugnante. A picada da cobra, que normalmente seria fatal, faz a personagem despertar, o que indicaria o seu enlace com o mundo subterrâneo, levando Fulano a tentar prevenir Marianinho quanto ao perigo que ronda Nyembeti.

Nesse mesmo romance insere-se uma história no interior de uma carta de Dito Mariano que lembra também um conto de fadas: Admirança desponta com aspectos semelhantes aos de uma ninfa do rio, envolta em neblina, despida, conduzindo uma canoa durante a noite. A bruma que encobre o ambiente e que também instaura a imprecisão contribui para compor um cenário em que prevalece o desejo, a atração e, ao mesmo tempo, a dúvida e o suspense. Miserinha, por sua vez, surge como a vilã, uma bruxa, dotada de poderes ocultos, guiando um monstro cruel pelas águas, a fim de matar a rival. O crocodilo espreita a presa, camuflando-se na água, é violento e perigoso, mas a feiticeira tem domínio sobre ele. Mariano, herói de sua própria história, salva a amada da maldosa mulher enciumada, agredindo-a e fazendo-a perder a capacidade de enxergar. Dito Mariano, ao relatar o encontro com Admirança, marcado por dificuldades e por uma atmosfera de encanto, dá a entender que prepara o rapaz para a revelação que fará no final.

Embora a nossa condução, até aqui, venha assinalando a presença de histórias encaixadas que se articulam à tradição e à oralidade, encontram-se também, nos romances, outros tipos de histórias dentro da história, como é o caso dos comunicados e das cartas. Sob essa perspectiva, na primeira narrativa de *O outro pé da sereia* (2006), incluem-se quatro comunicados no relato da viagem de Mwadia. Os dois primeiros, intitulados, respectivamente, *Comunicação interna, urgente* e *Segunda comunicação urgente e confidencial*, surgem no primeiro capítulo, são anônimos e não trazem destinatário. É uma incógnita que se precipita na narrativa tal como a estrela que cai em Antigamente, no início desse mesmo capítulo. No décimo primeiro capítulo, um novo comunicado (*Comunicado Secreto*) é lido por Zeca Matambira, promovendo mal-estar entre os ouvintes, pois, ao realizar a leitura da mensagem, faz com que os colegas se sintam em perigo. Porém, logo são convencidos a desconsiderar o teor do documento, já que Casuariano afirma reconhecer a letra de Arcanjo Mistura. Entretanto, não se trata de um registro manuscrito. O leitor do romance continua sem informações a respeito da procedência desses textos. O quarto comunicado desponta no último capítulo e, denominado *Último comunicado dos serviços secretos (tradução para português)*, é lido por Mwadia ao chegar à barbearia de Arcanjo Mistura. Esse comunicado, somado aos anteriores, versa sobre as ameaças militares que rondam o país, contendo informações sobre os riscos de extermínio próximo, motivado por



interesses internacionais.

Na segunda narrativa de *O outro pé da sereia* (2006), a introdução de uma história dentro da outra se dá por meio da leitura das cartas escritas por Nimi Nsundi no relato da viagem de D. Gonçalo. São duas cartas destinadas a Dia Kumari: na primeira, Nimi conta uma história sobre diferentes crenças e sobre o que o colonialismo acarretou à fé dos colonizados; a segunda correspondência vem à tona após a morte do autor da carta, que explicita, entre outras coisas, os motivos que o levaram a cortar um dos pés da imagem de Nossa Senhora. Em *A varanda do frangipani* (2007), insere-se a carta de Ernestina, que remete ao crime também relatado por todos os moradores do asilo, ampliando a história da investigação de Izidine. É importante destacar, aqui, que essa carta, apesar de conter aspectos que caracterizam a modalidade escrita, é permeada por elementos da oralidade que promovem a impressão de que Izidine, bem como o leitor, ouve o depoimento de Ernestina. E, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as várias cartas de Dito Mariano, contador de histórias que, juntamente com Marianinho, dotado da capacidade de escrever, compõem textos que poderiam ser equiparados ao leito do rio, onde uma margem simularia a oralidade e a outra, a escrita, e, juntas, possibilitariam a propagação das histórias.

Há ainda uma outra perspectiva de se pensar as histórias encaixadas nos romances de Mia Couto que diz respeito à presença de subgêneros no interior do gênero romanesco, que, por sua amplitude, comporta outras manifestações possíveis. Essa particularidade do romance lembra-nos as considerações de Dällenbah (1979, p. 70) sobre a “mise en abyme”: “não procura evidenciar por contraste o gênero romanesco da narrativa-moldura; o que lhe interessa, acima de tudo, é orquestrar esses subgêneros e tirar daí um proveito estrutural; moldando-se sobre eles”. O proveito, aqui, é a mobilidade ainda maior que o romance adquire, viajando em companhia dos diferentes subgêneros que incorpora.

Em *O outro pé da sereia*, por exemplo, o subgênero insertado, especialmente na segunda narrativa, é o romance histórico, visto que, conforme assinala Costa (2010, p. 114), “a história é tomada como intertexto pela ficção, o que leva à produção de uma narrativa ambientada no cenário do século XVI [...]. Em tal cenário transitam personagens históricos e outros ficcionais”. Entre as personagens históricas, distingue-se D. Gonçalo da Silveira, referido na obra *Dos trabalhos dos portugueses no Monomotapa*, de Antonio Pereira de Paiva e Pona, utilizada por Mia Couto em uma das epígrafes do romance (COUTO, 2007, p. 301). Segundo Costa (2010, p. 115), citando o referido livro, “um dos primeiros portugueses a pisar o solo do Monomotapa foi o jesuíta Silveira, que, em 1560, partiu de Chaul, em Goa, acompanhado dos padres André Fernandes e André da Costa, rumo a Inhambane. Em solo africano, os viajantes prosseguiram até o reino de Gamba”.

Estabelece-se, portanto, um diálogo entre o romance e os fatos históricos, o que se acentua, ainda, pela introdução de trechos retirados dos registros históricos no relato ficcional. Xilundo lê no manuscrito do padre D. Gonçalo: “Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para ma dar’”. (COUTO, 2007, p. 304). E, na carta de Froes⁸, há um trecho em que se mostra clara a citação: “Antonio Caiado por certo melhor aparelhado estou eu para morrer que os inimigos que ham de matar”. Convém também ressaltar que o processo de ficcionalização da história observado em *Um outro pé da sereia* já se faz presente, de certo modo, no próprio documento histórico, pois, segundo Luana Costa:

a historiografia portuguesa, sempre a serviço dos mandos da coroa e das deliberações da Igreja, nos séculos XVI e XVII, forjou a narrativa e a imagem de D. Gonçalo, revestindo-o com uma

8 Carta escrita por Luiz Froes do Collegio de Goa de 15 de dezembro de 1561 para o irmão Bento Toscano, de Portugal, recebida em agosto de 1562. Esta carta integra a obra *Dos trabalhos dos portugueses no Monomotapa*, de Antonio Pereira de Paiva e Pona.

aura messiânica, a fim de incentivar outros portugueses a se embrenharem pelo interior de Moçambique e conquistarem escravos e terras para a coroa. O produtor de *OPS*, por sua vez, forja, [...] uma outra história, em que várias possibilidades de ‘verdade’ são tecidas umas sobre as outras. (COSTA, 2010, p. 121)

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), por sua vez, é possível realçar a presença do subgênero epistolar, tendo em vista as várias cartas que compõem o enredo, consolidando a construção de uma comunicação entre remetente e destinatário, como a que se dá entre Dito Mariano e Marianinho. E um outro subgênero faz-se presente ainda em *A varanda do frangipani* (2007), uma vez que o romance apresenta traços da narrativa policial: um investigador que se depara com um crime misterioso e, por meio dos interrogatórios aos velhos do asilo, busca solucioná-lo. Em conformidade com as considerações de Secco (2008, p. 64), esse romance de Mia Couto afasta-se da narrativa policial clássica, cujos elementos específicos são o suspense, as elucubrações, o enigma e sua decifração por meio de condutas sistemáticas e racionais, ao escolher a via dos sonhos, estabelecendo, assim, uma lógica outra e inaugurando um gênero híbrido.

A composição dos romances mediante a técnica do encaixe distingue-se, servindo-nos das palavras de Dällenbach (1979, p. 54), pela “aptidão de dotar a obra duma estrutura forte, de lhe assegurar melhor a significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover dum aparelho de auto-interpretação.” Em *A varanda do frangipani* (2007), os depoimentos dos velhos e a carta de Ernestina acentuam o enigma que se instaura em torno da morte de Vasto Excelêncio. No interior dos relatos, aparecem outras histórias menores que também realçam o mistério, dificultando ainda mais a solução do crime. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as cartas de Dito Mariano ampliam o alerta feito a Marianinho de que a Ilha corre sério risco de desaparecimento, e que por isso é preciso salvá-la. O alerta é ainda avivado pela história do burro e a de Nyembeti, que sinalizam os perigos que cercam Luar-do-Chão, enquanto a história de amor no interior de uma das cartas de Dito Mariano acentua o laço que Marianinho tem com aquele lugar, frisando, desse modo, a importância do rapaz para evitar a morte daquela terra.

As histórias encaixadas que preenchem as histórias matrizes, conforme registrado acima, aproximam-se das narrativas que se auxiliam do recurso da “mise en abyme”, que podem ser vistas, ainda segundo Dällenbach (1979, p. 58), como “micro-cosmos da ficção, [que] impõem-se, semanticamente, ao macrocosmo que as contém, ultrapassam-no e, duma certa maneira, acabam por englobá-lo”. Parece-nos que em *O outro pé da sereia* esse processo é ainda mais intenso, uma vez que há duas narrativas matrizes que, juntas, compõem o romance. Na primeira delas, situada no século XXI, são introduzidos os manuscritos, que se referem ao passado, e os comunicados, que mencionam um acontecimento futuro, enquanto na segunda narrativa, localizada no século XVI, inserem-se as cartas da personagem Nimi. A intensificação propiciada pelas histórias encaixadas acentua a presença do passado colonial ainda no presente pós-colonial, indiciando que, apesar de Moçambique não estar mais sob o domínio português, outras formas de ameaça persistem.

Desse modo, em função de uma história maior incluir histórias menores, ou ainda, de um gênero mais amplo, o romance, abranger outras formas narrativas, a que se acrescentam o tom de oralidade, típico do contador de histórias, e a escrita, que registra esse contar, desponta uma feição oralizante da escrita, que contribui para que o texto de Mia Couto permaneça em fluxo constante. E caminhe, ainda, entre o universo cultural de matriz oral e o universo da escrita literária, delineando-se como um elemento híbrido de mediação, que, ao mesmo tempo que permite uma crítica à visão unilateral, homogênea, parcial ou centralizadora da história, revela os múltiplos encontros propiciados pelos trânsitos de toda ordem que ocorrem em Moçambique, sugerindo também a possibilidade de recontar essa história por diferentes vias, diferentes vozes.



REFERÊNCIAS:

CALVINO, I. *Fábulas italianas*: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Luana Antunes. *Pelas águas mestiças da história*: uma leitura de “O outro pé da sereia”, de Mia Couto. Rio de Janeiro: Eduff, 2010.

COUTO, Mia. *Pensatempos*: textos de opinião. 3 ed. Maputo: Ndjira, 2005.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A varanda de frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

DÄLLENBACH, L. “Intertexto e autotexto”. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. Coimbra, Almedina, n. 26, p. 51-67, 1979.

JOLLES, André. *Formas simples*: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

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

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

MARTINS, Celina. *O entrelaçar das vozes mestiças – análise das poéticas da alteridade em Édouard Glissant e Mia Couto*. Portugal: Principia, 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: PUC-RS, 2002.

PAIVA E PONA, Antônio Pereira de. *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa*: o padre D. Gonçalo da Silveira, 1560. Memória apresentada à 10ª. Sessão do Congresso Internacional dos Orientalistas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

SECCO, Carmen Lucia T. R.. *A magia das letras africanas*: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____. “Mia Couto e a “incurável doença de sonhar””. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África e Brasil*: letras e laços. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 267-298.

Texto submetido em 31 de agosto de 2016 e aceito em 8 de novembro de 2016.



NASTRAMAS E LINHAS DA TEXTUALIDADE ORAL EM NIKETCHE – UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA

THE PLOTS AND LINES FROM THE ORAL TEXTUALITY IN NIKETCHE – UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA

Soraya do Lago Albuquerque¹
Marinei Almeida²

RESUMO:

O objetivo deste artigo é apresentar um estudo feito sobre a presença da oralidade no romance da moçambicana Paulina Chiziane, *Niketche: uma história de poligamia* (2002). Refletimos, também, sobre o modo como essa oralidade perpassa as histórias das personagens femininas nesse romance. Estas histórias estão atreladas aos moldes de uma sociedade patriarcal cujos valores são questionados por meio da inserção das crenças, músicas e magias que envolvem a cultura diversificada dessas mulheres e, logo, do espaço que elas ocupam. Tais elementos são apresentados no romance como aliados dessas mulheres que, por meio das múltiplas vozes que são expressas pela escrita literária, trazem um teor significativo de contestação e ao mesmo tempo de empoderamento do ser feminino, sobretudo no ato da busca da tão sonhada autonomia e significação enquanto sujeito histórico. Alguns dos apoios bibliográficos que nos auxiliam a reflexão são: Leite (1998), Chabal (1994), Candido (2002), Mata (2003), Bhabha (2007), Walter (2003), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura moçambicana, Paulina Chiziane, tradição oral, mulher.

ABSTRACT:

The aim of this article is to introduce a study about the strong presence of the orality in Niketche: a history of polygamy (2002), Mozambican novel from Paulina Chiziane. We will also reflect about the way as this orality pervades the stories of the female characters in this novel. These stories are linked to the mold of a patriarchal society whose values are questioned through the integration of beliefs, songs and spells involving diverse culture of these women. These ele-

1 Professora da UNIVAG/SEDUC/MT. Doutoranda na UFMT desde 2015, Mestre em Literaturas Africanas pela UNEMAT/UFMT em 2014. E-mail: soraya.albuquerque@hotmail.com

2 Doutora, Professora da UNEMAT/UFMT. E-mail: belelei@gmail.com

ments are presented in the novel as allied of these whomen, whom, through the multiple voices expressed by the literary writing, represent their reaction and empowerment, especially the act of search of autonomy and significance as a historical subject. Some of bibliographic support that helped us in this article were: Leite (1998), Chabal (1994), Candido (2002), Bhabha (2007), Walter (2003) among others.

KEYWORDS: *Mozambican literature, oral tradition, woman, empowerment.*

Paulina Chiziane se apresenta no cenário da ficção moçambicana como uma das principais escritoras da contemporaneidade. Pela forte influência dos traços orais africanos, recorre às formas tradicionais da contação oral, muito presente em suas obras. Seu romance *Niketche: uma história de poligamia*, publicado em 2004, traça um caleidoscópio da sociedade moçambicana, onde culturas e misturas são entrelaçadas, revelando um universo feminino multifacetado não muito conhecido pelos leitores. A poligamia e a opressão masculina são questionadas veementemente, de modo forte e ativo, por sua protagonista Rami.

Chiziane revisita e reinventa, em seus romances, elementos de histórias orais de Moçambique, principalmente relacionados ao universo feminino. Estes ultrapassam o contexto tradicional, pois apontam também para a política e para a posição ocupada pela mulher na sociedade moçambicana atual. De forma envolvente, a trama enreda partes e pedaços de histórias orais a representações do vivido atualmente por uma quantidade significativa de mulheres moçambicanas.

Niketche: uma história de poligamia recorre, assim, à textualidade oral, termo adotado por Ana Mafalda Leite (1998), que afirma ser essa característica um traço marcante da base estilística de Chiziane, não somente pela construção narrativa que se vale da presença forte de uma personagem que vai desafiando sua história, como em uma ladainha de rosário, entremeando junto a esta outros tantos relatos. Portanto, traz à cena narrativa outras vozes, sobretudo aquelas ancoradas em classes subalternas, formada por pessoas sofridas e deixadas à margem. Revela, dessa maneira, a figura feminina em meio a um sistema machista e redutor.

A recriação de elementos culturais orais de Moçambique faz parte do projeto estético da autora, conforme atesta seu depoimento: “a oralidade é o elo mais forte da minha escrita. Para mim a oralidade dá mais dinâmica à palavra. Não gosto da palavra escrita que não se pode ‘ouvir’” (CHIZIANE. *Apud*: CHABAL, 1994, p. 300).

Não podemos jamais negar a importância que tem a oralidade para as culturas africanas, pois a palavra oral existiu e foi cantada e contada antes da escrita, tendo permanecido em lendas e histórias transmitidas de geração em geração como herança aos povos da África e, também, aos que sofreram na diáspora.

Em Paulina Chiziane, o legado da palavra oral presente em sua obra “cantada e contada” advém de sua origem chope, etnia do sul de Moçambique, cuja musicalidade é um dos traços marcantes. Essa herança chope é responsável pela leveza melódica na linguagem dos romances de Paulina, como podemos confirmar no seguinte trecho: “Caminho serpenteando com a fluidez da água, hoje o sol veste um azul novo. A minha alma voa alto, elevada por asas invisíveis. A brisa matinal sopra-me aos ouvidos cantigas de amor” (CHIZIANE, 2002, p. 90).

Enquanto mulher de seu tempo, Chiziane também se preocupa bastante com os conflitos de suas personagens na ficção, como revelam, por exemplo, os questionamentos feitos pela protagonista Rami, em *Niketche*:

Dentro de mim tudo é confuso, já não sei se estou viva, se estou morta, ou se apenas perdi meus sentidos. A minha vida é um suicídio. Sempre pronta para morrer por um espaço num lar de mentira e vergonha. A solidão me intimida e não consigo ver, no horizonte, a estrada da aurora (CHIZIANE, 2002, p. 243).

A complexidade dessa personagem de Paulina pode ser entendida da seguinte forma:

Na vida temos uma interpretação dos seres mais fluídos, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. Isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão a mostra, foram preestabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e os limitou em busca da lógica (...). Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2002, p. 58, 59).

Percebemos que, inicialmente, Rami mostra-se voltada para dentro de seu ser que, como ela própria diz, é confuso. Ela busca respostas dentro de si, mas, não encontrando, prossegue a busca em outros lugares. Assim, Rami traz outras vozes, outros sentidos e significações que nos levam a conhecer um pouco mais sobre as mulheres de diferentes regiões moçambicanas:

Escuto a história desta, a história daquela. Todas dizem a mesma coisa. As mulheres são mesmo iguais, não são?
Iguais? Não, não somos. Gritam elas. Eu tenho a forma de lua. E eu e meia-lua. De polvo. Tábua rasa. Concha quebrada. Bico de peru. [...] Caverna silenciosa, misteriosa. Perigosa, quem tocar em mim, morre. (CHIZIANE, 2002, p. 187)

Por intermédio de Rami, diversas situações individuais de mulheres de várias partes de Moçambique são apresentadas, caracterizando, assim, as múltiplas faces do feminino em Moçambique.

Antes de ampliarmos a discussão da representação do feminino em *Niketche*, vamos tratar da musicalidade recorrente na linguagem desse romance de Paulina. A estrutura musical se organiza por meio de ritmo leve que se aproxima da poesia, podendo ser observada em frases carregadas de metáforas e assonâncias: “As ondas de som sobem de tom e serpenteiam no céu como cavalos selvagens. (...) A minha dor se transforma em alegria, num lance de magia. (...) Por que choro eu, se ninguém morreu?” (CHIZIANE, 2002, p. 290-29).

Tanto o efeito da aliteração quanto o ritmo melódico assinalado pelas rimas finais, no trecho do romance citado anteriormente, podem ser interpretados como marcas da textualidade oral em *Niketche*, assim como o uso de provérbios e de lendas, ritos e mitos, conforme focalizaremos mais adiante.

Inocência Mata chama a atenção para a existência, na produção dos escritores africanos, de um processo de revitalização e incorporação de saberes orais. Há, segundo a especialista,

[...] um processo de recriação de desenredos verbais a que se segue a incorporação de saberes não apenas linguísticos mas também de vozes tradicionais, do saber gnômico que o autor vai recolhendo e assimilando nas margens da nação para revitalizar a nação que se tem manifestado apenas pelo saber da letra. [...] Essa revitalização segue pela via de levedação em português de signos multiculturais transpostos para a fala narrativa em labirintos idiomáticos como forma de resistência ao aniquilamento da memória e da tradição (MATA, 2003, p. 67- 68).

Para Mata, esses labirintos idiomáticos, que vão sendo criados pelos escritores, servem como uma barreira para que não sejam totalmente perdidos os registros não escritos, para que, dessa forma, possa ocorrer uma preservação dos traços orais que conferem subjetividade e identidade às comunidades, em especial às que não têm a escrita como sua base fundante.

Os escritores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa recorrem também aos provérbios, às fábulas, conferindo, assim, aos seus textos, experiências ancestrais deixadas como legados



da memória coletiva. Revelam, dessa forma, um vínculo forte com o passado, pois, nesse espaço temporal que é trazido ao presente pelas lembranças, os usos de métodos mnemônicos são intensamente utilizados para a preservação das tradições.

Nessas culturas de predomínio oral, também era comum o emprego de provérbios, adivinhas, lendas e estórias, cujas lições se transmitiam por intermédio de métodos mnemônicos baseados em repetições ritmadas, as quais cumpriram a função de imprimir o sabor das experiências subjetivas compartilhadas, fazendo com que, dessa forma, a memória coletiva se perpetuasse através dos tempos e gerações [...]. (SECCO, 2003, p. 11)

É pela memória coletiva que os escritores retomam e cultivam o saber das experiências passadas e que devem ser perpetuadas pelas gerações seguintes. Ao assumirem a revalorização da memória, os escritores dialogam diretamente com a tradição, com sua função social humanizadora e, portanto, modificadora, conforme refere Ana Mafalda Leite:

ao mesmo tempo que se submete a uma tradição dúplice, em que o sistema literário se cruza com outros sistemas culturais, numa relação interdiscursiva, está em simultâneo a criar essa tradição em termos prospectivos, deixando antever outras concretizações afins. [...] Coexistem na memória do sistema literário elementos de natureza meta-histórica, arquétipos, símbolos, esquemas formais, gerados pelas estruturas do imaginário e elementos de natureza histórica, cerimônias, rituais. (LEITE, 2003, p. 134)

A forma expressiva das imagens e comparações é sempre surpreendente e fascinante nesse elo entre a memória, tradição e escrita, em que o “sistema literário se cruza com outros sistemas culturais, numa relação interdiscursiva, em simultâneo a criar essa tradição em termos prospectivos” (LEITE, 2003, p. 134).

Os mundos natural e sobrenatural são combinados na narração oral e isso ocorre também quando há uma combinação entre elementos tradicionais e modernos. Sabemos da impossibilidade de termos, hoje, a contação de histórias à volta das fogueiras ou nas clareiras das árvores como ocorria na tradição oral africana, em que havia a interação e a participação da coletividade. Mas sabemos também da possibilidade que os autores atuais têm de realizar, pelo viés da griotização do narrar e pela atuação de um narrador performático, uma aproximação aos contadores orais. A propósito disso, Leite afirma que tais processos ocorrem nos romances de Chiziane:

À maneira da oratura, o narrador desdobra-se em personagem, dramatiza a acção narrando, e distanciando-se dela, na pausa comentarista, retomando depois o seu papel de condutor do acto narrativo. As diversas formas de interromper, para retomar os fios, e os enredos, tecem estas narrativas de Chiziane, de uma vertente quase enciclopédica. (LEITE, 2003, p. 74)

Não temos mais as fogueiras. No lugar delas, há uma identidade fragmentada e entrecortada pelas trocas e permutas feitas com as diversas culturas, o que propicia aos escritores a busca por uma linguagem oral (re)visitada. Mas, agora, as histórias são contadas para serem conhecidas mais amplamente, atravessando fronteiras, sobretudo pela escrita; além disso, elas são contadas de forma singular pelos narradores modernos, que as usam para denunciar fatos que passaram despercebidos e que ainda incomodam as sociedades pautadas pela oralidade.

Inocência Mata, ao se referir às características da textualidade oral, diz que o “provérbio pertence ao repertório artístico da textualidade oral e representa o saber da tradição” (MATA, 2003, p. 70) que se mantém reafirmada por uma voz textual mnemônica com a função de chamar a atenção, de suscitar a reflexão; estabelece dessa forma um diálogo constante entre leitor e obra, o que pode levar a uma previsão de acontecimentos futuros para as personagens, como se de fato os provérbios pudessem ser vividos ao pé

da letra e interpretados na sua realização.

Chiziane, ao contar suas histórias, vale-se dos ditos populares e dos saberes orais e não esconde isso; ao contrário, ela deixa bem claro esse uso em sua escrita, quando coloca na voz de Rami provérbios como os que se seguem: “A voz popular diz que a mulher do vizinho é sempre melhor que a minha.” (CHIZIANE, 2004, p.37). E continua: “vidro quebrado é mau “agoiro” (CHIZIANE, 2004, p.27). Assim, encontramos traços significativas de provérbios, que reforçam a presença das tradições orais em *Niketche*:

Dentro de mim tudo é confuso, já não sei se estou viva, se estou morta, ou se apenas perdi meus sentidos. A minha vida é um suicídio. Sempre pronta para morrer por um espaço num lar de mentira e vergonha. A solidão me intimida e não consigo ver, no horizonte, a estrada da aurora. Pari cinco coelhos. Para alimentá-los preciso de cenoura nossa de cada dia. Não tenho horta. Tenho negócios de mulher, negócios tão pequenos como de pato e de galinha lá no mercado da esquina. Por estas razões ponho um risco vermelho sobre os meus sonhos. Não posso sair daqui e caminhar à solta pela estrada fora à mercê dos leões soltos na rua. É melhor ficar aqui protegida neste tecto fendido. É melhor um tecto rachado do que o tecto do céu. (CHIZIANE, 2002, p. 243)

Os ditos populares e os provérbios funcionam na obra como registros da oralidade e esse trabalho é feito por Chiziane com maestria, pois a mesma se vale deles para costurar o seu *patchwork* literário no romance.

Chiziane é enfática ao colocar Rami de frente à sua memória quando esta reconhece um passado que não é só seu: “Esta imagem é minha certeza, o meu subconsciente, resgatando ditados e saberes mais escondidos na memória” (CHIZIANE, 2004, p.172). A imagem a que ela se reporta é justamente a das tradições de seu povo, aquelas que vão pouco a pouco clareando o emaranhado de linhas e tecidos que foram misturados quando ela dolorosamente descobre a traição de seu marido.

Em uma das passagens de *Niketche*, Rami diz: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz” (CHIZIANE, 2004, p.07). Podemos perceber aí um paradoxo, de um lado o peso da imposição de uma tradição relacionada à procriação, principal função destinada à mulher durante muito tempo e em muitos países; por outro lado, percebemos que a mulher toma para si mesma o papel de fonte produtora e reprodutora dos filhos, dando, por conseguinte, continuidade a essa preconceituosa concepção do feminino. Paradoxo também se encontra na afirmação de que a mulher “sem semear, sem regar, nada produz”, que se opõe, diretamente, à frase famosa de Simone de Beauvoir com que ela, Rami, fecha sua reflexão ao dizer: “De repente lembro-me de uma frase famosa – ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Onde terei eu ouvido esta frase?” (CHIZIANE, 2004, p.35).

A frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” é inserida no discurso da personagem Rami por meio de uma indagação e pertence à Simone de Beauvoir, filósofa e escritora feminista francesa. Há um paradoxo nas falas de Rami, pois, se, de um lado, ela declara que a mulher deve ser vista apenas como um ser procriador, de outro, ela defende que deve aprender a ser mulher, a sentir-se mulher.

Chiziane revela seu ponto de audácia e coragem, ao chamar as outras mulheres de Tony para essa reflexão. Assume, assim, o papel de uma verdadeira *griot* moderna, pois, durante a tessitura de sua narração, vai aos poucos nos mostrando os ritos pelos quais Rami e as demais mulheres passaram.

Rami, ao descobrir-se traída, faz indagações sobre si mesma enquanto mulher. Poderíamos associar essa atitude da protagonista à da própria escritora do romance, cujos escritos revelam afinidades com os estudos pós-coloniais, pois, enquanto mulher moçambicana, Chiziane usa de sua escrita para alertar a outras



mulheres sobre as possibilidades de mudança, caso as mesmas se permitam alterar seus comportamentos.

Paulina, como contadora de histórias, desempenha papel de delatora de situações sociais delicadas para o universo feminino, solicitando, desse modo, uma contestação. Chiziane coloca na personagem Rami uma atitude subversiva, que enfatiza a importância e as diferenças das mulheres: “Fiquei a saber como no amor os olhos se expressam. Olhos de gata. Olhos de serpente. Olhos magnéticos. Olhos sensuais. Não há mulheres feias no mundo, disse a conselheira. O amor é cego. Existem, sim, mulheres diferentes.” (CHIZIANE, 2004, p.43). A escritora vale-se de provérbios que preservam tradições orais de seu povo para mostrar que os mesmos também podem abrir possibilidades de mudança. Encontramos aí uma mostra de discurso de contra-poder na ficção de Chiziane, pois, valendo-se dos provérbios, usa-os, fazendo uma reelaboração dos sentidos, de modo a criticar o preconceito em relação ao feminino, tanto na tradição como na contemporaneidade.

Não por acaso a narradora protagonista também dialoga com seu espelho e nele vai questionando seu comportamento e vai avaliando as mudanças pelas quais tinha passado. Assumindo tal postura, Rami investiga sua maneira de ser e instiga sua forma de estar no mundo, ao mesmo tempo em que busca um ponto de equilíbrio na luta que enfrenta, sobretudo, consigo mesma, como se tentasse fugir de tudo aquilo que lhe fere e perturba, ou seja, de suas próprias atitudes cerceadoras do feminino:

Corro para o meu espelho e desabafo.
 – Sonhei tanto com este momento, tudo se desmoronou, que faço agora, espelho meu?
 – Onde está o espírito de luta, amiga minha? Se falhou hoje, podes tentar outra vez!
 – Obrigada, espelho meu. **Perder a batalha não é perder a guerra.** Amanhã será outro dia.
 (CHIZIANE, 2004, p.48, grifo nosso)

Ao empregar o provérbio “Perder a batalha não é perder a guerra”, percebemos que a personagem deixa clara a consciência que tem de sua situação, nada fácil por sinal; porém, não se conforma e ainda complementa com a certeza de que haverá um novo dia a amanhecer. Em relação ao uso de provérbios, encontramos ainda, nas páginas de *Niketche*, a seguinte passagem:

Ela fala – e do alto da catedral por ser mais amada do que eu. Eu sofro, quase que morro, como se ela estivesse a meter-me uma tesoura de aço na raiz do meu coração. Vocês sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido? Eu não vou deixar-me rastejar diante de uma ladra sentimental, não posso. Ela é uma mulher, eu também sou. Tenho fogo no corpo, vou libertá-lo, tenha a santa paciência. **Vou fazer a prova dos nove** e saldar esta conta, **olho por olho, dente por dente.** (CHIZIANE, 2004, p. 21, grifos nossos)

Ao repetir os provérbios “Vou fazer a prova dos nove” e “olho por olho, dente por dente”, a personagem Rami se refere às atitudes do marido Tony e à decisão que ela tomara de descobrir se ele era polígamo; em caso afirmativo, iria pagar com a mesma “moeda”. Tal comportamento pode ser entendido como uma forma de subversão ao sistema vigente que era omissivo àquilo que dizia respeito às mulheres.

A expressão “dente por dente” deriva de origens muito antigas, vem do Código de Hamurábi, (1780 a. C.), que atribuía as penas mediante o tamanho das infrações, como se houvesse uma escala de gradação; de acordo com a gravidade do crime ou do delito, a pena era diferente. Rami lança mão de um provérbio para advertir as mulheres de que elas não precisam aceitar as coisas como são e que elas podem ter os mesmos direitos que os homens. A autora reforça, assim, a ideia de vingança e rebeldia de Rami: “dente por dente, braço por braço”, conforme lemos a seguir:

Ele barra-me a passagem para que eu não saia. Empurro-o. Se não fosse o cansaço e a minha fraqueza, dava-lhe uma valente tarefa, e fazia-lhe pagar tudo, **dente por dente, braço por braço.** Mesmo assim, consigo dar-lhe uma violenta chapada. Ele não reage. Pego nas malas

disposta a sair. Ele agarra as malas disposto a arrancá-las das minhas mãos. Disputamo-las (CHIZIANE, 2004, p.234, grifo nosso).

Os provérbios são recursos para que haja difusão e manutenção dos conhecimentos antigos e dos traços socioculturais que, mesmo sendo alterados pelas trocas e mesclas ocorridas, se mantêm vivos. Atrelada ao emprego do provérbio, nos deparamos com uma questão apresentada por Walter Benjamin (2012) como sendo característica do conto oral: a da exemplaridade, ou seja, a da transmissão de exemplos de conduta, de ensinamentos morais.

Outro ponto que requer a nossa atenção é a denúncia, no romance de Chiziane, de que, em determinadas sociedades tradicionais do sul de Moçambique, os castigos eram destinados em sua maior parte às mulheres. Tal constatação inquieta Rami.

As inquietações que vão sendo sentidas pela protagonista no romance de Paulina caracterizam sua busca de autoconhecimento. Rami se questiona acerca das posturas assumidas por ela e por outras mulheres a seu redor. Muitas vezes, suas indagações chegam a ser irônicas. A ironia é apontada como um dos traços característicos da autora. Discutir costumes e interrogar os sistemas religioso e social que estruturam e sustentam diversas culturas moçambicanas são formas críticas de pensar Moçambique e o papel das mulheres moçambicanas.

A narração romanesca vai-nos conduzindo a representações da realidade moçambicana, ao mesmo tempo em que mostra esse real ficcionalizado perpassado por um mundo imaginário de lendas, mitos e ritos. A voz narradora, ironicamente, de quando em quando, deixa notar um travo de descontentamento em relação ao papel subalterno a que são relegadas as mulheres de Moçambique.

A pesquisadora Maria Aparecida Junqueira se refere a esse mundo imaginário da seguinte forma:

Realidade sem perfeição, feita de injustiças sociais, abre a narrativa espaço para o pensamento utópico, no qual se aloja o sonho dourado, a fantasia e o imaginário. A narrativa organiza o mundo da imaginação, e a utopia é matéria de construção desse mundo que se quer perfeito. O protagonista pode circular no aqui e agora, em um não lugar, um lugar sem nome, não mapeado na cartografia do real (JUNQUEIRA, 2008, p. 13).

Esse local “não mapeado na cartografia do real” é justamente o espaço em que se encontra Rami, que sai de sua condição de esposa amada e respeitada e se vê em uma posição totalmente invertida, passando a ser a mulher traída; ou seja, esse lugar não existia em seu mundo real, mas agora é com ele que ela tem que conviver e lutar. Enveredando pelos caminhos imaginários das lendas e mitos, ela vai buscando sua autoafirmação, rompendo, dessa forma, com aquilo que antes era o seu suporte e sustentação. É pertinente dizermos que Rami, nesse momento, se vê no “entre-lugar” de que fala Homi Bhabha (2007), ou seja, numa espécie de passagem intersticial, num local intervalar, nem lá, nem cá, no meio, ou no “não lugar”, de Roland Walter (2003). Rami não consegue se localizar no novo espaço assumido, nem manter sua posição anterior, uma vez que essa já foi recortada e estraçalhada pela traição do marido.

É, pois, num “entre-lugar”, num terceiro espaço, que essas mulheres se deparam com a própria insatisfação. E é esse inconformismo que parece nortear as histórias arquitetadas no romance de Chiziane, pois, ao serem apresentadas questões contrárias ao conformismo e à estagnação, as personagens exteriorizam constantes indagações e problematizações sobre o momento e o contexto atual da sociedade moçambicana.



Chiziane faz um trabalho cuidadoso em sua ficção. Ela assume a função de uma *griot* moderna e, narrando, vai deixando pistas sobre suas personagens para que os leitores encontrem, nas entrelinhas, críticas sobre o que precisa ser mudado na sociedade moçambicana.

As literaturas africanas fazem com frequência registro da figura do *griot*, o contador de histórias que passava as tradições de boca em boca. Para Le Goff, os *griots* são considerados os guardiães da memória e são os responsáveis pela preservação dos conhecimentos ancestrais. Uma das características básicas dos *griots* é a idade. Melo do Nascimento (2006) chama atenção para o fato de que as:

[...] personagens idosas como responsáveis pela transmissão e manutenção de traços culturais autênticos estariam ligadas não apenas a uma certa autoridade que possuem pelo acúmulo de experiências, mas prioritariamente por tratarem-se de personagens limiares. Seres cuja autoridade reside também na posição privilegiada em que se situam: na zona fronteira onde a vida e a morte se tornam indistintas; entre a vida visível e a invisível, situação que remete a uma visão filosófica africana do mundo pois que “estão mais próximos dos mortos e participam de sua condição” e que, por participarem dessa intimidade com o mundo invisível, a espiritualidade torna-se mais presente. Daí talvez venha a leveza, daí também a aparente fragilidade física. Numa lei de compensação, maior fragilidade física, maior potencialidade de forças vitais do universo. (NASCIMENTO, 2006, p.68)

Os mais velhos são colocados em um nobre lugar de respeito, de sabedoria e, mais ainda, são considerados veículos de conhecimentos que se devem perpetuar, pois a posição de privilégio ocupada pelos idosos se dá, justamente, por sua possibilidade de contemplar tudo o que já foi vivido e imaginar o que se faz necessário e importante para ser deixado àqueles que vierem depois. Leite, ao debruçar seu olhar sobre a oralidade, percebe que há

[...] duas atitudes extremadas para com a oralidade. Cada uma delas é reveladora das diferentes formas como se apreende a relação entre os textos orais e escritos. A primeira considera as sociedades orais (e as tradições) primitivas; a segunda considera-as exemplares. Por outras palavras, em certos momentos da história social e intelectual do Ocidente, e dependendo dos pontos de vista do estudioso, o mesmo fenômeno é visto como evidência tanto da superioridade como de decadência da civilização europeia e, concomitantemente, da inferioridade ou bem-estar das civilizações não europeias. (LEITE, 2012, 21)

O escritor Mia Couto também reflete acerca da presença da oralidade na cultura moçambicana e chama a atenção para o forte hibridismo que existe no contexto social e histórico de Moçambique, em razão das várias culturas que por lá deixaram seus legados:

A existência de uma escrita literária contaminada pela oralidade e plena de elementos significativos da paremiologia, da simbologia e da imagética das culturas em presença no contexto moçambicano. Muitos destes elementos – que correspondem a uma procura de raízes culturais e de sentimentos de pertença – resultam de contatos intertextuais com a oratura, implícitos e explícitos, e estão presentes a vários níveis de análise literária (COUTO, 1997, p. 66).

A oratura, ou seja, a oralidade recriada pela escrita, mostra-se significativa e muito importante para os escritores africanos, entre os quais destacamos, aqui, Mia Couto e Paulina Chiziane. Na estratégia adotada por eles, a de mesclar seus textos com aspectos e elementos da oralidade, reside a grande riqueza da atual da produção textual moçambicana.

Por via do fazer literário de Chiziane, nos deparamos com uma mulher moçambicana diferente, que sente, luta, se impõe enquanto ser que reflete sobre seu contexto e almeja mudar o que não a satisfaz, mesmo que para isso precise transgredir os costumes e as regras vigentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paulina Chiziane foi a primeira escritora moçambicana a publicar um romance, fato que a coloca em uma situação de destaque e de respeito em seu país. A autora promove, também, por meio de sua escrita, uma discussão acerca das mulheres moçambicanas, de seu papel na sociedade. Ou seja, sua produção literária marca um diferencial em seu contexto, em especial no que tange ao universo feminino moçambicano: antes de Paulina, poucas foram as mulheres que produziam poesia, enquanto os homens dominavam a cena literária, escrevendo contos, poemas e romances.

Chiziane também abre as portas para uma produção literária inovadora, na medida em que faz uma literatura de contestação ao dar voz às mulheres moçambicanas através de suas personagens que são determinadas e nada satisfeitas com a supremacia masculina e a relação de inferioridade e subalternidade impostas ao universo feminino.

A riqueza da produção de Paulina Chiziane ultrapassa as fronteiras do tempo, pois, ao reinventar a tradição oral em sua obra, ela reverencia a ancestralidade em uma espécie de reconhecimento e valorização da própria cultura, ao mesmo tempo que a recupera, renova e recria.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Vol. 2. A Experiência Vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CANDIDO, Antonio. “O Direito à Literatura”. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHABAL, Patrick. “Paulina Chiziane”. In: _____. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Águeda: Vega, 1994. p. 292-301.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 1997.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. *Modelos críticos e representações da oralidade africana*. São Paulo: Selo Negro 2008. P.13.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Educamp, 1992. p. 419-476.

LEITE, Ana Mafalda. “Paulina Chiziane: romance de costumes, histórias morais”. In: *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.



- _____. *Oralidades & escritas: nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”. *Colóquio de Letras*, nº 17, 1977.
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MATA, Inocência. “Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas”. In: *Metamorfoses 1*. Lisboa; Rio de Janeiro: Cosmos; Cátedra Jorge de Sena, 2000, p. 135-142.
- MIRANDA, M. Geralda ; SECCO, Carmen Tindó. *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appis, 2014.
- MOREIRA, Terezinha T. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda., 2005.
- NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.
- NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. “Grandes mães reais senhoras”. In: NASCIMENTO, Elisa Narkin (Org.). *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 49-63.
- SAMPAIO, André. A tradição oral em *Niketche*: movimentos e ritmos vitais na dança do amor. *Revista África e africanidades*, Ano 2, n.5, maio 2009, ISSN 1983-2354. Disponível em: http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/A_tradicao_oral_em_Niketche.pdf. Acesso em: 6 dez. 2009.
- SECCO, Carmem Lucia Tindó. “Moçambique: alegorias em abril”. In: _____. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- WALTER, Roland. *Narrative identities: (inter)cultural in-betweenness in the Americas*. Frankfurt/Bern/New York: Peter Lang, 2003.

Texto submetido em 21 de agosto de 2016 e aceito em 24 de outubro de 2016.



AS AUTORIDADES TRADICIONAIS E A GUERRA CIVIL MOÇAMBICANA EM *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA CHIZIANE

*TRADITIONAL AUTHORITIES AND THE
MOZAMBICAN CIVIL WAR IN VENTOS DO APOCALIPSE,
BY PAULINA CHIZIANE*

Maria Perla Araújo Morais¹

RESUMO:

Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane, trata da guerra civil em Moçambique. Depois da independência moçambicana, o partido-estado Frelimo adotou um governo de orientações socialistas, espelhando um aparato organizacional e político europeu. Acontece que antigas lideranças locais, insatisfeitas com a perda de poder e com abandono de tradições, tiram proveito do despreparo da Frelimo para governar as comunidades locais e se organizam em torno da Renamo, tornando aguda a crise social que se seguiu à independência. O confronto entre o projeto de nação do partido-estado Frelimo e as lideranças tradicionais delineiam um panorama apocalíptico dentro do romance. Chiziane discute o papel e lugar da tradição no contexto de criação de uma identidade nacional que desconsiderava a organização política, econômica e cultural preexistente.

PALAVRAS-CHAVE: Paulina Chiziane; guerra civil; socialismo; tradição; Moçambique

ABSTRACT:

Ventos do apocalipse, by Paulina Chiziane, deals with the Mozambican civil war. After the independence of Mozambique, the party-state Frelimo adopted a government of socialist orientation, reflecting an organizational and European political apparatus. It turned out that the old local leaders, dissatisfied with the loss of power and the neglect of traditions, took advantage of the unpreparedness of Frelimo to govern the local communities, and organized themselves around the Renamo party, worsening the social crisis that followed independence. The confrontation between Frelimo's national project and Renamo's traditional leaders

¹ Professora Doutora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Tocantins e líder do grupo de pesquisa Núcleo de estudos de Literaturas Africanas e Portuguesa; perlamorais@gmail.com.

outlines an apocalyptic scene in the novel. Chiziane discusses the role and the place of tradition in the context of creating a national identity which downplayed the political, economic and cultural legacy.

KEYWORDS: Paulina Chiziane; civil war; socialism; tradition; Mozambique

Introdução

Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane, tem como cenário e temática a guerra civil que se seguiu à independência de Moçambique em 1975. Essa guerra se estenderia até 1992, com a assinatura do Acordo Geral de Paz entre os partidos envolvidos na luta, a Frelimo e a Renamo. A obra abrange ainda as catástrofes naturais enfrentadas pelo país na década de 1980, em especial a seca. Por isso, os ventos do título perdem qualquer sentido mais utópico, preferindo agregar-se ao sentido catastrófico alardeado pelo vocábulo “apocalipse”.

O texto se divide em duas partes, anunciadas por um prólogo. No prólogo encontramos três narrativas de caráter oral: “O marido cruel”, “Mata, que amanhã faremos outro” e “A ambição da Massupai”. A primeira parte do romance centra-se, principalmente, na história de Sianga, antigo régulo de Mananga, e sua tentativa frustrada de retomar o poder dentro da comunidade. No segundo seguimento do texto, encontramos a fuga dos habitantes de Mananga, o encontro da aldeia do Monte e o momento em que a guerra chega ali.

Durante todo o texto, vemos o intertexto bíblico dialogando com a narrativa de tal modo que a história de guerra exemplifica o apocalipse e vice-versa. A narrativa bíblica e as histórias de caráter oral são atualizadas, reinterpretadas e transpostas para personagens, espaços e tempos moçambicanos num entrelaçamento que dramatiza o contato e o dinamismo das culturas.

Queremos, neste artigo, historicizar a discussão sobre os entrelaçamentos culturais em Moçambique. *Ventos do apocalipse* possibilita pensarmos em paradigmas sendo impostos para a população moçambicana no contexto de pós-independência. Dentre eles, uma organização que desconsiderava estruturas sociais preexistentes por associá-las ao colonialismo português.

A Frelimo, partido a quem o governo de Moçambique foi entregue depois da independência, projetava uma nação baseada no socialismo. O partido-estado queria a criação de um “Homem Novo”, sem uma discussão mais ampla sobre a centralidade e importância que tradições locais e a ancestralidade tinham naquela cultura.

Ventos do apocalipse torna complexo esse projeto ao visualizar espaços de resistência ora ligados às autoridades tradicionais, ora a uma realidade natural adversa. O romance, portanto, discute o lugar de certas práticas tradicionais e o espaço de poder de algumas autoridades locais em um projeto político que, assumidamente, trabalhava para o desmonte de estruturas administrativas e de um léxico mítico-tradicional. Põe em questão como uma conjuntura social, política, cultural e ambiental adversas apresentam-se relacionadas, formando o panorama global da crise pós-independência.

Os ventos e as mudanças

Ventos do apocalipse reflete sobre um momento específico da história recente de Moçambique: a conjuntura política e social das comunidades no sul do país após a independência. Paulina Chiziane militou pela independência do país e trabalhou como enfermeira da Cruz Vermelha na guerra civil. A própria escritora afirma que, para a escrita desse romance, se baseou nas histórias e pessoas que encontrou no cenário de

guerra e, em especial, em uma mulher que achou que Chiziane era a filha que acabara de morrer. A autora escreveu *Ventos do apocalipse* como uma forma de preservar a memória dessas histórias. (CHIZIANE, 2012)

Sabemos que a independência moçambicana será formalizada em 25 de junho de 1975, após o conflito iniciado em 1964 entre as forças da Frelimo, Frente de Libertação de Moçambique, e as Forças Armadas de Portugal. Com o Acordo de Lusaka de 7 de setembro de 1974, a paz foi negociada em território moçambicano e a soberania do país, transferida para a Frelimo.

O governo da Frelimo buscou orientações socialistas, fazendo frente ao bloco capitalista europeu, como uma maneira de ruptura com a estrutura colonialista. Dentre suas estratégias de desenvolvimento para a região, encontramos a nacionalização das propriedades privadas, a criação de fazendas agrícolas, a deportação de vários moradores de regiões consideradas improdutivas e a escolha de um paradigma que desconsiderava a organização social tradicional das comunidades moçambicanas. Privilegiava-se, nesse momento, o discurso filosófico de uma modernidade que suplantaria aspectos legados de um passado colonial. Em uma entrevista, Chiziane explica melhor essa questão:

Em 1975, a Declaração de Independência foi feita numa linguagem colonial: “Abaixo o obscurantismo, abaixo o curandeiro, abaixo os ritos de iniciação! Viva o mundo novo, viva o socialismo científico!” Mas o que é que o socialismo científico está a fazer aqui numa terra cheia de uma cultura? A FRELIMO viu que isso não ia dar certo, porque aumentou outros conflitos. Agora estamos numa altura de tentar serenar de uma forma muito lenta, fazer de conta que se está a respeitar a tradição e a cultura, quando por vezes no fundo é só aparência. Porque o verdadeiro trabalho ainda está por ser feito, ainda não se fez. (CHIZIANE, 2014, s.p.)

Se no começo da luta anticolonial o partido buscou apoio nas antigas lideranças rurais, após a independência, a Frelimo começou a desqualificar qualquer relação com as autoridades tradicionais. Explicou a permanência dessas autoridades dentro da estrutura colonial como uma estratégia para manutenção do “atraso” nas colônias. Como veículos que intermediavam a relação entre a administração colonial e a sociedade, os líderes tradicionais foram atacados como corruptos, oportunistas, cobradores de impostos e agentes de policiamento colonial:

Para erradicar a herança colonial, uma das principais medidas adotadas pela Frelimo foi a reestruturação do modo de vida tradicional das comunidades rurais, vista como um dos mecanismos utilizados pelo portugueses para exercer sua dominação sobre o território. Isso também era parte do plano de modernização de Moçambique, que buscava reformar o direito costumeiro – aplicado no interior do país- e garantir o acesso da população a serviços de saúde e educação. No entanto, essas medidas se mostrariam controversas nos anos posteriores, pois a estratégia abrangente da Frelimo ignorou o fato de que a organização tradicional da sociedade já existia previamente à colonização portuguesa (VISENTINI, 2012, p. 112)

Os laços sociais e culturais tradicionais são anteriores à colônia, mas foram incorporados a ela por meio do sistema administrativo. Podemos remontar ao final do século XIX esse esquema de governar de maneira indireta, utilizando as autoridades tradicionais como ligação entre o Estado português e sua colônia. Dada a escassez de recursos econômicos e a pouca presença de portugueses, o Estado português recorreria às autoridades tradicionais como forma de controlar, recrutar mão de obra e cobrar impostos das comunidades locais.

Menosprezando esse dado cultural concreto das populações locais e exposto à insatisfação de antigos líderes que perderam seu poder depois da independência, o governo da Frelimo enfrentará resistências que se organizarão em torno da Renamo, Resistência Nacional Moçambicana. A corrente revisionista de



entendimento da guerra civil moçambicana recorre a ideia da inexistência de espaço para as autoridades tradicionais dentro do projeto socialista para explicar a luta.

Teríamos duas correntes teóricas que explicariam o fortalecimento da Renamo - o partido que concentrou a insatisfação contra o governo e política da Frelimo - e a guerra civil: os tradicionalistas, que defendem a hipótese de razões externas para crise, e os revisionistas, que acreditam no descontentamento interno de grupos sociais e regionais.

Os estudos revisionistas relacionam o descontentamento das autoridades tradicionais à guerra civil que se seguiu à independência moçambicana. A experiência de coletividade promovida pelo socialismo da Frelimo se confrontou com uma organização anterior, que fornecia coesão social e identidade às comunidades. O sistema de coletividade do socialismo mostrou-se bem diverso à coletividade clânica. O Estado menosprezou essa existência prévia de uma identidade cultural local (com compartilhamento de ideologias e definição de hierarquia, moral e comportamentos próprios) em prol de uma identidade nacional de orientação política socialista. Fez mais: acabou promovendo um discurso de modernidade que desconsiderava experiências administrativas ou coletivas anteriores à independência.

Já a visão tradicionalista da guerra civil moçambicana recorre a expedientes externos como explicação do conflito. A Renamo é uma organização política criada após a independência de Moçambique por militares portugueses, dissidentes da Frelimo e patrocinada pela Rodésia, atual Zimbábue. Instalou-se inicialmente neste país, como forma de a Rodésia retaliar o governo moçambicano. Moçambique não concordava com o governo racista de Ian Smith, por isso acabou aderindo às sanções impostas pela ONU ao governo rodesiano, fechou as fronteiras entre ambos os países e ainda apoiou guerrilheiros e refugiados contrários ao regime. Após a independência da Rodésia, a base da Renamo foi transferida para a África do Sul, que não aceitava o apoio que Moçambique dava a ANC (Congresso Nacional Africano), partido que advogava pelos direitos da população negra do país sul-africano.

A corrente tradicionalista de interpretação da guerra civil moçambicana defende esse panorama externo hostil como fortalecimento da Renamo e acredita que esse partido seria um produto de uma resistência branca à independência moçambicana e ao governo socialista implantado. A revisionista não nega a importância desse apoio estrangeiro, mas defende um panorama social, em Moçambique, mais dinâmico.

Posicionando-se contra o tribalismo, o obscurantismo e regionalismo, a Frelimo encontrará a partir de 1977 uma resistência interna contundente. Algumas populações locais no final de 1970 já consideravam a Renamo como um movimento autônomo e libertador, embora para a Frelimo a organização não passasse de uma expressão étnico-regional.

Alguns teóricos observaram a participação efetiva de certas populações rurais na luta da Renamo e se questionaram se esse engajamento não estaria ligado a uma resistência à política da Frelimo. Alice Dine-man, em *Revolution, counter-revolution and revisionism in postcolonial Africa: The case of Mozambique, 1975-1994*, destaca essa participação das comunidades tradicionais na Renamo:

Renamo adopted an inverse position to that of Frelimo on the question of tradition – much as it did on most other social, economic and political questions. The rebel army’s contrarian stance was in keeping with the doctrine of counter-revolutionary warfare, one of whose leading tenets is to apply the revolution’s “strategy and principles in reverse.” Whereas Frelimo denigrated and, in many localities, proscribed an array of rural-based cultural and religious practices, Renamo pointedly appealed to cultural meaning. Whereas Frelimo sought to emasculate chieftaincy as a political force, Renamo actively cultivated traditional authorities as local political allies. Whereas

Frelimo was committed to building a unitary jural and political system, Renamo revived the institutions of indirect rule in many areas where it established some semblance of a wartime administration. (DINERMAN, 2006, p. 33)²

Grupos rurais que se sentiram menosprezados e excluídos da construção do Estado socialista após a independência, em algumas localidades, se aliaram à Renamo, como afirma Christian Geffray, um dos principais defensores dessa linha revisionista. Fernando Florêncio, estudando a obra do antropólogo africano francês, nos revela:

Em conclusão, de acordo com Christian Geffray, a Renamo capitalizou a seu favor um conjunto de conflitos e tensões entre grupos sociais, e entre estes e o Estado-Frelimo, atribuindo a estes conflitos o carácter de uma dissidência violenta entre partes da população rural e o Estado. A Renamo manipulou estas dissidências para se “auto-alimentar” pois na verdade não possuía nenhum projecto político-económico. (FLORÊNCIO, 2002, p. 355)

Em *A causa das armas*; antropologia da guerra contemporânea em Moçambique, Christian Geffray afirma essa distância entre o projeto socialista da Frelimo e as comunidades rurais:

É de notar que esta construção do Estado Nacional no campo foi inteiramente levada a cabo em ruptura e conflito aberto com os elementos política e socialmente respeitados a nível local pelas populações e por elas investidos de uma autoridade reconhecida. (CHEFFRAY, 1991, p.21)

Christian Geffray estaria disposto em sua obra não a advogar a favor da causa da Renamo, já que ele não identifica nesse grupo nenhum projeto além da guerra. O antropólogo quer explorar, por meio de estudos de comunidades no norte de Moçambique, como a guerra civil apresentava também uma dinâmica local endógena, como nos mostra nessa passagem em que explora a relação entre o régulo Mahia, do distrito de Erati, e a Renamo:

Nessa altura, todos os *mahumu* (chefes de linhagem) e todos os *mapéwé* (chefes de chefaturas) do distrito vêem os membros das suas linhagens e chefaturas ser deslocados em massa obrigados a abandonar as suas antigas habitações e currais (queimados), as suas terras, as culturas e uma boa parte das suas colheitas, as suas árvores e cemitérios, para se instalar nas aldeias comunais. Mahia, um antigo régulo-mpéwé de Macuane, é um desses chefes e será o primeiro a oferecer hospitalidade aos soldados da Renamo, vindo depois a tornar-se o principal chefe da dissidência na região. Mahia, que em 1894 vivia a leste do posto administrativo de Nacarua (actual distrito do Erati) sempre se tinha declarado abertamente contra a construção das aldeias que dizia serem “lugares de preguiça”. Ninguém até então o tinha conseguido vencer, e às populações da sua chefatura, das vantagens da política aldeã do Partido. (GEFFRAY, 1991, p.32)

Estavam em conflito, portanto, projetos distintos para a coletividade: uns queriam a retomada do poder pessoalizado do “chefe” e a preservação das comunidades e tradições etnolinguísticas; outros propunham uma organização de poder a partir de “entidades” e da desvinculação de lideranças tradicionais da sociedade:

2 A Renamo adotou uma posição inversa à da Frelimo sobre a questão da tradição - assim como fez na maioria das outras questões sociais, econômicas e políticas. A postura contrária do exército rebelde era de manter-se de acordo com a doutrina da guerra contra-revolucionária, que tinha como um dos principais dogmas aplicar “estratégia e princípios no sentido inverso” da revolução. Enquanto a Frelimo denegriu e, em muitas localidades, proscreeu uma série de práticas culturais e religiosas de base rural, a Renamo incisivamente apelou ao significado cultural. Enquanto a Frelimo procurou castrar a chefia como uma força política, a Renamo ativamente cultivou autoridades tradicionais como aliados políticos locais. Enquanto a Frelimo estava comprometida com a construção de um sistema jurídico e político unificado, a Renamo reavivou as instituições de administração indireta em muitas áreas onde estabeleceu algo parecido com uma administração em tempo de guerra (tradução nossa).



Frente a frente foram se polarizando dois planos de identidade colectiva:

- a) a concepção de uma independência confinada à própria região e comunidade etnolinguística; esse grupo exprimia como motivações dominantes a expulsão dos portugueses de seu território, a apropriação do seu patrimônio físico e organizativo e o reforço das formas tradicionais de poder e conhecimento, preservando a pessoalização no “chefe”;
- b) o projecto prescritivo de uma nova identidade construída em torno da pertença a um território geográfico que aceitava as fronteiras coloniais cuja identidade se deveria ir estruturando pela participação numa tarefa comum, a luta armada, e pela identificação num objectivo comum: a independência. Um projecto que propunha a substituição do poder pessoalizado por um poder participativo, representado por entidades (o movimento de libertação como embrião do Estado). (CABAÇO, 2009, p. 294-295)

A Frelimo não interessava um renascimento cultural, porque se alinhara claramente a uma concepção de Estado moderno avesso às autoridades e práticas tradicionais, numa tentativa de se contrapor ao passado colonial. Christian Geffray diz que, desse ponto de vista, operava-se em relação às comunidades tradicionais uma “ideologia da página em branco” (GEFFRAY, 1991, p.16).

No campo, a Frelimo recorreria a alguns procedimentos para centralizar o controle sobre o país e afastar as comunidades de suas lideranças tradicionais. A população rural foi deslocada para novas estruturas, a fim de trabalharem em grandes empresas agrícolas. As machambas comunais, diferente da política de aldeamentos no período colonial, objetivavam modernizar a área rural e fornecer um aparato estatal para essas populações, como hospitais, escolas, cooperativas, apoio profissional aos agricultores. (THOMAZ, 2008) Nas fazendas estatais, o programa de cooperativização fez com que o sistema de produção agrícola familiar fosse preterido. Os antigos régulos foram substituídos por secretários. A aparelhagem estatal rebatizou subdivisões administrativas coloniais por “localidades, círculos e células” (GEFFRAY, 1991, p.21) Além disso, a Frelimo esforçou-se para incentivar a produção industrial.

A população rural, já desterritorializada por esse projeto socialista, vê nas catástrofes naturais mais uma razão para o deslocamento. Trata-se das inundações de 1977/78 e as secas da década de 1980. Mais de 8 milhões de pessoas sofreram com as calamidades naturais entre as décadas de 80 e 90. Moçambique foi o país da África Austral mais afetado pelos desastres naturais nessa época.

Esses fatores internos, aliados aos externos, como o afastamento de países como África do Sul, Rodésia e os Estados Unidos, bem como os do bloco soviético, agravaram a crise e descontentamento com a política adotada pela Frelimo.

Ventos do apocalipse insere-se nesse momento em que é proposto para Moçambique o paradigma de mudança com base na modernização e socialismo. Mas, como vemos ao longo do romance, esse projeto será questionado pelos dramas de uma população que, embora de “territórios sobrepostos e histórias entrelaçadas” (SAID, 1995), não pode simplesmente apostar num futuro sem levar em conta sua história precedente.

A guerra civil na qual o país mergulha depois da independência deixa transparecer as diferentes identidades e temporalidades da nação e as lutas pelo poder a favor da permanência da hierarquia coloniais. Nesse sentido, seria interessante perguntar sobre a unidade, paradigma a que as nações modernas recorrem para se estabelecerem, e como esse projeto foi posto em prática logo após a independência moçambicana em um espaço cuja organização social preexistente criava um sentimento de pertença a partir de clãs, linhagens ou grupos étnicos.

O apocalipse

Ao longo de *Ventos do apocalipse*, somos confrontados com uma percepção aguda sobre práticas e autoridades tradicionais em um espaço que assume um projeto político avesso a organizações que apresentassem qualquer resquício do período colonial. Essa rasura, por um lado, e a perda de poder dos antigos líderes rurais, de outro, tornam complexo o panorama de Moçambique após a independência.

Articula-se nesse panorama um conceito de modernidade cujos pressupostos se fixam em características opostas às práticas tradicionais, formando uma visão bastante reducionista das culturais locais. Assim, estão englobados sob o epíteto de tradição tudo aquilo que for diverso a uma modernidade com bases e estruturas legais, democráticas e racionais. Nunca é demais lembrar como esse tipo de pensamento é bastante problemático, sobretudo porque propõe uma relação lógica entre modernidade e o legado iluminista e deixa implícito que na “tradição” essa relação não existiria.

No romance, práticas ancestrais são retomadas como forma de purgar a população pelo seu divórcio com os defuntos e viram moeda de troca nas mãos de alguns personagens que querem reestabelecer suas regalias e status. Ao mesmo tempo, na segunda parte do romance, observamos práticas que retomam uma vivência coletiva, motivadas pela busca de sobrevivência e não pela retomada do poder. As duas partes do romance, portanto, tratam dessas práticas não como um forma de legitimá-las, mas para pensar no espaço para elas naquele momento da história de Moçambique.

Na abertura de *Ventos do apocalipse*, encontramos um prólogo cheio de expedientes das histórias orais. Vemos o convite tradicional à roda de histórias:

Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutais repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro, porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, KARINGANA WA KARINGANA. (CHIZIANE, 1999, p.13)

O prólogo funciona como histórias exemplares que organizam e ensinam as condutas morais e religiosas da comunidade. As histórias que se contam dentro do prólogo aparentemente são relatos estanques do texto principal do romance. Mas, se atentarmos para suas ações, vemos que estão representadas dentro da primeira ou da segunda parte da obra. O romance estaria presentificando a memória a partir da narrativa de *Ventos do apocalipse*. Requer, assim, da sua audiência uma participação ativa nesse entrelaçamento de tempos e histórias.

Com esse procedimento, está sendo proposto um tempo de circularidade, em que narrativas se repetem, e não uma linearidade, em que histórias são superadas para a construção de um futuro. Trata-se de um dispositivo que não elege a subtração, a sucessão, o esquecimento de eventos, mas sua repetição. O tempo “vazio e homogêneo” (BHABHA, 1998), tempo de construção das narrativas nacionais modernas, o olhar distanciado, solitário e saturnino do romancista aqui é substituído por um tempo em que não se torna obrigatório o esquecimento.

A história do marido cruel, que come mel escondido dos filhos e mulher que estão passando fome; a norma de segurança que institui que “é preciso silenciar o choro dos meninos” na fuga da guerra, vista em “Mata, que amanhã faremos outro” e o relato de uma mulher que trai sua aldeia para ajudar seu amante em



“A ambição da Massupai” encontram correlatos dentro do romance.

Na primeira parte do romance, o personagem Sianga, antigo régulo de Mananga, quando quer restituir o seu poder, é o protagonista de ações que, metaforicamente, retomam os contos do prólogo. Quando os sobreviventes de Mananga estão fugindo da guerra, também protagonizam situações que revivem o conto “Mata, que amanhã faremos outro”. Na segunda parte do romance, quando um pai se questiona sobre o que aconteceria se sua mulher, grávida, tivesse um filho no meio da guerra, temos: “Mas a criança vai chorar, e se o invasor estiver por perto saberá que estamos aqui, seremos descobertos e talvez massacrados. Morrerão todos por causa de um filho que é meu” (CHIZIANE, 1999, p.159). O relato de Emelinda, fechando o romance, também reencena a “A ambição da Massupai”.

De um ponto de vista cultural, Chiziane está requerendo para a estrutura do texto um diálogo com o passado, de modo que o presente não seja relatado como uma narrativa linear que para se estabelecer tem que necessariamente apostar apenas no futuro. Esse entrelaçamento é notado também quando se aciona na narrativa o texto bíblico. Vários capítulos se iniciam ou dialogam com as figuras dos quatro cavaleiros do livro do *Apocalipse*, de São João, dando ao romance uma plasticidade e dramaticidade que nos faz pensar, inicialmente, na tenacidade da escrita da Chiziane. Mas, em um segundo momento, propicia pensarmos nessa relação entre tempos e culturas.

Ao articular elementos ancestrais, ligados ao modo de organização e coesão social, com elementos da colônia, no caso, a herança judaico-cristã, a escritora aponta para uma conciliação original. Deixa evidente, ainda, que a cultura da qual fala constantemente produz novas dinâmicas. Sem renunciar ao passado, mas sem desconsiderar os intermitentes contatos culturais, Chiziane articula sua escrita entre a lei e a transgressão, o antigo e o novo, o ontem e o hoje.

Essa volta ao “antes” que retorna como um “agora” é uma questão temporal do texto. O romance mostra que as histórias ancestrais ainda oferecem uma crítica de costumes e condutas que servem como norteadoras do presente. O repertório bíblico do apocalipse também tem um apelo estético, moral e religioso sobre o texto.

Dessa forma acreditamos que a leitura do romance requer um tipo de percepção temporal, captada pela estrutura do romance, mas motivada por uma prática social. A simultaneidade temporal em Chiziane nos faz pensar na relação entre passado e presente. Portanto, o passado e sua sempre reatualização no presente é um processo cultural que não se pode ignorar no romance.

O projeto da Frelimo, logo após a independência, menosprezou essa importância. Mas a maneira como esse passado sobrevive e qual sua influência no presente não é envolta em uma percepção idealizada. Chiziane mostra que essa relação com o passado, sua permanência ou seu esquecimento, como uma narrativa hegemônica, pode ser alvo da disputa de poderes. Na primeira parte de *Ventos do apocalipse*, a discussão sobre o papel da tradição se subjetiva na voz de um personagem que representaria as autoridades tradicionais. Trata-se de Sianga, antigo régulo de Mananga. Sianga não se conforma com essa perda de poder e arma planos para voltar a gozar de sua antiga posição.

A palavra régulo vem do latim *regulum*, que significa “pequeno rei”. Foi amplamente utilizada pela administração colonial portuguesa como uma maneira de evitar a palavra “rei” para indicar as lideranças das comunidades. Possui tamanha amplitude que pode fazer referência a pessoas que detêm poderes políticos

ou a chefes subalternos. O régulo garantia a existência e normatividade nas sociedades tradicionais, mas, com a colonização, muitos foram destituídos, mortos ou alguns incorporados à estrutura administrativa colonial. Eram nomeados pelas autoridades coloniais, de acordo com o grau de legitimidade, credibilidade e respeito que tinham dentro das comunidades. Dessa forma, escolhia-se:

[...] preferencialmente, pessoas que tivessem alguma legitimidade fundada nas estruturas de poder anterior à dominação Nguni ou que se tivessem posicionado ao lado dos portugueses contra o Estado de Gaza. Nos processos de escolha e nomeação de régulos, a administração colonial muitas vezes recorria a consultas para que houvesse o necessário respaldo ao escolhido, como ocorreu em 1918, quando da nomeação do régulo Massazene, de Manjacaze. (ZAMPARONI, 1998, p.128)

De acordo com Sayaka Funada-Classen, a palavra régulo apresenta algumas especificidades:

Aldeida explained at the Colonial Congress (Congresso Colonial) in Lisbon in 1940 that the word “régulo” did not exist in Portuguese society as it was used to describe “a leader of a tribe” and had meaning only in the colonies. However, in many cases, the “régulos” that the colonial government acknowledged as leaders of “tribes” were not those the community recognised as “traditional leaders” because the legitimate traditional leaders who opposed the colonial occupation had already been removed from the villages. Instead, “collaborators” of the colonial power were selected. Also, as a form of resistance, African groups would sometimes send a slave or those of slave origin disguised as a “traditional leader” to the colonial government. (2012, p. 82)³

Os régulos que se tornaram colaboradores do sistema colonial arrecadavam impostos, forneciam homens para o trabalho, para o exército ou para postos policiais e difundiam os valores da colônia. Mas a posição é complexa e poderia também ser usada como resistência das comunidades, como Sayaka Funada-Classen alerta.

No romance de Chiziane, Sianga aparece menosprezado, ridicularizado por todos e quer retomar a sua posição e poder. Quando era régulo de Mananga, gozava de regalias, respeito e exercia autoridade dentro do grupo, mas, com a independência, é substituído por homens sem ligação familiar com a comunidade, os chamados secretários. Esse tipo de dado presente no romance aciona a situação das comunidades rurais após independência. Por informações como essa é possível inferir que o romance esteja refletindo sobre procedimentos da política socialista da Frelimo e a resistência da Renamo, embora em nenhum momento da narrativa se faça menção aos nomes desses partidos:

In its 1980s context, the story of Mananga is that of many Mozambican villages, ruled by urban, educated Frelimo officials whose Soviet-led scientific socialist principles sought to eradicate the ruling hierarchies and spiritist practices of rural Tsonga communities. In practice, this frequently left an ideological vacuum of values and authority, confronting the combined onslaught of natural disaster and Renamo warlordism. However, since neither Renamo nor Frelimo is ever mentioned by name in the novel, the impact of their policies and activities is experienced almost entirely through the narrative perspectives of the community feature in the novel. (OWEN, 2007, p.182-3)⁴

3 Aldeida explicou, no Congresso Colonial em Lisboa, em 1940, que a palavra “régulo” não existia na sociedade portuguesa como era usada para descrever “um líder de uma tribo” e tinha significado somente nas colônias. No entanto, em muitos casos, os “régulos” que o governo colonial reconheceu como líderes de “tribos” não eram aqueles que a comunidade reconhecia como “líderes tradicionais” porque os líderes tradicionais legítimos que se opunham à ocupação colonial já haviam sido retirados das aldeias. Em vez disso, eram selecionados “colaboradores” do poder colonial. Também, como uma forma de resistência, grupos africanos, às vezes, enviariam um escravo ou aqueles de origem escrava disfarçados como um “líder tradicional” para o governo colonial (tradução nossa).

4 No contexto da década de 1980, a história de Mananga é igual à de muitas aldeias moçambicanas, governadas por oficiais urbanos educados pela Frelimo, cujos princípios socialistas científicos da liderança Soviética procuravam erradicar as hierarquias



Sianga, sua revolta e resistência, aponta para esse espaço lacunar de “vazio ideológico de valores e autoridades” de que fala Owen. Os régulos, reflexos do mundo antigo e colonial, são preteridos a favor da construção de uma nação moderna. Os secretários não possuem vínculo com o mundo clânico.

O antigo régulo Sianga não aceita facilmente essa situação e, incitado por um jovem rebelde que lhe faz uma visita, tenta recuperar seu poder. Aliás, se observarmos as populações locais e sua adesão a Renamo, veremos que, em sua maioria, foi formada de jovens e daqueles desfavorecidos na hierarquia dentro das comunidades. O encontro de Sianga e o rapaz nos mostra o panorama civil complexo das sociedades tradicionais depois da independência:

Na verdade, o discurso feito por esse rapaz não é muito diferente daquele que faz o secretário da aldeia. Existe diferença, mas pequena. Enquanto o secretário da aldeia fala dos opressores, este jovem chefe também fala de opressores. O primeiro fala de grupos obscurantistas que devem ser banidos, e este enaltece estas práticas e promete restaurá-las. Disse ainda mais: que os actuais secretários da aldeia são uns estrangeiros pois não pertencem à tribo nem ao clã. Disse que os régulos são os verdadeiros representantes, medianeiros entre os desejos do povo e os poderes dos espíritos. Falou ainda da liberdade, fraternidade, unidade, e muitas coisas iguais àquelas que diz o secretário da aldeia. (CHIZIANE, 1999, p.50)

Podemos inferir que as duas forças contrárias, a Frelimo e a Renamo, apresentam meios diferentes para defenderem fins semelhantes: a fraternidade, unidade e liberdade. Uma, a dos secretários, quer extirpar as práticas tradicionais obscurantistas; a outra, a do rapaz, incita a restauração da antiga organização social. Os dois discursos mostram, ainda, que podemos encontrar em práticas modernas ou tradicionais ideias que, erroneamente, são vistas apenas como um legado iluminista perpetuado pela modernidade. Paradoxalmente, com esses discursos diferentes para defender a paz, as duas forças fundamentam um panorama propício para a guerra. Christian Geffray mostra que valores como igualdade, democracia e solidariedade faziam parte do projeto da Frelimo:

Os princípios morais e políticos que animavam o projecto comunitário no campo tinham um grande impacto: progresso, igualdade, solidariedade, democracia, comunidade e fraternidade, autonomia e dignidade, educação, bem-estar e saúde... Todos estes ideais faziam parte da representação corrente dos objetivos do processo de “socialização do campo” e seduziam qualquer homem de boa vontade, desde os missionários progressistas das Igrejas aos militantes terceiro-mundistas ou aos marxistas internacionalistas de diferentes tendências. Esta estratégia dava um sentido (com anotações humanistas, cristãs e revolucionárias) à intervenção do Estado e do Partido no campo. (GEFFRAY, 1991, p.17)

A vinculação desses valores à retórica da Frelimo deixava subentendido que qualquer estrutura diferente daquela montada pelo partido não compartilhava desses mesmos ideais.

A Renamo, de acordo com Geffray, identifica claramente o descontentamento da população com a maneira como o projeto da Frelimo é implantado e utilizava esse conhecimento para conseguir colaboradores:

A Renamo tinha compreendido bem os termos desta crise e organizado a sua acção militar tomando em conta essa situação. Os seus combatentes tiveram o cuidado de destruir apenas as

dominantes e práticas espirituais das comunidades rurais Tsonga. Na prática, isto frequentemente deixava um vazio ideológico de valores e autoridade, confrontando o ataque combinado de desastres naturais e os senhores da guerra da Renamo. No entanto, uma vez que nem a Renamo nem a Frelimo são mencionadas pelo nome no romance, o impacto das suas políticas e atividades é experienciado quase inteiramente através das perspectivas narrativas da comunidade apresentada no romance (tradução nossa).

habitações das aldeias e de encorajar os habitantes a voltar para os seus territórios de origem, onde os seus bens e a sua integridade física seriam preservados. Ao mesmo tempo, matabam de forma selectiva e sistemática os novos notáveis aldeãos do regime, enforçando-se por ganhar para a sua “causa” as autoridades linhagísticas e das chefaturas locais, para depois as investirem de novas responsabilidades. (GEFFRAY, 1991, p.24)

Ventos do apocalipse indicia, a partir da conversa entre Sianga e o jovem combatente, o descontentamento com a política de organização e administração das aldeias. O romance abre espaço para pensar sobre os líderes tradicionais que se orientaram no sentido de resistir ao projeto da Frelimo e sobre a rasura de realidades e práticas existentes antes da independência.

Outro dado interessante a respeito da presença do jovem combatente na casa de Sianga é o desconhecimento da guerra que se aproximava de Mananga. Minosse, esposa de Sianga, quando sabe que a guerra voltara, acredita que o ex-régulo esteja se referindo às lutas antigas:

- Mas isso foi no tempo das guerras antigas, pai de Manuna.
- E está a acontecer outra vez, agora.
- Maiwê, não me digas que voltamos às celebres guerras do ngunis, yô!
- A história repete-se, minha mulher. E pela narrativa que escutei, os tempos dos ngunis ainda foram melhores. (CHIZIANE, 1999, p.34)

Minosse faz referência às guerras da invasão dos Ngunis no sul de Moçambique no século XIX. Essas invasões fortaleceram o Reino de Gaza e se constituíram num importante entrave à colonização portuguesa. Além de resistência e desconhecimento da guerra, outro problema para as comunidades moçambicanas é gerado pelas catástrofes naturais, como a seca. Serão a seca e o sentimento de orfandade que ajudarão Sianga a estruturar um plano para que volte ao poder.

Fome, seca, descontentamento e desconhecimento, todos esses fatores alinhados contribuem para que Sianga barganhe sua antiga posição. Na realidade, está sendo proposto não só pensarmos sobre a legitimidade da resistência dos líderes tradicionais ao projeto socialista, mas também sobre o papel e o espaço dessa tradição dentro da comunidade. O projeto de administração questionado por Sianga estaria alinhado a um conceito de modernidade responsável por reafirmar certas imagens hierárquicas em relação a uma “tradição”. Ao mesmo tempo, ao advogar a favor de modos de organização anteriores à independência, Sianga também deixa entrevisto como a ancestralidade também pode ser visto como um aparato para a manutenção do poder.

Diante da seca e fome severas, Sianga tenta recuperar o poder que lhe fora retirado após a independência. Numa conversa com ex-súditos, revela:

- Coragem, meus amigos, nada receiem que a razão está do nosso lado. Agora é preciso começar a agir. Primeiro é necessário fazer com que o povo sinta a nossa presença. Este povo está desorientado. Tem fome no corpo e no espírito. Precisa de umas gotas de água. Para um rato esfomeado nada melhor que um grão de milho para atraí-lo. É pela água que vamos começar.
- Onde iremos encontrar a água
- O mbelele, vamos realizar o mbelele.
- Que entendes tu de mbelele, Sianga
- Muitas coisas. Tenham calma e escutem. Vocês os três, Guezi, Languane, Mathe, são os mais indicados para esta tarefa. Têm a cabeça algodoada e barba longa, óptimo perfil de um pregador. A partir de amanhã visitem as casas das mulheres mais lingüareiras; conversem com elas, lamentem a situação da fome, condenando as novas gerações por terem abandonado o culto dos antepassados [...] Depois falem as boas colheiras, não esquecendo que só os dirigentes espirituais, portanto, nós, é que temos o poder sobre as nuvens. (CHIZIANE, 1999, p. 53)



Apoiado na crença de que o poder deve voltar às mãos dos legítimos representantes da terra, Sianga resolve realizar um antigo ritual para chamar chuva, o *mbelele*. Como somente ele e os dirigentes espirituais da aldeia teriam poder sobre as nuvens, acredita que assim voltaria a ter o status de régulo. Sianga revela seu objetivo menos nobre para realizar o *mbelele*: “Haverá balbúrdia, o povo dirigirá apupos às autoridades actuais. Depois vão conspirar e procurar-nos em segredo, e aí entraremos na segunda parte do plano, e ah! Enchemos os nossos celeiros com milho que vamos cobrar para realização do *mbelele*” (CHIZIANE, 1999, p. 54).

Realizar o *mbelele* não é consenso de todos. Algumas mulheres se recusam, porque teriam que ficar nuas para o ritual; outros o desconhecem, porque se divorciaram há tempos dessas práticas:

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram as palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditavam nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. Chegou a hora da verdade. Os que tinham poderes sobre as nuvens morreram há mais de um século com o saber. A quem o haviam de transmitir se os jovens escarneciam deles? Quem vai fazer o *mbelele*? (CHIZIANE, 1999, p.60)

Esse espaço lacunar da tradição aqui é ampliado para uma percepção das populações locais e seus trânsitos por outras culturas, em especial a judaico-cristã. De acordo com Said: “[...] formas culturais são híbridas, ambíguas, impuras.” (SAID, 1995, p.46) Kwane Appiah reflete melhor sobre ancestralidade dos povos africanos:

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana sem raízes africanas). E há um sentido claro, em alguns textos pós-coloniais, de que a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico- o binarismo do Eu e do Outro -, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir. (APPIAH, 1997, p.217)

Diante da desorientação do povo, motivada pela política do partido-estado, e pela distância da comunidade de sua ancestralidade, Sianga chantageia a população, pedindo a expulsão dos secretários da aldeia para que ele, como antigo régulo, realize o *mbelele*. O ritual se torna uma moeda de troca nas mãos de Sianga:

Estão cheios de contentamento, as novas gerações regressam às antigas tradições, mas a espoliação de que o povo é vítima pelo capangas do Sianga deixa-lhes os corações oprimidos. A interrogação é permanente: esses homens estão de facto a lutar pela salvação do povo ou simplesmente a resolver o problema pessoal do seu estômago. [...] Em conversas esmorecidas os velhotes lamentam a sorte dos novos, a destruição do clã, da cultura e da tradição que com a fome afundará na mesma barca que eles. (CHIZIANE, 1999, p. 95-96)

O debate sobre práticas tradicionais é enriquecido por uma perspectiva que problematiza entendimentos puristas e salvacionistas do repertório cultural das comunidades rurais. Nesse sentido, Chiziane não se assemelha aos intelectuais pós-coloniais recriminados por Appiah. Com a agenda multicultural em pauta, é imprescindível esse debate sobre o espaço e o entendimento da tradição dentro de territórios e geografias globalizados.

Para terem certeza de que o *mbelele* expulsará a seca da terra, os moradores de Mananga consultam dois adivinhos, nhamussoros. O primeiro, Mungoni, prevê desgraças para o povo, e o segundo, Nguenha, conhecido pela vigarice, fala o que o povo e Sianga querem ouvir. Aceita-se a opinião de Nguenha, porque

“Algumas vezes a verdade é tudo o que é dito para agradar o rei” (CHIZIANE, 1999, p.91) O comportamento de Nguenha e Sianga questionam se ali, naquelas circunstâncias, a tradição não poderia também ser um aparato do poder.

A narrativa explora ainda um outro problema ligado à realização do *mbelele*: o consenso ou não das mulheres. Temos uma outra prática dentro da comunidade, o lobolo, que nos deixa observar qual seria o lugar da mulher naquele grupo.

O lobolo é uma tradição em que a família da noiva recebe algum bem (cabeças de gado ou objetos materiais, como produtos de mercearias ou vestimentas) como agradecimento por a filha ter sido bem tratada e educada. Em *Ventos do apocalipse*, a filha de Sianga, Wusheni, é apaixonada por Dambuza, e discute o lobolo confrontando amor e indenização: “- Meu Dambuza, amo-te, sim. Esta linguagem de amor só é válida para nós os dois. Na nossa tribo a palavra amo-te significa vacas. Vacas para o lobolo e nada mais. Sem o lobolo não há casamento” (CHIZIANE, 1999, p. 41).

Essa prática deixa claro que casamento é aliança. Em sociedades como as de Mananga, em que o patriarcalismo se sobrepõe, a mulher, no lobolo, está em segundo plano. Assim como já acontecera com o *mbelele*, também o lobolo é uma prática tradicional questionada. Wusheni, filha de Sianga, não aceita ser lobolada pelo pretendente que o pai lhe arruma e foge com Dambuza.

Afastadas da tradição, muitas questionam o *mbelele* e resistem a terem que ficar nuas para realizar o ritual. Sianga vê nessa recusa uma maneira de também lucrar e cobra por quem não quer realizar o *mbelele*. O ritual, antes de ser realizado, já aparece profanado pela imagem de Sianga, de seus comparsas e pela resistência das mulheres.

Desse ponto de vista, as mulheres não se inserem em um episódio do sagrado, mas seus corpos, suas vontades e seus destinos são simplesmente violados. Perdido o seu sentido, o rito não deixa de ser uma festa profanada, um exercício de desperdício no meio da fome:

O touro magro é amarrado á árvore. Com uma zagaia, Nguenha atinge o animal, que cai sem um gemido. Os culunguanes ferem a frescura do ar, há festa, os defuntos aceitam o sacrifício. O galo e a galinha degolados batem as asas movendo-se em espiral sobre o chão, libertando a última energia enquanto o sangue vai regando o chão das sepulturas. As carnes de ave assadas são repartidas em jeito de hóstia de comunhão. (CHIZIANE, 1999, p. 103-104)

Nesse episódio, como em todo o romance, vemos uma característica sendo valorizada: a “transgressão”. (FONSECA, 2003, p. 308) Em todas as reflexões sobre práticas tradicionais neste romance observamos a autorização à transgressão para demonstrar o quão complexa é a noção de tradição no contexto das sociedades rurais. As práticas tradicionais são vistas como práticas também profanadas pela ambição de Sianga.

Na segunda parte do romance, depois do malsucedido ritual e da fome, guerra e seca destruírem a vila, os sobreviventes se lançam numa caminhada de vinte e um dias, procurando a aldeia do Monte. Nesse périplo há relatos de todos os horrores da guerra e do seu caráter fratricida. Mas também há uma outra experiência de coletividade. Na primeira parte do romance, ressaltamos, as experiências coletivas aparecem transgredidas.

O foco da guerra desloca-se para a sobrevivência de um pequeno grupo, resistindo a um inimigo externo e pouco conhecido. Os que sobreviveram ao ataque de Mananga, afastados da disputa de poderes, se organizam ao redor de duas figuras: Sixpence, que já vivera na aldeia do Monte e também já guerrear



contra os portugueses, e o velho Levene, conhecedor das matas e muito corajoso. A partir deles, conseguem resistir e encontrar a aldeia do Monte.

A longa jornada assume seu caráter metafórico, principalmente porque ao fim dela encontra-se uma espécie de paraíso. Mas, como não se trata aqui de uma história de redenção, o Monte é só um entreposto, antes do apocalipse.

Ao longo do livro, somos confrontados com uma conjuntura complexa para a crise que se seguiu à independência moçambicana: o divórcio com os defuntos, a guerra pelo poder, a seca e a fome. Mungoni, o nhamissoro, reaparece nas páginas finais para relacionar as duas partes da obra. Num confronto de opiniões, um jovem atribui a uma crise por que passaria o país a razão da guerra e não acredita em uma revolta dos defuntos. Prega que não seria possível “viajar para o futuro de olhos voltados para trás.” (CHIZIANE, 1999, p.258) Portanto, ele está em conformidade com o projeto de nação moderna, que relega a segundo plano e silencia a complexidade cultural de sua sociedade. A argumentação de Mungoni concentra-se na ideia de crise de identidade do país:

A crise existe porque o povo perdeu sua ligação com a sua história. As religiões que professa são importadas. As ideias que predominam são importadas. Os modos de vida também são importados. O confronto entre a cultura tradicional e a cultura importada causa transtornos no povo e gera uma crise de identidade. Estamos tão sobrecarregados de ideias estranhas à nossa cultura que da nossa gênese pouco ou nada resta. Somos um bando de desgraçados sem antes nem depois. O jovem que é eleito para a nova liderança leva dentro e si o conflito que irá desencadear a crise no sistema por ele dirigido. Vêm daí a ineficiência e a decadência. Se ele não sabe quem é nem de onde vem, logicamente que não saberá por onde deve caminhar. (CHIZIANE, 1999, p. 258-259)

Mungoni requer a conscientização de uma população que se encontra desorientada, professando um futuro importado e se divorciando por completo de sua história cultural. Seu argumento é mais realista do que o do jovem, porque o que faz aquela sociedade entrar em colapso é principalmente uma crise de identidade. Não se trata, portanto, de ignorar os diálogos culturais a que Moçambique está exposta, desde antes mesmo da colonização europeia, mas de se posicionar de um lugar de onde é possível negociar uma identidade cultural. O paradigma de nação assume um ponto fundamental nesse contexto. Não aquele moderno, senão um pós-moderno, que procure articular a história cultural moçambicana com os diversos influxos culturais a que o país esteve e está sujeito.

Conclusão

As diversas formas de se relacionar com o mundo e organizar a sociedade são, a partir de um conceito de modernidade, menosprezadas em prol de uma narrativa única, hegemônica e de um tempo que marcha inexoravelmente para o futuro. Pôr os conceitos e instituições dessa modernidade sob questionamento, nas sociedades africanas, seria a possibilidade de vermos a configuração de um corpo social rico.

Moçambique e sua opção pelo socialismo nos mostram quão complexo pode ser apostar numa rasura do passado a favor de uma narrativa pedagógica de nação. Aliada à pedagogia, encontramos fatores de ordem natural, como catástrofes ambientais, que revelam ainda mais como é necessário flexibilidade para pensar a cultura e sua localidade.

Paulina Chiziane fixa-se em uma sociedade vivendo o apocalipse de todas as frentes possíveis: a

fome, a seca, a guerra e a morte. Mas rememora a dor como forma de entendê-la. É permitido, ao longo de *Ventos de apocalipse*, questionar o modo como no presente se retoma ou se discute a tradição, por isso é tão significativo uma fala de Sianga: “Sopram ventos de mudanças e tudo voltará a ser como antes.” (CHIZIANE, 1999, p. 49) Sianga seria o cordeiro que anunciaria os novos/velhos tempos.

De uma perspectiva linear, a sentença de Sianga anunciaria um problema: mudar para permanecer o que era. Sianga reivindica a participação de um “antes” nos novos tempos. Isso porque esses novos tempos defende um conceito de modernidade que deslegitima o passado e tradição cultural. A despeito de uma visão maniqueísta que essa postura engendra, as tradições podem ser um importante instrumento crítico para pensar no conceito de modernidade principalmente para os países africanos.

REFERÊNCIAS:

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

CABAÇO, José Luis. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. “Os anjos de Deus são brancos até hoje, entrevista a Paulina Chiziane”. *Buala*, 26 nov. 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>. Acesso em: 3 maio 2015.

_____. *Paulina Chiziane*. São Paulo, TV Brasil, 18 abr. 2012. Entrevista concedida ao Programa 3 a 1. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/3a1/episodio/paulina-chiziane>. Acesso em: 15 jul. 2014

DINERMAN, Alice. *Revolution, counter-revolution and revisionism in postcolonial Africa. The case of Mozambique, 1975-1994*. New York: Routledge, 2006.

FLORÊNCIO, Fernando. “Christian Geffray e a antropologia da guerra: ainda a propósito de La cause des armes au Mozambique”. *Etnográfica*. Vol 6, n.2, 2002, p.347-364. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_06/N2/Vol_vi_N2_347-364.pdf. Acesso em: 04 jul. 2015.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Campos de guerra com mulher ao fundo no romance *Ventos do apocalipse*”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 7, n.13, 2 sem. 2003. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte04_art06.pdf. Acesso em: 12 jul. 2015.

FUNADA-CLASSEN, Sayaka. *The origins of war in Mozambique; a history of unity and division*. Translated by Masako Osada. South Africa: African Minds, 2012.

GEFFRAY, Christian Geffray. *A causa das armas*. Antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Trad. Adelaide Odete Ferreira. Porto, Edições Afrontamento, 1991.

OWEN, Hilary. *Mother Africa, Father Marx: womens writing of Mozambique, 1948-2002*. Lewisburg: Bucknell P.A., 2007.



SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2008, V. 51, n°1.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

ZAMPARONI, Valdemir Donizette. *Entre Narros & Mulungos; Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques c. 1890- c.1940. 1998*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: http://www1.capes.gov.br/teses/pt/1998_dout_usp_valdemir_zamparoni.pdf. Acesso em: 05 jul. 2015

Texto recebido em 17 de julho de 2016 e aprovado em 20 de agosto de 2016.



SOBRE A VARANDA DO FRANGIPANI: UMA RELEITURA DOS ROMANCES DE ENIGMA PELO OLHAR CRÍTICO DE MIA COUTO

ON A VARANDA DO FRANGIPANI: AN ANALYZIS OF ENIGMA NOVELS BY MIA COUTO'S CRITICAL REVIEW

Mariana de Mendonça Braga¹

RESUMO:

Este artigo pretende analisar como o romance de Mia Couto, *A varanda do frangipani*, desconstrói os chamados “romances de enigma”, de modo a fazer uma denúncia crítica da hegemonia da mentalidade eurocêntrica. Para isso, usaremos como objeto de comparação o conto “Assassinatos na Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, considerado pela crítica literária como a primeira narrativa policial publicada.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; *A varanda do frangipani*; romances de enigma.

ABSTRACT:

This article aims to analyze how the novel A varanda do frangipani, by Mia Couto, deconstructs the “enigma novels” to make a critical denunciation of the hegemony of Eurocentric mentality. For this, we will use, as comparison object, the short story “The Murders in the Rue Morgue”, by Edgar Allan Poe, considered by literary critics as the first published police narrative.

KEYWORDS: Mia Couto; *A varanda do frangipani*; enigma novels.

Chegamos ao romance *A varanda do frangipani* como o inspetor Izidine Naíta chega a Moçambique ou como Mariano retorna à ilha de Luar-do-Chão em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Estrangeiros em terras onde já estivemos, cumprimos o ritual: ajoelhamos-nos sobre a fictícia areia e traçamos-lhe um círculo. Deste lado, a leitora atenta, a perscrutar, linha após linha, caminhos de leitura crítica a percorrer; daquele, Mia Couto, rodeado pelo universo de tradições e mitos moçambicanos que recria em seus romances por meio de sua escrita poética. Respeitosamente, aguardamos até que a onda se precipite sobre a areia, apagando-lhe o desenho do ilusório círculo. Avancemos.

¹ Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa do Programa de Pós-Graduação em Letras (Letras Vernáculas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro; marianademendoncabraga@gmail.com.

Nascido em Moçambique, na Beira, em 1955, Mia Couto inicia sua carreira como escritor em 1983, ao publicar o livro de poemas *Raiz de orvalho* e, como romancista, em 1992, com o premiado *Terra sonâmbula*. Em 1996, publica, então, seu segundo romance, o que aqui estudaremos.

O enredo de *A varanda do frangipani* é ambientado em terras moçambicanas, na antiga fortaleza de São Nicolau, onde, às vésperas da independência, quando então trabalhava como carpinteiro nas obras da fortaleza colonial, Ermelindo Mucanga morre afastado de sua vila natal, sendo enterrado em desacordo com seus costumes e virando, portanto, um *xipoco* (um fantasma). Vinte anos após sua morte, com o esmorecimento da guerra ocorrida logo após a libertação, os governantes de Moçambique reviraram sua tumba com o objetivo de transformá-lo em herói nacional a pretexto do inventado boato de que Ermelindo morrera em combate contra os invasores coloniais. Seguindo o conselho do pangolim (um tamanduá africano), o *xipoco* tenta escapar da falsa glória, encarnando-se no corpo de Izidine Naíta, o inspetor de polícia que viera à antiga fortaleza, agora um asilo de idosos, para investigar o assassinato de Vasto Excelêncio, diretor dessa instituição. Vindo da capital e tendo estudado na Europa, Izidine esquecera muitas das tradições de seu próprio país, as quais lhe iam sendo passadas pelos habitantes do asilo através de seus depoimentos que não se sabe ao certo o quanto tinham de verdade. Ao longo da narrativa, a enfermeira Marta ajuda o inspetor aculturado a entender que o verdadeiro crime ocorrido ali não se tratava do assassinato do perverso diretor, mas, sim, de estarem a matar o antigamente. O verdadeiro crime era estarem a desprezar as tradições de um Moçambique ancestral, cuja alma estava se perdendo.

Assim, amparando-nos nos estudos de Sandra Lúcia Reimão acerca dos ditos “romances de enigma” (REIMÃO, 1983, p. 11), analisaremos como Mia Couto parece recuperar a tradição desse gênero narrativo para, então, rejeitá-la, de modo a compor uma espécie de “falso policial” ou “policial às avessas”, como escreve Carmen Tindó Secco (SECCO, 2011) a respeito de *O último voo do flamingo* (2000), outro romance do autor. Para isso, usaremos como objeto de comparação o conto de Edgar Allan Poe considerado pela crítica literária como a primeira narrativa policial publicada, “Assassinatos na Rua Morgue” [1841].

De acordo com Reimão, podemos situar o romance policial entre dois pontos: o “enigma” e o “não-enigma”, sendo a ação narrativa indissociável da trajetória entre eles. Assim: “O enigma atua como desencadeante da narrativa, e a busca de sua elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa” (REIMÃO, 1983, p. 11). Há que se estar atento, entretanto, a possíveis falsas implicações: “Toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial” (*Idem*, p. 8).

De fato, *A varanda do frangipani* apresenta características pertencentes ao gênero acima referido. Em uma primeira camada narrativa, temos, pois, um crime, o misterioso assassinato do diretor do asilo, Vasto Excelêncio, e quem se disponha a esclarecê-lo, o inspetor de polícia Izidine Naíta. Observemos ainda outros aspectos que, a princípio, parecem comuns aos romances de enigma e, especialmente, ao conto “Assassinatos na Rua Morgue”. Há, por exemplo, a crítica à polícia como instituição ineficiente e corrupta, de modo que tanto Dupin, o detetive criado por Poe, quanto Izidine se encontram, com suas devidas peculiaridades, à parte da corporação. C. Auguste Dupin é apresentado como um intelectual que vive de posses, ainda que modestamente, e cujo *hobbie* é ler livros e pessoas. Refere-se com desdém à superestimação da polícia parisiense: “é esperta, mas nada mais do que isto. Não existe método em seus procedimentos, além do método sugerido pela inspiração do momento” (POE, 2015, p. 113).

Reimão explica essa característica da obra de Poe, indo à origem da polícia francesa – na acepção contemporânea do termo –, que foi institucionalizada no século XIX e cujos membros eram recrutados entre ex-condenados, de modo que a insatisfação da população com o tênue limite entre os contraventores e os policiais refletiu na criação, por parte de Poe, e na admiração, por parte dos leitores, de um investigador descolado da instituição (Cf. REIMÃO, 1983, p. 13-14).

Já Izidine Naíta é inspetor da polícia moçambicana, porém fora transferido arbitrariamente da seção de investigações do narcotráfico e enviado para longe de Maputo. Neste caso, é a enfermeira Marta que critica ferozmente a instituição, ao mesmo tempo em que atesta a então idoneidade de Izidine: “Você, por exemplo, lá na polícia. Você não se interroga quanto tempo vai levar até ficar contaminado pela doença dos subornos? Sabe bem a que me refiro: investigações que se compram, agentes que se vendem” (COUTO, 2007, p. 122). O inspetor é, ainda, caracterizado pela feiticeira Nãozinha como “um fruto bom numa árvore podre”, “o amendoim num saco de ratos” (COUTO, 2007, p. 135).

Outro ponto de aparente interseção entre as duas obras literárias se encontra na voz narrativa. Nenhum dos textos é narrado pelo próprio detetive, mas por personagens bastante próximas a ele. Em “Assassinatos na Rua Morgue” quem assume a narrativa autodiegética é uma figura anônima que nos conta ter conhecido Dupin em uma biblioteca parisiense em decorrência de estarem em busca de um mesmo “raro e notável” volume (POE, 2015, p. 93), ou seja, por intermédio de compartilhados gostos intelectuais. Narrador e protagonista passam, então, a morar juntos, desenvolvem uma íntima amizade e se isolam do resto do mundo, a ponto de existirem somente um para o outro. Reimão afirma que, nas clássicas narrativas de enigma, essa estratégia ficcional é necessária, porque:

Se a narrativa fosse elaborada por essa “mente dedutiva”, o leitor estaria sempre passo a passo com o detetive [...] Assim, uma das características fundamentais do romance enigma – a revelação final e a consequente reconstrução da trama – perderia seu sentido. Além de, é claro, esses personagens [narradores] auxiliares intensificarem o halo de admiração que rodeia o detetive. (REIMÃO, 1983, p. 31-32)

O conto de Poe é iniciado por uma extensa divagação acerca das qualidades analíticas dos jogadores de damas, que serve como gancho comparativo às virtudes de Dupin. Nele, o narrador elogia repetidamente sua “inteligência superexcitada” (POE, 2015, p. 96) e sua “habilidade analítica peculiar” (*Ibidem*, p. 95), mostrando-se, desde o primeiro encontro, admirado com “a vasta extensão de suas leituras” (*Ibidem*, p. 93) e “a vívida originalidade de sua imaginação” (POE, 2015, p. 97). Destaca, ainda, a inacreditável capacidade dedutiva da mente do detetive, através do episódio em que este desvenda o que o amigo está pensando a partir do encadeamento de pistas das quais nem sequer o narrador estava ciente. Por fim, até mesmo o texto das matérias de jornal acerca dos assassinatos cometidos na Rua Morgue é construído de modo a valorizar a capacidade analítica de Dupin, posto que é dito que a própria polícia francesa está perdida e que o crime é descrito como “Um assassinato tão misterioso e intrigante em todos os seus detalhes jamais foi cometido antes em Paris” (POE, 2015, p. 112). Enfatiza-se repetidamente, ainda, a ausência total de pistas, apesar de os depoimentos relatados serem ricos em detalhes sobre as vítimas e a cena do crime. Desse modo, a mente brilhante de Dupin é enfaticamente elevada em oposição à da polícia e acima da do narrador e da do próprio leitor, que, somente pelo intermédio da voz narrativa e do discurso direto do detetive, vai desvelando os enigmas propostos.

Em *A varanda do frangipani*, o papel de narrador é também atribuído a um fiel escudeiro. Porém, se, no conto de Poe, narrador e protagonista se aproximam voluntariamente por questões relativas à mente,



ao intelecto, no romance de Mia Couto, o elo inicial entre as duas instâncias é justamente a necessidade de um corpo físico. Ermelindo Mucanga é um *xipoco* que se aloja no inspetor de polícia Izidine Naíta para ter a possibilidade de morrer uma segunda vez e, então, finalmente, ascender ao estado de *xicuembo* (de espírito, um defunto definitivo). Assim, Ermelindo passa a espreitar a vida de um canto de sua alma, compartilhando consigo as andanças, os desejos, os sonhos e os sentidos. Desse modo, a voz narrativa está estreitamente vinculada às ações e aos pensamentos do protagonista.

Encontra-se aí um dos pontos cruciais de distinção entre os dois textos. Pela voz de Ermelindo, conhecemos o que Izidine Naíta pensa no desenrolar das ações, de modo que estamos sempre passo a passo com o inspetor e jamais somos surpreendidos por suas possíveis descobertas, diferentemente da estratégia de distanciamento apontada por Reimão como uma das características fundamentais desse tipo de narrativa. A dessemelhança se alarga pela particularidade de o narrador ser um *xipoco* – um “defunto autor” –, o que, na cultura moçambicana, que não enxerga a morte como uma ruptura, mas como uma continuação no fluxo eterno do universo, significa que ele está entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, podendo conversar com os antepassados e receber mensagens dos deuses por intermédio do *halakavuma* (o pangolim). Desse modo, o narrador se torna, por vezes, onisciente, pois recebe desse poderoso bicho de escamas notícias do porvir, as quais conta também ao leitor, que, conseqüentemente, se adianta passos à frente do detetive.

Sabemos, desde o princípio, por exemplo, que Izidine está jurado de morte para dali a seis dias, fato que o protagonista desconhece e motivo pelo qual o *halakavuma* recomenda que nele se instale Ermelindo. Acompanhemos também o que acontece ao corpo do inspetor das duas vezes em que este está desacordado, ao contrário de seu hóspede, que continua consciente. Além disso, por ter vivido mais próximo das tradições orais e por conversar com o pangolim, Ermelindo Mucanga conhece e explica ao leitor uma infinidade de mitos e pormenores da cultura moçambicana que Izidine, em seu lugar de “meio-estrangeiro”, ignora.

A mente brilhante de Dupin é substituída pelas penumbras que habitam o espírito do inspetor do romance de Mia Couto. Izidine Naíta chega ao asilo como quem chega a um labirinto insidioso. Sua trajetória se constrói em uma progressiva escala de incertezas pontuada pelas caracterizações atribuídas a ele pelo narrador: “perdido”, “abarrotando dúvidas” (COUTO, 2007, p. 21), “desamparado” (COUTO, 2007, p. 22), “afundado em hesitação” (COUTO, 2007, p. 55). Em suma, digno de pena.

Ao contrário do narrador anônimo de “Assassinatos na Rua Morgue”, o *xipoco* não é muito elogioso a seu hospedeiro. Enquanto, no conto, o primeiro encontro entre as personagens rende derramadas declarações ao “Monsieur C. Auguste Dupin” (POE, 2015, p. 92), em *A varanda do frangipani*, o inspetor é apresentado como “um tal Izidine Naíta” (COUTO, 2007, p. 19), cuja profissão “é avizinhada aos cães: fareja culpas onde cai sangue” (COUTO, 2007, p. 19). Embora, ao longo da narrativa, Ermelindo Mucanga desenvolva empatia pelo homem cujo corpo habita, isso não salva o inspetor de ser colocado em situações de pleno ridículo, como, por exemplo, quando o quarto de Marta Gimo é invadido por um morcego no meio da noite, e Izidine, pistola em punho, vai salvá-la do suposto perigo, até se dar conta de sua figura risível: “pistoleiro, de cuecas” (COUTO, 2007, p. 58). Ou quando os velhos resolvem lhe pregar uma peça, simulando um ritual de circuncisão, vestindo-o com as roupas femininas da enfermeira Marta e o fazendo dançar. Desse modo, o “halo de admiração” (REIMÃO, 1983, p. 32) que, em princípio, deveria rodear o detetive, transforma-se em orelhas de burro figurativamente adornadas em sua cabeça pela chacota das demais personagens.

Izidine Naíta nascera em Moçambique, mas, cedo, fora estudar na Europa, retornando anos após a independência. Desde então, trabalhava no gabinete de polícia e sua vivência no país se reduzia a uma pequena

parte da capital, Maputo. Assim, chega ao asilo como um “estrangeiro”, ignorante das lendas e crenças locais e tendo como única fonte de informações, para solucionar o assassinato de Vasto Excelência, os depoimentos dos velhos que ali habitavam, “testemunhas cuja memória e lucidez já há muito haviam falecido” (COUTO, 2007, p. 22). Enquanto, no conto de Poe, tanto a matéria de jornal quanto os indivíduos que testemunham a respeito do mistério ocorrido na casa de *Madame L’Espanaye* descrevem minuciosamente a cena do crime, os gritos ouvidos e suas relações interpessoais com as vítimas, estando de acordo quanto à maioria dos pormenores, o que temos no romance são narrativas imprecisas que pouco têm a ver com o assassinato de Vasto Excelência. O inspetor se vê diante de fragmentos de memórias, embaralhadas e embaralhantes, sem qualquer comprometimento com a verdade. Primeiramente, porque, devido à idade e ao abandono, as lembranças dos velhos lhes chegam custosamente, “rasgadas, em pedaços desconstruídos” (COUTO, 2007, p. 53). Depois, porque enxergam Izidine como um forasteiro, um aculturado não digno de confiança.

Através dos testemunhos labirínticos, prenhes de marcas da oralidade, Mia Couto recupera e reinventa tradições moçambicanas, que foram reprimidas pelo colonialismo português cristão e vistas como obscurantismo também pelo primeiro governo da FRELIMO, de cunho marxista ortodoxo. Por meio da recriação de mitos ancestrais e da griotização do narrar, o autor dá voz a quem fora outrora silenciado e reafirma a identidade moçambicana. A releitura da história escrita pela tradição europeia é também posta em pauta: no romance, contam-nos que, quando da chegada dos colonialistas, os africanos se deixaram vencer por acreditarem que os brancos que ali chegavam traziam as almas e as histórias de seus antepassados. Assim, a “verdade” historiográfica ocidental é posta em xeque.

Logo à sua chegada, o “estrangeiro” Izidine se depara com a emblemática cena que alegoriza o projeto de reconstrução de uma nação moçambicana que respeite e valorize a tradição de seus antepassados há tanto subjugada à mentalidade eurocêntrica. Reunidos à espera da aterrissagem do helicóptero que vem de Maputo, diz o narrador que os velhos parecem flutuar agarrados às suas vestes, e que “Um deles se prendia com as duas mãos a um mastro. Parecia uma bandeira em dia de ventania” (COUTO, 2007, p. 22).

Em *A varanda do frangipani*, os velhos do asilo são os guardiões da cultura moçambicana e representam a potência máxima da oralidade e espiritualidade africana. O abandono a que foram destinados denuncia o esmorecimento dos valores de uma sociedade que, outrora, os enxergava como “alicerces da vida na aldeia” (KABWASA, 1982, p. 14). A constante reafirmação da identidade cultural, presente na obra de Mia Couto, seria uma forma de, através de sua escrita, recusar os valores de mercado e erigir essa bandeira em prol da revalorização das tradições ancestrais. Uma forma de (re)construir uma nação aos moldes propostos por Nsang O’Khan Kabwasa no texto “O eterno retorno”:

Uma África moderna que não se apóie unicamente em valores importados, inadequados às condições sócio-econômicas africanas. Seria então banida essa concepção individualista que condena as pessoas de certa idade ao isolamento, a se situarem à margem da sociedade, por já não serem fisicamente produtivas, ignorando a contribuição espiritual que os velhos podem dar à sociedade. (KABWASA, 1982, p. 15)

A realidade moçambicana se impõe sobre a do colonizador pela força das palavras dos contadores de estórias, cujas narrativas estão repletas de manifestações culturais e mitos ancestrais. Se, no conto “Assassinatos na Rua Morgue”, o detetive Dupin é dotado de “um grau de acurácia que parece sobrenatural” (POE, 2015, p. 101), são as histórias dos velhos e os acontecimentos no asilo que parecem sobrenaturais ao “estrangeiro” Izidine Naíta.

Em seu livro sobre os *Espaços ficcionais na obra de Mia Couto*, Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury relacionam a inserção do universo mítico nas narrativas de culturas hispano-america-



nas e africanas ao conceito de real maravilhoso, que “visa a configurar a união de elementos díspares que, procedentes de culturas heterogêneas, compõem uma nova realidade histórica que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (FONSECA & CURY, 2008, p. 122).

Segundo o narrador, nosso protagonista chega à antiga fortaleza “perdido entre seres que se vedavam a *humanos entendimentos*” (COUTO, 2007, p. 22, grifo nosso). Percebemos, na expressão grifada, vestígio de certo soneto camoniano:

Verdade, Amor, Razão. Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento.

Efeitos mil revolve o pensamento,
e não sabe a que causa se reporte;
mas sabe que o que é mais que vida e morte,
que não o alcança humano entendimento.

Doctos varões darão razões subidas,
mas são experiências mais provadas,
e por isso é melhor ter muito visto.

Cousas há i que passam sem ser cridas
e cousas cridas há sem ser passadas,
mas o melhor de tudo é crer em Cristo.

(CAMÕES, 1963, p. 306)

Sobre as duas primeiras estrofes, Helder Macedo afirma, em *Camões e a viagem iniciática*, que o embate antitético entre os termos “Verdade, Amor, Razão, Merecimento”, da ordem do inteligível, e “Fortuna, Caso, Tempo e Sorte”, da ordem do aleatório, denunciam a “incoerente desrazão que rege o mundo” (MACEDO, 2013, p. 37). A fé seria, então, a representação da carência da racionalidade humana perante a incoerência do mundo visível, levando-nos a um “paradoxo do conhecimento manifestado na aceitação desencantada dos limites do humano entendimento” (MACEDO, 2013, p.37). Notoriamente, em *Camões*, o chamado “humano entendimento” corresponde à razão vinculada à visão de mundo eurocêntrica, mesmo que, tendo consciência de seu pertencimento à tradição judaico-cristã e neoplatonista, o poeta moderno a coloque sob constante reavaliação e interrogue seu *status quo*. Desse modo, ao resgatar a expressão da lírica camoniana para exprimir o sentimento de desamparo de Izidine Naíta, Mia Couto ironicamente restringe a extensão da compreensão de mundo do inspetor de polícia à categoria ocidental da realidade, cética às manifestações culturais e crenças que se afastem do cânone europeu.

Retomemos, por um instante, o estudo *O que é romance policial*, no qual Sandra Lúcia Reimão enumera algumas condições propiciadoras da criação das narrativas de enigma. A autora aponta que, no século XIX, surgiu o movimento do Positivismo, segundo o qual o espírito humano seria regido por leis, e estaria em voga “a crença em que a mecânica mental obedece a certos princípios gerais e em que quem dominar esses princípios saberá usá-los em cada cadeia de ideias, de cada homem particular” (REIMÃO, 1983, p. 15). É, pois, sob a égide dessa corrente filosófica que Edgar Allan Poe concebe o detetive Dupin.

Residindo na Paris do século XIX, portanto na capital do pensamento hegemônico ocidental, a personagem C. Auguste Dupin funciona como uma “máquina de raciocinar” (REIMÃO, 1983, p. 21) que, através de inferências e raciocínio lógico, pode “ler as intenções e pensamentos da maioria dos

homens, como se tivessem janelas no peito” (POE, 2015, p. 95). O detetive se relaciona com as demais personagens sem qualquer envolvimento emocional, enxergando-as apenas como peças perfeitamente encaixáveis do quebra-cabeça mental capaz de, indubitavelmente, solucionar cada enigma proposto. Além disso, tanto o narrador quanto seu amigo, “homens de raciocínio” (POE, 2015, p. 123), descartam a mínima possibilidade de acreditarem em eventos sobrenaturais, indo morar juntos em uma mansão há tempos abandonada devido a superstições. Por fim, quando soluciona os misteriosos assassinatos da Rua Morgue, Dupin afirma categoricamente que suas deduções são “as únicas adequadas” (POE, 2015, p. 121), colocando-se no lugar de detentor da Verdade única e inquestionável.

É com esse mesmo olhar impessoal e cético que Izidine Naíta chega à antiga fortaleza de São Nicolau. O inspetor traça um cronograma de investigações e interrogatórios e, em seguida, procura evidências, baseado nas escassas informações que recebera acerca do assassinato de Vasto Excelêncio, as quais carrega em uma pasta cheia de datilografias, em cuja capa vem escrito “*Dossier*” – palavra estrangeirada que remete caricatamente às tradicionais histórias de detetives. Enxerga Marta Gimo e os velhos do asilo apenas como fontes de informação, como termos em uma equação matemática que procurará resolver. Encontra-se tão fechado ao rico mundo que o cerca e tão determinado a definir culpados pelo delito, que acaba cego, alheio às pistas que recebe sobre o verdadeiro crime que ali está ocorrendo: a morte do antigamente. Ignora, assim, as escamas do pangolim deixadas em sua bolsa, representativas do elo com os deuses antepassados, e sequer percebe que o “sobrenatural”, o qual tanto nega, habita seu próprio corpo na forma do *xipoco*.

Izidine chega ao asilo como “gente sem história” (COUTO, 2007, p. 57), cuja própria cultura desconhece. Suas tentativas de travar diálogo com as demais personagens do romance serão sempre inúteis enquanto o inspetor não aprender a falar a mesma língua dos velhos, que derramam sobre seus cadernos pautados a tradição da oralidade africana, ou, como lhe diz Navaia Caetano, que enchem de saliva sua escrita (COUTO, 2007, p. 27). O detetive, que deveria ser impassível, perde o controle de suas emoções em ataques de raiva e demonstrações incontidas de mágoa pelos que o rejeitam, que mentem, que se mostram arredios a suas investidas. As histórias narradas pelos velhos em forma de testemunhos afrontam o ceticismo do inspetor, embaralhado pela completa ausência da lógica ocidental. A trapaça da narrativa fragmentada, composta pela voz de diversos narradores – mais uma forma de questionar a existência da Verdade única e hegemônica –, pode ser percebida desde o índice do livro. Dos quinze capítulos que o falso romance policial compreende, cinco se intitulam “A confissão de”, acrescido do nome de uma das personagens testemunhas. De fato, os cinco velhos confessam ter matado o diretor do asilo, sinal indicativo do engodo em que será enlaçado Izidine.

Seus métodos ortodoxos de investigação policial parecem não lhe servir de nada diante de testemunhos que se encerram com uma confissão como a de Navaia Caetano:

– É que aqui falamos demais. E sabe porquê? Porque estamos sós. Nem Deus nos faz companhia. Está a ver lá? [...] Aquelas nuvens no céu. São como estas cataratas nos meus olhos: névoas que impedem Deus de nos espreitar. Por isso, somos livres de mentir, aqui na fortaleza. (COUTO, 2007, p. 24)

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur indica o testemunho como um dos importantes objetos da pesquisa historiográfica, juntamente com os rastros e com os índices. Tomando emprestada a acepção de Dulong, que define o testemunho como “Uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado, seja essa narrativa realizada em condições informais ou formais” (RICOEUR, 2007, p. 172), Ricoeur enumera alguns componentes essenciais para que a operação ocorra com êxito: “a asserção da realidade factual do acontecimento relatado” (RICOEUR, 2007, p. 172), somada à confiabilidade presumida do autor do relato; a autodesignação da testemunha como sujeito presente no momento e no local do



acontecimento, que resultaria na “fórmula típica do testemunho: eu estava lá” (RICOEUR, 2007, p.172); a indispensável estrutura dialogal, acrescida do pacto de confiabilidade entre emissor e receptor enquanto o processo está em curso (RICOEUR, 2007, p. 173); o espaço de controvérsia criado pela possibilidade da suspeita (RICOEUR, 2007, p. 173); a capacidade de reiteração da testemunha, sendo necessário que esta possa manter seu testemunho ao longo do tempo; e, por fim, o caráter de instituição derivado da suposta estabilidade de sua estrutura (RICOEUR, 2007, p. 174).

Em *A varanda do frangipani*, percebemos, entretanto, que algumas das cláusulas do contrato testemunhal estabelecido por Paul Ricoeur são quebradas, como a asserção da realidade factual por parte dos depoentes e o pacto de confiança, ausente no diálogo entre os moradores do asilo e seu visitante. Parece-me que a quebra dessas cláusulas se deve às memórias rasgadas das testemunhas e ao estigma de “estrangeiro” que o inspetor carrega consigo. Desse modo, os testemunhos dos velhos perdem sua credibilidade, perdem seu valor como documento ou pista para a elucidação do misterioso assassinato de Vasto Excelêncio, estando sob a suspeita de Izidine Naíta, na medida em que é estremecida a fronteira entre realidade e ficção, e em que o inspetor não é portador da memória e tradição compartilhadas pela coletividade local, além de estar fora do círculo de confiança dos velhos do asilo. Caímos, assim, no problema apresentado pelo próprio Ricoeur em seus estudos sobre a historiografia:

A fenomenologia da memória confrontou-nos muito cedo com o caráter sempre problemático dessa fronteira [entre realidade e ficção]. E a relação entre realidade e ficção não deixará de nos atormentar, até o estágio da representação historiadora do passado. [...] É nessa articulação que entra em cena toda uma bateria de suspeitas. (RICOEUR, 2007, p. 172)

Tais questões não se apresentam como problema na obra de Mia Couto, mas são propositadamente suscitadas e utilizadas como instrumentos para confrontar a historiografia ocidental, assim como a apresentação de diferentes versões da história originalmente contada pelo cânone eurocêntrico. É nessa tormenta entre realidade e ficção que se encontra o leitor de *A varanda do frangipani*, bem como seu protagonista. Perdido entre o *factum* e o *fictum*, Izidine se depara com um dilema semelhante ao proposto por Platão e estendido por Ricoeur à relação entre memória e história (RICOEUR, 2007, p. 151). No diálogo *Fedro*, Platão diz que a linguagem é um “*pharmakon*”, termo que possui três significados: remédio, veneno e cosmético. Assim, a linguagem tanto poderia ser benéfica, trazendo conhecimento e verdades, quanto poderia ser um veneno sedutor a inebriar nossos sentidos e questionamentos sobre a veracidade do que foi dito, ou, ainda, um cosmético a mascarar a verdade sob palavras mentirosas. Diante dos olhos do inspetor de polícia, as palavras dos velhos do asilo se fazem enigmas indecifráveis. Todavia, uma possível solução para o dilema que o aflige é enunciada em forma de profecia pela feiticeira Nãozinha: “Tu serás aquele que sonha e não pergunta se é verdade” (COUTO, 2007, p. 138).

Aos poucos, Izidine Naíta vai alargando sua perspectiva de realidade e compreende que deve se deixar afundar no terreno movediço onde pisa. As supostas “máquinas desmontáveis” (REIMÃO, 1983, p. 22), cujas peças esperava poder desarticular para examinar meticulosamente, adquirem silhueta sedutora na figura da enfermeira Marta, e o inspetor gradativamente relembra aspectos da cultura moçambicana que nele estavam adormecidos. Se o detetive entrara no asilo dotado de um arrogante ceticismo, no final do romance, ele parece começar a entender que talvez ali, realmente, não caibam polícias à moda europeia; que, como diz o velho Navaia Caetano, “nós nada descobrimos. As coisas, sim, se revelam” (COUTO, 2007, p. 103). Talvez Izidine tenha começado a aprender que os “humanos entendimentos” vão muito além das razões dos “doctos varões” ocidentais, e que, como nos versos do soneto camoniano, “Cousas há i que passam

sem ser cridas / e cousas cridas há sem ser passadas”. O esclarecimento do mistério em si está longe de ser o objetivo crucial da história, o que contribui para afastá-la do modelo europeu que situa a narrativa entre o enigma e sua resolução, como vimos anteriormente com Sandra Lúcia Reimão.

Observamos, ao longo deste trabalho, alguns pontos de aparente interseção entre *A varanda do frangipani* e o conto “Assassinatos na Rua Morgue”, responsáveis pelo caráter de “falso policial” do romance estudado. Tendo-os como guia, pudemos analisar como Mia Couto utiliza o romance de enigma ocidental tradicional para, a partir da desconstrução dos seus pressupostos, criticar a hegemonia da mentalidade eurocêntrica, que dizima manifestações culturais que dela se distanciem, bem como a importação indiscriminada dos valores neoliberais da globalização pela atual sociedade moçambicana.

REFERÊNCIAS:

CAMÕES, Luis Vaz de. “Verdade, Amor, Razão, Merecimento”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p. 306.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

KABWASA, Nsang O’Khan. “O eterno retorno”. In: *O correio da Unesco* (Brasil), dezembro, 1982, ano 10, nº 12, p. 14-15.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

POE, Edgar Allan. *Assassinatos na Rua Morgue*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2015.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto – riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)”. In: *Mulemba* (UFRJ), nº 5, dezembro, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4885/3567>. Acesso em 12 de agosto de 2016.

Texto submetido em 14 de agosto de 2016 e aceito em 10 de outubro de 2016.





ILHA E MEMÓRIA: UMA LEITURA DA OBRA O ÚTERO DA CASA, DE CONCEIÇÃO LIMA

ISLAND AND MEMORY: A READING OF O ÚTERO DA CASA, BY CONCEIÇÃO LIMA

Naduska Mário Palmeira¹

RESUMO:

A fim de propor uma leitura pelo interior da poética de Conceição Lima e buscar marcas das veredas identitárias, memorialísticas, afetivas e de reconstrução da terra natal ou retorno ao *lugar* originário ou *lugar* de afeto que Lima percorre, é preciso viajar pela *Casa* de seu ser, pontualmente, pela poética da obra *O útero da casa* (2004), já que em *A dolorosa raiz do micondó* (2008) o sentido de identidade e de busca da africanidade – e não apenas da são-tomensidade – amplia-se a uma busca mais coletiva que íntima, mais africana que são-tomense, e em *O país de Akendenguê* (2011) a poeta canta sua relação com a África e as pessoas que nasceram de seus encontros com as artes, os amigos, as referências afetivas e políticas, e, sobretudo, traduz em versos/cantos a sua referência musical, figurada no gabonês Pierre Akendenguê. Como ponto de partida, não é de se estranhar que seja esta, *O útero da casa*, a primeira obra – muito embora não seja a primeira manifestação literária da poeta –, uma reunião de poesias que são uma espécie de relato íntimo do parto da Nação e das personalidades que pairam sobre a terra e suas referências míticas.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Lima, afeto, memória, narrativas nacionais, história, mito

ABSTRACT:

In order to propose an intensive reading throughout the poetic of Conceição Lima and pursue the subtle marks of identity, memory, affection and hometown reconstruction or the return to the original place or even the affection place where Lima wanders, it is vital to travel through the home of herself, exactly through the poetic of the piece O útero da casa (2004); since in A dolorosa raiz do micondó (2008) the sense of identity and the search for the Africanity - not only for São Tome and Príncipe - has been widened towards a more collective than intimate, more African than from San Tome, and in O país de Akendenguê (2011) this poetess sings her relationship with Africa and the people who were born from their encounter with Arts, friends, affective and political references and, above all, she puts into verses/songs

¹ Doutoranda em Letras Vernáculas, UFRJ; naduskam@gmail.com.

her musical reference, the Gabonese Pierre Akendenguê. Her first work - although not the poetess's first literary manifestation -, is taken as the starting point: a reunion of poetry that is a type of intimate account of the parturition of the Nation and also of the Personalities hovering over the land and their mythical references.

KEYWORDS: Conceição Lima, affection, memory, national narratives, history, myth

Introdução

Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como reconheceram os gregos, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.

Martim Heidegger

A poeta Conceição Lima realiza, em sua obra, uma trajetória inovadora para o contexto das artes literárias de São Tomé e Príncipe. Busca, em sua poética, projetar a terra *sonhada* de São Tomé e Príncipe como buscasse re-encontrar a própria *Casa*. Ou defrontar-se com a sua própria identidade e afetividade. Essa trajetória pode ser fruto de uma moldura histórica – que impulsionou os intelectuais das ex-colônias ao exílio (ainda que não tenha sido “forçado”, no caso da poeta) – e de uma perspectiva ontológica – que impõe ao sujeito o paradoxo de permanecer e, ao mesmo tempo, partir de sua terra originária.

Assim, instala-se o paradoxo com o qual a poeta vai lidar em seus textos: voltar e assim estar na casa em que nasceu e, por outro lado, tentar recriá-la a partir da memória da terra construída no “exílio”. Conceição Lima procura escrever uma narrativa da nação como, segundo Homi Bhabha², “uma forma de afiliação social e textual” à “*nationness*”.

Como “o poeta é doador de sentidos” (BOSI, 1983, p.141), o tom dos poemas de Lima, ao narrar a sua própria trajetória sentimental e íntima pelas Ilhas – e longe delas –, é nostálgico, como se se colocassem, a poeta e o eu lírico, de frente para as ilhas, mas em alto mar, vislumbrando a terra, numa posição de confronto e reflexão. E a “sensação” que se pode ter ao ler a obra Conceição Lima é a de que nós, leitores, pairamos sobre as suas palavras, tal como as palavras pairam sobre as ilhas, a fim de conhecermos sua terra e penetrarmos suas entranhas, suas “formas”, sejam elas concretas ou abstratas, reais ou projetadas no corpo do poema, como se pode ler em:

Aqui projectei minha casa:

[...]Aqui

sonho ainda o pilar –

uma rectidão de torre, de altar. (LIMA, 2004, p.19, grifo meu)

Segundo Bosi,

A modernidade se dá como recusa e ilhamento. A metáfora da avestruz que cobre a cabeça diante do inimigo é eloquente demais para exigir comentário. E o inimigo avança sem maiores escrúpulos. No entanto, se não há caminho, o caminhante o abre caminhando, é a lição do poeta António Machado. Auto-consciência não é paralisia. E Baudelaire: “o poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro.”³ (BOSI, 1983, p.144)

Desta forma, a poesia de Conceição Lima abre o caminho para o reconhecimento das mazelas de sua ilha e de sua própria relação com ela, criando, referenciada pela memória dos mitos de formação e pela

2 Cf. os conceitos de “Nação” e “DissemiNação” de H. Bhabha, 1998, p. 198-238.

3 Bosi cita *Petits poèmes en prose*, XII, “Les foules”, de Baudelaire.



frustração do presente – que não corresponde ao desejo nem da voz do povo nem, tampouco, da voz do eu lírico, os quais ainda sofrem com as reminiscências coloniais, ainda que anacronicamente. São Tomé e Príncipe se inscreve, entre as ex-colônias de Portugal, em um contexto em que ainda há de se lutar pela construção de identidade – ou de “identidades em curso” (SANTOS, 1996, p. 135) –, salvaguardando, pela memória, os mitos e, pela escrita, o desejo de se reconhecer como nação. O “comportamento narrativo” (LE GOFF, 2013, p. 389) da lírica de Lima, pois, constrói-se entre a linguagem afetiva, “a melodia dos afetos” (BOSI, 1983, p. 144), guardião dos poetas e mártires de sua terra, e a linguagem de resistência, (re) estruturadora e (re)construtora da casa – íntima e concreta, propondo a “recuperação do sentido comunitário perdido.” (BOSI, 1983, p. 144)

Paisagem afetiva e memorialística da Casa

Estágio penoso e, no entanto, necessário, se tudo o que é real tem sua razão de ser. Se subtraem ao poeta o direito de dar nome às coisas, é justo que ele, agarrando-se à pele da escrita, exiba, ao menos, sílabas secas, letras traços pontos se não o branco da página.

Alfredo Bosi

A fim de empreender uma viagem pelo interior desta poética e buscar pistas acerca das veredas identitárias e de reconstrução da terra natal ou retorno ao *lugar* originário (ou útero) que Conceição Lima percorre, optei por analisar, pontualmente, os poemas da obra *O útero da casa*, já que em *A dolorosa raiz do micondó* o sentido de identidade e de busca da africanidade – e não apenas da santomensidade – amplia-se a uma busca mais coletiva que íntima, mais africana que são-tomense. Contudo, ainda assim, Lima anuncia um percurso de descoberta/conhecimento do seu próprio povo em *O útero da casa*. Esse conhecimento depende, no entanto, “de uma substância muito mais fundamental que está ela própria sendo continuamente renovada”, como afirma Homi Bhabha, citando Franz Fanon, ao se colocar contra “a forma de historicismo nacionalista que admite haver **um momento** em que as temporalidades diferenciais de histórias culturais se fundem em um **presente imediatamente legível**” (BHABHA, 1998, p. 215, grifos meus).

As palavras de Conceição Lima, ao rememorar o passado, como mencionei *a priori*, parecem pairar sobre a paisagem da sua casa, física, e transformá-la numa paisagem metafísica, sonhada, em um contínuo movimento entre escrever o passado e (re)conhecer-se no presente. Buscam aquela “substância fundamental” que arranca a narrativa histórica do espaço ao qual habitualmente pertencia – os governos, as elites econômicas. Contudo, sem a ênfase panfletária de alguns poetas africanos que levantaram a bandeira da independência e incentivaram a luta, na pele de seus textos, pela consolidação de uma república independente da metrópole – outra tendência da arte poética produzida em São Tomé e Príncipe após a independência, conquistada em 1975 –, Lima adota a postura de alguém que apenas espera, a poeta “rasga sobre o pranto” (e firma na ilha) “o grito da imanência”:

Em ti me projecto
 para decifrar do sonho
 o começo e a consequência
 Em ti me firmo
 para rasgar sobre o pranto
 o grito da imanência. (LIMA, “Ilha”, 2004, p. 27)⁴

4 Os poemas transcritos são parte da obra *O útero da casa* (2004). Outros poemas que, eventualmente, forem aludidos,

O que se lê, como afirma Inocência Mata no ensaio “A poesia de Conceição Lima: o sentido da história das ruminções afectivas”, é “uma dinâmica temporal em dois movimentos: o passado e o presente em atividade rememorativa [...] pelos trilhos de uma linguagem testamentária” (MATA, 2010, 201, 216). Testamentária e afetiva, rememorativa e histórica, Lima traça novo percurso nas artes literárias de São Tomé e Príncipe, um percurso que possui uma força narrativa e psicológica, e, parafraseando Bhabha, uma poética em que a ambivalência da “nação”, ou do sentimento íntimo em relação à casa, surge como estratégia narrativa.

Na maioria dos poemas de *O útero da casa* o que se percebe é um desejo (personificado, algumas vezes, em homens ou ossos de homens mortos) que paira sobre a paisagem insular e decifra-se sob a pele delgada das palavras poéticas que dão vida à casa – muito embora uma casa diáfana, obscura, por vezes –; dão vida, pois, ao início de tudo, de toda a vida e da esperança: ao útero.

Ao útero pode-se também chamar mística ou criação dos mitos de fundação nacionais. “O mito, quando cruza o limiar do poema, recupera a inocência que perdera no compromisso com esta ou aquela ideologia abstratamente considerada”, como afirma Bosi (1983, p.153). O Rei Amador, que pertence ao tênue limiar entre o mito e a história de São Tomé e Príncipe, retorna, utopicamente, na concretude das palavras, para lutar, outra vez mais, pelos homens mortos e escravizados de seu país, como se pode ler no poema “Segunda revolta de Amador”:

De novo as nuvens
cobrirão o pico
e os homens marcharão sobre a planície. (LIMA, 2004, p. 26)

Observa-se, no poema “1975” – a seguir citado – que o desejo de liberdade de Amador não se concretiza e o eu lírico se defronta (ou poderia dizer: confronta-se?) com a utopia desfeita, a verdade da juventude, unida à inocência e ao sonho de que tudo se pode realizar quando se é jovem:

Diz que éramos inocentes, invencíveis
e adormecíamos sem remorsos sem presságios
[...]

Oh, sim! Éramos jovens, terríveis
mas aqui – nunca o esqueças – tudo aconteceu
nos mastros do poema. (LIMA, 2004, p. 24)

Assim, a “verdade” do passado, bem como os sonhos dos jovens, destroçam-se e se tornam nostálgicos (“aqui tudo aconteceu / nos mastros do poema”), objeto de elaboração poética – e íntima. O desejo não satisfeito de uma nação liberta, aos moldes das aspirações do eu lírico, que atua como uma voz para a qual convergem os sonhos do povo, é uma verdade que se coloca diante do mesmo, nua e dolorosa, como se pode observar em “Sabemos agora”, poema em cuja essência vê-se expressa a condição presente da terra e os resultados não satisfeitos das lutas dos homens sonhadores de outrora (“diz que *éramos* inocentes, terríveis”), certeza marcada pelo verbo saber no presente do indicativo, na primeira pessoa do plural:

Sabemos agora que a Praça é minúscula
A extensão da nossa espera
Nunca coube em tais limites. (LIMA, 2004, p. 28, grifo meu)

constarão em nota.



Sobre a verdade, Clarice Lispector tece uma reflexão em *A paixão segundo G.H.* (2009) que considero pertinente mencionar e comparar à entrega aflita e amorosa que se pode perceber no conjunto de poemas que compõe *O útero da casa*:

Por enquanto estou **inventando** a tua presença, como um dia não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar para a morte e por o primeiro pé na primeira ausência de mim. [...]
Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. **Desamparada eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre.** Por te falar eu te assustei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia. (LISPECTOR, 2009, p. 17, grifos meus)

Clarice Lispector [1925-1977] é escritora brasileira que, no campo da prosa, apresenta suas indagações e suas dúvidas acerca do Ser. A relação entre Lima e Lispector não ocorre, pois, no campo do gênero. Para a poeta são-tomense, a diferença está na maneira de apresentar as indagações e dúvidas, o que lhe permite ultrapassar as restrições puramente ideológicas da poesia engajada, tão conhecida no contexto das lutas anticoloniais na África. Assim, Lima estrutura um ambiente lírico, mas não menos crítico; idealizado, mas não menos atento às tramas da realidade política do país, como se pode observar em “Roça”, poema em que dá voz aos contratados das roças e questiona, pela boca do eu lírico:

Perguntam os mortos:

Porque brotam raízes dos nossos pés?

Porque teimam em sangrar
em nossas unhas
as pétalas dos cacauzeiros?

que reino foi esse que plantámos? (LIMA, 2004, p. 30)

Num contexto diferente, Clarice Lispector empreende, a partir de G.H., uma viagem interior sobre o amor, as relações de afeto e todas as consequências de estar em uma relação amorosa. Analogamente, o eu lírico de Conceição Lima olha para dentro de si mesmo e encontra a poeta que busca re-encontrar sua identidade na terra que a gerou. Ele o faz, no poema “Mátria”, com um *status* de quem reflete acerca de uma relação amorosa, representando a Mátria como um corpo a habitar:

[...]
Um degrau de basalto emerge do mar
e na dança das trepadeiras reabito
o teu corpo
templo mátrio
meu castelo melancólico de tábuas rijas e de prumos. (LIMA, 2004, p. 17)

O maior risco, como afirma G.H., é o de morrer sozinha, não conseguir reconhecer-se e perder-se. A questão do pertencimento, que exigiria um tempo maior de discussão, coloca-se na poética de *O útero da casa*; e, por saber que a busca do mesmo oblitera os caminhos de construção identitária, Conceição Lima negocia os limites do seu “ser são-tomense”, nostálgico, com a sua própria experiência diaspórica (pois viveu em Londres), o que a faz (parafrazeando Zygmunt Bauman ao discutir questões acerca de cultura, pertencimento e construção identitária) ter um olhar privilegiado acerca de sua terra, entre a intimidade e a distância. Contudo, Conceição Lima constrói o seu castelo com tábuas rijas, firmes, embora melancólico, e não apenas busca “pertencer” à terra em que nasceu, mas compreendê-la, desvendá-la e “reabilitá-la”.

Como afirma Bauman em entrevista a Benedetto Vecchi,

[...] o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e (tornamo-nos conscientes) de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – **e a determinação de se manter firme a tudo isso** – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. (BAUMAN, 2005, p. 56, grifos meus)

Por isso, por não fazer parte de um grupo restrito de pessoas que estão fora de um contato íntimo com a terra, Conceição Lima é a poeta que está mais próxima dela, ao mesmo tempo em que, aludindo ao que propõe Inocência Mata no prefácio a *O útero da casa*, constrói o relato de uma geração, convoca e re-elabora, em alguns poemas, uma possibilidade de reconstrução identitária, coletiva e individual são-tomense através de lugares metonímicos como a terra e a Casa:

[...]
Quando à casa regressar
A pátria fugitiva

Da trouxa dos dias guardarei ainda
O murmúrio das preces e a vigília
A **obstinada memória** das águas eternas. (LIMA, 2004, p.59, grifos meus)

Ou como, no poema “Afroinsularidade”, de maneira mais ampla, o eu lírico pensa em sua identidade amalgamada às ilhas e ao continente; e o contar dessa história individual não deixa de envolver todo “o árduo contar da própria coletividade”:

Às vezes penso em suas lívidas ossadas
seus cabelos podres na orla do mar
Aqui, neste fragmento de África,
onde, virado para o Sul,
um verbo amanhece alto
como uma dolorosa bandeira. (LIMA, 2004, p.39)

Desamparado ou por vezes para “exorcizar demônios”⁵, no útero da casa, o eu lírico se sente acolhido e entrega-se, não sem uma certa nostalgia e alguma dor; vislumbra, em constante busca, um caminho que seja transformado em prazer (“coisa alegre”), retomando a alusão ao desejo da amante G.H., personagem clariceana. Entrega-se à Casa, pois. E ampliando-a, elimina quaisquer barreiras:

[...]
Enorme era a janela e de vidro
que a sala exigia um certo **ar de praça**.
o quintal era plano, redondo
sem trancas nos caminhos. (LIMA, 2004, p. 19, grifos meus)

Complementa Inocência Mata:

[...] subsiste (a par de um olhar de apetência epopeica) outra cadência mais intimista, em que se mesclam vozes de felicidade que intentam reverter a apetência para a nostalgia regressiva, e, em que perpassam paisagens visando neutralizar a nostalgia do tempo de ilusão. [...]

5 “As palavras do poema constituem uma espécie de exorcismo do demônio” (MOISÉS, Massaud. *Apud*: MATA, 2010, p. 201).



Pela rememoração ou reinvenção de lugares felizes são convocados valores que se pretendem perenes e condizentes com o bem-estar societário. (MATA, 2010, p. 205)

Desta maneira, o olhar para a nação e a tentativa de reinventar *lugares*, neutralizar a nostalgia e de, enfim, recontar a história a partir de desejos e memórias afetivas e traços que confluem para um olhar feminino, transforma a perda temporária da *Casa* numa linguagem metafórica, “que transporta o significado de casa e de sentir-se em casa [...] através daquelas distâncias e diferenças culturais que transpõem a comunidade imaginada do povo-nação” (BHABHA, 1998, p.199). Ademais, o eu lírico quer-se lúcido, caso consiga transportar-se para o útero, para a casa ou Matria:

Quero-me desperta
se ao útero da casa retorno
para tactear a diurna penumbra
das paredes
na pele dos dedos reviver a maciez
dos dias subterrâneos
os momentos idos

Creio nesta amplidão
de praia talvez ou de deserto
creio na insónia que verga
este teatro de sombras

E se me interrogo
é para te explicar... (LIMA, 2004, p. 17)

A lucidez desejada pelo eu lírico não exclui, entretanto, os signos do poema em dúvida ou risco. São signos feitos mais de “vontade, de consciência e de imaginação do que pura memória” (BOSI, 1983, p. 177).

A guardiã da memória são-tomense é uma poeta de seu tempo, do presente, do poema distópico e das entranhas do útero, da língua que tateia as paredes delgadas e frágeis da pátria, em contínua revisão dos tempos e da construção do futuro. É política e amante. Nutre-se da pulsão erótica para corporificar os pilares abstratos de uma casa concreta. Paradoxo este que apenas a linguagem poética poderá amalgamar, apenas na arte poderá coexistir.

Em modo de conclusão

Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver. Às vezes, o intelecto transforma em substância eterna essa pena [...]; mas, ainda aqui o filósofo soube ver na arte a pausa bem-vinda que suspende por algum tempo a certeza da carência e da dor. (BOSI, 1983, p.1355)

O enigma é outro – aqui não moram deuses
Homens apenas e o mar, inamovível herança. (LIMA, 2006, p.53)

Para além de uma tentativa de pensar a identidade nacional, desejo levantar uma tese e algumas hipóteses – que não serão devidamente desenvolvidas aqui, porque demandam pesquisa mais cuidadosa – a fim de concluir: pode-se afirmar, nessa obra, o objetivo de construção da nação ou, novamente, pensar a identidade sob uma nova perspectiva, a do feminino.

As obras de Conceição Lima aludem a este aspecto, pois seus títulos evocam explicitamente o mundo que a cultura patriarcal tem estabelecido para as mulheres: casa, útero, dor (parto) etc. Por hipótese,

haveria na obra da poeta a possibilidade de mudar o ponto de observação da identidade são-tomense, pois que possui um olhar mais sensível e íntimo do que descritivo sobre sua Casa? Cobra-se, indiretamente, neste caso, uma escuta à voz das mulheres, mesmo que Lima tenha sido precedida por outras “vozes” femininas como as de Alda Espírito Santo e Manuela Margarido. Critica-se, portanto, de maneira sutil, a preponderância do olhar masculino na experiência social e estética das ilhas?

Homi Bhabha, ao analisar os escritos políticos de Julia Kristeva, sugere que

...ela parece argumentar que a “singularidade” da mulher – sua representação como fragmentação e pulsão – produz uma dissidência e um distanciamento dentro do próprio vínculo simbólico que mistifica “a **comunidade** da linguagem como um instrumento universal e unificador, que totaliza e iguala” (KRISTEVA *Apud* BHABHA, 1998, p.210).

Acredito que certa singularidade como, por exemplo, na escolha do léxico, da obra de Conceição Lima represente um acréscimo – para alterar o “rumo” do olhar – à cultura da nação são-tomense, e que ela desmistifica o discurso histórico nacional, transformando a nação, a cultura ou a identidade em sujeitos de um discurso que parte do ponto de vista da mulher e passa a ser, aludindo a Kristeva, um “objeto de identificação psíquica”, já que a poeta mergulha em sua nação-Casa, em suas memórias, partindo da hipótese de um retorno ao útero. Sua poética poderia ser observada/identificada como a/uma elaboração da dificuldade (ou da impossibilidade) de renascer na Casa, para tatear, como revela, em “Mátria”, a “diurna penumbra / das paredes / na pele dos dedos reviver a maciez / dos dias subterrâneos os momentos idos”.

E quando te perguntarem
responderás que aqui nada aconteceu
Senão na euforia do poema. (LIMA, 2004, p. 24, grifos meus)

E como bem lembra Roland Barthes acerca da importância da literatura:

Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. (BARTHES, 1999, p. 17)

Parece-me que algo novo está acontecendo na literatura são-tomense, que nova(s) voz(es) se levanta(m), brotadas do solo fértil de vozes que antes se fizeram ouvir e, hoje, parecem emudecidas (como a de Marcelo da Veiga, Francisco José Tenreiro, Manuela Margarido, Alda Espírito Santo), abrindo as veredas para uma poeta como Conceição Lima fazer literatura e colocar, no palco de sua *ars poetica*, as personagens-artistas que a constituem como um ser guardião de tempos imemoriais e de mitos fundamentais para se conhecer São Tomé e Príncipe – política, social e afetivamente.

REFERÊNCIAS:

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

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOSI, Alfredo. “Poesia resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p.139-90.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. 7. ed. São Paulo: Ed. Unicamp, 2013.



LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

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

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 17.

MATA, Inocência. *Polifonias insulares*. Cultura e literatura em São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 2010.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 2.ed. Porto: Afrontamento, 1996.

Texto submetido em 29 de agosto de 2016 e aceito em 17 de outubro de 2016.



**MANZANO, JUAN FRANCISCO. A
AUTOBIOGRAFIA DO POETA-ESCRAVO.
ORGANIZAÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS DE
ALEX CASTRO. SÃO PAULO: HEDRA, 2015.
223p.**

Liliam Ramos da Silva¹

No ano de 2015 é lançada no Brasil a tradução de um dos testemunhos mais importantes relacionados à(s) história(s) da escravidão nas Américas: *Autobiografia*, de Juan Francisco Manzano, escrita por volta de 1835, publicada em Londres (traduzida ao inglês e patrocinada pelo abolicionista Richard Madden) em 1840 sob o título de *Life of the negro poet*, texto que retornaria a Cuba, em língua espanhola, somente no ano de 1937. A importância do texto se dá pela questão de que os testemunhos eram bastante raros à época da escravidão, em que o letramento de cativos não chegava a 1%, e por ser o único do gênero (que se tenha conhecimento) elaborado por um escravizado latino-americano. Segundo Alex Castro, escritor, tradutor e organizador do volume, ao contrário dos Estados Unidos, as Américas hispânica e portuguesa não cultivaram a tradição abolicionista de incentivo à escrita e publicação de relatos de pessoas recentemente saídas da escravidão cujo objetivo era sensibilizar a opinião pública chamando a atenção para a humanidade dos escravizados africanos. Portanto, a *Autobiografia*, além de ser um texto precursor do gênero *testimonio*, torna-se também um ícone dos relatos escravistas americanos.

O livro divide-se em três partes: na primeira, com prefácio de Ricardo Salles (professor de história contemporânea da UNIRIO, especialista em século XIX) e apresentação de Alex Castro, o leitor brasileiro entende o contexto da publicação do relato. Em 1835, os abolicionistas encomendam a escrita da *Autobiografia* após a leitura em voz alta do poema *Mis treinta años* (com tradução, no volume, de Pablo Zumarán), recitado de memória pelo próprio Manzano em um sarau literário coordenado por Domingo del Monte, responsável por organizar a coleta do valor de 850 pesos exigidos por sua dona para a compra de sua liberdade. De acordo com Castro, os participantes teriam se emocionado com as palavras do negro ainda cativo, incentivaram a escrita do relato de sua vida e decidiram realizar uma coleta para comprar sua liberdade. No entanto, Castro questiona o que se passava na cabeça de Manzano: o quanto era permitido falar? O quanto se deveria silenciar? E mais: o quanto aqueles homens brancos seriam capazes de aceitar? Note-se que, à época da escrita do manuscrito, Manzano ainda era uma propriedade da Marquesa de Prado Ameno, considerada por ele como uma “segunda mãe”, e seu filho, Nicolás, pertencia à sociedade literária

¹ Professora Doutora de Espanhol e suas respectivas literaturas do Instituto de Letras da UFRGS; liliamramos@gmail.com.

cubana que incentivava o relato do escravizado. Os objetivos dos antiescravistas do grupo eram que os escravizados relatassem os horrores da escravidão; não obstante, os vilões dessa repugnante história eram as pessoas do grupo e suas famílias proprietárias de escravizados e que dependiam da economia escravocrata. Por este motivo, antes da publicação final, o manuscrito passa por diversas revisões e reescrituras realizadas pelos membros do grupo, o que sugere alterações no texto original que, de certa forma, também fazem parte da construção do imaginário escravista da ilha. Para Castro, as correções no texto de Manzano são reproduções, no papel, da tirania senhorial que o escravizado sentia na pele: “É como se Manzano nunca tivesse parado de apanhar” (p.18).

A segunda parte da obra apresenta os dois trabalhos de adaptação da *Autobiografía* à língua portuguesa, realizados por Castro: uma tradução e uma transcrição. A tradução tem como objetivo alcançar estudantes do ensino médio e o público em geral na medida em que apresenta o texto quebrado em parágrafos, atualiza a pontuação e ortografia, simplifica as construções truncadas e substitui os vocábulos fora de uso. Embora não haja uma modernização do texto (pois o tradutor utiliza palavras e expressões de uso recorrente à época da escrita), a intenção é aproximar o texto ao leitor contemporâneo e, de certa forma, conseguir publicá-lo por uma grande editora para que tenha circulação nacional. Para tanto, a adaptação à norma culta da língua portuguesa tornou-se inevitável. Incrivelmente, chama a atenção a transcrição realizada por Castro. Com auxílio do músico e tradutor Pablo Zumarán, Castro cria a voz de um Manzano lusófono fictício, dando fidelidade à voz do escravizado, à sua sintaxe, à sua escolha de palavras, ao ritmo das frases e à peculiar pontuação, mantendo os desvios à norma culta em português na mesma proporção do espanhol escrito por ele em 1835. Vale lembrar que Castro buscou, como original, o texto mais autêntico que se conhece, o manuscrito que se encontra na Biblioteca Nacional José Martí, autógrafo, com a caligrafia de Manzano, que apresenta uma tentativa de utilização da norma culta, com ortografia e sintaxe idiossincráticas e pontuação inexistente. Verifica-se, portanto, o árduo trabalho de Alex Castro em recriar essa construção linguística para a língua portuguesa e também o quanto se sente mais à vontade nesta parte já que, para ele, corrigir os erros ortográficos, gramaticais e sintáticos significam “apagar sua trajetória, silenciar seu sofrimento e rasurar sua vida” (p.18).

Embora na apresentação afirme-se que Castro realizou dois trabalhos – de tradução e transcrição –, é possível considerar um terceiro trabalho que são as notas explicativas, encontradas na transcrição. Neste ponto, é necessário destacar a pesquisa minuciosa de Castro em suas 341 notas para explicar principalmente os silêncios de Manzano, gritantes em alguns momentos do relato. Castro explica: “Em se tratando de textos antigos, especialmente escritos por pessoas em posição subalterna, só o que temos são conjecturas. Com base nelas, fazemos o melhor trabalho possível” (p.25). Nesta parte, Castro se solta: questiona, induz, propõe, afirma, duvida. Por exemplo, há um episódio em que Manzano relata que as criadas da Marquesa del Prado Ameno ganhariam a liberdade como dote quando contrásem núpcias e que seus filhos nasceriam livres. No entanto, sua mãe, María del Pilar, se casa, mas nunca recebe a liberdade. Nem o próprio Manzano nasce livre. Ele não questiona isso em seu relato, mas Castro sim: “O episódio é característico da prosa de Manzano: depois de tecer mil elogios à pretensa bondade de uma pessoa branca, ele sorrateiramente sugere que as coisas não eram bem assim” (p.147). Há vários momentos que Manzano comenta sobre as atrocidades realizadas pela Marquesa, mas sempre a redime afirmando que ele merecia o castigo: “Manzano sempre dá o benefício da dúvida à marquesa de Prado Ameno. Talvez por afeto, talvez por cálculo. Talvez por ela ainda estar viva enquanto escrevia, talvez por seu filho ser membro da sociedade literária que havia encomendado o texto” (p.167).

Castro afirma que a *Autobiografía* não é prosa espontânea já que houve reflexão, escolha de episódios e construção narrativa, pois continuamente Manzano menciona episódios que decide não contar: “[...] estive a pique de perder a vida em mãos do sitado Silbestre mas pasemos em silencio o resto d’ esta sena dolorosa pasado este tempo com otra multidão de soffrimentos semeliantes [...]” (p.107). Castro expõe em nota: “Em Manzano, todo clímax é seguido de um silêncio ainda mais estrondoso, um silêncio intencional que simultaneamente revela e ofusca” (p.162). Além dos silêncios, o organizador e tradutor do volume também analisa as rasuras do manuscrito: “No manuscrito, depois de ‘mas’, Manzano escreveu ‘a última’, rasurou e substituiu por ‘a vez p^a. mim mais memorável q^e. todas’. Quantas cenas terríveis de tortura e castigo Manzano não deveria estar equilibrando em sua memória para fazer esse tipo de autocorreção?” Também chama a atenção os interstícios temporais escolhidos por ele: “Desde meus doze anos dou hum salto até a de quatorze deixando em seu inter médio algumas passagens em q^e. se virifica como minha fortuna era instavel” (p.97).

Os “privilégios” de Manzano também são evidenciados. O escravizado relata que a sra. Dona Joaquina o tratava como “menino”: “[...] ella me vestia penteava e cuidava qe. eu não me rosace com os otros negrinhos da mesma meza tal como no tempo da senhora Marqueza Justis me davaõ meu prato q^e. comia ao pé de minha sinhá a Marqueza de P^r. A.” Este trecho mostra a contradição da vida que vivia Manzano: se, por um lado, afirma que teve criação de menino branco e evitava se relacionar com outras pessoas negras, na mesma frase expõe a situação humilhante de comer ao pé da mesa de sua senhora. Outro privilégio destacado por Castro é a oportunidade de o escravizado ter conhecido sua família e ter convivido com ela: “Manzano, mais uma vez, demonstra ser uma pessoa escravizada privilegiadíssima. O que, naturalmente, só aumenta o *nosso* próprio terror ao ler seu relato: se a vida das pessoas escravizadas privilegiadas era *assim*, como seria a vida das outras cuja voz nunca chegou até nossos ouvidos?” (p.182)

A construção de um Manzano poeta é destacada por Castro. Ao comentar sobre o receio do escravizado de recitar seus versos – “[...] pois ninguem sabia esplicar o genero dos meus versos nem eu nunca me atrevi a resitar hum embora duas vezes me custou huma boa surra [...]” (p.101) – Castro afirma que um dos motivos para seus castigos físicos era justamente a subversão de suas décimas: seu tom inovador, sua capacidade de dar prazer às pessoas da casa (inclusive às escravizadas) e seu talento, borbulhante e incontrolável, inaceitável para um moleque na sua condição de escravizado. Manzano, por sua vez, sabia dos riscos que corria ao declamar suas poesias para os senhores da casa grande, mesmo quando solicitado por eles. Castro observa que Manzano percebe a poesia como se fosse uma doença manifestando-se em seu corpo e, ao enfatizar na *Autobiografía* os momentos em que é reconhecido como poeta e artista, acaba por subverter as expectativas do grupo literário de del Monte, que estimulava o relato do escravizado com foco nas atrocidades da sociedade escravocrata, especialmente nos castigos físicos. Por este motivo, na tradução em língua inglesa realizada por Madden, tais trechos foram suprimidos ou significativamente diminuídos, pois, na visão dos abolicionistas, não serviam a seus fins ideológicos.

Castro informa ao leitor brasileiro que Manzano publicou, ao longo de sua vida, diversas coleções de poesia, bem como textos avulsos em jornais e revistas literárias da época, que chamam a atenção pela imitação do estilo neoclássico desenvolvido pelos literatos: para Castro, ele consegue dominar tão bem o estilo que suas poesias são praticamente paródias daquelas escritas por pessoas brancas, graças a seu gênio para a imitação e seu talento transgressor mimético. No entanto, se na poesia Manzano se apropria dos códigos dos poetas reconhecidos com sucesso, a genialidade do escravizado está na escritura da *Autobiografía*, gênero sem modelos, sem pessoas autobiográficas para imitar, sem personagens para se inspirar. Em se tratando do gênero teste-



munho, curiosamente, um dos livros cubanos mais traduzidos é *Memórias de um cimarrón*, relato de Esteban Montejo, escravizado que foge do cativeiro e vive escondido nas matas até a abolição da escravidão em Cuba. Publicado por Miguel Barnet em 1963, a história de Montejo correu o mundo e acabou sendo referência ao se falar sobre a escravidão na ilha, visto que os revolucionários de 1959 o “escolhem” por seu espírito inquieto e insatisfeito com a situação, ao contrário de Manzano, demasiado manso e conservador. Segundo Castro, a *Autobiografía* é muito mais lida e discutida fora da ilha e, nas livrarias cubanas, encontram-se vários exemplares de *Memórias* e nenhum da *Autobiografía*, esta com última edição publicada em 1972. Em fevereiro de 2016, Castro lançará uma edição comentada da *Autobiografía* em Cuba pela Ediciones Matanzas com posfácio do historiador Urbano Martínez Carmenata, o que comprova que foi necessário um escritor de fora da ilha para reativar a impressionante história de Juan Francisco Manzano.

Para o público brasileiro, a pesquisa sobre a história de Manzano apresentada na tradução de sua autobiografia torna-se imprescindível em tempos de estudos de cultura afro-brasileira estimulada na Educação Básica conforme a Lei nº10.639/03. Constantemente, nas notas explicativas, Castro relaciona o texto à escravidão no Brasil, cuja proximidade com Cuba – monocultura do açúcar e/ou café, leis de fundo católico, elite conservadora e cautelosa, além de terem sido os dois últimos países a abolirem a escravidão nas Américas – nos faz compreender melhor a instituição escravocrata vigente no país até o final do século XIX. Na terceira parte da obra, Castro nos brinda com iconografias, sugestões de leitura para os brasileiros que se interessam pelo tema, bibliografia extensa de pesquisa, além de texto do citado historiador *matancero* Martínez Carmenata. Castro propõe, inclusive, uma crítica ao momento atual brasileiro: “Ao ler a autobiografia e visualizar as suas piores cenas, às vezes é fácil perder de vista que a pessoa sofrendo tantos castigos é um franzino pré-adolescente. Uma criança. Dessas que hoje as ditas ‘pessoas de bem’ chamam de pivete, cruzam a rua para evitar e até amarram em postes” (p.165). A *Autobiografía*, embora escrita por um escravizado cubano que relata suas vivências em La Habana e em Matanzas, representa a vida do escravizado enquanto cativo na América colonial, sendo, portanto, obra-base para que o leitor brasileiro do século XXI possa aprender sobre este momento histórico atroz que macula a história do continente e, além disso, reconhecer atitudes racistas que, infelizmente, persistem até os dias de hoje.

Texto recebido em 29 de junho de 2016 e aprovado em 10 de julho de 2016.



**KHAN, SHEILA. PORTUGAL A LÁPIS DE
COR: A SUL DE UMA PÓS-COLONIALIDADE.
COIMBRA: ALMEDINA, 2015. 133p.**

Patrícia Isabel Martinho Ferreira¹

Começamos por assinalar que a obra não somente cumpre a promessa do título (a identidade portuguesa e a sua inerente condição pós-colonial), como também, e isso de uma forma assaz original, a premissa central da argumentação do estudo: a imperativa necessidade de valorizar a pluralidade de interpretações do e no espaço sociocultural português. Pluralidade inscrita, refira-se, tanto na variedade de “cores” pelas quais se compõe esse espaço, como na urgência de o conceber muito nitidamente enquanto espaço a partir do “sul”, o mesmo é dizer, a partir de uma metáfora que não é, senão, um modo de pensar a cultura portuguesa.

Como a autora explica, com inteira justeza, no final da introdução, o objetivo fundamental da sua proposta consiste em “olhar os vários ângulos, perspectivas, registros desta pós-colonialidade de expressão portuguesa, analisando, por um lado, as vozes e memórias daqueles que viveram a experiência colonial portuguesa com os seus processos de descolonização e de independência política e escolheram prosseguir com as suas vidas no tempo e espaço de uma determinada pós-colonialidade e, por outro lado, as percepções daqueles que investigam e pensam essa pós-colonialidade.” (KHAN, 2015, p. 46). Ou seja, o que se pretende, no fundo, é cruzar e fazer interagir, a bem de uma compreensão tão acutilante quanto possível das diversas implicações envolvidas, o que a socióloga designa, muito apropriadamente, de “pós-colonialismo do quotidiano” (algo como a *práxis*) com o “pós-colonialismo de cariz teórico e reflexivo” (a teoria).

Publicado no âmbito da “Série Identidades e Interculturalidades”, convirá apontar que este livro, resultante do pós-doutoramento da autora, surge em conjunto – melhor seria talvez dizer: em parceria – com um documentário (intitulado *Portugal híbrido, Portugal europeu? Gentes do ‘Sul’ mesmo aqui ao lado*), no qual nos são apresentados vários testemunhos de uma “pretensa comunidade moçambicana habitante em Portugal” (KHAN, 2015, p. 24) e de “sujeitos que pensam e investigam [a] *pós-colonialidade portuguesa*.” (KHAN, 2015, p. 126). Esta polifonia é convocada por Sheila Khan com um rigor terminológico digno de nota e uma não menos salutar clareza de estilo. Quatro são as áreas focadas: (i) as narrativas de vida no tempo colonial; (ii) o encontro entre as experiências ultramarinas e a realidade do pós-25 de abril; (iii) a consciência histórica de Portugal e o modo como a identidade portuguesa tem sido construída; (iv) e, ainda, os vários retratos da pós-colonialidade portuguesa pertencentes a uma nação que ora celebra a sua epopeia lusotropicalista, ora a sua condição europeia.

1 Doutoranda em Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University (EUA); patimf@brown.edu.

Afora a introdução, compõe-se o estudo de cinco capítulos, antecipados por um prefácio assinado por Paulo de Medeiros. No capítulo I, Sheila Khan, como seria de esperar, explicita o enquadramento teórico do seu estudo, enunciando os conceitos usados ao longo da argumentação. Nomeadamente o de “sociologia pós-colonial das ausências” (correspondente a uma reformulação do conceito “sociologia da ausência” proposto por Boaventura de Sousa Santos, note-se) através do qual se visa a enfatizar as experiências de certos grupos que viveram o colonialismo e os acontecimentos decorrentes da queda do regime ditatorial e da, conseqüente, abertura democrática; o fim das guerras colonial e de libertação; e as independências políticas dos territórios até então colonizados. Pessoas que, segundo a autora, continuam a estar a “sul” – que é como quem diz: na periferia – de um tipo de discurso comprometido com uma visão hegemônica e monolítica da identidade portuguesa. A socióloga traz à colação vários tenores da teoria pós-colonial (além de Boaventura de Sousa Santos, outras referências igualmente canônicas: Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres) que se têm debruçado criticamente sobre o discurso da modernidade e da racionalidade ocidentais, bem como sobre a lógica de colonialidade que tende a andar a compasso com esse tipo de discurso, como se sabe (uma lógica assente nas ideias de progresso e civilização e, logo, no direito de exclusão e marginalização) com um intuito bem claro: expor as fragilidades e contradições que a retórica colonial portuguesa e o seu correlato imaginário de modernidade faziam por ignorar ou disfarçar. A conclusão é esclarecedora: ainda hoje, numa persistente continuidade do passado colonial, se rasuram e se desvalorizam as vivências plurifacetadas que fazem parte da pós-colonialidade portuguesa.

A este capítulo, como de resto a todo o estudo, subjaz a ideia de o pós-colonialismo se referir tanto aos territórios que conquistaram as suas independências políticas quanto aos centros colonizadores que mantiveram sob o seu jugo milhares de vidas. Daí que descolonizar exija uma vigilância epistemológica austera. Isto é, requer interrogar os silêncios e romper de modo desinibido e enérgico com a invisibilidade social e cultural presente, no caso em análise, na pós-colonialidade portuguesa. Dito de outro modo, é fundamental repensar os efeitos do colonialismo português no presente.

O capítulo II constrói-se em torno da condição semiperiférica de Portugal e da tendência obsessiva do país-nação se ancorar na ideia de um centro imaginário, traços subjacentes à débil hegemonia colonizadora e à identidade nacional marcada pela inconstância, pela desterritorialização e pela experiência do exílio. Na senda de Boaventura de Sousa Santos, Paulo de Medeiros e Miguel Vale de Almeida, a socióloga vem dizer-nos convincentemente o quanto Portugal continua arreigado à sua retórica de colonialidade. Retórica visível no domínio de uma visão hegemônica da realidade social que faz com que as “Outras-gentes”, que também são, em boa verdade, parte de Portugal, não sejam reconhecidas, ou totalmente reconhecidas. Partindo de alguns testemunhos orais recolhidos para o documentário e de alguns exemplos ficcionais, a socióloga problematiza quer o conceito de multiculturalismo quer o discurso político que sobre ele se tem produzido, reconhecendo a existência na sociedade portuguesa de um “multiculturalismo monocultural”. Contradição explicável pela presença de várias culturas e pela ausência de um diálogo cultural feito efetivamente, porque, como é sublinhado, “a negociação da sociedade portuguesa com outras formas de estar e ser está longe de ser algo factual, visível e tátil.” (KHAN, 2015, p. 70).

No capítulo III, é aprofundado o olhar etnográfico da autora. Recolhendo testemunhos indicativos de uma diversidade de memórias e sintomáticos da necessidade de ser feito luto, Sheila Khan, adotando a perspetiva das memórias subjetivas – ou seja: aquelas que escapam a uma versão politicamente correta – fornece pistas e conteúdos de indiscutível relevância.

No capítulo seguinte, persiste o olhar sobre as vivências dos sujeitos da experiênciacolonial africana (rotulados, como sabemos, de “retornados”, na linguagem coletiva do pós-25 de abril) a partir da análise de narrativas recentes, autobiográficas ou ficcionais. Em abono da sua argumentação, a autora convoca as reflexões de Eduardo Lourenço e José Gil, destacando a imagem irrealista que os portugueses fazem de si próprios, assim como o mal-estar nacional decorrente da “ausência do luto por fazer da grande narrativa que foi o 25 de Abril.” (KHAN, 2015, p. 100).

Passados 40 anos dos processos de descolonização, é sobretudo no universo da emergente “literatura dos retornados” que se rompem os silêncios e se mostram outros espaços vivenciais – o dos “Outros-portugueses” (ex-combatentes e “retornados”) e o dos “Outros-africanos” – , em muitos casos marcados pelo trauma da perda e por uma cadeia imparável de não-pertenças. A questão do exílio é, neste contexto, proeminente, assim como a da crítica à postura colonial e colonizadora de Portugal em África. O quinto e último capítulo é dedicado às conclusões.

Embora Sheila Khan reitere o timbre etnográfico do seu projeto e a intenção de usar testemunhos fora do campo da literatura, acaba, infelizmente, por resvalar pelo domínio literário, com tudo o que isso implica e supõe. Creio dizer bem se disser que teria, na verdade, sido muito mais interessante, senão mesmo vantajoso (a bem da diversidade de registros) se Sheila Khan se tivesse demorado com atenção, por exemplo, na produção televisiva, cinematográfica e musical que nos últimos anos tem, criticamente (ou nem tanto), abordado estas matérias. Compreendemos, porém, a preferência da socióloga pela abordagem literária, tendo em conta a quantidade e a diversidade da produção na área das narrativas escritas.

Feita esta pequena ressalva, é justo reiterar a inegável importância deste estudo se se quiser verdadeiramente entrar nos meandros da pós-colonialidade portuguesa. O trabalho de Sheila Khan oferece, pois, aos leitores uma valiosa chave interpretativa que certamente não os deixará reféns de uma visão contaminada pela colonialidade da memória e do saber. Numa palavra, este estudo é, sem dúvida, imprescindível para quem desejar combater a insuficiência da memória oficial sobre o passado. E, sobretudo, para quem quiser (e souber) entender, sem complexos, a condição pós-colonial da sociedade portuguesa.

Texto recebido em 5 de julho de 2016 e aprovado em 18 de agosto de 2016.





PEPETELA. *SE O PASSADO NÃO TIVESSE ASAS*. LISBOA: DOM QUIXOTE, 2016. 383p.

Sheila Jacob¹

A sedução do escritor angolano Pepetela pela história de seu país, marca de grande parte de sua produção literária, é mais uma vez surpreendida em seu recém-lançado romance *Se o passado não tivesse asas* (Ed. Leya, 2016). A obra constrói-se a partir de duas histórias paralelas, apresentadas em idas e vindas no tempo de Angola como se fossem as ondas do mar que banha a ilha de Luanda, um dos territórios privilegiados na narrativa. Intercalando os anos de 1995 e 2012, vamos conhecendo os desafios enfrentados pelos amigos Himba e Kassule, que lutam por sua sobrevivência em tempo de guerra civil; e os dramas vividos pelos irmãos Sofia e Diego Moreira já no pós-guerra. Mais uma vez o autor, por meio de sua potente ficção, nos permite “abrir o livro do passado” (2016, p. 265) e contrapor o ontem ao hoje em suas semelhanças e diferenças.

As relações entre a produção literária angolana – especialmente o caso de Pepetela –, com o passado e os caminhos percorridos pela nação, já foram reconhecidas pelo próprio autor em prefácio ao livro da pesquisadora Inocência Mata no qual ela investiga exatamente o frutífero encontro entre ficção e história que se dá em um conjunto de obras do escritor. Diz ele:

A minha geração foi privilegiada por ter tido que fazer opções dramáticas. [...] Por ter de fazer esse tipo de opções (lutar ou não lutar contra a situação colonial, pegar em armas ou trabalhar no exílio frio, desertar ou continuar num exército de ocupação colonial, etc., etc.) a literatura da minha geração está “contaminada” por essas opções pessoais. **Daí o socorrer-se do passado para pensar o presente e perspectivar o futuro**, daí o interesse pelos problemas que fracturam a sociedade, daí a ligação quase indispensável com o facto político. Os meus livros não podiam ser excepção. (PEPETELA. *In: MATA*, 2010, p. 14, grifo nosso)

Tal postura se mantém nas obras posteriores, inclusive na última por ele lançada, na qual recorre-se ao passado para denunciar suas opressões, pensar o presente com as contradições e os problemas que sobrevivem para, desse modo, apontar para um futuro no qual é necessário batalhar por novos e urgentes laços de afeto e solidariedade. Desse modo, *Se o passado não tivesse asas*, ao nos apresentar “estórias que a História tece” (p. 276), dá continuidade às questões que Pepetela reconheceu como sendo forças motrizes de sua escrita.

O romance se inicia anunciando como marco temporal o ano de 1995, portanto, época de guerra civil. Nós, leitores, passamos a acompanhar a trajetória de Himba, uma menina de 13 anos que perdeu a família na fuga de Huambo para Luanda após terem abandonado tudo “porque mais uma vez a guerra chegou na terra deles” (2016, p. 9). Sozinha e sem rumo, precisa aprender a sobreviver em uma cidade

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense; sheila.jacobb@gmail.com.

inóspita, na qual as únicas certezas são as ameaças constantes, o abandono, a falta de abrigo e a fome, “uma das experiências mais radicalmente desmoralizadas” assim como a “guerra de trincheiras”, nas palavras de Walter Benjamin em seu ensaio “Experiência e pobreza” (1994, p. 115).

Tendo o corpo e a subjetividade violentados em Luanda, Himba acaba amadurecendo de forma precoce, encontrando refúgio na amizade de Kassule, um menino de dez anos que, assim como ela, também é “filho da guerra” (2016, p. 64). Sua mãe morreu após a explosão de uma mina, acidente que o fez perder uma perna e aguardar, ansiosamente, a possibilidade de colocar uma prótese. Tornara-se, na visão do personagem Tobias, “uma migalha de gente, um sub-humano” (p. 180). Nessa cidade, convertida em lar de Himba e Kassule, ficamos sabendo dos tantos órfãos de guerra que, assim como eles, lá se foram amontoando, crianças de diversas regiões do país que perderam a família e passaram a buscar refúgio perto do mar, cheirando gasolina e pedindo esmola para sobreviver.

Já em 2012, os outros dois protagonistas nos apresentam uma Luanda contemporânea, “onde só o dinheiro era dono e senhor” (2016, p. 22), na qual a superficialidade e a ostentação de certos grupos privilegiados são denunciadas pelas falas e atitudes dos jovens pertencentes à alta classe luandense que frequentam o restaurante de luxo no qual Sofia trabalha. Vemos uma cidade em que a especulação imobiliária levou a uma redistribuição espacial da população ao multiplicar condomínios e urbanização para a classe média, “enquanto muitos moradores dos musseques eram atirados para o Zango e outros bairros de casas económicas (p. 23). É como se a cidade colonizada, apontada por Fanon em *Os condenados da terra*, não tivesse sido superada, afinal de contas, ela continua, no final dos anos 1990 e início do século XXI, um “mundo cortado em dois” (2005, p. 54). No passado, à região habitada pelo colono, “sólida, toda de pedra e ferro, [...] iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre se restos desconhecidos”, contrapunha-se a do colonizado, “um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados”, onde “nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa” (p. 55). O romance denuncia que tais distinções espaciais, que refletiam as desigualdades sociais, sobreviveram após a conquista da independência, mostrando que, infelizmente, o passado possui, sim, asas, fazendo a Luanda do tempo presente permanecer, assim como a de antes, submissa e submetida aos desmandos das autoridades, sejam elas coloniais ou locais.

A forma como as duas estórias são apresentadas torna mais cruel ainda a distância social, para além da temporal, dos dois núcleos narrativos, pois ao luxo, excesso e desperdício da realidade de um grupo contrapõe-se a falta, a carência e a miséria dos meninos de rua. A dureza da “vida tão curta e cheia de tristezas, terror, sofrimento” (2016, p. 246) dos “kandengues de areia” (p. 179) é, no entanto, suavizada pelas relações de afeto que se estabelecem. Há a mais-velha Isabel Kimba, ou tia Izabel, a “generosidade feita pessoa” (p. 294), que sempre os recebia com bom humor em sua casa. Há, também, uma pura demonstração de amizade quando Himba resolve abrir mão de um emprego como serviçal e de uma possível estabilidade, já que Kassule não poderia acompanhá-la e ela sentia que devia protegê-lo, decisão esta que deixou o jovem calado e emocionado, “com os olhos inundados de mar” (p. 110). Lembramos, ainda, o exemplo do segurança Kassanje, trabalhador explorado e sem perspectiva que abre mão da indiferença para alimentar os meninos famintos que ficam à espera das sobras dos caros jantares desperdiçados.

Conforme a paz se vai aproximando, vamos percebendo, no entanto, que ela está longe de ser uma realidade para a população desvalida. Em uma cena repleta de ironia, Himba, já instalada em um abrigo, resolve ficar até mais tarde no centro da cidade para treinar sua participação em uma peça de comemoração da independência. No caminho de seu novo lar, ela é atacada e quase abusada sexualmente, pois já estava escuro e a iluminação naquele local era pouca, denunciando que bens básicos, como o acesso à eletricidade, não haviam chegado a todos, mesmo após a libertação por ela ensaiada para ser celebrada.



Em 2002, a tão aguardada paz oficial finalmente se torna realidade. “A anunciada chegou como a chuva no Planalto. Só avisos leves, nada de barulhos certos, apenas rumores [...] A paz desdobrou sua manta sobre o país [...] E as pessoas voltaram a sonhar. Nem julgavam já isso provável (2016, p. 349). As duas estórias, então, finalmente se encontram. O diálogo final, entre Sofia e Diego, é forte e muito significativo, pois, apesar de denunciar atitudes individualistas por parte da irmã, nos apresenta um personagem que, mesmo carregando tantos traumas do passado, diz não à inevitabilidade da corrosão moral pela ambição e dos jogos mesquinhos de poder. “Outros sofreram tanto como tu e continuaram honestos e dignos. Humanos... O país é de todos e não deve ser culpado pelos erros dos seus filhos” (p. 371), ensina a Sofia.

Cabe dizer que para nós, brasileiros, os questionamentos levantados pela obra nos permitem refletir sobre os (des)caminhos de Angola e de nosso próprio país, também ele dividido por muros invisíveis que fazem da desigualdade social uma de nossas principais degradações morais. Assim como faz Sofia na cena-fecho do romance, devemos nós, do outro lado do Atlântico, também nos perguntar: “é este o nosso futuro, a ditadura da ganância?” (p. 372).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

MATA, Inocência. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Luanda: Mayamba Editora, 2010.

PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

Texto recebido em 10 de agosto de 2016 e aprovado em 30 de agosto de 2016.