

O fenômeno da reinvenção linguística na narrativa africana**Jurema Oliveira¹**

RESUMO: A obra de Boaventura Cardoso, José Luandino Vieira e Mia Couto tem como característica predominante a fusão entre o histórico e o literário. Esse processo advém da necessidade, ou melhor, do desejo desses escritores de preencher as lacunas existentes na memória das sociedades onde vivem - a angolana e a moçambicana -, fraturadas pelo advento do colonialismo. Privilegiando um discurso polifônico, dialógico, o que em parte remonta à tradição, com suas vozes sonantes, capazes de partilhar as experiências de forma conjuntiva, esses escritores africanos contemporâneos recorrem a um produtivo artifício artístico: criam um personagem com os traços do *griot* para dar a veracidade necessária à enunciação. Este artigo visa à análise da reinvenção linguística na narrativa africana.

Palavras-chave: narrativa africana; reinvenção linguística; *griot*

The phenomenon of linguistic reinvention in African narrative

ABSTRACT: The main characteristic Boaventura Cardoso's, José Luandino Vieira's and Mia Couto's works is the fusion between history and literature. It derives from the necessity, or rather, from their desire of filling the gaps of the social memory of their countries—Angola and Mozambique--, fractured by colonialism. By privileging a polyphonic, dialogic discourse, what, in part, traces back tradition, and its dissonant voices, able to share experiences, these contemporary writers recur to a productive artistic device: they create a character with the characteristics of the

¹OLIVEIRA, Jurema. Pós-Doutora pela Universidade Federal Fluminense em Letras, Professora da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES e autora dos seguintes livros: *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas luso-afro-brasileiros*; *O espaço do oprimido nas literaturas de língua portuguesa do século XX: Graciliano Ramos, Alves Redol e Castro Soromenho e No limite entre a memória e a história: a poesia*.

griot to make their stories believable. This article aims at the analysis of linguistic reinvention in African narrative.

Keywords: African narrative; linguistic invention; *griot*

A obra de Boaventura Cardoso, José Luandino Vieira e Mía Couto tem como característica predominante a fusão entre o histórico e o literário. Esse processo advém da necessidade, ou melhor, do desejo desses escritores de preencher as lacunas existentes na memória das sociedades onde vivem - a angolana e a moçambicana -, fraturadas pelo advento do colonialismo.

É necessário reinventar uma memória histórica que perpassa ou fundamente ficcionalmente uma narrativa que englobe o conceito de nação e os vários segmentos sociais da contemporaneidade. Privilegiando um discurso polifônico, dialógico, o que em parte remonta à tradição, com suas vozes sonantes, capazes de partilhar as experiências de forma conjuntiva, esses escritores africanos contemporâneos recorrem a um produtivo artifício artístico: criam um personagem com os traços do *griot* para dar a veracidade necessária à enunciação.

O *griot* procura dar um direcionamento à estória, mas partilha com os vários outros personagens o ato de narrar. Essa nova modalidade da oratura explicita a interação entre a tradição e modernidade nas obras ficcionais da atualidade: "Tradição tem uma função passiva, conservadora, mas também dinâmica. A própria tradição sofre alterações ao longo dos tempos" (CARDOSO, 2004, p.31).

Boaventura Cardoso publicou *Dizinga dia muenhu* (1977), *O fogo da fala* (1980), *A morte do velho Kipacaça* (1987), *O signo do fogo* (1992), *Maió, mês de Mana* (1997), *Mãe, materno mar* (2001). Detentor de uma oratura que teatraliza desde aspectos sócio-políticos até os elementos condensadores da cultura angolana, "Boaventura Cardoso cultiva um idioleto festivo, um estilo muito personalizado, no contexto cultural de uma angolanidade militante, patriótica, nacionalista" (MACEDO, 2005, p.47).

Ele tem como referente a tradição e a História reatualizadas na ficção, espaço fecundo que abarca "os gestos de expressão bem calculada" (CARDOSO, 1982, p.6) e precisos num tempo de águas pesadas e densas como aquelas presentes no conto "A

chuva", da coletânea *Dizanga dia muenhu* (1977): "a chuva veio com muita raiva. Os tetos frágeis das cubatas tremiam e, nos lares, as águas que entravam dentro faziam atrapalhação nas pessoas" (CARDOSO, 1982, p.6). Se em *Dizanga dia muenhu* Boaventura Cardoso encena "tempos quentes", em *O fogo da fala* (1980) reinventa o ritual da fogueira, quando traz à cena literária artifícios que relembram o ritmo da fala, a musicalidade, a sonorização dos signos, as repetições e o cruzamento de elementos advindos do português com expressões decorrentes das línguas nacionais, para fundar uma língua tipicamente angolana, que no dizer de Laura Cavalcante Padilha,

(...) a leitura de *O fogo da fala* revela ao leitor não-angolano a significação africana da palavra (...). Por ela, o mundo invisível se pode transportar para o visível, não por meio de idéias abstratas, mas pelo prolongamento concreto deste visível que elas representam (PADILHA, 2002, p.23).

O narrador de *O fogo da fala* (1980) transita entre a oratura e a cultura letrada, aliás, característica dos narradores de Boaventura Cardoso. Em *O fogo da fala*, constata-se "um equilíbrio entre o contador e o ouvinte, que garante a existência do passado no presente narrativo, a cumplicidade entre o velho e o novo e mantém viva a matriz africana que resistiu ao domínio branco-europeu" (OLIVEIRA, 1996, p.168). Na busca de sua especificidade artística, Boaventura Cardoso articula os códigos lingüísticos de forma poética para dar o tom de sua prosa.

O sentido da resistência, em Boaventura Cardoso, se consolida paradigmaticamente na coletânea de contos *A morte do velho Kipacaça* (1987), na qual, no dizer de Laura Cavalcante Padilha, aprofunda o "valor mais-além do verbo africano" (PADILHA, 2002, p.24). A partir dessa obra, sua produção poética apresenta novas nuances que serão negociadas de modo profícuo nos romances *O signo do fogo* (1992), *Maior, mês de Maria* (1997) e *Mãe, materno mar* (2001).

Desta forma, o entorpecimento das águas anunciado em *Dizanga dia muenhu*, numa visão dialógica com a produção artística deste autor, começa a fazer sentido mais precisamente em *Maior, mês de Mana*. Coincidentemente, *Dizanga dia muenhu* foi publicado em 1977. Assim, encontrar o caminho, ou "os caminhos" nas obras de Boaventura Cardoso pressupõe captar os sinais, as marcas deixadas pela voz enunciativa. No dizer de Evandro Nascimento, estas marcas constituem o "rastro", nas imagens do

passado que são resgatadas na linguagem, não como uma resultante de "uma única experiência mas, sim, de uma repetição em série, cujo rastro somente passa a fazer sentido dentro da cadeia em que se inscreve" (NASCIMENTO, 2001, p.173).

Se os recursos estilísticos são o maravilhoso e o fantástico nas narrativas de *A morte do velho Kipacaça*, em *Maio, mês de Maria*, Boaventura Cardoso recorre à alegoria para dar o tom da tragicidade das situações.

Como alegorias da nação, pode-se dizer que *Maio, mês de Maria* e *Mãe, materno mar* estabelecem um diálogo produtivo com épocas conturbadas da história de Angola. Por meio desses e de outros recursos estilísticos, Boaventura Cardoso transita com mestria entre a Ficção e a História, fazendo da Memória o seu motor narrativo por excelência. Pode-se concluir que o gesto de escrever encontra sua significação não apenas no tempo agitado do presente, mas nos profundos sinais que a Memória guardou e o ato de escrever faz renascer.

O discurso de Boaventura Cardoso valoriza um diálogo entre a ficção e a história para produzir o que Inocência Mata chama de "estratégia contra-discursiva", que "consiste em destecer teias do logro, em olhares prismáticos, que desnudam silêncios e sombras da História" (MATA, 2003, p.60).

É esse desnudar, esse olhar nada inocente que nós, leitores de Boaventura Cardoso, redescobrimos em sua escrita oralizada que, fechando com sua própria voz, denuncia a violência e a opressão, mostrando-se uma fala de resistência que "intenta dar primazia aos mais variados e complexos valores da cultura africana, na sua profundidade e na sua expressão" (CARDOSO, 2004, p.2).

Com uma marca literária peculiar, inscreve-se também no cenário artístico angolano da contemporaneidade José Luandino Vieira, autor de *A cidade e a infância* (1960), *Luuanda* (1964), *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974), *Velhas estórias* (1974), *No antigamente, na vida* (1974), *Vidas novas* (1975), *Nós, os do Makulusu* (1975), *Macandumba* (1978), *João Vêncio: os seus amores* (1979), *Lourentinho, dona Antónia de Souza Neto e eu* (1981).

Durante a consolidação do processo colonial na extensa costa africana, emergem e multiplicam-se as cidades. Os efeitos desse avanço decorrem do deslocamento de setores rurais para os centros urbanos, região da sede administrativa portuguesa. Os africanos deixam suas aldeias e se aglomeram na periferia, nasce nesse contexto um novo estilo de

vida, os bairros-de-lata.

As marcas denunciatórias dos rumos que a cidade - Luanda - toma ao longo da era colonial estão explícitas na primeira obra de Luandino Vieira *A cidade e a infância* (1960). À medida que a cidade se torna um aglomerado humano desordenado envolto numa área de “modernidade”, a Infância dos meninos livres é anulada paulatinamente para dar lugar ao musseque, "espaço marginalizado e emblema da divisão étnico-social por ela provocada" (TRIGO, 1981, p.214)

A área urbana apresenta uma dupla linha divisória, demarcada por características raciais e sociais na capital angolana. Luanda, por ser a capital administrativa, aberta aos novos empreendimentos pensados pelos colonialistas, foi, pouco a pouco, circundada por bairros que cresciam envoltos num cinturão de miséria e de descaso por parte da colonização e da imigração branca.

Esses locais de concentração africana na região urbana foram denominados pelo povo de "musseques", devido ao tom avermelhado do solo. Os responsáveis pela ordem colonial, os cipaios e capitas - estes, negros assimilados que ocupavam o mais baixo escalão da polícia e tinham a função de disciplinar seus compatriotas - viviam também nos musseques, bairros-de-lata próximos à Luanda europeia.

Nesse cenário de pobreza e censura policial, cresce Luandino Vieira. Foi no musseque Braga que Luandino Vieira passou a infância. Segundo Mário Pinto de Andrade, a obra ficcional deste autor constitui um testemunho do viver nos musseques. As narrativas são ambientadas nos bairros periféricos, cenário de violências cometidas pela PIDE em vários momentos da história angolana.

A vida verdadeira de Domingos Xavier (1974) cenariza as ações do cipaio que busca identificar os organizadores, os militantes que, em 1961, agiam clandestinamente nos musseques. A narrativa mostra como a militância alimentava a luta nacional a partir da periferia de Luanda. Os dois personagens que incitam à ação dos demais companheiros são o garoto Zito e o velho Petelo. Eles representam os extremos da organização clandestina que se prepara para enfrentar os colonialistas.

Pertencente ao segmento literário que se consolida em 1957, com o jornal *Cultura*, Luandino Vieira direciona seu discurso ficcional para a recuperação imagética do real cotidiano, do ambiente popular de sua infância, mas sendo a sua narrativa romanesca

espaço de criação imbuído, muitas vezes, de um discurso reivindicatório. Desde a primeira obra, seus narradores focalizam e traçam os perfis dos angolanos que sonham com novos tempos.

Os personagens militantes, que caracterizam culturalmente a "malta" insatisfeita com os rumos da colonização, são pouco a pouco moldados pelo ficcionista que não faz "arte pela arte", mas arte pela vida. "Luandino Vieira é um militante desta heróica renascença; um militante que sofreu na sinistra prisão do Tarrafal uma pena de catorze anos pelo seu combate nas fileiras do movimento nacionalista angolano" (ANDRADE, 1980, p.222).

Salvato Trigo, em *Luandino Vieira: o fogoteta*, define seu texto como plural, por incorporar características advindas da poesia, do drama e do romance. "Assim o *texto* luandino é (...) uma prática de *escrita* que pressupõe a subversão dos gêneros literários, isto é, a abolição das fronteiras que, tradicionalmente, repartiam a *literatura* por três gêneros distintos: *lírico*, *dramático* e *narrativo*" (TRIGO, 1981, p.557). Assumindo essas três características, Luandino Vieira funda sua modernidade.

Esse amálgama se explica pelo aspecto intertextual de sua obra com outros campos do conhecimento, como a história, a política, a ideologia e outras obras literárias. Em seus livros, verificam-se diferentes graus de caracterização das questões sociais. Na primeira fase, como afirma Salvato Trigo, afloram as preocupações sociológicas, já nas fases subseqüentes estas questões estão subentendidas, mas nunca ausentes.

A força feminina do musseque surge nas narrativas de Luandino Vieira como metáfora da resistência de mulheres - parceiras dos homens que, durante a guerra de libertação, foram presos quando clamavam por justiça. Essa aliança das mulheres em questões sócio-políticas estão nas ações das personagens de *Velhas histórias* (1974) e *Vidas novas* (1975). Suas vozes avançam significativamente em relação àquelas de *A cidade e a infância* (1960), espaço-temporal de total submissão das mulheres angolanas aos brancos em busca de melhoria de vida.

Composta por um grande número de livros, a obra de Luandino Vieira representa no cenário literário angolano um papel significativo na relação literatura/história tão valorizada pelos escritores angolanos. Segundo Rita Chaves, na obra deste escritor "é possível perceber a fisionomia madura de um projeto literário gestado num contexto bastante

especial, se tomamos em conta os padrões via de regra utilizados para examinar a relação entre literatura e sociedade” (CHAVES, 2005, p.19).

A história literária angolana, por tradição, liga-se ao processo de construção identitária da Nação. A formação dos parâmetros literários encontrou seu alicerce promissor sob o signo da resistência ao colonialismo. Com ênfase no cenário urbano, o discurso literário de Luandino Vieira foi sendo construído paulatinamente nos interstícios de Luanda. A cidade, que abriga a comunidade branca europeia e as comunidades fixadas nos musseques, é marca emblemática da obra de Luandino Vieira, e rememorada em todas as suas narrativas. Em *João Vêncio: os seus amores* (1979), o personagem que cumpre pena por ter cometido um crime, e que divide a cela com um intelectual, faz uma declaração de amor à cidade:

Muadié: eu gramo de Luanda - casas, ruas, paus, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica. Beleza toda eu não escoiço. Eu digo: Luanda - e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama (VIEIRA, 1979, p.81).

De acordo com Salvato Tngo, a obra de Luandino Vieira atinge o ápice da representação do viver no musseque em *Macandumba* (1978), composto de histórias caracterizadoras dos perfis de personagens que metaforizam a linguagem e a cultura em geral dos musseques. Com um discurso intertextual, evidencia-se em *Macandumba* uma multiplicidade de vozes que se completam e dialogam internamente com o conjunto de histórias sobrepostas, desenvolvidas a partir da história englobante que recebe as demais num processo de encaixe, como bem define André Jolles em *Formas Simples* (1972).

A tessitura narrativa das obras de Luandino Vieira depreende singularmente a matriz que nos interstícios do poder escreve a história daqueles que ajudaram a construir o *asfalto* - metonímia da opressão solidificada no sistema colonial - para demarcar os dois mundos: a cidade europeia e os musseques das casas de latas, caixotes e papelão sobre a terra vermelha.

O ficcionista Mia Couto desponta no cenário literário moçambicano em 1983, com a publicação do livro de poemas *Raiz de orvalho*. A partir desta imersão no mundo literário, o escritor e também jornalista começa "a recolher temas para contos e enveredou pelos caminhos da ficção, revelando-se um excelente contista" (SECCO, 2006, p.263).

Mia Couto publicou *Vozes anoitecidas* (1986), *Cronicando* (1988), *Cada homem é uma raça* (1990), *Terra sonâmbula* (1992), *Estórias abençoadas* (1994), *A varanda do frangipani* (1996), *Contos do nascer da terra* (1997), *Mar me quer* (1997), *Vinte e zinco* (1999), *O último vôo do flamingo* (2000), entre outros. Mia Couto se inscreve no panorama literário contemporâneo moçambicano como um escritor que privilegia o português falado em seu país, e usa "neologismos, fraseologia inovadora e situações surrealistas nos seus contos e romances" (HAMILTON, 2006, p.29).

A narrativa pós-colonial é dotada de características híbridas, devido à convergência de uma "pluralidade de formas e de propostas" (LEITE, 2003, p.28), decorrentes das ligações estabelecidas entre os aspectos culturais de origem europeia e os da cultura moçambicana com o intuito de traçar parâmetros para a construção dos novos campos literários capazes de darem conta das diversidades identitárias locais:

o projecto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial (LEITE, 2003, p.28).

Nesse sentido, o estatuto da oralidade tem lugar de destaque numa época de reescritura da História e da literatura moçambicana que se quer valorativa da tradição viva na memória dos escritores. Para eles, o caminho de afirmação da diferença encontra-se no retorno às raízes de que fala Stuart Hall em *Identidade cultural na pós-modernidade* (2000) para fundar a narrativa de nação composta por variadas características étnicas e lingüísticas que compõem a sociedade em questão.

Nesse processo de imersão na cultura ligada à tradição, o escritor precisa buscar na "memória da infância" as imagens que remontam à herança solidificadora da recriação, da magia, advinda das antigas rodas em volta da fogueira e de contextos outros próprios do cenário cultural moçambicano, decorrentes do cruzamento de culturas próprio da sociedade de características mestiça, branca e negra de Moçambique.

Mia Couto - em entrevista ao jornal *Letras*, de Lisboa de 08/10/1997 - faz a seguinte declaração:

Sou um escritor africano de raça branca. Este seria o primeiro traço de uma apresentação de mim mesmo. Escolho estas condições - a de africano e a de descendente de europeus - para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que

transporto. Que se vai 'resolvendo' por mestiçagens sucessivas, assimilações, trocas permanentes. Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira (COUTO, 1997, p.59).

Essa descrição que faz Mia Couto de si e de sua escrita traz à tona a complexidade de uma prosa poética que se quer híbrida e plural ao mesmo tempo, para abarcar as diferentes faces da moçambicanidade, como bem define Carmen Lucia Tindó Secco em seu estudo sobre o autor:

Mia Couto sabe-se herdeiro de cruzamentos culturais múltiplos e tem clareza de que sua produção se alimenta não só de estratégias orais do narrador africano, mas de jogos lúdicos universais que fazem de sua prosa um tecido híbrido e poético (SECCO, 2006, p.265).

As narrativas de Mia Couto, em especial *Cada homem é uma raça* (1990), expõem os aspectos das várias culturas e crenças do homem moçambicano. Com um discurso que transita entre o humor e a ironia, as histórias de suas obras trazem à tona as origens, as raças, os costumes que nutrem o imaginário do escritor. Segundo Hélder Garmes, no seu artigo "O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem":

os elementos que tradicionalmente foram lidos ora como distorção do modelo europeu, ora como corrupção da cultura indígena, podem ser tomados como elementos de integração da obra, já que passam a ser avaliados a partir de uma poética que reconstrói a coerência interna da obra a partir dos conflitos culturais nos quais ela emerge (GARMES, 2003, p.185).

Como bem define Pires Laranjeira, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, p. 314, os contos de *Cada homem é uma raça* abrangem universos culturais muito variados e forjam um cenário plural afro-luso-sino-Indo-arábico-goês: africano (banto, negro); luso (europeu branco); chinês (amarelo); indo (indiano); arábico (árabe, mulçumano); goês (indiano, português). A criatividade e a inventividade da escrita de Mia Couto advém em parte de suas leituras de autores como Guimarães Rosa (brasileiro), Luandino Vieira (angolano), entre outros.

A ficção de Mia Couto apresenta características denunciatórias do descompasso social por meio de uma prosa poética valorativa de um exercício importante: revigorar na ficção a imagem de uma Nação em equilíbrio, trazendo à tona as vozes dos mais-velhos no

antigamente da história de Moçambique. Na atualidade, o ato de contar histórias e ouvi-las constantemente não mais ocorre em volta das fogueiras, mas nas águas dos rios criados pela memória narrativa. No presente, a fogueira reside nas entrelinhas das narrativas, veiculando uma sabedoria que pode ser lida em diferentes sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Mário Pinto. “Uma nova linguagem no imaginário angolano”. In: LABAN, Michel (org.). *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980.

CARDOSO, Boaventura. Palestra proferida por sua excelência senhor Ministro da Cultura de Angola, o escritor Boaventura Cardoso. Salvador / Rio de Janeiro (Brasil), outubro de 2004 (texto policopiado), p.1-8.

----- *Dizinga dia muenhu*. São Paulo: Ática, 1982.

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

COUTO, Mia. “O gato e o novelo”. Entrevista a José E. Agualusa. In: *JL*. Lisboa, 8/10/1997, p. 59.

GARMES, Hélder. “O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem”. In: *Via Atlântica* / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – n.5 (2002). São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002, p.182-185.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HAMILTON, Russel. “Introdução”. In: SEPÚLVEDA, Ana Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p.IX – XXXII.

JOLLES, André. *Formas simples*. Lisboa: Edições 70, 1972.

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

MATA, Inocência. “A condição pós-colonial das literaturas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns”. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e consonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p.43-72.

MACEDO, Jorge. “Compromisso com a língua literária angolizada na escrita de Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania e MATA, Inocência (Org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005, p.47-60.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2 ed. Niterói: EdUFF, 2001.

OLIVEIRA, J. J. de. “Como a narrativa africana tece o presente”. In: PORTELA, Eduardo (Org.). Rio de Janeiro: *Revista tempo brasileiro*, n.124, p.167-171, jan./mar. 1996.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PIRES, Laranjeira. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Mia Couto: E a “Incurável Doença de Sonhar”. In: SEPÚLVEDA, Ana Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p.267-298.

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília, 1981.

VIEIRA, Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1987.

Recebido em 03 de agosto de 2011. Aprovado em 20 de agosto de 2011.