

CRISTINA MARIA FALCÃO SEVERO FERREIRA PINTO

LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES,

DE AHMADOU KOUROUMA

- ruptura e originalidade -

P O R T O

1 9 8 8

CRISTINA MARIA FALCÃO SEVERO FERREIRA PINTO

Les Soleils des Indépendances, de Ahmadou Kourouma

- ruptura e originalidade -

Dissertação de Mestrado em Literaturas
Românicas Modernas e Contemporâneas
apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto.

PORTO

1988

Agradeço ao meu orientador, Professor Ferreira de Brito, por tão generosamente ter compartilhado o seu tempo na discussão e revisão deste trabalho.

Ao Professor Salvato Trigo, o meu profundo reconhecimento por todo o apoio a nível bibliográfico e pela transmissão do saber, essencialmente no domínio da Literatura Africana.

O meu agradecimento ainda a todos os Professores que orientaram este Mestrado, pelas ideias que difundiram nos seus seminários e que contribuíram para o enriquecimento do meu trabalho.

INTRODUÇÃO

Quando, em 1960, a maior parte dos países africanos francófonos conquistaram o direito de soberania, a literatura africana entrava numa nova e importante era.

Até às Independências, a literatura negro-africana era essencialmente « extrovertida». Ela estava principalmente virada para o mundo exterior, o Ocidente, que ela visava atingir e convencer, e com o qual procurava comunicar. Os objectivos estavam extremamente claros: a sociedade negra encontrava-se unida na resistência à colonização.

Com a entrada da África no período de Independência, a vida política, económica, social e cultural do continente africano modificou-se profundamente. A função e estatuto da literatura não poderiam ser os mesmos na nova sociedade saída da colonização.

A transferência de poder das mãos do Ocidente para as mãos dos Negros tornou estes teoricamente responsáveis pela vida política e económica dos seus Estados. Mas os povos negro-africanos, mesmo independentes, não têm os movimentos totalmente livres. A Independência política esconde frequentemente uma dependência mais insidiosa, porque económica e cultural. Não obstante, o Negro não é mais a vítima inocente do Ocidente. Por muito teórica ou fictícia que a transferência de poder tenha sido, o que é certo é que os dirigentes negros acarretam com toda a responsabilidade da política negro-africana e os povos esperam deles a independência total da África negra.

A retirada da Europa deixava a África face a ela própria. Os problemas já não se punham em função das relações entre dois parceiros, mas em termos de escolhas políticas, sociais e económicas para o futuro.

Os primeiros anos de Independência correspondem a uma verdadeira crise generalizada, nascida da ruptura ou do fosso entre classes dirigentes e povos, entre a escolha das elites e o ideal das massas populares, entre o luxo de um minoria e a miséria da maioria.

A atitude dos escritores não pode ser a mesma do período anterior. Ela é necessariamente mais ambígua e mais complexa, dado que incide daqui em diante sobre as suas sociedades que são agora sociedades libertadas e responsáveis por elas próprias.

Perante esta nova situação, o escritor teve forçosamente que renovar os seus temas. Os escritores negro-africanos, principalmente os

romancistas, vão dirigir-se essencialmente aos povos negros. E é porque os Negros se tornam o centro de interesse das suas obras que os autores se dão conta que estes já não podem aparecer como vítimas inocentes, tal como era hábito considerá-los nos textos anteriores às Independências. Os próprios Negros transformam-se cada vez mais em carrascos dos seus congéneres. A opressão não é pois unicamente branca; ela é também, afinal, negra.

O grande mérito dos escritores negros foi não só terem reconhecido esse facto, mas também tê-lo denunciado como um fenómeno destructivo da sociedade negro-africana. Combate-se, assim, a opressão donde quer que ela venha. Contudo, a repercussão da nova situação no romance não foi imediata. Antes de mais, começamos por constatar um grande silêncio desconfiado, em que os escritores possivelmente observaram a instalação dos novos poderes. A evidente necessidade da luta anticolonial sucede a incerteza quanto às vias a seguir para se poder ultrapassar e abolir a pobreza e a injustiça.

Escolhemos este romance de Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, porque, oito anos depois das Independências, ele é precisamente o primeiro sinal da renovação que se operou e das mutações que se verificaram. Ele é o primeiro indício de uma criação romanesca mais rica, tanto no plano do conteúdo, como no da forma e da língua.

Les Soleils des Indépendances marca a ruptura. Ele é um novo começo para a escrita romanesca africana em geral. Este romance vai de algum modo revolucionar a criação romanesca: o trabalho sobre a língua e sobre o estilo torna-se um elemento essencial. Kourouma aparece verdadeiramente como uma referência nesta matéria. Profundamente africano em assunto e estilo, em inspiração e expressão, ele poderia ser considerado o primeiro romance realmente africano.

Apesar de actualmente a literatura negro-africana estar cada vez mais a ser alvo de investigação, os estudiosos deste assunto, em Portugal, constituem ainda um número restrito. Decidimos, assim, fazer incidir a nossa atenção sobre um romance africano de expressão francesa que foi um marco, mas que de certo modo foi ignorado até agora, no nosso país, em termos de trabalho de pesquisa. Desejamos desde já salientar um obstáculo que se nos deparou e que foi a falta de bibliografia existente em Portugal. Com este nosso estudo, que assume assim um pouco uma dimensão de desbravamento, queremos sensibilizar o público para uma literatura injustamente desconhecida.

Num primeiro tempo, iremos fazer uma síntese do ambiente histórico-literário mais ou menos desde a Primeira Guerra até 1960. Debruçar-nos-emos sobre o género poético, mas daremos ênfase ao género romanesco, tentando traçar as linhas gerais de evolução do romance desde a literatura colonial até às Independências, e referindo apenas os autores mais representativos.

Num segundo tempo, ocupar-nos-emos, então, da análise do romance *Les Soleils des Indépendances*, no intuito de provarmos a ruptura temática e estética que ele operou em relação à literatura do período anterior às Independências. Sem fazermos, portanto, uma análise e interpretação exaustivas, concentrar-nos-emos nos aspectos que denunciam toda a sua originalidade e africanidade.

Um dos grandes méritos da literatura negro-africana de expressão francesa, numa perspectiva inaugurada por Kourouma, foi ter tomado a firme resolução de ser tão vigilante e impiedosa face à África das Independências como o tinha sido face ao Ocidente no período colonial. Com efeito, se a escravatura e a colonização criaram imagens e uma tradição que a literatura negro-africana se empenhou em fazer desvanecer, as Independências criaram outras que, de certo modo, se assemelham, pelo seu carácter totalitário, às precedentes. Serão também elas abolidas e a África totalmente libertada?

I
TEXTO

A. O AUTOR E A OBRA

1. PERFIL BIOGRÁFICO

Ahmadou Kourouma nasceu em Boundiali, noroeste da Costa do Marfim, numa família de comerciantes malinkés e passa parte da sua infância em Togobala, na Guiné. Seu pai era vendedor de «colas», agricultor e caçador, e sua mãe, tal como Salimata, uma comerciante.

Como é hábito no sistema patrilinear malinké, os seus pais confiam-no, aos sete anos, a um tio enfermeiro que se vai ocupar da sua educação. Nos anos trinta, ser enfermeiro significava ter uma situação privilegiada; este tio devia, por isso, dar ao seu sobrinho uma educação moderna. Muçulmano e «féticheur»¹ ao mesmo tempo, como quase todos os Malinkés que encontramos no romance, envia-o para a escola. Kourouma frequenta assim a Escola Rural de Boundiali de 1935 a 1941, e em seguida a Escola Regional de Korhogo em 1942. Aluno sério e inteligente, obtém sem dificuldade o certificado de estudos primários que, na época, era um diploma relativamente importante.

Mas o jovem Kourouma não se fica por aqui. Em 1943, entra para a Escola Primária Superior de Bingerville, única escola deste tipo na Costa do Marfim naquela época. Os alunos que saíam destas escolas preparavam geralmente os concursos de entrada quer para as escolas normais, quer para as escolas técnicas. Kourouma escolhe, em 1947, o concurso para entrada na Escola Técnica Superior de Bamako (Mali), no qual é admitido.

1943-1947 é um período extremamente importante para todo o mundo, incluindo África. A Segunda Guerra Mundial alterou muitas mentalidades. No fim da guerra, em 1945, a repressão colonialista é cada vez mais posta em causa e a África encontra-se na via para a emancipação. Os intelectuais africanos reflectem muito, discutem e envolvem-se a maior parte das vezes na luta emancipadora ao lado do Rassemblement Démocratique Africain (R.D.A.).

A Escola Técnica Superior de Bamako não escapa evidentemente ao movimento que agita toda a África ocidental. Os estudantes manifestam a sua vontade de serem reconhecidos como indivíduos por inteiro, de exprimirem a sua identidade e a sua cultura. As greves multiplicam-se, entre as quais a

dos ferroviários de Dakar-Niger contada por Sembène Ousmane em *Les bouts de bois de Dieu*.

A repressão acentua-se e os alunos da Escola Técnica Superior de Bamako entram também por sua vez em greve. A resposta colonialista é dura para Kourouma: considerado como o responsável pela agitação estudantil, é expulso da escola e de Bamako, e reenviado para a Costa do Marfim. Tendo-lhe sido suprimido o adiamento, é obrigado a prestar serviço militar durante três anos; é mobilizado como atirador no Batalhão Autônomo da Costa do Marfim.

Em 1949, os movimentos de revolta do Rassemblement Démocratique Africain acentuam-se na Costa do Marfim e o batalhão de Kourouma é designado para reprimir esta revolta. Ele não pode aceitar participar na repressão de um movimento de libertação da África e corajosamente recusa obedecer, o que era um risco enorme. A sanção é imediata: é preso, desgraduado e enviado para a Indochina onde uma outra guerra de libertação esgotava o exército francês. Aí permanece até 1954, participando em alguns combates antes de ser vinculado ao Estado-Maior de Saigão. Durante esse período, ocupa-se de organismos sociais, faz de intérprete e é nomeado locutor da rádio para os batalhões africanos.

Regressa à Costa do Marfim em 1954, é desmobilizado com o grau de sargento, e retoma os seus estudos em França. Depois de dois anos de preparação, é admitido na Escola Nacional de Engenheiros de Nantes, secção de construções aeronáuticas e navais, mas recusam-lhe a bolsa. Concorre então para o Instituto dos Actuários² de Lyon, onde obtém o diploma em 1959. Durante este período, milita com outros estudantes africanos no seio da Fédération des étudiants d'Afrique Noire en France (F.E.A.N.F.) para que se acelere a emancipação da África.

Depois dos seus estudos, trabalha algum tempo numa grande companhia de seguros parisiense, casa-se e, em 1961, decide regressar ao seu país, já independente, onde é nomeado sub-director da Caixa Nacional de Previdência Social.

É a época das grandes esperanças, mas tal como ele o irá mostrar em *Les Soleils des Indépendances* nem tudo vai tão bem como o previsto. Em 1963, uma conspiração agita o país e as prisões são numerosas. Kourouma, suspeito de pertencer à oposição ao partido de Estado, perde o seu emprego. Deixa então a Costa do Marfim pela Argélia, onde trabalhará até 1969.

De 1969 a 1971, trabalha de novo em França num grande banco parisiense (Société Générale de Banques³). Entretanto, em 1966, os prisioneiros políticos tinham sido libertados e a calma tinha voltado a Abidjan. Em 1971, o banco oferece-lhe o importante posto de sub-director da agência de Abidjan. Regressa portanto à Costa do Marfim, onde permanece durante alguns anos antes de partir para Yaoundé (Camarões). Kourouma ocupa, aqui, o lugar de director do Instituto Internacional de Seguros até 1983, data em que toma a seu cargo um organismo similar em Lomé (Togo).

2. A OBRA DE AHMADOU KOUROUMA

A obra de Ahmadou Kourouma, espírito lúcido, demasiado lúcido talvez para a época, não teve a sorte de agradar a todos. O seu romance *Les Soleils des Indépendances* apareceu em 1968 sob a égide das Presses de l'Université de Montréal, cuja edição rapidamente esgotou, quando Kourouma conquistou o prémio da revista *études Françaises*.⁴ Le Seuil comprou em seguida os direitos, e publicou o livro em Paris em 1970, sem menção de edição anterior.

O romance, apesar de ter sido bem acolhido posteriormente,⁵ suscitou, no momento da sua aparição, críticas desfavoráveis. Instauraram ao seu autor um verdadeiro processo, censurando-o por ser um feudal retrógrado, um oponente reaccionário a toda a forma de evolução.

A reflexão de Makouta-Mboukou sobre a situação do escritor negro confirma precisamente esta situação em que se encontrou Kourouma. Nas sociedades negras saídas da escravatura e da colonização, o escritor negro será não só contestado, como também considerado suspeito, desde que não faça directamente a apologia dos regimes instalados no poder. Neste sentido, diz-nos Mboukou: « En effet, tant qu'il s'agissait de dénoncer l'impérialisme occidental, l'accord était parfait entre l'homme politique nègre et l'écrivain. Mais dès que celui-ci critique les intérêts personnels des Noirs au pouvoir, dès qu'il s'attaque à ces fleaux intérieurs et propres aux pays nègres /.../ l'écrivain nègre est un réactionnaire. »⁶

Dago Lezou dá-nos a conhecer que o tema da representação da sociedade tradicional se tornou predominante no romance, na sequência da supressão, por parte do editor, do que o autor diz ser «o essencial», ou seja, os acontecimentos de 1962-1963 relativos ao golpe de Estado frustrado, no qual se fizeram numerosas prisões.⁷

Depois, felizmente, o romance adquire direito de cidadania e suscita um interesse apaixonado na maior parte dos seus numerosos leitores. Mas o leitor ocidental, se quiser penetrar profundamente na significação da obra de Kourouma, deverá estar ao corrente da evolução social de África depois de 1960. Isto, porque, pelo menos a priori, o autor não se dirige ao Ocidente, mas sim aos seus irmãos de raça.

Ainda na entrevista concedida a Dago Lezou, Kourouma afirmou que visava particularmente a sua « classe », a sua geração, a neo-burguesia africana que tinha estudado com ele, e que afinal se tinha tornado no que anteriormente estigmatizara. Consciente de que não atingiu efectivamente essa camada, ele crê, no entanto, ter tido um eco importante no meio da Costa do Marfim, em particular no meio malinké. Diz-nos Dago Lezou: « L'auteur a eu l'agréable surprise de constater que son roman est connu même dans les régions les plus reculées du pays. »⁸

Kourouma é igualmente o autor de uma peça de teatro, *Tougnantigui ou le diseur de vérité*, representado no Teatro da Cidade em Abidjan, em Dezembro de 1972, pelo grupo do Instituto Nacional das Artes. Esta peça, na qual se exprimiam verdades nem sempre fáceis de se dizerem e de se ouvirem, foi vítima de uma mise-en-scène que não estava à sua altura, e simultaneamente da censura. Desde a sua criação, ela não foi mais retomada e nunca foi, infelizmente, editada.

3. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

Ahmadou Kourouma começou a redacção de *Les Soleils des Indépendances* em 1961 e terminou-a em 1965.

Em 1961, a maior parte dos países da África francófona já são independentes há um ano. Na marcha para as Independências teve importância uma série de acontecimentos. Recuemos até ao período de 1914-1918. A Primeira Guerra Mundial teve repercussões vitais na evolução do Terceiro Mundo. Por um lado, a imagem da Europa e o prestígio do homem branco saíram alterados; por outro, inicia-se o enfraquecimento da Europa e o desenvolvimento da União Soviética. Em 1919-1920 dá-se o Tratado de Versalhes, em que as colónias alemãs são confiadas aos vencedores (França, Bélgica, Inglaterra e África do Sul).

Logo após a guerra, a França aparecia aos olhos do mundo negro, e em particular aos dos Negros americanos, como o país da liberdade e da não-discriminação racial. Realiza-se assim, em Fevereiro de 1919, o Congresso Pan-africano de Paris, organizado por iniciativa de William Edward Burghard Du Bois, importante figura na génese do Renascimento Negro americano. Mas ao mesmo tempo que o governo francês estimulava estas actividades, alguns colonizados encontravam-se em Paris para contestar a política imperialista francesa.

Em 1939-1945, o cenário é de novo a guerra. A Segunda Guerra Mundial, com maior amplitude, terá as mesmas consequências da guerra de 1914-1918, ou seja, um enfraquecimento do poder europeu, do qual tirarão proveito os colonizados, e a deterioração da imagem de marca da Europa, que decididamente já não podia constituir um exemplo. Finalmente, a derrota do fascismo deveria ser acompanhada de um recuo do colonialismo: « La défaite du fascisme, c'est implicitement la condamnation du colonialisme dont les principes politiques sont au fond identiques: droit du plus fort à dominer le plus faible. »³

A Segunda Guerra Mundial agitou os impérios coloniais. A África participou massivamente, fornecendo soldados e servindo de refúgio ao governo francês, uma vez que a metrópole estava ocupada. O fim da guerra marca o remate de um período de extrema riqueza, todo fremente de

reivindicações; marca ainda um progresso notável das elites africanas numa língua cujas nuances eles dominam perfeitamente.

Os quinze anos que vão de 1945 a 1960 revestem-se de uma importância particular, pois a França e a Bélgica passam, depois da prova da guerra, de impérios consolidados a uma descolonização completa.

A Costa do Marfim, devido à personalidade de Félix Houphouët-Boigny, desempenhou um papel essencial no movimento de descolonização. Em 1946, é ele que funda, em Bamako, o Rassemblement Démocratique Africain (R.D.A.), o primeiro grande partido africano independente de um partido francês, que estará na base da emancipação da África Ocidental Francesa (AOF).¹⁰ No Segundo Congresso do R.D.A. de Treichville, em Janeiro de 1949, várias centenas de nacionalistas da Costa do Marfim foram presos, entre os quais o escritor Bernard Dadié.¹¹ O R.D.A., no início alinhando com o partido comunista, vai imprimir as suas estruturas aos partidos que dirigiram, depois das Independências, o Mali, a Costa do Marfim, o Níger e a Guiné.

Entre 1945 e 1960, dá-se uma série de acontecimentos que marcam a emergência do Terceiro Mundo na história mundial, e que não deixam de ter os seus reflexos na arte e na literatura. Agitações e conflitos armados¹² abrem fendas por todo o lado no edifício colonial. Uma visão anti-colonialista dos problemas africanos vem suceder à política assimilacionista e ao consequente anti-assimilacionismo do período entre as duas guerras. A elite negra desempenhou um papel de primeiro plano nesta evolução, afirmando que a redescoberta da identidade cultural só seria efectiva em Estados politicamente independentes.

Até às Independências, os autores africanos escreveram essencialmente sobre e contra a colonização, num contexto de afirmação africana e pan-africana. As novas nações dos anos sessenta vão ser responsáveis pelas literaturas nacionais.

Esta questão é analisada por Frantz Fanon em *Les damnés de la terre* (1961), no capítulo consagrado à cultura nacional. Para ele, o intelectual colonizado que decide combater o processo colonialista, fá-lo à escala do continente e não a nível especificamente nacional. O intelectual africano seria conduzido a privilegiar uma cultura a nível de continente em detrimento das culturas nacionais.¹³ Mais adiante, Fanon refere-se nos seguintes termos ao fenómeno novo que é a emergência das literaturas

nacionais em África: « Chaque pays vit une situation qui lui est particulière à laquelle il tente d'apporter une réponse spécifique en fonction de ses intérêts et de ses objectifs. Dès lors, la littérature qui est, elle-même, une manière de, réponse /.../ aux défis de notre environnement et de notre temps, s'imprègne tout naturellement des courants idéologiques qui informent et sous-tendent son lieu de production. Elle se pose comme miroir de la conscience collective. »¹⁴

Esta é também a perspectiva assumida por Guy Michaud, para quem cada país de África, segundo a sua posição geográfica, a sua constituição étnica, a sua situação económica, as suas tradições e a sua mentalidade, tem os seus problemas particulares. Estes aparecem, de uma forma mais ou menos velada ou explícita, na sua literatura, principalmente sob forma romanesca, pois é o género que melhor permite a combinação do sonho e da realidade.¹⁵

Convém evidentemente assinalar que o movimento literário do ano de 1960 não se diferencia muito do de 1959. é difícil conceber que os jovens africanos empenhados num combate político se desmobilizassem de um momento para o outro, só com o advento das Independências. Assim, verifica-se um certo prolongamento da acção anterior. Um pouco mais tarde é que se começam a afirmar as literaturas com um carácter mais regional ou local.¹⁶

Será, então, o momento, pelo menos para certos escritores, de abandonar os grandes temas em voga na literatura africana dos anos cinquenta e mesmo anteriormente. Constata-se uma vontade por parte dos jovens escritores africanos de falar com lucidez e coragem da África contemporânea. Com efeito, os seus livros são notáveis pela franqueza com que abordam temas raramente tratados pelos escritores da geração precedente. A isso se refere Jean-Pierre Gourdeau: « Il ne s'agit plus de donner de l'Afrique une image propre à la réhabiliter, mais d'attirer l'attention du public sur les maux dont elle souffre. »¹⁷

A Negritude já teve o seu tempo. O próprio Damas, um dos grandes impulsionadores do movimento, reconhece esse facto, referindo em *Carnets d'Amérique*: « Les problèmes qui se posent, aujourd'hui, sont dans la suite logique d'autres problèmes. /.../ L'enjeu de notre combat dans les années 30 a été gagné. En ce sens, je comprends que l'on dise que "la négritude est dépassée". »¹⁸

Desde há alguns anos, ela é posta em causa, por vezes violentamente, por jovens autores que aí vêem uma afirmação racial (para

não dizer racista) que estereotipa o Negro, negligencia a evolução histórica e mascara as realidades africanas. Observa-se em muitos autores novos uma profunda alteração de preocupações. Ainda segundo Gourdeau, « la Négritude perd du terrain au profit d'une observation (souvent critique et amère) de l'Afrique des Indépendances, écartelée entre la tradition et le progrès, déchirée par de flagrantes injustices sociales ».¹⁹

O romance de Kourouma, directamente relacionado com esta problemática, é certamente a obra prima dessa década. Perante a amplitude e gravidade dos problemas da África contemporânea, certos jovens escritores pensam que a Negritude, que teve sem dúvida o mérito histórico de afirmar vivamente a dignidade dos Negros, a riqueza do seu património e a originalidade da sua idiossincrasia, deixou de ser operatória e não pode já equacionar as actuais questões da África.

Nesta época da pós-Independência, por um lado já não se tenta (com excepção de alguns nostálgicos) idealizar o passado e procurar nele uma pureza mítica que implicaria um regresso considerado, de certo modo, reaccionário; por outro lado, o colono deixou de ser o alvo favorito. As Independências, ao chamarem as sociedades libertadas a recuperar um dinamismo momentaneamente esmagado, suscitam uma criatividade nova.

Esta questão é analisada por Marc Rombaut nos seguintes termos: « L'immense cri de souffrance et de révolte nègre de ce début du siècle /.../, aujourd'hui, doit retrouver un souffle neuf, recréer ou faire renaître les mythes et les passions qui transposent les rêves et les réalités nouvelles, traduisent les rapports nouveaux des hommes entre eux et expriment leur vision du monde. »²⁰

Para além desta realidade nova, comum a quase toda a África, poder-se-á pensar num outro nível: é cada vez mais evidente que os países, outrora uniformizados pela colonização, se diferenciam à medida que o tempo passa, e que cada uma das suas sociedades se debate com preocupações ou pelo menos prioridades divergentes. Como muito bem refere Nkashama, « on ne peut plus soutenir valablement la thèse de "l'homogénéité culturelle" de la race noire. »²¹ Constatação idêntica é a de Salvato Trigo: « hoje, ninguém crê, de facto, na unicidade cultural africana inventada pelos primeiros negritudinistas... »²²

No período imediatamente pós-Independência dos Estados africanos, um grande número de pessoas imaginava que a libertação seria o fim de toda a

espécie de controlo ou a repartição das riquezas por todos. Depois de uma época relativamente curta, de esperanças e de ilusões em que tudo parecia possível, o desapontamento e desencanto instalam-se, sobretudo nas classes populares. A Independência não podia ter efeitos mágicos. É uma época crítica em que se constata: o poder de uma minoria culta, formada pela escola ocidental, sobre uma maioria analfabeta, mas que detém a tradição; a substituição progressiva de uma economia agrícola e autárquica por uma economia de mercado, com vocação industrial, provocando o êxodo rural e um crescimento urbano precipitado e difícil de controlar.

Os temas de inspiração da maior parte dos escritores africanos renovam-se. Um olhar bastante crítico vai incidir sobre as novas sociedades africanas e o seu funcionamento, estigmatizando as suas injustiças e os seus fracassos. Há uma observação sem complacência, muitas vezes de uma forma mesmo impiedosa. Para Locha Mateso, toda a obra, desde que portadora de reflexão social, está inevitavelmente carregada de crítica: « En inventant un langage qui fait face à la réalité, la rectifie, l'écrivain ou l'artiste insère l'information critique ou la critique tout court... Le cas, devenu classique, de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma, l'auteur de *Les Soleils des Indépendances*, est rappelé à bon escient. »²³ Kourouma deu origem a uma ficção romanesca que, na sua forma e na sua visão, desenvolve uma crítica interna. Não temos mais um simples «leitor» ou «recriador», mas um «crítico criador»²⁴ cujas meditações desembocam na criação de uma obra romanesca.

Este autor é testemunha de uma época que ele parece considerar de certo modo feia, onde imperam a impostura, a hipocrisia e a mentira, onde o povo, sem real consciência política, está decepcionado e vingativo, desprezado por políticos que têm medo dele e o lisonjeiam para tentarem fazer esquecer o facto que enriqueceram demasiado depressa. Tristes realidades, portanto, que Kourouma descreve com um humor feroz, de aparência libertadora, como se ele quisesse proteger-se da amargura. Mas, antes de mais, é necessário ler, através das troças e das ironias, a angústia de toda uma juventude (e não só!) que procura construir o seu próprio universo.

Assim, as perturbações do período pós-colonial afectaram profundamente a evolução do movimento literário contemporâneo e explicam as grandes linhas de orientação actuais. Depois de terem denunciado as servidões da sociedade colonial, os escritores dedicaram-se à análise dos conflitos de cultura e do mal-estar derivado da busca de uma identidade

problemática. No pós-colonialismo, a atenção dos romancistas foi monopolizada pela evocação de uma sociedade em plena mutação. As Independências manifestamente desiludiram e é sem dúvida por essa razão que as obras importantes desse período traçam um quadro de fracasso. A violência e a opressão exercidas pelo poder, assim como a exploração dos pobres e dos mais desfavorecidos, por um punhado de novos ricos sem escrúpulos, são, com efeito, termos que convêm para descrever o romance de Kourouma.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre a problemática literária africana moderna, convirá situá-la em seu conjunto e no seu contexto. As literaturas africanas de expressão linguística estrangeira são um fenómeno recente. O espaço de uma vida permite abraçar a sua história.

No passado, os poemas e contos dos escritores consciencializados de África inseriam-se no processo de redescoberta de uma realidade social e cultural. Hoje, há uma ligação entre a literatura produzida na sombra do colonialismo e a actual que já procura reformular o passado e espelhar, por meio de novos conteúdos e novas formas, as estruturas nacionais em construção. Isto significa que para avaliar as literaturas de África da pós-Independência é necessário conhecer e compreender os seus antecedentes. A história da literatura de África é um fenómeno cheio de múltiplas influências, tensões, ambivalências e transformações que legam uma herança agri-doce à escrita do presente e do futuro.

Tal como refere Salvato Trigo, « o sintagma "literatura africana" é bastante recente. De facto, as primeiras produções literárias de contexto africano, que o Ocidente conheceu, foram chamadas de "literatura negra", embora esta classificação não tivesse outra base de sustentação que a epidérmica.»²⁵

Os primeiros passos das literaturas africanas de expressão linguística estrangeira começaram a ser dados, em rigor, no século passado num espaço geo-social não africano, embora a África como entidade étnico-cultural estivesse desde sempre presente. As literaturas africanas modernas têm a sua origem ligada à formação socio-económica do chamado Novo Mundo, o que implica que elas estejam relacionadas com o escravagismo. O escravo negro nessas sociedades novo-mundistas teria constituído, assim, a primeira motivação para « um certo tipo de poesia social e para alguns textos narrativos meio-etnográficos, meio-literários », ²⁶ cujos autores estariam preocupados com a marginalidade social e política do homem africano.

Em 1890, William E. B. Du Bois proclamava: « Je suis nègre et je me glorifie de ce nom; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines. »²⁷ Du Bois teorizou na sua essência o Pan-africanismo, visando uma integração total do Negro americano, outrora escravo, na sociedade estadunidense. *Ames Noires*, publicado em 1903, impôs Du Bois como o observador mais lúcido da condição negra nos Estados Unidos da América, como o mais célebre dos intelectuais negros a reagir contra a imagem estereotipada do « nègre-bon-enfant » ou do « nègre-mauvais-sauvage ». O livro tornou-se uma verdadeira bíblia para os intelectuais da « Negro Renaissance », movimento que se desenvolveu sobretudo nas segunda e terceira décadas do século XX.

Por volta dos anos vinte, o bairro negro de Harlem conheceu uma prodigiosa efervescência que o tornou o lugar forte da expressão do génio negro-americano, nomeadamente no que diz respeito ao jazz, à dança, à poesia e ao teatro.²⁸ A população negra experimenta uma nova maneira de sentir e mesmo de estar, o que a leva a querer exprimir a sua origem e a sua personalidade. Esta tomada de consciência marca o início do Renascimento Negro, movimento socio-cultural designado por « New Negro ».

O Renascimento Negro será principalmente dirigido por jovens escritores tais como Langston Hughes, Countee Cullen e Claude Mackay. Desde o seu início, o movimento caracteriza-se pela sua combatividade que se traduz:

- na denúncia da injustiça dos Brancos que reduzem os Negros ao estado de mendigos culturais;
- na rejeição do racismo, da violência e do materialismo;
- na procura da verdadeira identidade do Negro;
- na vontade de reabilitação do passado negro desfigurado pelos preconceitos e pelas teorias esclavagistas;
- no regresso à cultura e à autenticidade negras numa relação com a África.

Resumindo, há uma procura da espiritualidade negra destruída, da sua personalidade alienada e da sua cultura apagada.

O reconhecimento de África é um dos traços característicos de todo o movimento do Renascimento Negro. Mas ela aparece « mais como um lenitivo, um refúgio espiritual, um alimento poético do que propriamente como uma entidade de referência cosmogónica e social ».²⁹

Importa realçar o romance *Banjo* de Claude Mackay, de 1928, que impôs o seu autor como o verdadeiro fundador do romance realista negro americano. Aí se encontra esboçado todo o programa do movimento da Negritude. Compreende-se, então, que a importância e a influência que o romancista teve nos meios intelectuais negros em Paris tenha favorecido a eclosão da Negritude. É o próprio Senghor quem diz: « au sens général du mot, le mouvement de la Négritude - la découverte des valeurs noires et la prise de conscience pour le Nègre de sa situation - est né aux états-Unis d'Amérique. »³⁰

Mas a influência benéfica do Renascimento Negro e dos seus autores fazia-se sentir também nas Antilhas. É o que constata Jacques Chevrier: « sous l'effet du vent salubre qui souffle des Amériques grâce à Langston Hughes et Claude Mackay un mouvement d'évacuation des "fruits avortés d'une culture caduque" a commencé à s'opérer à la Martinique... »³¹ Porquê « fruits avortés d'une culture caduque »?

Até essa altura, mais ou menos princípios da década de trinta, a literatura produzida nas Antilhas seguia quase exclusivamente os modelos da literatura francesa: românticos, simbolistas e parnasianos. A maior ambição dos poetas, romancistas e críticos era integrarem-se na corrente literária francesa. O resultado desta atitude é uma literatura de « pastiche » que passa totalmente ao lado da realidade indígena. Estes « poètes de la décalcomanie », como lhes chama Léon Damas, não faziam a mínima alusão quer à dura realidade social que os envolvia, quer às emoções profundas que os agitavam, e empenhavam-se em camuflar a sua paixão e o seu ser autêntico por trás de uma fachada hipócrita com o fim de agradarem a um público mundano. Estes escritores não se aperceberam que se colocavam numa situação falsa. Eles acabaram por ver o seu país com os olhos do estrangeiro e dele só viam o exotismo. Assim, assimilação cultural, alienação e exotismo são termos adequados para descrever a literatura das Antilhas deste período.

Contudo, temos de separar o caso do Haiti em relação às ilhas vizinhas, pois foi « um território de particular importância no que concerne à hominização do negro ». ³² É preciso reter o nome de Toussaint Louverture, negro que em 1791 proclamou a insurreição geral dos escravos haitianos contra o regime colonial francês. A ilha conquistou a Independência em 1804, mas, apesar dos esforços dos continuadores de Louverture para assegurarem

uma verdadeira independência ao seu povo, o poder caiu nas mãos de burgueses mulatos que colaboravam com o antigo colonizador. Assim, verificou-se o referido fenómeno de assimilação no plano cultural.

Em 1915, dá-se a ocupação americana e há uma tomada de consciência por parte dos intelectuais, que os prepara para a renovação literária. Por patriotismo autêntico e espírito de resistência, interessaram-se pelo folclore e pelas tradições indígenas, estudaram os costumes, as crenças e os contos haitianos que descobriram no seio dos camponeses.

Fundaram-se revistas, entre as quais se destaca *La Revue Indigène* que deu corpo à corrente estética do indigenismo. Saliente-se a influência determinante do haitiano Jean Price-Mars, grande encorajador da nova corrente de ideias. Ele considerou o folclore haitiano, o dialecto crioulo e a religião vúdu como vectores essenciais. Ele foi o líder intelectual que tinha faltado ao Renascimento Negro norte-americano.

O objectivo do grupo indigenista era, então, defender, apresentar e glorificar a cultura indígena afro-haitiana durante tanto tempo desvalorizada, uma verdadeira celebração da alma nacional, o que significava obviamente o abandono dos temas clássicos inspirados pelo Ocidente.

Mas, se tal como dissemos, a imitação formal, a pobreza de inspiração e a assimilação caracterizavam a literatura das Antilhas no período entre as duas guerras, necessidade há de separar o caso de um autor nascido na Martinica. Em 1921, no momento em que o New Negro ainda estava nos seus inícios e em que a escola indigenista haitiana ainda não tinha tomado forma, René Maran publica *Batouala, véritable roman nègre*. O escândalo rebentou quando o romance obteve o Prémio Goncourt. Maran era o primeiro Negro, em França, a ousar dizer certas verdades sobre o sistema colonial, a descrever os Negros com realismo, tentando dissipar certos mitos coloniais. Em vez do Negro idiota, caricato, Maran mostra o Negro dotado de crítica, de julgamento e de lógica.

Batouala, pela sua própria existência, arruinava todo o sistema no qual se fundava a dominação colonial. Com efeito, se até ali o colonizado era definido como pura negatividade (mito da « tábua rasa» africana no momento da chegada dos ocidentais), será fácil prever as consequências do aparecimento de um tal acto literário, entre os quais « a inversão dos conceitos e preconceitos sociológicos a respeito dos negros e da sua cultura». ³²³ « Certificado de baptismo da literatura africana de expressão

francesa»,³⁴ o romance conferiu ao seu autor o estatuto de precursor da Negritude.

Nesta marcha para o movimento da Negritude é de realçar o papel desempenhado por várias revistas, nomeadamente a *Revue du Monde Noir*, *Légitime Défense* e *L'étudiant Noir*.

Quando o New Negro asfixiou no Harlem, os seus autores exilam-se em França, depois de 1923, onde vão dar vigor às ideias que fermentam no Quartier Latin. O doutor Sajous, originário do Haiti, funda em Paris, em 1931, a *Revue du Monde Noir*. Duas irmãs antilhanas, Andrée e Paulette Nardal, completam a revista abrindo um salão onde se encontra toda a «intelligentsia» negra de Paris, entre a qual Césaire, Senghor e Damas. Segundo Mésu, foi graças a esta revista e aos seus dirigentes que « Senghor pode conhecer as correntes literárias das Antilhas, dos Estados Unidos e a situação do homem negro em geral». ³⁵

Se o New Negro não concluiu o seu programa, a *Revue du Monde Noir* continua-o, afirmando a personalidade negra, rejeitando a pretensa missão civilizadora do Ocidente e reivindicando uma literatura autenticamente negra. Esta revista, que só apareceu de 20 de Novembro de 1931 a 20 de Abril de 1932, tinha então reclamado uma literatura negra, ou mais correctamente uma literatura africana. ³⁶ Coube depois à revista *Légitime Défense* defini-la e propor o modelo.

Os seus autores, Jules Monnerot, Etienne Léro e René Menil, jovens antilhanos, estudantes em Paris, num manifesto-programa agressivo, em 1 de Junho de 1932, esboçam uma teoria da nova literatura antilhana. Proclamando a sua recusa dos valores do capitalismo e do cristianismo, afirmavam a sua adesão ao marxismo, ao surrealismo e à psicanálise de Freud. A revista estigmatizava em termos extremamente duros a mediocridade da literatura das Antilhas que era uma pálida imitação do Parnasso francês, modelo já então ultrapassado e recusado em França.

Se eles reagem com tanta violência, é porque compreendem que a imitação literária é a expressão de um servilismo cultural resultante de causas sociais, políticas e raciais: os antilhanos tinham permanecido escravos no seu coração e espírito. *Légitime Défense* prega assim a liberdade de estilo, mas também a liberdade da imaginação e do temperamento negros, e louva o exemplo dos escritores americanos do Renascimento Negro. O escritor deveria assumir a sua cor, a sua raça.

Assim, impõe-se reconhecer nesta revista o mérito de ter afirmado a necessidade de se produzir obras reflectindo autenticidade e de ter ousado estabelecer balizas. Mas mais importante que este facto é talvez a influência exercida por *Légitime Défense* sobre os estudantes negros de Paris. A sua mensagem ultrapassou o círculo dos antilhanos e atingiu os estudantes africanos. Com efeito, na pequena revista já se encontravam todas as ideias donde viria germinar o renascimento cultural dos Negros de expressão francesa: crítica do racionalismo, preocupação em reconquistar uma personalidade original e recusa de uma arte subjugada pelos modelos europeus.

Légitime Défense teve somente um número, mas a semente estava lançada e as reacções iriam nascer. Assim, foi despertada a consciência de vários jovens africanos e antilhanos que se agruparam sob a direcção do martiniquenho Aimé Césaire, do senegalês Léopold Senghor e do guianês Léon Damas, e fundaram em 1934 um jornal chamado *L'étudiant Noir*.³⁷ De assinalar entre outros também os senegaleses Birago Diop e Ousmane Socé.

O grupo de *L'étudiant Noir* foi muito mais longe que o de *Légitime Défense*. Antes de mais, um dos méritos do jornal foi o de reunir os estudantes africanos e antilhanos. Qualquer que fosse a origem, cada um era apenas um estudante negro. Operou-se assim uma tomada de consciência dos interesses comuns a todos os Negros.

Em seguida, *L'étudiant Noir* rejeitou em grande parte as teses de *Légitime Défense* que ele considerava ainda demasiado assimilacionistas. O grupo mantinha as suas distâncias em relação aos valores ocidentais, mesmo os mais revolucionários, para tentar encontrar os valores da *négritude*. Eles estendiam a sua crítica mesmo às ideologias que punham o Ocidente em questão: o marxismo, no plano social, e o surrealismo, no plano literário. O grupo reivindicava a liberdade criativa do Negro fora de qualquer imitação ocidental e indicava o meio pelo qual o Negro poderia libertar-se do jugo desta assimilação: pelo regresso às fontes africanas.

Esses autores, a quem se devem as primeiras grandes obras da literatura negro-africana de língua francesa, são considerados como os fundadores do movimento da *Négritude*. Para esta perspectiva da revalorização das civilizações africanas pré-coloniais, foi importante a influência dos etnólogos e africanistas. A obra de Léo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine* (1936), e a de Maurice Delafosse, *Les Nègres* (1927),

foram lidas e comentadas pelos estudantes negros de Paris. Nelas, dissipavam-se as taras atribuídas à raça negra, tais como povo sem história, mentalidade primitiva, etc.

Os colonizadores legitimavam a dependência política e económica dos africanos através da teoria da « tábua rasa». Eles não teriam inventado nem criado nada, perspectiva contra a qual se insurge o africanista Théodore Monod: « L'Afrique existe, très concrètement, il serait donc absurde de continuer à la regarder comme une table rase, à la surface de laquelle on peut bâtir, ab nihilo, n'importe quoi. »³⁸

Assim, os poetas e artistas negros opuseram ao desprezo europeu, através das suas obras poéticas e romanescas, a imagem bucólica, mas, é preciso dizê-lo, por vezes um pouco idealizada das sociedades pré-coloniais e dos grandes impérios da Idade Média. Os reinos africanos eram uma das fontes de inspiração da Negritude, para provar que « le Noir n'est pas un homme sans passé, il n'est pas tombé d'un arbre avant-hier ». ³⁹

Em reacção contra a política de assimilação cultural praticada pela metrópole, o protesto anti-colonial dos escritores encontrou-se, assim, associado a uma exaltação do passado e ao « retour aux sources ». Os poetas lançam mão ao símbolo da Mãe-África como um ponto de identidade e identificação familiar com a África. O ancestralismo e a identificação com um passado algo remoto reflectiriam, tal como nos diz Russel Hamilton, « os sentimentos latentes de alienação na consciência social dos intelectuais aculturados ». ⁴⁰

Este retorno às fontes, sem dúvida salutar, fazia no entanto correr o risco de se falsear a imagem de África. Senghor louva a África ancestral, apoiando-se nas suas recordações pessoais, para impor a imagem de uma sociedade e de uma vida de doçura e nobreza, onde cada um tem o seu lugar. ⁴¹ A situação pré-colonial, em que o Negro vivia sem alienação, o « royaume d'enfance » e as cicatrizes do exílio seriam motivações insistentemente poetizadas pela Negritude senghoriana.

Césaire, mais impaciente e intransigente por natureza, reconhece ter um temperamento diferente de Senghor, homem mais sereno e conciliador. Mas a nostalgia da África e a evocação das suas culturas estão longe de estarem ausentes em Césaire e Damas, enquanto que também o próprio Senghor experimenta momentos de revolta e repulsa. ⁴²

O âmago da Negritude só foi verdadeiramente atingido e o movimento cultural oficialmente fundado, quando surgiram as obras literárias destes três autores, nomeadamente *Pigments* (1937) de Damas, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Césaire, e *Chants d'ombre* (1945) e *Hosties noires* (1948) de Senghor.

Pelo tom bastante violento e pelos temas (nostalgia da África, rancor da escravatura, anti-colonialismo, revolta tanto contra a cultura como contra a opressão política da Europa, reivindicação da dignidade do Negro), *Pigments* anuncia já o programa do movimento neo-negro. Pela primeira vez, um poeta antilhano chama a atenção para a cor da pele, à qual o título faz directamente alusão. « Violent coup de gong qui inquiéta la conscience des oppresseurs et éveille celle des opprimés », ⁴³ esta obra é um convite à acção directa, à revolta. ⁴⁴

Também a poesia de Césaire é revolucionária. O *Cahier d'un retour au pays natal* é um longo grito contra a opressão e a alienação que subjagam todos os membros do seu povo e da sua raça. Césaire tenta dar aos antilhanos o sentido da dignidade humana, tenta libertá-los da sua mentalidade de escravos. O rebelde Césaire foi verdadeiramente a voz da consciência negra, dos seus sofrimentos e das suas exigências. É sem dúvida a rara coerência entre o ser, as palavras e os actos que explica a ressonância de Césaire no mundo negro africano.

Perspectiva diferente será a de Senghor, em que esse regresso ao país natal se efectua sem esta crispação dolorosa que caracteriza os antilhanos. O tempo forte da negritude de Senghor é, sem dúvida, a peregrinação às fontes ancestrais, o seu regresso à África-mãe que para ele é bem real, contrariamente a Césaire, para quem esse continente permanece em grande parte mítico. Toda a obra de Senghor se enraíza no reino da infância; o seu tema principal é a identidade cultural, a sua reivindicação, afirmação e ilustração. É neste sentido que Mbowil a Mpaang Ngal refere a propósito de Senghor: « Il n'a écrit qu'un poème, mieux n'a rêvé qu'une poésie: le temps du retour aux sources, l'identification. » ⁴⁵

A sua concepção de combate face ao opressor vai mais no sentido da contemplação, do sonho, da emoção poética, de um olhar mais virado para o passado, o que explica talvez que, hoje, parte da juventude se destaque dele, à procura de um guia menos complacente em relação ao Ocidente.

O poeta proíbe-se a si mesmo dar livre curso à sua reserva de ódio, pois ele sabe que o destino de poeta e de homem político se articula na charneira dos dois mundos. Ele é, como muitas vezes o afirmou « un métis culturel », o que não significa que ele renuncie aos valores negro-africanos e esteja disposto a acolher tudo o que a Europa lhe ofereça. Nestas condições, compreende-se melhor o seu projecto de Negritude: promover uma sociedade nova na qual se fundiriam harmoniosamente os valores humanos mais eminentes tanto da África como do Ocidente.

Assim, para Damas, a Negritude consistia essencialmente em rejeitar a assimilação e em defender a sua qualidade de Negro e de guianês. Para Césaire, ela foi antes de mais a constatação de um facto, a revolta e a chefia do destino da sua raça perante os seus compatriotas que se recusavam a assumi-la. Em relação a Senghor, tratava-se sobretudo do património cultural da África negra, « l'ensemble des valeurs culturelles de l'Afrique noire ».

Estas três acepções completavam-se e reforçavam-se numa mesma finalidade: revalorização do nome, da pessoa e dos valores do Negro, ou por outras palavras, a reivindicação, por via literária, da especificidade cultural, da africanidade do colonizado francófono.

Saliente-se o papel desempenhado pela revista *Tropiques* fundada na Martinica por Césaire no início da Segunda Guerra Mundial, em que o principal argumento foi a revalorização das culturas africanas. Com efeito, *Tropiques* não se limita à afirmação da originalidade da cultura antilhana; ela reconhece-lhe as raízes africanas.

As armas propostas, pela revista, ao antilhano para ele reconquistar a sua verdadeira personalidade são o reconhecimento da África, o reconhecimento da raça (abertura aos problemas dos outros Negros), o reconhecimento do folclore antilhano e, por fim, o surrealismo como meio de libertação, de « parler à mots couverts », de despertar a população e de combater o racionalismo.

Tropiques propôs uma análise tão consequente da situação cultural das Antilhas que as suas ideias não podiam deixar de ter repercussões no mundo negro. A principal revista do após-guerra, *Présence Africaine*, assegurará a continuação dessas ideias.

Aparecendo simultaneamente em Paris e em Dakar em Dezembro de 1947, ela tinha como objectivo, segundo o seu fundador Alioune Diop,

«définir l'originalité africaine et hâter son insertion dans le monde moderne». ⁴⁶ A revista, na qual colaboraram também Senghor e Césaire, não obedecia a nenhuma ideologia filosófica ou política. A originalidade africana era vista sob o seu aspecto cultural.

Mas, apesar da revista não se propor um objectivo político, através da cultura ela foi levada a pôr implicitamente em questão a colonização. Relativamente à parte literária, as obras denunciavam a segregação, a brutalidade do Branco americano (por exemplo, através de Richard Wright). A simples reivindicação cultural torna-se um motivo suplementar de revolta política. Assim, *Présence Africaine* parte das bases postas por *L'étudiant Noir* (afirmação de uma cultura africana), mas vai concedendo depois um interesse maior à política.

A reflexão crítica que se instaura na *Présence Africaine* no início dos anos cinquenta, coincide com uma certa efervescência no contexto político internacional. ⁴⁷ A estética negro-africana que começa a emergir nesta revista é uma estética de combate mais radical, segundo Locha Mateso, que a proclamada pelas primeiras revistas negras.

Para além da importância que esta revista teve no movimento da Negritude, destaca-se a influência da antologia que Senghor publicou ⁴⁸ alguns meses depois do aparecimento da *Présence Africaine*, ambas as quais asseguraram ao movimento uma divulgação mundial.

Essa antologia seleccionava os poemas mais violentos, mais dolorosos e « menos franceses» dos escritores negros e, por isso mesmo, constituía um verdadeiro manifesto da revolução Negra tanto contra a opressão política como cultural do Ocidente. Segundo Lilyan Kesteloot, foi o acto oficial de nascimento de uma literatura negro-africana de língua francesa, radicalmente diferente da literatura francesa e inassimilável por ela ou, ainda segundo esta autora, « um acto de divórcio com a Europa». ⁴⁹

Este facto foi devidamente assinalado por Sartre no seu famoso prefácio a esta antologia: « Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux? /.../ Il n'y a plus d'yeux domestiques: il y a des regards libres qui jugent notre terre.» ⁵⁰

A poesia da Negritude só poderia concretizar-se numa tomada de consciência dolorosa e trágica da situação socio-política do Negro colonizado, o que podia explicar a sua violência, a sua agressividade, a sua

revolta mal contida. A nível dos temas havia uma certa homogeneidade. Tal como refere Sartre, ainda em « Orphée Noir », « la chance inouïe de la poésie noire, c'est que les soucis de l'indigène colonisé trouvent des symboles évidents et grandioses qu'il suffit d'approfondir et de méditer sans cesse: l'exil, l'esclavage, le couple Afrique-Europe et la grande division manichéiste du monde en noir et blanc. »⁵¹

A escolha do género recaiu sobre a poesia, pois era a forma que melhor traduzia esse sentimento de revolta. A expressão de revolta, pelo menos no contexto africano do período entre as duas guerras, era incompatível com o espírito de análise sociológica que a prosa, à primeira vista, pode permitir. Na opinião de Sartre, a tentação foi rejeitar a prosa clara e racional em benefício de uma linguagem menos directa, mas mais próxima dos africanos. Para Senghor, « la nature de la poésie est d'exprimer ce qu'il y a, dans l'homme, de plus intime, de plus original, de plus irréductible: ce qu'il y a de plus homme dans l'homme. »⁵²

A partir de meados da década de cinquenta, a poesia africana começa a perder terreno e regista-se um florescimento do romance: a um período lírico, coincidindo com um mundo inaceitável em que só a poesia trazia esperança, sucede a idade da prosa. Antes desta data, o romance é raro, mas podemos, contudo, mencionar alguns títulos, tais como *Batouala* (1921), de René Maran, *Force Bonté* (1926), de Bakary Diallo, *L'Esclave* (1929), de Félix Couchoro, *Karim* (1935) e *Mirages de Paris* (1937), de Ousmane Socé, e *Dogoumici* (1938), de Paul Hazoumé.

Se a imitação formal e a pobreza de inspiração caracterizam a poesia africana e antilhana do período entre as duas guerras, parece que o romance começou, nessa época, de certo modo, a tomar consciência da realidade colonial.

A propósito da orientação do romance africano nos seus inícios, diz-nos Ahmadou Kourouma: « Les romanciers négro-africains d'avant 1940 écriront d'abord, à un premier niveau, pour se prouver à eux-mêmes et ensuite à leurs maîtres que par la sorcellerie de l'écriture et de la lecture, eux, ils valaient des Blancs, ils étaient des Nègres aussi adroits que des Blancs, et, à un second niveau, pour dénoncer le mensonge social, la mystification qui les blanchissait et reléguait au rang de sous-hommes leurs frères et pères qu'ils savaient aussi intelligents et aussi sensibles... »⁵³

Durante a grande epifania poética negra dos anos de 1939 a 1950, a produção romanesca esteve praticamente apagada. Nos anos cinquenta, os romancistas irrompem com força no horizonte literário africano.⁵⁴ O género romanesco era o mais adequado para se analisar a nova sociedade que estava em vias de se construir.

Anozie acusa a poesia por ela falsificar, ou pelo menos ignorar, a realidade quotidiana da África ocidental. O romance, pelo contrário, apresentaria uma imagem mais exacta e mais evolutiva da realidade social em África.⁵⁵ Segundo este autor, o romance faz entrar o homem social na literatura. Com este género, a História penetra sem dificuldade numa sociedade agitada por mudanças. O desenvolvimento deste género literário mostra, na realidade, um interesse crescente pela História e pela antropologia. Ele difere da poesia que « canta » o homem e que faz apelo aos sentimentos pessoais do artista.

Se bem que seja difícil homogeneizar na sua temática e estilística o romance africano, tentemos traçar em linhas gerais a sua evolução. Este género literário não existe na literatura africana oral, ao contrário do que acontece com o teatro, a poesia ou o conto. Assim, criou-se o hábito de o definir a partir de critérios ocidentais. Contudo, o romance africano vai evoluindo e distanciando-se do romance ocidental, que inicialmente lhe serviu de modelo.

Antes de entrarmos propriamente nas diversas fases do romance africano, pensamos ser pertinente referir uma literatura que se desenvolveu a propósito de África a partir dos fins do século XIX: a literatura colonial. Ela interessa-nos na medida em que está implícita uma certa continuidade do romance colonial no romance africano.

A literatura colonial será como que uma transposição para o papel da conquista e expansão coloniais e, de certo modo, uma apologia desta última. A literatura colonial pretende-se « africana » devido ao cenário da sua inspiração, mas na realidade ela é um ramo da literatura francesa. Os seus autores são quase todos funcionários franceses trabalhando nas colónias ou mesmo metropolitanos fascinados pela África.

Um factor que sobressai nesta literatura é a negação sistemática do passado histórico africano. Os romancistas coloniais detinham-se em elementos que confirmavam a tese do primitivismo dos Negros. As tradições, insuficientemente conhecidas, não permitiam revelar nenhuma unidade

cultural. O romance colonial estava ligado aos antigos mitos do « bom selvagem» e tentava justificar o comportamento e as atitudes dos evangelizadores e dos « civilizadores» face a esses « povos primitivos». Em geral, era uma literatura racista. Desvalorizava as manifestações culturais dos Negros, ao descrever com pouco apreço os ritos, os mitos, as atitudes religiosas e ao insistir no seu primitivismo.

A noção de literatura colonial vai evoluir a partir do momento em que os Africanos, saídos da escola colonial, começam por sua vez a escrever, sobretudo a partir de 1920. Com esta entrada dos Africanos no mundo das letras, foi preciso, então, rever a definição de literatura colonial, o que foi feito por Roland Lebel, na sua *Histoire de la littérature coloniale en France* (1931):

« La littérature colonial doit être produite, soit par un Français né aux colonies ou y ayant passé sa jeunesse, soit par un colonial ayant vécu assez longtemps là-bas pour s'assimiler l'âme du pays, soit enfin par un de nos sujets indigènes, s'exprimant en français, bien entendu.»⁵⁶

Em *Les damnés de la terre* (1961), Frantz Fanon caracteriza esta época pela assimilação perfeita do intelectual colonizado, em que as suas obras correspondem aos modelos da metrópole e se podem integrar numa ou noutra corrente literária em voga na capital.

Mas os escritores africanos recém-chegados à literatura começaram a dar uma visão mais original dos factos africanos, cuja particularidade procederia precisamente da sua qualidade de Africanos. Vai-se dando a mutação do romance colonial, traduzida numa maior atenção às realidades culturais africanas e às tradições, situação para a qual terá contribuído a acção dos africanistas.

Começa-se a fazer uma certa distinção entre « literatura colonial» e « literatura africana», mas ainda não há a consciência da existência de uma literatura africana, de um romance africano autónomo. A este respeito diz-nos Kane: « Pour les romanciers coloniaux, les Africains viennent à la littérature pour révéler l'autre face des choses et s'insérer dans le courant du roman colonial rénové.»⁵⁷

Entretanto, o romance colonial vai-se extinguindo dando paulatinamente lugar ao romance africano. Nesta transição criou-se uma zona cujas fronteiras não estavam de modo nenhum nitidamente demarcadas: ao saírem de um período em que o romance colonial forneceu quase exclusivamente

os elementos de representação da África em França, os escritores africanos, nas suas primeiras obras, deram ainda livre curso à veia de exotismo colonial, embora já se verificando uma readaptação.

Entre os elementos determinantes na evolução, poderemos, decerto considerar as mutações trazidas pela guerra. O romance colonial tinha servido de veículo à ideologia colonialista, exaltando abundantemente a obra colonial e o « espírito de império», no dizer de Kane. Depois de todas as hostilidades, e perante a miséria humana, a perspectiva teria que ser diferente e o romance iria romper com a tradição de exotismo do romance colonial, recorrendo a um novo realismo e negando os mitos e os estereótipos difundidos por esse mesmo romance.

Talvez por se encontrar nessa tal zona de transição, o romance *Batouala*, de René Maran, tenha suscitado opiniões tão diversas por parte dos críticos. Já fizemos referência à opinião de Roland Lebel para o qual esta obra se integra no romance colonial. Para Nkashama, apesar de Maran tentar desesperadamente dissipar os mitos coloniais, ele cede a esses mesmos mitos na descrição de certas cenas.⁵⁸

Por outro lado, Kotchy sublinha: « *Batouala* devait défier cette littérature coloniale qui caricature le Nègre et lui nie toute sa culture. /.../ René Maran dans *Batouala* montrera le vrai visage de l'Afrique. /.../ L'oeuvre de René Maran nous introduit-elle dans cette Afrique authentique de nos pères.»⁵⁹ Também para Kesteloot, o autor se situa fora da literatura colonial: « Contre tous les poncifs de la littérature coloniale, René Maran s'avisait de décrire simplement les Noirs tels qu'ils étaient, sans les déformer comme il était d'usage.»⁶⁰

Verifica-se, assim, duas correntes de opinião bem definidas. Segundo o ponto de vista de Chevrier, « il y a une véritable remise en question du système colonial français. Enfin, il n'est pas jusqu'à l'idéologie suspecte du colonisateur qui ne soit remise en cause.»⁶¹ Numa perspectiva oposta, registemos ainda a opinião de Kotchy: « En définitive, il n'y a chez Maran ni un véritable souci de réhabilitation, ni un authentique procès de la colonisation comme nous le verrons avec Césaire qui assume la civilisation nègre et combat l'oppression coloniale sous toutes ses formes...»⁶²

Mas de um modo geral, prevalece a opinião que *Batouala* desempenhou um grande papel no despertar de uma consciência anti-colonialista, constituindo um primeiro acto de coragem por parte de um escritor negro face à colonização.⁶³

Kotchy justifica o seu ponto de vista dizendo que Maran não podia pôr fundamentalmente o problema colonial, pois ele fazia realmente parte da classe social responsável, e acrescenta que enquanto ele vivia em França nem sequer suspeitava daquela anomalia que era a colonização.⁶⁴ Isto leva-nos à questão da idiossincrasia de Maran: será ela essencialmente ocidental ou, apesar de tudo, negro-africana?

Locha Mateso dá-nos a conhecer a opinião de Senghor: « René Maran est un écrivain nègre, selon Senghor, non seulement parce qu'il a su intégrer à son oeuvre l'image et le rythme, sceau de la négritude, mais aussi parce *Batouala* est l'Afrique vécue de l'intérieur. »⁶⁵ Da mesma opinião é Jacques Chevrier para o qual *Batouala* constitui o primeiro romance negro escrito por um Negro.⁶⁶

Já Michel Pierre refere Maran como um funcionário colonial de origem antilhana portador de uma cultura que não estava totalmente enraizada em África.⁶⁷

Kotchy e Kesteloot vão bem mais longe, sendo o primeiro de opinião que « bien que nègre, l'écrivain demeure avant tout français, d'esprit et de pensée. N'avoue-t-il pas lui-même, "je suis Européen à peau noire". L'homme pareil aux autres refuse d'assumer totalement sa race. /.../ Ainsi son retour aux sources reste-t-il superficiel. »⁶⁸ Neste sentido, também, diz-nos Lilyan Kesteloot: « Plus trace chez lui d'un "tempérament nègre", ni de "survivances ancestrales": sa manière de penser, de sentir, est française. Considéré par les noirs comme un précurseur de l'actuelle négritude, il avoue qu'il la comprend mal et a tendance à y voir un racisme plus qu'une nouvelle forme d'humanisme. »⁶⁹ Mais adiante refere ainda esta autora que Maran tendo vivido toda a sua juventude em França, longe dos seus pais e da sua família, perdeu todas as características negras e adquiriu o estilo francês sem esforço e sem alienação de si próprio. Segundo a expressão de Kesteloot, « ses oeuvres sont authentiques et personnelles, et en même temps très françaises. Elles n'appartiennent pas à la littérature nègre, quoiqu'elles en aient influencé les idées. »⁷⁰ Numa entrevista, é o próprio

Maran que afirma que, apesar da simpatia pelos seus irmãos de raça, se considera demasiado ocidentalizado para os compreender bem.⁷¹

Apesar de tudo,⁷² o romance de Maran é considerado como um precursor da Negritude. Césaire, Senghor e Damas reconhecem que ele marcou uma data importante para a nova geração negra. Com *Batouala*, qualquer coisa tinha mudado para os homens de cor.

Depois destas considerações importantes para ilustrar a continuidade da literatura colonial na literatura africana, impossibilitando, assim, a determinação nítida do início desta última, esboçemos então as linhas gerais de evolução do romance africano.

Embora ele só tenha realmente desabrochado nos anos cinquenta, seguiremos mais ou menos o ponto de vista de Mohamadou Kane, para quem uma primeira fase do romance se prolongaria até à Segunda Guerra Mundial.⁷³ Temos, no entanto, em consideração que esta dita « primeira fase » só muito incipientemente apresenta o que iria ser mais tarde este género em África.

Teremos então uma primeira etapa dominada essencialmente pelos problemas culturais, o que Senghor apelidou de « *primauté du culturel* ». Nas obras romanescas que apareceram antes da guerra, afirma-se a identidade cultural, reabilita-se as tradições, descreve-se a organização da vida, a unidade e a continuidade das culturas africanas, enfim, desenvolve-se o sentimento de uma especificidade cultural africana, de uma diferença que é preciso valorizar e salvaguardar.

Interessa menos o indivíduo do que o mundo que ele permite descobrir, com os seus problemas, as suas crenças, a sua fisionomia própria. Ainda não se presta particular atenção ao problema da colonização, mas já estão presentes os elementos que vão conduzir à contestação do sistema. Num primeiro tempo, os romancistas armam-se das tradições para se fazerem reconhecer e reivindicarem um lugar no mundo.

Uma segunda fase, cobrindo a época que se estende mais ou menos da Segunda Guerra até 1960, caracteriza-se pelo militantismo anticolonialista. A contestação da colonização apoia-se na tradição. Esta alimenta a corrente de resistência mais ou menos directa à colonização. O aspecto cultural encontra-se ao serviço do político; afirma-se que a tradição só poderia evoluir num contexto de liberdade. Os romancistas, cansados de esperar que os tratassem de acordo com as suas especificidades e postulados, nesta segunda etapa, põem em causa o mundo colonial, denunciando a sua injustiça e

hipocrisia. Eles rejeitam aquele mundo novo e simultaneamente fazem o elogio das suas tradições culturais.

Consideremos, por último, uma terceira fase, que começou precisamente em 1960, com as Independências. A atenção vai-se centrar no confronto entre a tradição e o modernismo e na necessidade de mudança. O romance de certo modo contesta a Negritude e põe muitas reservas ao passado idealizado por esse movimento.

Não devemos cair no erro de distinguir as fases de evolução do romance com base na primazia do cultural ou do político, pois se as obras antes de 1954 não tinham propriamente um compromisso político, elas têm-no na segunda fase, assim como na terceira. *Les Soleils des Indépendances*, sendo um romance com forte orientação cultural, permanece, apesar disso, militante. Dá-se como que uma fusão da intenção cultural e política.

Dentro da primeira fase, verifica-se uma diferença entre o género romanesco e poético, pois enquanto que no primeiro, tal como referimos, há uma ausência de implicação política, consagrando-se quase exclusivamente a debates culturais, o último faz eco das realidades políticas.⁷⁴

Toda a fase inicial do romance, que segundo Kane, se inicia com a publicação de *L'Esclave* (1929), de Félix Couchoro, é então dominada pelas tradições e pelo debate acerca do seu futuro. Naturalmente, a apresentação das tradições vai levando à afirmação da identidade cultural e, assim, as primeiras obras romanescas vão dar ênfase à especificidade cultural africana.

Nos inícios do século XX, destacam-se essencialmente dois focos intelectuais, o Senegal e o Daomé, com os romances já referidos: *Force-Bonté* (1926), de Bakary Diallo (Senegal), *L'Esclave* (1929), de Félix Couchoro (Daomé), *Karim* (1935) e *Mirages de Paris* (1937), de Ousmane Socé (Senegal) e *Dogumici* (1938), de Paul Hazoumé (Daomé).

O facto dos Negros terem lutado lado a lado com os soldados franceses durante a Primeira Guerra Mundial permitiu o sucesso de *Force-Bonté*. Diallo introduz a narrativa autobiográfica com esta homenagem (não desprovida de alguns espinhos) ao exército e à França. Tal como *Batouala*, este romance encontra-se num período de transição. Kesteloot dirá: « Ce roman n'est qu'un naïf panégyrique de la France. »⁷⁵ Tanto esta obra, como a de Hazoumé, apesar de interessantes, segundo a autora, não são suficientemente literárias para entrarem no seu estudo.⁷⁶

O zairense Joseph Mbelolo Ya Mpiku, em *Le roman sénégalais de langue française: la période de formation*, sublinha, no entanto, algumas passagens contestatárias da obra de Diallo, como por exemplo, o facto de Bakary, por diversas vezes, falar em « mal-entendidos», ou ainda o facto de certas situações vividas por ele e outros soldados deixarem transparecer recordações amargas.⁷⁷ Convenhamos que estas passagens pouco têm de contestação, se tivermos em consideração o que se tornou depois o romance africano.

Para Nkashama, este texto liga-se ainda à exaltação do universo colonial, apesar de tentar polarizar-se à volta de uma certa « psicologia» que caracterizaria o comportamento do Africano, numa situação de mutações culturais.⁷⁸

Doguimici foi a primeira grande reconstituição histórica. O seu autor consagrou mais de vinte e cinco anos a pesquisas etnológicas do seu país. Hazoumé descreve-nos a história do Daomé na primeira metade do século XIX. Ele procurou fazer uma obra histórica segundo as normas europeias, propondo, através de uma ficção romanesca, uma visão objectiva da sociedade que ele descrevia. Para além de traçar quadros pitorescos e coloridos da vida nacional e das cerimónias da corte, o autor esforçou-se por penetrar no espírito dessa época. Tudo isto, talvez, numa tentativa de refutação da teoria da « tábua rasa» professada nos fins do século XIX.

Mas este género de romances apresenta, segundo Bernard Mouralis, sobretudo um interesse literário, pois o que existe sobre aquelas épocas distantes é o testemunho da tradição, que no fundo não é mais do que a versão « oficial» dos factos. Ele chama a atenção para a pintura idílica do passado que caracteriza a maior parte dos romances deste género. Ela tem naturalmente uma significação artística e moral, mas não transmite a objectividade que se espera da História.⁷⁹ Apesar de tudo, este autor considera *Doguimici* o modelo do romance histórico de expressão francesa.

Mas, para além da afirmação de uma cultura, estas primeiras obras abordam já, de certo modo, a necessidade de mutações. Socé e Hazoumé, embora sublinhando a personalidade cultural das sociedades que descrevem, estão abertos ao progresso e à mestiçagem cultural.

Para Socé, o mal estar sentido pelos Negros só pode ser dissipado através de uma síntese lúcida dos valores europeus e africanos. Já antes da Segunda Guerra, este autor exprimia esta ideia nos seus romances *Karim* e

Mirages de Paris. Neste último, o herói afirma: « /.../ de ce métissage va naître, en terre africaine, un monde nouveau. » (p.149), o que demonstra que Socé reservava um lugar importante para o contributo ocidental.

Os romancistas concentram a sua atenção no confronto cultural e nos problemas do progresso,⁸⁰ enquanto que os poetas se debruçarão mais sobre a exaltação do passado. Estes vão glorificar o passado de uma forma abstracta, no que ele tem de intemporal e mítico. Os romancistas vão descrever as tradições, mas avaliando as suas possibilidades de sobrevivência num contexto de modernização. Assim, se por um lado, os romancistas se dedicam a precisar a identidade cultural africana - e Socé e Hazoumé mostram bem que as culturas africanas são coerentes e estão vivas -, por outro lado, eles sublinham as insuficiências das tradições, mostrando que, de certo modo, estas travam ou comprometem o processo de modernização. Há como que um consenso sobre a necessidade de amputar os elementos mais violentos ou retrógrados da tradição, para a pôr apta a acolher o progresso. Esta problemática pode ser observada tanto nos referidos romances de Socé como em *Doguimici*, de Hazoumé.

Segundo Kane, não existe nestes romances um fetichismo do passado, como nos poetas da mesma época, verificando-se, no entanto, adesões sentimentais à tradição. Uma veia desenvolvendo o tema da nostalgia da tradição percorre o romance africano como pano de fundo e exemplos disto seriam os romances *Doguimici*, de Hazoumé, *L'Enfant Noir*, de Camara Laye e *Les Soleils des Indépendances*, de Ahmadou Kourouma. O romancista oscilaria entre a tentação de glorificar o passado e as tradições, e a necessidade de mostrar os seus limites. Em relação ao romance da pós-Independência, diz-nos ainda este crítico: « L'éloge des traditions qui sous-tend *Les Soleils des Indépendances* aurait été inconcevable de la part des romanciers de la première génération. Car les élites africaines du moment étaient plus ou moins marquées par l'assimilationnisme. »⁸¹

Assim, apesar de presente, a identidade cultural não suscitaria nenhuma forma de elogio, talvez devido a uma atitude defensiva por parte dos romancistas de não se quererem comprometer no debate ideológico, que caracterizará o romance militante da segunda fase. Com efeito, em Socé, Couchoro ou Hazoumé não se regista nenhuma consideração sobre a negritude.

Nesta fase, a Europa exerce ainda uma grande atracção e influência. Em Socé, pelo menos nos dois romances em questão, há uma certa

orientação para a Europa, que se traduz, por exemplo, na tendência, consciente ou não, em veicular o prazer que experimentam as personagens ao entrarem na civilização técnica da Europa e ao servirem-se dos objectos materiais.⁸² *Mirages de Paris* centra-se na descrição da vida urbana dos Negros na capital francesa. *Karim* descreve toda uma série de regras às quais se devem submeter os amantes e que fazem lembrar o amor cortês da Idade Média europeia.

Mas, apesar disto, e obviamente, a influência da literatura oral faz-se sentir. Já em *Mirages de Paris*, o autor interrompia a narração e fazia o seu herói contar uma história lendária. Há um esforço no sentido de se evitar um corte demasiado nítido entre o mundo da tradição e o do modernismo.

É importante referirmos, ainda relativamente a esta primeira fase, o facto de que as obras são, de um modo geral, prefaciadas, quer por antropólogos, quer por romancistas coloniais. Isto faz compreender porque razão nenhuma destas primeiras obras « africanas » faz eco de uma contestação colonial.

O objectivo do prefácio era preparar o público francês para o seu papel de receptor das obras dos escritores negros. O discurso crítico repousava essencialmente na ocultação da linguagem literária. Efectivamente, as observações de ordem propriamente literária eram raras nos prefácios, chamando-se mais a atenção para as qualidades intelectuais e morais do escritor, facto que está bem patente no seguinte excerto do prefácio de Georges Hardy à obra de Paul Hazoumé, *Doguimici*:

« Si son teint ne trahissait son origine, vous le prendriez pour un Français de France; tout, dans sa façon libre et gaie de s'exprimer, dans son allure courtoise, dans ses gestes aisés et mesurés, dans l'aimable ardeur qui émane de sa personne, est d'un homme de chez nous. »⁸³

Este prefácio apresenta a obra, utilizando palavras de Locha Mateso, quase como « un symbole de victoire de la civilisation sur la barbarie, comme un hommage rendu au génie français. »⁸⁴

Mas Georges Hardy vai mais longe no seu prefácio. Receoso que a evocação idílica do Daomé pré-colonial pudesse parecer um processo em incubação à colonização, e para evitar qualquer dúvida acerca da fidelidade de Hazoumé à França, ele afirma a lealdade cívica do mesmo: « Citoyen

français, il ne conçoit, au surplus, d'autre patrie possible que la nôtre...»⁸⁵

Também Karim não foge à regra, e Robert Delavignette, no seu prefácio, considera o personagem principal da obra um símbolo do êxito do sistema colonial francês, assim como faz o elogio da « civilização mestiça » que deve ser, na sua opinião, o objectivo fundamental da acção colonial.

Mateso, contudo, distingue, e muito bem, o prefácio de Sartre à antologia de Senghor que, pelo seu carácter de manifesto, não se insere de modo nenhum nesta linha que temos vindo a observar.

Com o decorrer dos anos, com a modificação do contexto político e sociológico, a condescendência paternalista desses primeiros prefácios extingue-se progressivamente. E o próprio prefácio é cada vez menos utilizado pela geração de escritores da pós-Independência, que repudiou aquele paternalismo protector.

Mas, ainda segundo Mateso, apesar de vários defeitos, o prefácio teve o mérito de incitar os ocidentais a ler as obras africanas que traduziam uma forma de sensibilidade estrangeira.⁸⁶

O itinerário do « romance africano » das primeiras horas diverge sensivelmente do itinerário da poesia da Negritude. À partida, havia a necessidade de recuperar o romance colonial para rectificar a imagem do Negro mítico e revalorizar as antigas culturas africanas injustamente negadas. A ambição de ressuscitar os valores da África tradicional ultrapassava a simples nostalgia, tal como ela se manifesta, por exemplo, na poesia da Negritude.

Estes primeiros romances não se inspiram directamente na revolta (nem na da « Negro Renaissance », nem na da *Légitime Défense*), mas sim no movimento etnológico. Assim, a temática desenvolvida era a que o público ocidental da época exigia, razão pela qual a maior parte destas narrativas etnológicas e históricas foram, então, publicadas com a bênção destes « amigos dos Negros ».

Mas os homens de cultura negros, comungando na ideologia da Negritude, não tardam a assumir o comando do seu destino cultural. Apesar de ainda colocarem as tradições no centro das suas preocupações, eles começam a falar uma nova linguagem.

O romance de Camara Laye, *L'Enfant Noir* (1953), é considerado, dentro da literatura africana, como o modelo clássico da produção romanesca,

como o primeiro romance africano. Segundo Lilyan Kesteloot, « il est le premier roman valable écrit en français par un Africain pur, dépassant de loin le très ancien et naïf *Force-Bonté*, de Bakary Diallo, et *Karim*, d'Ousmane Socé. »⁸⁷

Apesar, ainda, da superficialidade psicológica e da ausência de uma verdadeira intriga, este romance salientou-se e assinalou uma grande evolução em relação aos precedentes. As personagens já têm uma personalidade própria, razoavelmente bem constituída e desenvolvida, não se limitando a aparecer como simples esboços. De um modo geral, as diversas leituras que foram feitas da obra consideram-na como bem sucedida tanto a nível da composição geral (capítulos construídos com quadros precisos e claros, progressão na acção e no interesse, evolução correspondente da psicologia do herói), como a nível do discurso que, apesar da simplicidade e naturalidade, revela um domínio razoável da técnica narrativa.

Marcadamente autobiográfico, o romance apresenta a evolução do herói desde a infância até à idade adulta: a infância na aldeia da Guiné, um primeiro desenraizamento com o colégio, em Conakry, e finalmente a partida para Paris, onde ele irá completar a sua formação.

Neste romance, a evocação do modo de vida tradicional africano ocupa um lugar de primeira importância. Camara Laye analisa a vida interior de uma aldeia da Guiné, nomeadamente os elementos próprios às sociedades rurais: o ritmo cíclico das estações e dos próprios dias, o culto dos antepassados e dos génios, a crença nos poderes ocultos, os ritos de iniciação.⁸⁸

L'Enfant Noir suscitou uma polémica precisamente pelo facto do seu autor se limitar à pintura da sociedade tradicional, numa época em que o anticolonialismo estava a ganhar cada vez mais terreno. Com efeito, nesta obra, a colectividade tradicional não desempenha o papel de primeiro termo de uma antítese; ela constitui o tema do romance. Ora, durante este período de colonização, o projecto de compromisso literário orienta o romance africano. Mongo Beti critica Camara Laye pela sua falta de compromisso, alegando que ele deveria ter escrito um romance mais militante, em que fosse abordado pelo menos o problema do conflito entre as duas colectividades. O romance é acusado de ser uma « literatura de traição » por ignorar sistematicamente a exploração colonial.⁸⁹

Operou-se, assim, uma mudança de atitude. Um primeiro período, em que o romance desempenha um papel de « espelho de uma sociedade», em que o compromisso dos romancistas é de ordem cultural, não implicando o processo do Ocidente, nem o pôr em causa violento do sistema colonial, vai dar lugar a um segundo período, em que se impõem já diversas tomadas de posição. A grande mutação residirá, então, na passagem do compromisso cultural ao compromisso político, com o aparecimento de obras consagradas, já não ao debate sobre as realidades das civilizações africanas ou ao futuro das tradições num contexto de progresso, mas dirigidas contra o sistema colonial. Os romances inscrevem-se agora numa perspectiva militante.

Principalmente o ano de 1956 iria marcar uma viragem na literatura africana francófona. A Independência aproximava-se e já se podia falar abertamente de emancipação africana. Para Kane, o ponto de partida para esta evolução deve ser procurado nas linhas de força do *Discours sur le colonialisme* (1950), de Aimé Césaire. Esta obra, na qual Césaire arranca a máscara ao colonialismo e denuncia a sua hipocrisia e as suas pretensões ideológicas, é a fonte de inspiração do movimento de contestação da hegemonia da Europa sobre a África. Ela retoma a reivindicação da identidade cultural implícita nos romances da primeira geração, mas abre e radicaliza o debate acerca do progresso.

A insistência na personalidade cultural africana, característica dessa primeira fase, « obrigaria» os romancistas a defendê-la. As tradições acabariam por ser meios de resistência à colonização. A pintura dessas tradições deixa de ser neutra.

O tempo forte desta mudança situa-se na obra dos romancistas dos Camarões, Mongo Beti (de seu verdadeiro nome Alexandre Biyidi) e Ferdinand Oyono. As peripécias da vida dos heróis de Oyono são imputáveis ao desejo de se evadirem da sociedade tradicional. Beti, nas suas obras desta fase anterior às Independências, chega mesmo ao elogio das tradições. Ele mostra a desordem suscitada pela colonização que, sob pretexto de progresso, altera as estruturas familiares e sociais, assim como as crenças individuais. Ele insiste na perenidade das tradições e todos as suas personagens têm consciência de que é preciso protegê-las.

Mas, se bem que o meio tradicional seja frequentemente evocado, ele já não parece constituir a principal preocupação dos romancistas. Estes dedicaram-se mais a descrever as transformações da antiga sociedade devido

ao contacto com o mundo europeu. Nesta segunda etapa, sublinha-se a antítese e antinomia entre o mundo ocidental e o mundo africano, entre a cultura branca e o universo espiritual dos Negros, entre a técnica desumanizante e a « paz » nas aldeias, resultando daqui antagonismos e tensões entre as duas comunidades.

As obras deste período, de um modo geral, articulam-se à volta de três vertentes essenciais: a denúncia dos abusos do colonialismo, a contestação do sistema colonial em si, e a expressão de revolta frequentemente acompanhada da reivindicação da identidade negra. A resistência à colonização e a contestação do progresso fazem-se em nome da personalidade cultural, em nome da tradição.

O romance de revolta, de contestação social e política foi essencialmente representado pelo romance dos Camarões com Beti e Oyono. Mas também o senegalês Sembène Ousmane se ocupou particularmente da denúncia da destruição dos valores tradicionais.

Nesta etapa, o escritor africano deve, antes de mais, exprimir-se numa literatura militante, fazendo o processo do colonialismo. Os seus textos constituem ameaças, gritos de revolta, e denunciam as humilhações infligidas aos Negros e a miséria que os oprime. Os livros de Beti e Oyono são denúncias bem documentadas da opressão política e cultural, das condições da vida urbana em África e na Europa e, de um modo mais geral, do período colonial.

A obra de Beti, *Ville Cruelle* (1953), publicada sob o pseudónimo de Eza Boto, tal como o título indica, chama a atenção para as diversas alienações que os Africanos sofrem nas cidades coloniais: desenraizamento do meio tradicional, oposição em relação à comunidade branca, corrupção dos costumes do povo que a destribalização abandona à anarquia moral. Dois universos estão constantemente em oposição na obra de Beti: o mundo tentacular e anárquico da cidade e a ordem social e cultural da aldeia. A cidade africana é representada como uma verdadeira selva, onde o homem perde o sentido dos valores. Mas, apesar de todos os males que dela advêm, os Negros citadinos não querem voltar às suas aldeias. Desadaptados na cidade, eles também se tornaram desadaptados na sua própria aldeia.

A cidade e a aldeia constituem os dois pólos opostos do universo do romance africano: a cidade representa a novidade, o progresso, enquanto que a aldeia simboliza o passado, um modo de vida tradicional.

Os romancistas tratam este tema, imposto pela situação colonial, numa perspectiva maniqueísta para fins didácticos. Frequentemente, a descrição da aldeia é apenas uma etapa na evolução da acção romanesca. O herói, aqui, aparece numa espécie de estado primeiro, desabrochando no seio da tradição. Mas logo ele sofre a atracção da cidade, o que constitui a etapa de confronto com um mundo estrangeiro.

Kane chama a atenção para a insuficiente pintura do cenário.³⁰ Os romancistas obcecados pelo conflito de culturas ou pela situação colonial, só se preocupam com as relações sociais, com a evolução das mentalidades ou com a denúncia dos golpes infligidos à originalidade cultural. O cenário não teria outro papel senão ajudar à situação das personagens, à precisão do contexto. Em *Une vie de boy* (1956), de Oyono, romance que representa um certo progresso na criação romanesca africana, é notória uma rarefacção das referências ao cenário.

Esta insuficiência de descrição talvez seja ainda uma influência da literatura tradicional. Vivendo em contacto estreito com a natureza e os seres que a povoam, o homem da tradição contenta-se com umas referências vagas ao cenário nas suas narrativas literárias ou com uma representação simbólica do mesmo. Uma descrição detalhada da natureza seria fastidiosa, bloquearia a acção e originaria uma certa dispersão no seio do auditório. Os romancistas veriam na pintura do cenário algo de gratuito susceptível de atingir a autenticidade da sua mensagem ou de prejudicar a continuidade da sua narração.³¹

Também em *Le pauvre Christ de Bomba* (1956), Beti aborda o problema da cidade, que se tornou sinónimo de individualismo, para além de outros males resultantes da projecção da civilização ocidental na sociedade negra.

A sua obra ultrapassa a dimensão espácio-temporal que lhe serve de moldura e torna-se um testemunho do drama que foi a colonização para gerações de homens e mulheres. Nenhuma personagem encontra felicidade ou serenidade naquela sociedade caracterizada pelo sistema de dominação-exploração. Progressivamente despojados dos seus deuses e das suas crenças, os heróis de Beti vão evoluindo num universo incoerente e conflituoso. A sua solidão e o seu fracasso final aparecem como consequência da desagregação da sociedade africana tradicional.

A obra deste autor reúne em si os traços fundamentais do romance africano desta época: a contestação da ordem colonial e a impossível formação do herói, dando lugar à angústia perante a tragédia de um futuro sem perspectivas. Mas, segundo Nkashama, para além da revolta que liga Beti a Oyono, para além de uma crítica impiedosa ao sistema colonial que neutraliza qualquer projecto humano, apercebe-se uma dimensão didáctica evidente, uma vontade de mostrar às duas comunidades o verdadeiro sentido do humano, a fé de que ainda é possível construírem juntas um mundo, esquecendo as pretensões e os preconceitos de raça.⁹²

Contrariamente, do romance de Oyono, *Une vie de boy*, deduz-se a ideia de que entre Brancos e Negros não há comunhão possível; eles representam duas comunidades demasiado diferentes para se unirem e produzirem a mestiçagem cultural. De novo, temos a oposição da cidade e da aldeia, da sociedade branca e da sociedade negra, sendo esta vítima daquela.

A descrição dos dois meios antonímicos que compõem a sociedade colonial africana encontra-se também noutro romance de Oyono, *Le vieux nègre et la médaille* (1956): por um lado, a sociedade rural impregnada dos seus valores tradicionais aos quais se vieram sobrepor os valores da colonização; por outro lado, a sociedade dos Brancos constituída por administradores, polícias e missionários com um mesmo projecto de dominação e exploração. Mas, para além das relações entre Brancos e Negros, encontramos também a disputa entre os funcionários negros alienados e os Negros ainda próximos da natureza.

O romance dos Camarões utiliza frequentemente como armas, como veículos de revolta, o humor e a ironia. Oyono é sobretudo um caricaturista que se esmera na arte de ridicularizar o mundo que ele detesta, para melhor o atingir. *Une vie de boy* apresenta a vida colonial em geral, e uma família de Brancos em particular, cujos mínimos detalhes são observados pelos olhos irónicos do « boy » da casa, Toundi. Também os romances de Beti, como por exemplo, *Le pauvre Christ de Bomba*, são profundamente marcados pelo humor, mas aqui a caricatura é menos acentuada que em Oyono.

Mas a ironia mordaz nem sempre constitui um escape para a angústia dos personagens. O riso, aqui como meio catártico de neutralizar o trágico, não vai abolir este mesmo trágico. E através desse humor apercebemo-nos da ambiguidade existencial do Africano desenraizado.

Estes romances que acabámos de referir constituem etapas essenciais na revolta dos Negros, mas convém também assinalar outros dois do senegalês Sembène Ousmane que se inserem nesta linha dos romances de contestação. *Les bouts de bois de Dieu* (1960), talvez a sua obra principal, conta a greve heróica dos operários do caminho de ferro Dakar-Niger, em 1947-1948, as duras experiências que eles atravessam, a sua tomada de consciência num ambiente de repressão colonial, a revolta de todo um povo contra a exploração, enfim, a reivindicação de uma vida humana mais decente e mais livre.

Nesta obra de combate, o autor parte, então, de uma situação vivida para denunciar um certo número de males ligados à administração colonial, tais como o racismo, a corrupção dos chefes tradicionais, o recurso à força brutal contra os incitadores sindicalistas. Aqui, a revolta é o elemento motor, a dinâmica da acção social. A personagem principal é o povo. E na medida em que este povo toma consciência do que pode constituir como força, ele consegue mudar as suas condições de existência.

Anozie chama a atenção para um certo percurso realista por parte destes três romancistas, Beti, Oyono e Ousmane, se bem que de um modo mais acentuado nos dois primeiros e num grau menos consistente no último. Esse realismo manifestar-se-ia a partir de três factores: a utilização da forma de diário, a adopção do herói-narrador e o emprego da ironia e do humor, já referidos, como veículos acessórios da obra.³³ Para ele, estes três elementos estariam essencialmente patentes no romance de Oyono, *Une vie de boy*, e no de Beti, *Le pauvre Christ de Bomba*.

Por um lado, estes dois romancistas querem apresentar a dependência colonial e as consequências que ela trouxe para a África, como uma experiência historicamente vivida, daí a sua preocupação em dar uma impressão de autenticidade inserindo a história do romance num quadro quase autobiográfico. Por outro lado, os romancistas pretendem « apagar» a sua personalidade, ou a sua opinião, deixando a fala aos seus heróis, geralmente jovens.

Ainda segundo Anozie, este mecanismo de realismo psicológico não é tão marcado em Ousmane. Contrariamente ao herói de Beti ou de Oyono, o de Ousmane é geralmente mais adulto, é o indivíduo que incarna o ideal do grupo progressista e que reúne em si os sofrimentos dos oprimidos e dos operários.

Temos duas formas de reacção à dependência colonial. O herói de Beti e Oyono é alguém que, dotado de um psiquismo inocente, não atinge os seus objectivos, enquanto que o de Ousmane é um indivíduo adulto, consciente da sua personalidade e desejoso de se afirmar abertamente. Por exemplo, Faye, herói de *O pays mon beau peuple* (1957), de Ousmane, considera a luta pessoal menos importante que a luta de classe e, por isso, evoca frequentemente a solidariedade internacional de todos os operários. Enquanto que nos heróis de Oyono e Beti a revolta contra a dependência colonial é mais implícita, mais psicológica, no herói de Ousmane ela é mais explícita.

Em Oyono e Beti, a fuga e a evasão constituem, para os seus heróis, um meio de exprimir a sua revolta e o seu julgamento contra a situação de dependência colonial ou tradicional, enfim, a procura de uma liberdade individual. Os heróis destes autores são, de um modo geral, jovens estudantes ou criados evadidos que se revoltam contra o sistema de dependência colonial ou tradicional, mas que, no último minuto, escolhem a fuga em vez do confronto directo (que se verifica nos heróis de Ousmane) com a situação real.

Anozie sublinha o optimismo estóico dos heróis de Oyono e Beti em relação à liberdade humana e traça o contraste entre a literatura destes três autores e a da pós-Independência. Em 1956, época em que a colonização ainda tinha vigor na África ocidental, Oyono, Beti e Ousmane parecem querer transmitir um testemunho e um julgamento sobre certos aspectos da alienação colonial. Para a maior parte das pessoas, incluindo evidentemente os romancistas, a Independência política era, à partida, prometedora de novas direcções que permitiriam pelo menos ao indivíduo realizar-se em plena liberdade. Mas, tal como salienta ainda Anozie, em 1966, pelo facto das promessas não terem sido cumpridas e, por isso, o entusiasmo da Independência ter sido refreado, os romancistas oeste-africanos adoptam um estilo novo, nascido da desilusão.³⁴

Antes de entrarmos no romance da pós-Independência, debruçemo-nos um pouco mais sobre o da pré-Independência, para só depois observarmos se aquele contém aspectos de ruptura em relação a este, ou, se pelo contrário, mantém aspectos que denunciam uma certa continuidade.

Segundo Kane, o romancista, geralmente, recorre na pré-Independência às estruturas romanescas mais simples, mais sumárias e mais tradicionais.³⁵ Verifica-se uma exposição, uma acção alimentada por

peripécias, que evolui em direcção ao fim. A acção, única, desenrola-se de uma forma rigorosamente rectilínea. Salienta-se ainda uma concepção sumária do tempo: a simultaneidade das acções não desempenha nenhum papel; há apenas a sucessão dos acontecimentos.

Victor Bol, em *Les formes du roman africain*, fala em « ténuité de l'affabulation »³⁶ e sublinha certas insuficiências deste romance em relação ao moderno: dir-se-ia que verdadeiramente só existe o narrador ou a personagem central, pois as outras não passam de silhuetas; a complexidade psicológica está praticamente ausente; o meio social no qual se movem as personagens não é descrito em profundidade, mas em traços descontínuos que raramente compõem um quadro total. Em geral, os escritores descrevem a sociedade colonial através de uma personagem que simboliza a situação dos Africanos. A sua psicologia é sumária, mas o que perde em profundidade psicológica, ganha em representatividade. Ele reflecte as desordens e o desequilíbrio do grupo social ao qual o identificam. O herói interessa e significa menos do que o mundo que lhe serve de suporte. Frequentemente, estes romances terminam com a morte do herói, uma morte violenta, como por exemplo, em *O pays mon beau peuple*, de Ousmane. Também se verifica, por vezes, uma espécie de morte espiritual (por exemplo, em *L'Enfant Noir*), na medida em que a personagem é arrancada aos sonhos da infância e lançada num mundo que não a reconhece.

Os heróis, na maioria das vezes homens do povo ou jovens pouco escolarizados, não parecem enraizados. No interior do conflito e das tensões entre o colonizado e o colonizador vão-se inscrevendo outros entre a tradição e o modernismo, o que dá origem a um conflito existencial e espiritual. As personagens encontram-se entre dois universos sem pertencerem nem a um nem a outro; elas estão numa espécie de « no man's land » espiritual.

Esta temática é, de certo modo, retomada por Kourouma, através da sua personagem Fama que, num contexto já de Independência, reflecte precisamente sobre estes dois universos. A propósito desta personagem, refere Eric Sellin: « Fama habite une sorte de zone neutre spirituelle et cette zone trouve son analogue physique dans l'endroit où Fama trouve la mort /.../: il tâche de traverser le "no man's land" où deux armées hostiles ont fermé la frontière. »³⁷

Em 1957, Seydou Badian, no seu romance *Sous l'orage*, debruça-se também sobre o conflito entre tradição e modernismo, entre a mentalidade dos novos e dos velhos, em que os primeiros se batem por um novo modo de existência, que permitisse a cada indivíduo escolher o seu próprio destino, e em que os segundos defendem os costumes, cimento da sociedade tradicional, a sabedoria e a experiência ancestrais. A obra é uma denúncia tanto da autoridade abusiva dos anciãos como da dominação europeia. A atitude de Seydou Badian vai mais no sentido de um compromisso, de uma síntese, do que de uma escolha entre tradição e modernismo, que amputaria a alma africana de uma parte das suas necessidades essenciais.

Nesta fase da pré-Independência e de certo modo ligado ao romance contestatário, há uma tendência para a dimensão autobiográfica,³³ o que permite aos romancistas, quer relembrar a sua infância na aldeia, como por exemplo, em *L'Enfant Noir*, quer traçar a sua inserção nas metrópoles europeias, como em *Climbié* (1956) e *Un nègre à Paris* (1959), de Bernard Dadié, e *Le docker noir* (1956), de Sembène Ousmane. Numa situação de apresentador para dois públicos, o romancista considera que o testemunho mais verídico que ele pode dar é aquele baseado na sua experiência pessoal. Mas, no fundo, esta experiência pessoal reflecte uma vivência colectiva.

No início do florescimento do romance nos anos cinquenta, a ontologia e a tradição africanas traíam uma certa tendência para a estrutura inconsequente e um estilo elíptico, uma predilecção pelo episódico, e assim, encontraram naturalmente o seu quadro propício na narrativa autobiográfica e no diário (cf. *Une vie de boy* e *Le pauvre Christ de Bomba*).

Nestes romances há uma certa desordem propositada, derivada talvez de um certo estilo enigmático e elíptico caro à alma africana. Camara Laye, em *L'Enfant Noir*, opta por uma série de episódios ligados pela cronologia da sua própria juventude. *Une vie de boy* é composto sob a forma de um diário encontrado entre os pertences de um moribundo. É uma perspectiva oposta à estrutura romanesca europeia que se caracterizara até aí pela unidade e desenvolvimento. Eric Sellin salienta que nos inícios do romance, os escritores ao optarem por uma forma episódica em vigor na tradição francesa, encontraram um modo de conjugar a sua ontologia e a tradição literária da língua veicular, e referindo-se já ao romance da pós-Independência, acrescenta: « /.../ dans les livres récents de Ouologuem et de Kourouma on voit se stabiliser une forme pour un véritable roman franco-africain, conçu

en français mais qui reste sur la même longueur d'onde que l'âme négro-africaine telle que cette âme se manifeste dans les expressions culturelles autochtones.»²³

Com efeito, foi a aparição do livro de Kourouma que, tanto pelo seu conteúdo como pela sua forma, marcou a ruptura literária do período colonial com o que se lhe seguiu. Com *Les Soleils des Indépendances*, este autor impôs um olhar perfeitamente original e inaugurou um estilo novo para denunciar os novos dirigentes que rapidamente substituíram os colonos precedentes.

NOTAS

¹ Ao longo de toda a dissertação, optámos por conservar o termo francês «féticheur», na medida em que o termo português «feiticeiro» não recobre exactamente a acepção que a palavra tem no mundo africano. É também neste sentido que Gassama se pronuncia: « Le devin, le guérisseur, le féticheur, le "sorcier-mangeur-d'êtres", sont connus sous le nom de *sorciers*, terme extrêmement vague, voire ambigu. /.../ Dans les ouvrages ethnologiques et dans nos romans, ce mot est abusivement employé bien que les langues africaines fassent des distinctions très nettes entre les différentes formes de sorcellerie.» GASSAMA, Makhily - *Kuma, interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1978, p.288.

² O actuário é um especialista da aplicação do cálculo das probabilidades e da estatística nas questões de seguros, de finanças e de previdência social.

³ Cf. LEZOU, Gérard Dago - *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1977, p.156.

⁴ Georges-André Vachon, director desta revista, referiu que recebeu 79 manuscritos para o concurso cujo prémio era 2000 dólares. Cf. SELLIN, Eric - « Ouologuem, Kourouma et le Nouveau Roman africain » in *Littératures Ultramarines de langue française, genèse et jeunesse*, Sherbrooke, Québec, Ed. Naaman, 1974, p.43n.

⁵ Além do prémio acima citado, recebeu também o prémio Maille-Latour-Landry da Academia Francesa e foi traduzido para inglês, alemão, jugoslavo e polaco. Cf. BONNEAU, Richard - *Écrivains, cinéastes et artistes ivoiriens - aperçu bio-bibliographique*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1973, p.117

⁶ MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, N.E.A., 1980, p.84.

⁷ Cf. LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.224.

⁸ Ibid.

⁹ Jean Suret-Canale, citado por DÉSALMAND, Paul - *25 romans clés de la littérature négro-africaine*, Paris, Hatier, 1981, p.12.

¹⁰ Para maior informação sobre o itinerário político da Costa do Marfim entre 1946 e 1951, assim como sobre a acção de Felix Houphouët-Boigny, consulte-se LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.144.

¹¹ Cf. CORNEVIN, Marianne - *Histoire de l'Afrique contemporaine*, Paris, Payot, 1972, pp.187 e seg.

¹² 1945 - motins na Argélia; 1946 - guerra da Indochina; 1947 - revolta de Madagáscar e greve na África Ocidental Francesa; 1952 - guerra dos Mau-Mau no Quênia; etc. Cf. MATEO, Locha - *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT et Ed. Karthala, 1986, p.117n.

¹³ Cf. CHEVRIER, Jacques - *Littérature Nègre*, Paris, Ed. Armand Colin, 1984, p.228.

¹⁴ Id., p.230.

¹⁵ Cf. LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.7.

¹⁶ Para Lezou, apesar de ser verdade que o escritor projecta o seu ambiente no romance, não se pode verdadeiramente falar de romance regionalista. A África que conheceu a mesma colonização, a mesma descolonização, a África que hoje se organiza à volta dos partidos únicos, conhece, segundo este autor, os mesmos problemas de desenvolvimento. Cf. LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.46.

¹⁷ GOURDEAU, Jean Pierre - *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, Coll. Thema/Anthologie, 1973, p.115.

¹⁸ Citado por NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Littératures Africaines*, Paris, Ed. Silex, 1984, p.24.

¹⁹ GOURDEAU, Jean Pierre - op.cit., p.42.

²⁰ Citado por NGANDU-NKASHAMA, Pius - op.cit., pp.31-2.

²¹ Id., p.22.

²² TRIGO, Salvato - *Do logotetismo ao genotetismo: José Luandino Vieira - o percurso duma escrita*, Porto, dissertação para doutoramento, p.51.

²³ MATESO, Locha - op.cit., p.31.

²⁴ Cf. ibid.

²⁵ TRIGO, Salvato - op.cit., p.11.

²⁶ TRIGO, Salvato - « Situação das literaturas africanas de expressão portuguesa 1 » in *Nova Renascença*, Outono de 1980, p.98.

²⁷ Citado por KESTELOOT, Lilyan - *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Les Nouvelles éditions Marabout, Coll. Marabout Université, 1978, p.14.

²⁸ Lilyan Kesteloot, no entanto, faz uma observação importante a este respeito: « Mais, il ne faut pas s'illusionner... Les préjugés anti-noirs et la ségrégation n'en furent pas pour autant atténués. Le "beau monde" new-yorkais venait simplement de découvrir un nouveau jouet exotique: le nègre-clown, et il reconnaissait seulement aux noirs la capacité d'amuser les blancs! » Cf. KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Belgique, Ed. de l'Université de Bruxelles, 7^e ed., 1977, p.67.

²⁹ TRIGO, Salvato - « Situação das literaturas africanas de expressão portuguesa 1 », op.cit., p.101.

³⁰ Citado por CHEVRIER, Jacques - op.cit., p.33.

³¹ Id., p.24.

³² TRIGO, Salvato - « Situação das literaturas africanas de expressão portuguesa 1 », op.cit., p.99.

³³ Id., p.101.

³⁴ Cf.CHEVRIER, Jacques - op.cit., p.26. Perspectiva diferente apresenta-nos Roland Lebel, na sua *Histoire de la littérature coloniale en France* (1931), que não hesita em integrar *Batouala* no romance colonial. Este autor nega ao romance de Maran o privilégio da « reconstituição mais fiel de um estado de alma indígena ». Citado por KANE, Mohamadou - *Roman africain et tradition*, thèse d'état, Université de Lille III, Lettres et Sciences Humaines 1977-1978, N.E.A., 1983, p.49.

³⁵ Citado por JACKSON, Irene Dobbs - « La Négritude: marche d'un phénomène » in *Littératures Ultramarines de langue française, genèse et jeunesse*, op.cit., p.23.

³⁶ Para uma melhor definição dos conceitos de «literatura negra» e «literatura africana», consulte-se TRIGO, Salvato - *Do logotetismo ao genotetismo*, op.cit., pp.11-6 e 30-1.

³⁷ Cf.KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française*, op.cit., p.91. Opinião divergente é a de Locha Mateso, para quem Senghor apenas desempenhou um papel marginal em *L'étudiant Noir* e que de modo nenhum pode ser considerado como co-fundador do jornal, não negando, no entanto, que ele tenha prestado o seu contributo. Para Mateso, o verdadeiro inspirador do periódico foi Aimé Césaire. Cf.MATESO, Locha - op.cit., pp.110-1. Ele afirma ainda que *L'étudiant Noir* deu lugar a especulações espantosas por parte dos historiadores da literatura africana e concretamente cita Kesteloot dizendo que ela comentou o jornal sem sequer o ter lido (facto que a autora não nega, referindo que apenas teve acesso a alguns excertos).

³⁸ Citado por KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française*, op.cit., p.107.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ HAMILTON, Russel G. - *Literatura africana, literatura necessária I - Angola*, (trad.) Lisboa, Ed. 70, 1981, p.99.

⁴¹ Temos que pôr algumas reservas quanto a este ponto de vista. É preciso não interiorizar a ideia de que a África era um paraíso para o seu povo antes da chegada dos outros mundos culturais que se miscigenaram com o negro. Neste aspecto seguimos Salvato Trigo, para o qual o regresso tinha de ser selectivo, uma vez que o passado, o « mundo negro » tinha, tal como o passado de todos os povos, uma face boa e outra má. Uma vez passada esta fase idealista radical da Négritude, o romântico regresso às origens começaria a ser cada vez mais contestado. Cf.TRIGO, Salvato - *Do logotetismo ao genotetismo*, op.cit., pp.25-6.

⁴² Cf.KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française*, op.cit., pp.184 e seg.

⁴³ GASSAMA, Makhily - op.cit., p.149.

⁴⁴ *Pigments*, traduzido para um dos idiomas da costa do Marfim, deu origem a que os indígenas se recusassem a deixar-se mobilizar em 1939 ao mesmo tempo que recitavam os poemas. Cf. KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française*, op.cit., p.139.

⁴⁵ NGAL, Mbwil a Mpaang - « L. S. Senghor et l'humanisme du rêve », citado por MATESO, Locha - op.cit., p.160.

⁴⁶ DIOP, Alioune - « Niam n'goura ou les raisons d'être de "Présence Africaine" », citado por KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française*, op.cit., p.255.

⁴⁷ Cf. MATESO, Locha - op.cit., p.117n.

⁴⁸ SENGHOR, Léopold Sédar - *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, P.U.F., 1948.

⁴⁹ Cf. KESTELOOT, Lilyan - *Anthologie négro-africaine*, op.cit., p.132.

⁵⁰ SARTRE, Jean-Paul - « Orphée Noir » in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, op.cit., p.XI.

⁵¹ Id., p.XVI.

⁵² SENGHOR, Léopold S. - « La littérature d'expression française d'outre-mer » in *Littératures ultramarines de langue française, genèse et jeunesse*, op.cit., p.16.

⁵³ Cf. KOUROUMA, Ahmadou - « Les années de silence du roman francophone » in *Culture en Côte d'Ivoire*, supplément du *Soleil, Arts et Lettres*, numéro hors série, décembre 1973, p.25. Citado por KANE, Mohamadou - op.cit., p.58.

⁵⁴ É interessante notar que com o advento das Independências dos Estados africanos assistimos a um fenómeno de relativa estagnação, de rarefacção momentânea da produção literária africana. Mas logo o romance reconquista os seus títulos de nobreza e aparece como um género cada vez mais escolhido.

⁵⁵ Cf. ANOZIE, Sunday Ogbonna - *Sociologie du roman africain*, Paris, Ed. Aubier-Montaigne, Coll. Tiers Monde et Développement, 1970, p.16.

⁵⁶ Citado por MATESO, Locha, op.cit., p.84.

⁵⁷ KANE, Mohamadou - op.cit., p.57.

⁵⁸ Cf. NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Comprendre la littérature africaine écrite*, Issy-les-Moulineaux, Ed. Saint-Paul, Les classiques africains, 1981, p.49.

⁵⁹ DAILLY, Christophe e KOTCHY, Barthélémy - *Propos sur la littérature négro-africaine*, CEDA, 1984, pp.80 e 82.

⁶⁰ KESTELOOT, Lilyan - *Anthologie négro-africaine*, op.cit., p.35.

⁶¹ CHEVRIER, Jacques - op.cit., p.133.

⁶² DAILLY, Christophe e KOTCHY, Barthélemy - op.cit., p.170.

⁶³ Cf.CORNEVIN, Robert - *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, P.U.F., Coll. Sup-Littératures modernes nº 10, 1976, p.153. Cf.KESTELOOT, Lilyan - *Anthologie négro-africaine*, op.cit., p. 35.

⁶⁴ Cf.DAILLY, Christophe e KOTCHY, Barthélemy - op.cit., p.172.

⁶⁵ MATEO, Locha - op.cit., pp.158-9.

⁶⁶ Cf.CHEVRIER, Jacques - op.cit., p.97.

⁶⁷ PIERRE, Michel - « Deux générations pour une littérature » in *Magazine Littéraire*: "Afrique noire: l'autre littérature d'expression française", mai 1983, pp.28-9.

⁶⁸ DAILLY, Christophe e KOTCHY, Barthélemy - op.cit., p.82.

⁶⁹ KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française*, op.cit., p.83.

⁷⁰ Id., p.115.

⁷¹ Ibid.

⁷² Mesmo quanto à qualidade, os juízos divergem:

Cf.CHEVRIER, Jacques - *Anthologie africaine d'expression française*, vol.I: le roman et la nouvelle, Paris, Hatier, Coll. Monde noir poche, 1981, p.12: « En tant que roman, l'oeuvre d'une incontestable qualité littéraire... ». Cf.NORDMANN-SEILER, Almut - *La littérature néo-africaine*, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je?, 1976, p.63: « Loin d'être un bon roman, *Batouala*... »

⁷³ Para Dago Lezou, nos inícios do movimento da Negritude (meados da década de trinta), o romance africano ainda não tinha nascido. Um dos factores que, segundo este autor fez evoluir a literatura africana para o romance foi a Segunda Guerra Mundial. Cf.LEZOU, Gérard Dago - op.cit., pp.11-13. Recorde-se que para Kane, o romance africano inicia-se com a publicação de *L'Esclave*, de Félix Couchoro (1929). Cf.KANE, Mohamadou - op.cit., p.53.

⁷⁴ Estamos essencialmente a pensar em *Pigments*, de Damas e em *Cahier d'un retour au pays natal*, de Césaire, mas a este propósito também se pode referir *Chants d'ombre*, de Senghor, cujos poemas tiram muitas vezes partido da actualidade da África colonial ou da vida política europeia, se bem que num tom mais comedido.

⁷⁵ KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française*, op.cit., p.21.

⁷⁶ No entanto, Kesteloot refere-se a Hazoumé como « brillante exception africaine » entre outros, como Léopold Senghor, Birago Diop e Camara Laye. Cf.id., p.294. Em relação à obra de Couchoro, a autora não lhe faz qualquer referência.

⁷⁷ Este autor refere ainda outras passagens. Cf. CORNEVIN, Robert - op.cit., p.137.

⁷⁸ Cf. NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Littératures africaines*, op.cit., p.60.

⁷⁹ Cf. MOURALIS, Bernard - *Individu et collectivité dans le roman négro-africain*, Annales de l'Université d'Abidjan, série D, Lettres, tome 2, 1969, pp.10-1.

⁸⁰ Karim presta alguma atenção aos problemas nascidos com as mutações da sociedade colonial, mas as motivações profundas da sua evolução são deixadas na sombra. Para Kane, os três episódios do romance são demasiado estanques, o que pode deixar a impressão que existia um mundo da tradição ao abrigo de qualquer influência da aculturação e um mundo marcado pelas mutações trazidas pelo progresso do modernismo. Cf. KANE, Mohamadou - op.cit., p.214.

⁸¹ KANE, Mohamadou - op.cit., p. 67.

⁸² Cf. MOURALIS, Bernard - op.cit., p. 128.

⁸³ Citado por MATEO, Locha - op.cit., p.90.

⁸⁴ Id., p.85.

⁸⁵ Id., p.91.

⁸⁶ Cf. id, p.93.

⁸⁷ KESTELOOT, Lilyan - *Anthologie négro-africaine*, op.cit., p.193.

⁸⁸ Esta obra, no entanto, contém certos aspectos de acusação, por exemplo, a denúncia que o autor faz da brutalidade das cerimónias de iniciação.

⁸⁹ Cf. BIYIDI, Alexandre - « L'Enfant Noir » in *Présence Africaine* nº16: "Trois écrivains noirs", p.419.

⁹⁰ Cf. KANE, Mohamadou - op.cit., p.150.

⁹¹ *Les Soleils des Indépendances* constitui, como veremos, uma excepção no contexto geral do romance africano. Não só a natureza existe vincadamente, como ela ocupa um lugar importante, desempenhando um papel de primeiro plano.

⁹² Cf. NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Littératures Africaines*, op.cit., p.65.

⁹³ Cf. ANOZIE, Sunday O. - op.cit., pp.189-90.

⁹⁴ Id., p.209.

⁹⁵ Cf. KANE, Mohamadou - op.cit., p.63.

⁹⁶ Citado por KANE, Mohamadou - op.cit., p.164n.

⁹⁷ SELLIN, Eric - op.cit., p.45.

²² Convém observar que não se trata de autobiografias propriamente ditas, mas de romances autobiográficos. A vida dos autores aparece misturada com os acontecimentos que eles romaneiam. Apesar de traçarem o itinerário interior e social dos seus autores, estes romances não pertencem à literatura íntima em toda a acepção da palavra. Esta veia autobiográfica não se esgotou e, mesmo depois das Independências, continuou a inspirar algumas obras, como por exemplo, *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ (1979).

²³ SELLIN, Eric - op.cit., p.50.

B. TEMÁTICA

« Il ne s'agit plus, aujourd'hui de se mettre à l'école de qui ou de quoi que ce soit, mais d'instaurer, d'inaugurer une lecture personnelle de ces réalités qui sont les nôtres. »¹

Esta frase poderia, perfeitamente, ilustrar o caso de *Les Soleils des Indépendances*. Este romance africano reconstitui, na sua totalidade, a realidade africana; ele exprime uma visão africana do mundo, desenvolve uma temática que encontra a sua significação no mundo africano. Recusando-se a ser mais um romance acusador do Ocidente, ele tem como cenário a África, as suas tradições, os seus problemas. Kourouma, numa evidente preocupação de objectividade, demonstra uma vontade de ir ao fundo das questões. Já não se trata de testemunhar reivindicativamente contra o Branco, mas sim de salientar os numerosos problemas concretos postos pela sociedade em vias de descolonização. É o próprio autor que nos diz: « Maintenant, je crois que puisque nous sommes indépendants, cela signifie que nous devons exprimer ce que nous sentons, cela est d'autant plus vrai que notre réalité est devenue plus difficile. »² A África que ele evoca é referida sem reticências e sem falso pudor. Se por um lado, ele não tem complexos que o levem a esconder práticas cruéis e injustas, abusos, etc., por outro, ele também não os tem quando se trata de sublinhar orgulhosamente a sua particularidade.

Para certos críticos, não é fácil rotular este romance, devido ao seu carácter político, sociológico, psicológico ou ainda antropológico.³ Na realidade, e para além da riqueza de estilo, que veremos mais à frente, um dos grandes interesses de *Les Soleils des Indépendances* situa-se a nível da riqueza de contextos e de problemas para os quais remete. A fusão dos diferentes traços (realistas, sobrenaturais, simbólicos, violentos, etc.) dos múltiplos temas é, precisamente, um dos factores de originalidade da obra.

1. INDEPENDÊNCIAS

A grande ruptura temática operada por Kourouma passa pela sua resolução em centrar a obra nos « soleils des indépendances ». Este romance é a primeira reflexão crítica sobre a nova realidade africana, o primeiro testemunho literário da vida pós-colonial da África Ocidental, e isto volvidos que estavam oito anos sobre as independências. Depois de *Les Soleils des Indépendances* raros são os romances que não questionam, directa ou indirectamente, os novos poderes instalados no continente africano.⁴ Uma das intenções de Kourouma é, então, denunciar estes poderes, facto para o qual chamou a atenção Mohamadou Kane: « Kourouma jette un regard pénétrant et critique sur l'Afrique indépendante. Il passe en revue /.../ les maux, les abus... La fiction et les déguisements n'y changent rien. Les références sont assez claires. »⁵ A obra de Kourouma vai renovar o tema clássico da literatura africana, a oposição da tradição e do modernismo, ao situá-lo agora a diversos níveis: político (novos poderes), sociológico (novas classes sociais) e filosófico (novos valores).

A época pré-colonial, através da visão tradicionalista e feudal de Fama, aparece segundo uma perspectiva francamente positiva, tanto no domínio político (unidade, hereditariedade da função, hierarquia), como no social (devido respeito pelas hierarquias), no económico (prosperidade e auto-suficiência) ou ainda moral (dignidade da pessoa, culto da fala, respeito pela verdade). A tudo isto, a época pós-Independência vai apresentar contra-valores.

O que ressalta, em primeiro lugar, com a obtenção da Independência é a mudança de mãos do poder. Muitos dos intelectuais, que antes de 1960 se dirigiam contra o colonialismo, foram depois chamados a assumir a direcção dos novos Estados. Mas, contrariamente ao que se esperava, a situação política trouxe frequentemente a desilusão, o que transparece das próprias palavras de Kourouma: « /.../ en Afrique... on a déjà beaucoup recommencé et c'est chaque fois le même enchaînement: un dirigeant s'empare du pouvoir, prétend abolir les privilèges, combattre les abus, bref, se propose de tout recommencer /.../ et finalement, cela se termine de la même façon, un autre tente le coup de force, promet les mêmes choses que son prédécesseur... »⁶

Mas esta desilusão não desarma o romancista, nem o impede de atacar, por sua vez, estes novos poderes, com o mesmo vigor e lucidez com que antes os escritores combatiam as autoridades brancas. Kourouma mostrou ser capaz de ultrapassar a obsessão anti-colonialista, ao renunciar, num sinal de evidente maturidade, fazer do colonialismo o bode expiatório de todos os infortúnios de África.

Em *Les Soleils des Indépendances*, vai-se, assim, denunciar o novo regime com todas as suas implicações. Para Fama, personagem-chave nesta questão, a origem real daquela situação caótica é a opção política dos novos dirigentes, particularmente a estrutura interna desta política, o partido único que é constantemente atacado: « Une vie qui se mourait, se consumait dans la pauvreté, la stérilité, l'Indépendance et le parti unique! » (p.29)⁷: « extirpez l'illégalité, la stérilité, tuez l'Indépendance et le parti unique... » (p.121). Para ele, « partido único » é sinónimo de ditadura, de arbitrariedade, de violência, enfim, é algo que não produziu nada de bom. Numa única frase, exprime-se satiricamente a sua opinião: « Le parti unique, le savez-vous? ressemble à une société de sorcières, les grandes initiées dévorent les enfants des autres. » (p.23).

Os objectivos da classe política são essencialmente os lucros. Pela corrupção, desonestidade e falta de escrúpulos, esta classe obtém numerosos privilégios e riquezas: « Le secrétaire général et le directeur, tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peuvent bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul oeil ose ciller dans toute l'Afrique. » (p.23); « par ces durs soleils des Indépendances, travailler honnêtement et faire de l'argent tient du miracle... » (p.24). Até os habitantes de Togobala, apesar de já viverem miseravelmente, são sobrecarregados de impostos, cotizações do partido único « et toutes les autres contributions monétaires et bâtardes de l'indépendance » (p.110).

Corruptos, ambiciosos, materialistas e egoístas, estes dirigentes já não têm o espírito comunitário. Eles já não recorrem às crenças tradicionais para o bem de todos, mas sim para o seu próprio bem-estar: « Il demeurerait bien connu que les dirigeants des soleils des Indépendances /.../ consultaient toujours les sorciers pour eux-mêmes, pour affermir leur pouvoir, augmenter leur force, jeter un mauvais sort à leur ennemi. » (p.163).

O povo não tem praticamente direitos nenhuns. As decisões oficiais são transmitidas pelas aldeias através dos comités dirigidos por um presidente afecto ao partido único (cf.pp.116 e 136). Todas as pessoas têm de jurar fidelidade ao partido, ao comité e à revolução (cf.p.141) para não serem, no mínimo, apelidadas de reaccionárias ou contra-revolucionárias (cf.p.138).

As denúncias a esta nova ordem e aos seus representantes não se ficam por aqui. As liberdades fundamentais foram aniquiladas; só a opinião do partido único goza de todos os direitos, pois a liberdade de expressão desapareceu para os outros: « Fama /.../ était prêt à dégainer pour sabrer, faucher et vilipender la bâtardise des politiciens et des soleils des Indépendances. On arrêta son élan. Le parti unique de la République interdisait aux villageois d'entendre ce que pourraient conter les arrivants de la capitale sur la politique.» (p.97). O medo de represálias faz com que os habitantes obedeçam; mesmo vivendo em aldeias afastadas da capital, eles não estão, de modo algum, ao abrigo da vigilância dos dirigentes políticos: « Le sous-préfet, le secrétaire général, le gouverneur, le parti unique exultèrent (depuis des mois il n'y avait plus de réactionnaire à dépister) /.../ Et même les brigades de vigilance se reconstituèrent, se réorganisèrent pour épier Fama.» (p.137). Kourouma leva a crítica e a sátira ao seu extremo, ao absurdo mesmo, quando Fama é preso, não porque participou no complô, mas porque sonhou com ele e ousou não o comunicar às autoridades (cf.p.173). Sugere-se que sob um regime totalitário, já nem sequer existe liberdade para se sonhar.

A mínima veleidade de oposição é imediatamente reprimida, tanto no seio do partido como no exterior. Quando slogans antigovernamentais aparecem nas paredes da capital, quando circulam ordens de greve e uma bomba rebenta, a reacção pela força é imediata: « Le président et le parti unique réprimèrent. Deux ministres, deux députés et trois conseillers furent ceinturés en pleine rue, conduits à l'aérodrome, jetés dans des avions et expulsés. /.../ quatre ministres furent appréhendés sur le perron du palais, ceinturés, menottés, et conduits en prison.» (p.163). Ninguém está ao abrigo de ser preso. A política que se pratica é desumana: « La politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni coeur; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagne, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent ou se vendent au même prix.» (p.164).

Depois das prisões arbitrárias: « Un jour ce fut un d'abord, un autre jour deux, et enfin trois anciens amis de Fama disparurent, sûrement appréhendés dans la nuit. » (p.164), vêm as brutalidades: « tous deux furent assaillis, terrassés, ceinturés, bouscoulés jusqu'à la Présidence où on les poussa dans les caves. » (pp.164-5). O ambiente é de verdadeiro abuso do poder e de falta de justiça: « Les jugés et condamnés savent la durée de leur peine, et à l'issue, avec quelque chance ils peuvent s'en sortir; mais les détenus préventivement, presque jamais. Seul le président peut libérer ces derniers et un président des soleils des Indépendances n'a jamais le temps. » (p.167). O processo a que Fama e os outros detidos são submetidos é apenas uma paródia, uma caricatura de justiça: a acusação é completamente deformada e os « culpados » não têm direito sequer a um julgamento. Para além disto, as penas foram atribuídas pelo próprio presidente (cf.p.175).

Com um humor feroz, o narrador critica as atitudes e os discursos demagógicos: ele mostra-nos como o presidente manipula as palavras e as pessoas, tratando-as como crianças que é preciso castigar de vez em quando para se conseguir cumprir certas missões, tudo isto sob fortes aplausos (cf.pp.180-3). Mostra-nos ainda como o presidente, numa evidente preocupação pela sua imagem no exterior, tenta cair nas boas graças dos que tinha condenado uns tempos antes, abraçando-os e dando-lhes uma grande soma de dinheiro: « Il les embrassa l'un après l'autre et remit à chacun une épaisse liasse de billets de banque. » (p.182); « Le président est prêt à payer pour se faire pardonner les morts qu'il a sur la conscience, les tortures qu'il vous a fait subir; il est prêt à payer pour que vous ne parliez pas de ce que vous avez vu. » (p.190).

Por vezes, no tratamento de questões políticas, temos alusões mais indirectas, mais subtis: por exemplo, diz-se que o funeral de Lacina juntou mais Malinkés que aqueles que o partido único consegue obrigar a dançar quando o presidente chega (cf.p.150); também o campo onde Fama esteve preso é demasiado horrível para ter um nome (cf.p.165).

A situação no Nikinai também suscita uma reflexão política. Aqui, o quadro é sensivelmente o mesmo que na Côte des ébènes, mas precisa-se que o partido único é socialista (cf.p.85). Nesta « República popular », o povo ou obedece ou tem de se exilar (cf.p.87). E à fome e à penúria juntam-se os trabalhos forçados e a prisão (cf.p.88). Este regime, do qual nos é dada uma imagem ainda mais autoritária do que a da Côte des ébènes, assenta numa

filosofia essencial: o investimento humano. Teoricamente, cada um deve participar na medida das suas possibilidades na construção do país: sob pretexto que « le socialisme était la fin de l'exploitation de l'homme par l'homme, l'on ne devait plus marcher sur un pont à la construction duquel on n'avait pas participé» (p.87). Sugere-se, no entanto, que na prática isso se traduz pela exploração da maioria da população por um partido e os seus protegidos. Este partido não recua perante nada. Verificam-se adesões obrigatórias, cotas exorbitantes, represálias se a contribuição é insuficiente: « Le père de Diakité...la jeunesse L.D.N. les incendia.» (p.87), humilhações e até execuções dos recalcitrantes (cf.p.87). Tudo isto porque « le socialisme était le socialisme!» (p.87).

Este romance oferece, assim, um quadro variado de violências políticas que podem ir desde a simples ameaça: « Le juge d'instruction coup net, indique à Fama la salle de torture où on savait faire parler.» (p.169); « Et s'il se trouve ici quelqu'un pour contester l'esprit de justice du président, qu'il lève le doigt. Moi je ferai descendre ce doigt avec une claque.» (p.175), ao assassinato: « la mort de temps en temps y retentissait» (p.165; cf.p.87).

A denúncia também incide sobre o período colonial: « les commandants français étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines: travaux forcés /.../ la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures.» (p.21); « le Toubab /.../ordonna. On amena Matali sous forte escorte. Il l'engrossa deux fois coup sur coup...» (pp.112-3). Mas a denúncia é predominante em relação ao período das Independências, com as extorsões perpretadas pelo partido (cf.p.86), as humilhações (a Diakité - p.86; a Fama - p.141), as prisões e as expulsões (cf.p.163), as torturas e mortes na prisão (cf.p.165). Umas violências geram outras violências (cf.p.87 - assassinatos cometidos pelo pai de Diakité; p.163 - atentados). Outras formas de violência são constituídas pelo massacre aos Daomeanos (cf.p.89) e pelo duelo fronteiriço entre os guardas (cf.p.201).

Kourouma traça, assim, um quadro de fracasso político. O romance deixa transparecer que a ambição desmesurada de alguns, o seu medo de partilhar o poder, os levou a instaurar verdadeiras ditaduras, em que o homem não tem liberdade e é obrigado a obedecer a leis que o humilham e o mantêm numa miséria degradante. Segundo Fama, « les Indépendances ont trahi» (p.25).²

Para além da mutação no quadro político: « Le Horoudougou fut démembré et appartenait désormais à deux républiques » (p.102); « Les Indépendances avaient supprimé la chefferie, détrôné le cousin de Fama, constitué au village un comité avec un président. Un sacrilège, une honte! » (p.116), também a mutação na estrutura social é um motivo de amargura e desilusão para Fama. A nova hierarquia beneficia uma nova classe social, detentora, ilegítima segundo Fama, do saber, da riqueza e do poder. Fazem parte desta classe social os mestiços: « Savez-vous ce que sont mes deux mulâtres de petits-enfants? L'un est gouverneur de province, secrétaire général et député-maire, l'autre, médecin, ambassadeur et directeur de quelque chose dont je ne retiens jamais le nom. » (p.112), e os antigos escravos ou filhos de escravos: « Le président du comité: un fils d'esclave. Où a-t-on vu un fils d'esclave commander? » (p.138). Para Fama, é inconcebível que os escravos se tornem amos dos seus amos: « Bâtard de bâtardise! lui! lui Fama, descendant des Doumbouya! bafoué, provoqué, injurié par qui? Un fils d'esclave. » (p.16), mas ele tem esperança que algo venha um dia « balayer les pouvoirs des illégitimes et des fils d'esclaves », (p.160).

O ponto de vista de Fama é o do aristocrata despojado que não admite que as Independências, após a colonização, tenham acabado de lhe tirar os poucos privilégios que lhe restavam. Kourouma não é, como alguns afirmaram, um nostálgico do passado, à semelhança do seu herói, nem deseja o regresso a uma oligarquia poderosa, mas não pode fazer a apologia da nova sociedade, cujos erros parecem numerosos.

O que predomina é uma impressão de agressividade e violência devido à extrema miséria na qual é mantida a massa popular. Nas cidades, são os bairros operários imundos e desprovidos de infraestruturas sanitárias (cf.p.25), é a verdadeira invasão de desempregados: « des chômeurs qui n'ont ni abri ni lougan » (p.62), de doentes e de mendigos (cf.pp.9-10, 58, 61-2). Nas aldeias, é a miséria devido ao êxodo rural: « mendiants, estropiés, aveugles que la famine avait chassés de la brousse. » (p.24), é uma população esfomeada (cf.p.106), mas mesmo assim com toda uma série de impostos a pagar (cf.p.110).

Os indivíduos como Fama, e que são numerosos, são incapazes de se inserir nos novos quadros, dos quais eles não compreendem nada porque não os prepararam para isso: « Passaient encore les postes de ministres, de

députés, d'ambassadeurs, pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que des bagues pour un lépreux. On avait pour ceux-là des prétextes de l'écarter, Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne.» (pp.22-3). A única possibilidade de sobrevivência é, então, a mendicância.

Mas, para além de uma decadência material e física, também se verifica uma decadência moral: a fraternidade e a solidariedade parecem ter acabado. Cada um tenta conseguir um lugar, nem que para isso tenha de passar por cima da dignidade dos outros (cf.pp.11-17 - insolência do « griot»³ e de Bamba em relação ao « aristocrata» Fama, num evidente desrespeito pelas antigas hierarquias). Fama também encontra esta falta de consideração e de respeito nos representantes da nova ordem: « Non! Non! lui cria-t-on. Descends, vieux! /.../ Syndicat des transporteurs ou syndicat des bâtards.» (p.84); « Je m'en f... des Doumbouya, répondit le fils de sauvage de douanier.» (p.104).

Os valores morais já não são os mesmos: os próprios Malinkés não escapam à duplicidade: « Les Malinkés ont la duplicité...» (p.108); « le Malinké ne reste jamais sur une seule rive.» (p.137). Vemos Fama « soucieux de l'abâtardissement des Malinkés et de la dépravation des coutumes» (p.15), quando, ironicamente, ele próprio, de certo modo, se tinha deixado comprar. Uma outra cena que revela a decadência moral relaciona-se com Salimata: os mendigos e os desempregados atacam-na para a roubar (cf.pp.62-63). As massas não atacam, assim, os verdadeiros responsáveis pela sua situação: « C'étaient les bénéficiaires de sa charité qui l'avaient pillée et maltraitée. C'était toujours ainsi avec les miséreux et mendiants nègres» (p.64).

A solução para este problema de pauperismo urbano estaria nas mãos do plano de acção social e política: « Touts les riches, les gros Toubabs et Syriens, les présidents, les secrétaires généraux auraient dû donner à manger aux chômeurs et miséreux.» (p.61). Mas o que é certo é que esta nova classe revela uma grande despreocupação pelo povo: « les nantis ne connaissent pas le petit marché et ils n'entendent pas et ne voient jamais les nécessiteux.» (pp.61-2).

Segundo Fama, esta época caracteriza-se pela profanação de tudo quanto é sagrado, pela crueldade, desonra e mentira: « Les gens de l'indépendance ne connaissent ni la vérité, ni l'honneur, ils sont capables de tout, même de fermer l'oeil sur une abeille.» (p.175). E o que é talvez

ainda mais grave, é que « ces jeunes gens débarqués de l'au-delà des mers ne pensent plus comme des nègres. » (p.172).

Evidentemente, nem toda a população está reduzida à miséria. O romance sugere que uma minoria detém a maioria das riquezas. Há, por exemplo, desigualdades que atravessam a sociedade africana e que afectam os Negros em relação aos Brancos. Essas desigualdades já vinham do regime colonial e são perpetuadas pelas independências. Assim, enquanto uns bairros são mal construídos, superpovoados, sujos e inundados quando chove: « Sans égouts /.../ les nègres colonisés ou indépendants y pataugeront... » (p.25), outros bairros são claros, bem construídos e bem conservados: « le nègre est damnation! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des Toubabs. » (p.18); « le quartier blanc grossissait, grandissait, haut et princier avec des immeubles, des villas multicolores écartant les touffes des manguiers. » (p.45).

Kourouma limita-se a levantar o problema do neo-colonialismo e não volta a tratar dele. Importantes são as relações entre os Africanos, as desigualdades sociais que existem entre eles. Aquelas camadas sociais formadas pelos trabalhadores e pelos mendigos opõe-se uma burguesia recém-aparecida, mas já poderosa, composta por todos aqueles que souberam tornar-se úteis ao novo regime: deputados, embaixadores, secretários-gerais de alguma sub-seção do partido, directores de cooperativas, etc. Esta nova classe social vive num luxo insolente e participa desenfreadamente na sociedade de consumo, numa verdadeira afronta a Fama: « Ils s'étaient tous enrichis avec l'indépendance, roulaient en voiture, dépensaient des billets de banque comme des feuilles mortes ramassées par terre. » (p.164), e até a Salimata: « Marabout pour député, ministre, ambassadeur et autres puissants qu'aucune somme ne peut dépasser et qui pourraient se confectionner des pagnes en billets de banque et qui pourtant ne sont pas obligés de prêter à des chômeurs à cause de l'humanisme. » (p.66).

Se o aspecto social é, então, caracterizado pela desordem, pela mutação de valores e pela desigualdade, o nível económico define-se, na generalidade, pela miséria e pela fome. Antes de mais, as Independências foram a ruína do negócio que constituía uma das razões de viver do Malinké. Novas estruturas, como as cooperativas, arruinaram muitos comerciantes: « Allah seul peut compter le nombre de vieux marchands ruinés

par les Indépendances dans la capitale!» (p.9). Encontramos também alusões à incúria das administrações: « les Indépendances n'ont pas creusé les égouts promis et elles ne le feront jamais.» (p.25); « (de toute façon depuis l'indépendance il n'y avait plus ni routes ni essence.)» (p.86), e a certas actuações no domínio da economia: « on procéda à l'échange des billets et tous les commerçants furent irrémédiablement ruinés.» (pp.87-8), para além da alusão a todos os impostos e contribuições já referidos. Séry denuncia ainda o facto dos dirigentes se terem apropriado de todos os bens: « Nos dirigeants ont commencé à les utiliser [aux Nagos] comme prête-noms pour acheter, vendre, prêter. C'est aux Nagos que les Français et les Syriens accordent les crédits; et en définitive nous travaillons et ce sont les étrangers qui gagnent l'argent.» (p.91).

Tudo isto vai ter como consequência o desemprego, a fome e a miséria na cidade: « Les fous, les mendiants et les chômeurs n'ont pas quinze francs; ils ont la pauvreté, le chagrin et la rancœur...» (p.60), mas sobretudo na aldeia: « Togobala, faut-il le redire, était plus pauvre que le cache-sexe de l'orphelin, asséché /.../, assoiffé, affamé.» (p.131).

Ao longo de todo o romance faz-se, então, um primeiro balanço das Independências num tom bastante acusador. Elas são significativamente assimiladas a catástrofes, a maldições: « les épidémies, les sécheresses, les Indépendances, le parti unique et la révolution sont exactement des enfants de la même couche, des étrangers au Horodougou, des sortes de malédictions inventées par le diable.» (p.137); « Mais maintenant avec le parti unique, l'indépendance, le manque, les famines et les épidémies...» (p.143). Para Balla, é preciso proteger-se das Independências como de todas as outras calamidades (cf.p.116).

Raramente se fez uma denúncia tão completa e precisa. O autor estigmatiza, de um modo lúcido, os abusos e as taras de uma sociedade, e é esta denúncia, inspirada pelo bom senso e pelo espírito de justiça, que ilustra o seu compromisso político, que não se coloca sob nenhuma facção ideológica. Por trás do ressentimento e do sarcasmo visíveis no romance, sente-se uma emoção e uma revolta humana perante os sofrimentos e as injustiças. Foi talvez isto que motivou um crítico a ver nesta denúncia « un plaidoyer pour l'humain».¹⁰

O romance de Kourouma desembaraçou-se de um certo saudosismo doentio, que até aí tinha reinado na produção literária africana de

expressão francesa, abandonou a exaltação de uma negritude mítica e os ideais poéticos da primeira hora, para se virar para a análise e crítica de situações existenciais que prevalecem realmente na África contemporânea. Se o espectro da colonização persiste, é unicamente porque a situação colonial constituiu um momento histórico importante, mas trata-se mais de evocação do que propriamente de descrição contestatária.

Certos críticos acusaram Kourouma de ter ficado a meio caminho no plano ideológico, por não ter apresentado soluções para todos estes problemas, por não ter dado respostas às questões mais polémicas¹¹, enfim por não ter feito um romance revolucionário em toda a acepção da palavra. É certo que Kourouma não trouxe respostas ou soluções, mas também é certo que foi ele quem levantou essas mesmas questões polémicas, frequentemente embaraçosas, o que era dar provas, nos anos sessenta, de uma lucidez e coragem que muitos não possuíam. O que Kourouma pretende é apresentar os factos o mais cruamente possível. Ele não quer ditar normas de comportamento, quer suscitar a reflexão. Aos leitores é que compete julgar.

Quando *Les Soleils des Indépendances* apareceu, Kourouma foi considerado, de certo modo, um retrógrado, um anti-progressista, alguém que se opunha à evolução. A denúncia do autor não significa, a nosso ver, a condenação do fenómeno da Independência em si mesmo. Fama, esse sim um retrógrado, um nostálgico pela África feudal, vilipendia as Independências, mas o autor condena Fama. Se por um lado, tal como Fama, Kourouma recusa o estado das coisas naquele período, por outro, e contrariamente à sua personagem, ele aceita a mudança e acredita no futuro.

Um certo tom de esperança é introduzido no romance pelo carácter transitório que se confere ao período em causa: « Un pouvoir maléfique est toujours éphémère. » (p.115); « ce sont les Indépendances, les partis uniques et les présidents qui brûleront. » (p.117); « les soleils des Indépendances et du parti unique passeront comme les soleils de Samory et des Toubabs... » (pp.141-2). O mau período do início das Independências será, assim, algo que vai ser ultrapassado.

É verdade que Kourouma denuncia e que não propõe soluções políticas. É verdade que a sua crítica política irá, sem dúvida, envelhecer, mas o protesto humano, esse ficará sempre. A obra como criação literária permanecerá sempre como marco inovador.

2. TRADIÇÃO

O olhar crítico de Kourouma não incide unicamente sobre as novas instituições. Ele observa também, e sem complacência, certas tradições malinkés, assim como os seus representantes. O antigo mundo malinké é-nos apresentado do interior por um escritor que o ama, mas que sabe reconhecer o que ele tem de negativo. Neste romance, assumido pelo próprio autor como « uma descrição crítica do mundo malinké »¹², faz-se uma reflexão lúcida sobre uma certa África tradicional, condenada pela necessária evolução das instituições e mentalidades. Observa-se um processo de desmistificação e desmitificação a vários níveis.

Os representantes da tradição não são apresentados de um modo mais positivo que os representantes do novo poder. Nenhum deles é realmente simpático ou sincero. Escudam-se por trás da tradição para continuarem a assegurar o seu poder, mas para viverem bem, não hesitam em fazer um jogo duplo. Por exemplo, a fidelidade à tradição do « griot » Diamourou não o impediu de se comprometer com o novo poder: oportunisticamente, deu a sua filha a um comandante branco durante a colonização, e agora, nas Independências, aceita dinheiro dos seus netos bem colocados no novo regime (cf. pp.111-2).

O marabuto¹³ Abdoulaye tira a maior parte dos seus rendimentos dos dirigentes dos « soleils des indépendances », os únicos aptos a pagar os seus altos honorários (cf.p.66). O facto deles o consultarem em seu próprio proveito (cf.p.163) não o incomoda. Se os interesses e a tradição puderem coincidir, a situação é perfeita; senão, as palavras defendem as tradições, mas os actos acabam por aceitar compromissos.

Significativo também, é o facto de Salimata ir comprar o galo para o sacrifício no fornecedor habitual de Abdoulaye (cf.p.71). O aspecto comercial de algo que tinha tradicionalmente um carácter sagrado, assim como a erotização da cena seguinte, são uma desmistificação das práticas fetichistas. Sempre evocando Alá, o marabuto tenta violar Salimata.

Mas, mais importante que estas duas personagens, é o « féticheur » Tiécoura. De um modo geral, o « féticheur » protege: « elle fut couchée sous protection du fétiche de Tiécoura. » (p.36). O que se critica neste em

especial, foi o facto de ele ter traído o seu papel em relação a Salimata. Este verdadeiro monstro (cf.pp.38-9), seguro da sua impunidade, aproveita-se do estado de Salimata para a violar selvaticamente. Assim, tudo aquilo em que os homens acreditavam não passava de uma pura mistificação, que o romance se empenha em desfazer: o « génio», afinal, não era mais do que um « féticheur» prevertido, abusando da credulidade das jovens.

Denunciando, assim, a desonestidade onde quer que ela se encontre, Kourouma parece tão céptico face às instituições tradicionais, como face às modernas. A tradição não é tratada de um modo mais favorável que as intrigas e a corrupção do novo regime: a África antiga está morta em certos aspectos, e a África moderna confronta-se com dificuldades múltiplas.

A história de Salimata vai servir de base à denúncia de aspectos polémicos da condição da mulher na sociedade tradicional malinké. Ela simboliza a mulher vítima da tradição que acarretará, durante a sua vida de adulta, com os fantasmas e sequelas nascidos de uma iniciação trágica. Logo desde o princípio, se chama a atenção para o facto de que a cerimónia da excisão constitui um teste de coragem: « Le courage dans le camp de l'excision sera la fierté de la maman et de la tribu.» (p.33). Isto torna imediatamente implícita uma certa violência física.¹⁴

Com efeito, na descrição da operação mostra-se bem o aspecto traumatizante que pode assumir aquele rito. A angústia de Salimata cresce à medida que ela vê « chaque fille s'asseoir sur une poterie retournée, et l'excoiseuse avancer, sortir le couteau, un couteau à la lame recourbée et trancher le clitoris...», p.34. Um medo enorme invade, então, Salimata que recorda as companheiras que morreram naquelas circunstâncias. Mas estas mortes não comoveram aquela sociedade que não tolera qualquer tipo de fraqueza nesta prova, e, assim, elas foram consideradas como um sacrifício pela felicidade da aldeia (cf.p.35). Convenhamos que era um preço demasiado alto para uma hipotética melhoria de vida da aldeia!

Apesar do seu desejo de ser corajosa, perante o espectáculo que se lhe depara: « La praticienne s'approche de Salimata et s'assit, les yeux débordants de rouges et les mains et les bras répugnants de sang...» (p.35), e devido à dor que sente, Salimata não resiste e desmaia. Ao fracassar neste rito de passagem, ela vai criar as condições para a violação e consequente inibição sexual. A crítica à tradição vai-se desenvolvendo.

Toda a sua vida de mulher vai ser condicionada por estes acontecimentos, condenando-a à infelicidade.

Para além deste tipo de violência, as mulheres sofrem ainda com os casamentos impostos pela sua família. Salimata não tem escolha e é conduzida ao seu marido quase como um animal a abater: « Salimata, transie de frayeurs, fut apportée un soir à son fiancé... » (p.39). A noite de núpcias adquire uma dimensão grotesca pela sua violência moral e física: « Baffi entra, /.../ elle se refuse, les matrones accoururent et la maîtrisèrent et il a désiré forcer et violer. » (p.40). Aquelas mulheres perpetuam o que já lhes tinha sido feito a elas, achando inadmissível e incompreensível o comportamento de Salimata. Quanto ao marido, ele tem o direito de a violar brutalmente, pois é o seu dono e senhor: « tout ce qui entourait aurait dû appartenir à Fama comme sa propre épouse. » (p.103). As reticências face a estas atitudes são evidentes.

Uma vez que o dote tinha sido pago, e apesar do sofrimento de Salimata, ela tem de permanecer no lar como uma espécie de escrava do marido. Huannou confirma esta submissão da mulher africana: « Dans la société malinké musulmane, le mari est le maître absolu de sa femme, qui doit lui obéir au doigt et à l'oeil et le servir comme une esclave... »¹⁵

Mas a denúncia das violências continua: viúva, ela fica três meses enclausurada numa cabana, para logo a seguir, segundo a tradição, ser legada, como qualquer outro bem material, ao cunhado que testemunha da mesma brutalidade.

Para escapar àquela vida de sujeição, e poder realizar-se plenamente como mulher, ela tem de fugir da aldeia, da tradição, e escolher ela própria o seu parceiro. Contudo, a escolha recai sobre um homem estéril e o facto dela sofrer de inibição sexual perante outros homens vai impedi-la de desempenhar as ansiadas funções maternas, o que na sociedade africana é algo de bastante grave. E, para além disto, ela é que vai ser responsabilizada pela esterilidade e marginalizada pela sociedade, já que não pode contribuir para a sua continuação.

A mulher africana que não desempenha as exigidas funções de esposa e de mãe está sujeita a todas as injúrias e a todos os desprezos: « Des méchantes paroles, des maudites, lancées contre Salimata /.../ On se la montrait du doigt pour se le conter: "Maudite beauté...une femme sans trou! une statuette!" » (p.41); « Au village, on avait juré, protesté, médit de

Fama: un fils de chef qui courbait la tête sous les ailes d'une femme stérile.» (p.93).

Segundo Kane, « a contestação da tradição raramente incide sobre a denúncia do ambiente em que vive a mulher estéril»¹⁶, o que confere uma dimensão inovadora ao romance.

Evidentemente que seria abusivo considerar a situação de Salimata como a norma no meio tradicional malinké. Apesar disto, numerosos aspectos da sua vida poderão ter um valor exemplar, nomeadamente no que se refere a esta pressão exercida sobre as mulheres pela sociedade e pelo marido.¹⁷

Num interessante artigo, Arlette Chemain-Degrange considera que, em *Les Soleils des Indépendances*, « la tradition est doublement critiquée par l'auteur, pour la cruauté de certaines coutumes comme la clitoridectomie et parce qu'elle se trouve en contradiction avec elle même: elle inflige aux sujets un traitement qui, ayant pour but de mieux les intégrer, peut paradoxalement, dans certains cas, nuire à leur assimilation par le groupe».¹⁸

Este crítico considera, portanto, que o autor deste romance nos mostra como os ritos tradicionais, com a sua violência e crueldade, podem engendrar fantasmas que prejudiquem a integração do indivíduo na sociedade, contrariando, assim, o próprio objectivo da cerimónia iniciática. Aliás, esta é também, de certo modo, a opinião de Dago Lezou que afirma: « Ayant justement manqué de courage, Salimata connaîtra, fille maudite, la vie d'une femme marginale, sans enfant».¹⁹

Na realidade, perante aquela atmosfera terrível e violenta, de medo e sangue, somos tentados a considerar a narrativa da excisão de Salimata como uma tomada de posição hostil a este costume, a esta prática sagrada da sociedade tradicional africana.

Não negamos que uma certa crítica à excisão poderá estar implícita na imagem que se dá dela como um rito bárbaro e cruel, no quadro dos sofrimentos infligidos à heroína. Contudo, pensamos que a questão não se põe bem nestes termos.

Já referimos atrás que não se podia estender a situação de Salimata a todas as mulheres malinkés, e isso é, aqui, visível mais uma vez. As outras jovens que também se submeteram à excisão não passaram pelo sofrimento de Salimata (pelo menos o psicológico), tiveram « um regresso triunfal à aldeia» (p.36), e aqui festejaram, dançaram e cantaram. Kourouma

não faz, assim, do seu caso uma regra, mas também não faz dele uma exceção. Se Salimata foi martirizada por aquele rito, já outras antes dela tinham sofrido pior sorte ao morrer, o que, como já dissemos, foi considerado como uma contribuição para a felicidade da aldeia.

Concordamos que vários aspectos poderão apontar acusadoramente para a excisão como o motivo do infeliz futuro de Salimata. Apesar de ter vivido fisicamente a clitoridectomia, ela recusou-a psicologicamente. Se relembarmos a significação tradicional daquele rito (fazer desaparecer na mulher qualquer traço de masculinidade, vincando bem a diferença, a separação dos sexos - cf.p.33), Salimata, ao recusar-se a interiorizar a excisão, está simbolicamente a recusar a condição feminina tal como a concebem os Malinkés. É talvez devido a esta transgressão dos costumes que ela vai ser condenada ao infortúnio.

Mas, a nosso ver, o que teve uma influência predominante na psicologia e no destino infeliz da personagem foi tudo o que se passou depois dessa cerimónia (a violação com todas as suas consequências traumatizantes e inibidoras, os casamentos impostos, enfim, todas as violências e repressões) e não o rito em si mesmo.

Quando Salimata fracassou, quando não conseguiu suportar a excisão, ficou desvalorizada aos olhos dos outros membros da sociedade que lhe retiraram todos os benefícios e a marginalizaram: « le retour des excisées avait été fêté, dansé, chanté, sans Salimata. /.../ C'est par une piste abandonnée, une entrée cachée, qu'elle fut introduite dans le village... » (p.36); « Salimata, seule avec ses malheurs, seule dans sa case, dans la concession, dans le village nuit et jour et pendant des semaines, des lunes, des hivernages et des harmattans, s'écoute pleurer. » (p.42). É por aqui precisamente que passa a crítica à tradição. O que se põe em questão é toda a organização social tradicional que esmagou o indivíduo. Foi esta tradição, esta mentalidade tradicional, que condenou Salimata a uma vida de infelicidade. Pensamos que é muito mais sobre este ponto que o autor faz incidir a sua crítica do que sobre o rito da excisão.

Chemain-Degrange salienta ainda a ruptura operada por Kourouma a propósito da tradição: « La remise en cause des coutumes connaît, avec Ahmadou Kourouma, une acuité non atteinte auparavant. Excision /.../ viol rituel faisaient partie du domaine réservé à l'ethnologue. Ahmadou Kourouma

est le premier romancier négro-africain à avoir violé ces tabous.»²⁰, opinião com a qual concordamos postas as reservas acima mencionadas.

Assim, mesmo antes da colonização, não era a idade do ouro. Em Kourouma, não há um fascínio cego pelo passado, pela vida tradicional. Se Fama é estéril, porque afinal a esterilidade é dele e não de Salimata, é porque a vontade de regressar ao passado, por muito fascinante que seja, não é a solução para os problemas do presente.

A vida tradicional, em certos aspectos, está a morrer, e o próprio Fama tem consciência disso: « reconquérir son pouvoir /.../ le prince lui-même n'y croyait pas, et qui aurait pu affirmer que dans son for intérieur il le voulait, ou même le souhaitait? » (p.117). Para Kourouma, querer um regresso puro e simples ao modo de vida antigo é uma ideia estéril, mas isso não significa que seja preciso negar os valores culturais tradicionais. Pelo contrário, o autor dá-nos um importante testemunho da sua cultura.

Sem cair nunca no exotismo de outrora, Kourouma soube descrever os costumes, as crenças e os ritos malinkés, integrando-os bem na acção. As descrições, comentários e explicações de ordem etnológica constituem um discurso didáctico e uma iniciação do estrangeiro à vida malinké. Em tudo isto, evita-se o folclore, o que transparece, por exemplo, na recusa simbólica em descrever as danças, manifestações tão típicas da vida africana²¹: « contournons les danses » (p.149). Kourouma vai recriar, a partir de todos estes costumes, ritos e crenças, a atmosfera em que vive o Malinké tradicional.

Tudo é harmonia e, por isso, convém preservar o equilíbrio das forças invisíveis que também regem o mundo visível: « équilibre des forces invisibles qui sauvent le village... » (p.141). A morte é precisamente a passagem de um mundo ao outro. Os mitos antigos afirmam a continuação da vida para além da morte e a crença na reencarnação. Relativamente ao mundo invisível, há a crença em toda uma série de espíritos: « la brousse noire, mystérieuse d'esprits, de mânes,... » (p.46); « la nuit déjà peuplée d'esprits » (p.122), de almas errantes (cf.p.99) e de génios: « des génies /.../ s'étaient ajoutés à la foule. » (p.150).

Aprendemos, ainda, que cada homem tem o seu duplo, o seu « dja » (cf.pp.120, 123 e 151), cujo poder, assim como o da alma, tem de ser preservado e reforçado na vida terrestre: « ne tombent que ceux qui ont leur ni (l'âme), leur dja (le double) vidés et affaiblis par les ruptures

d'interdit et de totem.» (p.116). A esta concepção de sobrevivência da alma e do duplo liga-se a noção de deveres em relação aos mortos: « ce qui appartient aux parents survivants est d'organiser de dignes obsèques.» (p.83); « Aller aux funérailles d'un cousin est commandement des coutumes et d'Allah.» (p.94); « La visite à la dernière demeure du défunt est une cérémonie aussi importante que les funérailles.» (p.117).

Os ritos devem ser respeitados a fim de se assegurar o repouso total, a paz à alma.²² Os ritos fúnebres que acompanham as cerimónias do quadragésimo dia são longamente descritas (cf.pp.143 e seg.).

As qualidades morais exigidas são lembradas frequentemente no romance:

- o humanismo e a fraternidade: « Les griots /.../ parlèrent de fraternité, d'humanisme...» (p.139); « L'humanisme et la fraternité sont avant tout dans la vie des hommes.» (p.140);
- a solidariedade: « Chaque Malinké se surpassa en générosité. L'argent fut sorti et offert par tous.» (p.83);
- a verdade: « La vérité il faut la dire, aussi dure qu'elle soit, car elle rougit les pupilles mais ne les casse pas.» (p.15); « La vérité comme le piment mûr rougit les yeux mais elle ne les crève pas.» (p.77); « la vérité est la canne dans le palabre.» (p.140);
- o respeito (cf.p.196);
- a hospitalidade: « en son honneur s'alignèrent les plats de tô, de riz et même on mit à l'attache un poulet et un cabri.» (p.97); « C'est à un Fama bouleversé, fatigué, qu'on présenta la traditionnelle calebassée d'eau fraîche de bienvenue.» (p.107).

Para se fazer frente às infelicidades, é preciso descobrir a origem do mal e depois afastá-lo através de sacrifícios. Estes são mencionados frequentemente, mesmo se por vezes não são descritos com mais pormenor: « les mânes avaient été calmés par les sacrifices.» (p.122); « Il y eut les sacrifices.» (p.131). No sacrifício, é importante que corra o sangue, pois isso permite entrar em contacto com a fonte da vida: « le sang est prodigieux, criard et enivrant. /.../ Le sang qui coule est une vie, un double qui s'échappe et son soupir inaudible pour nous remplit l'univers et réveille les morts.» (p.147); « Aucune goutte de sang! /.../ sans sang, disons-le, c'était décevant.» (p.149). O sangue serve, então, para despertar os mortos, que só acolhem os recém-desaparecidos « s'ils sont tous

ivres de sang» (p.143). Irónica e criticamente, aproveita-se para se dizer que « tous les morts des soleils des Indépendances vivaient au serré dans l'au-delà pour avoir été tous mal accueillis par leurs devanciers» (p.143). Devido à grande miséria, há falta de animais para os sacrifícios.

A crença no poder do sacrifício, tanto como meio de combater a infelicidade já existente, como de a evitar, é retomada várias vezes ao longo do romance: « Pourtant un destin dur comme fer, lourd comme une montagne se dévie à coups de sacrifices, avec le concours des morts.» (p.121); « Des sacrifices, beaucoup de sang; les sacrifices sont toujours et partout bénéfiques.» (p.123); « un sacrifice n'est jamais perdu.» (p.144); « /.../ un sort très maléfique. Seul de très bons sacrifices pouvaient l'adoucir, et pour le détourner, de très durs sacrifices.» (p.151); « le village survécut et cela /.../ grâce aux sacrifices...» (p.163).

Uma nítida dimensão crítica passa pelo facto das próprias personagens contestarem desrespeitosamente os costumes: « Plus ça allait, plus ce monde devenait méconnaissable: un monde renversé! Voilà maintenant qu'adviennent des sacrifices dépassant les moyens du sacrificateur. Bientôt un sacrifice de matou incombera à la petite souris!» (p.74). Ela passa ainda pela ironia mais directa do narrador, quando aprecia a profundidade religiosa dos aldeãos: « tous communièrent...quelques sauces.» (p.146). O humor traduz, então, por vezes uma distanciação crítica.

Sempre que possível, a colectividade deve tentar prevenir-se contra o futuro desvendando o seu destino e essa é uma das funções dos animais oráculos (cf.pp.161-2). Também os «féticheurs», com os seus poderes sobrenaturais, têm aqui um papel determinante, aliás como em todos os costumes e crenças tradicionais: « Un voyage s'étudie: on consulte le sorcier, le marabout, on cherche le sort du voyage qui se dégage favorable ou maléfique.» (p.151). A sua função é ainda esclarecer o indivíduo sobre a origem do mal que o atinge: « Depuis des mois Salimata n'avait pas traversé ds jours aussi maléfiques. Il fallait partir au marabout pour découvrir la cause.» (p.64), e determinar o sacrifício adequado (cf.pp.71 e 162), usando para isso diferentes técnicas de adivinhação: « et le marabout de s'appliquer à installer les sortilèges divinatoires. Il usait de trois pratiques...» (pp.68-9).

Através do romance, tomamos ainda conhecimento de certos hábitos africanos, ou mais especificamente malinkés:

- cada dinastia ou povo tem o seu totem²³ e é segundo este que se determina a superioridade ou inferioridade de um determinado grupo: « c'était un affront, un affront à faire éclater les pupilles. Qui donc avait associé Doumbouya et Keita? Ceux-ci /.../ ont pour totem l'hippopotame et non la panthère. » (p.12);

- uma prática viva e quotidiana de humanismo e fraternidade entre os Malinkés é a saudação: « en bon musulman chacun s'enquit des nouvelles de la famille de l'autre. » (p.138), e a bênção: « Qu'Allah te gratifie de la longue vie, de santé et fortune. » (p.48); « Qu'Allah te remercie et te donne un enfant! » (p.54); « Qu'Allah vous gratifie de la grande chance, marché favorable et beaucoup d'enfants! » (p.59); « Que tombent et la bénédiction et la reconnaissance d'Allah sur tous les prometteurs de tants de soins, de protection et d'humanité! » (p.119); etc.;

- a coesão da comunidade é assegurada pelo costume da «palavra»²⁴: « La moitié des villageois s'étaient joints au palabre de Fama. » (p.138); « un palabre fut convoqué et assis. Mariam vint, on la présente à Salimata. » (p.157).

Outros costumes, na medida em que intervêm de forma mais acentuada na vida do indivíduo, pois pontuam certas etapas da sua existência, são alvo de apresentação mais detalhada: é o caso, por exemplo, da excisão (cf.pp.32-33). Faz-se referência a toda a preparação psicológica de Salimata por parte da sua mãe, à significação da operação, ao modo como se processa a própria operação, aos cânticos (cf.pp.33, 34 e 50), às três semanas de reclusão, durante as quais se ensinam às jovens todos os tabus da tribo, toda uma série de instruções iniciáticas (cf.pp.33 e 39).

Também o casamento é descrito, nos seus variados aspectos, com a mesma precisão, por vezes cruel:

- a noite de núpcias (cf.p.39);

- o dote (cf.p.40);

- o dever de procriação, tanto para o homem: « Fama se résigna à la stérilité sans remède de Salimata. Il alla chercher des fécondes... » (p.56); « Rien ne doit détourner un homme sur la piste de la femme féconde. » (pp.134-5), como para a mulher: « Qu'est-ce qui primait dans la voloté d'Allah? Fidélité ou maternité? La maternité sûrement, la maternité d'abord. » (p.43); « A la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité. » (p.51);

- a viuvez, com a clausura das esposas: « Salimata fut cloîtrée trois hivernages dans la case du veuvage. » (p.41); « la case où les veuves asseyaient le deuil (pendant quarante jours elles restaient cloîtrées). » (pp.132-3), e o seu papel de carpideiras (cf.p.133);
- a transmissão das esposas por herança: « le frère de Baffi auquel on légua Salimata... » (p.41); « L'enterré laissait quatre veuves, les quatres plus sérieuses pièces de la sucession... » (p.93);
- a poligamia (cf.pp.157-9).²⁵

Kourouma propôs-se, assim, em *Les Soleils des Indépendances*, fazer uma descrição do mundo malinké, dos seus costumes, crenças e ritos, mas soube guardar as suas distâncias. Apesar de não podermos dizer que ele ataca ou critica directa e nitidamente certos costumes tradicionais²⁶, o autor não adere cegamente a eles. Nem sempre temos neutralidade no tratamento de certas instituições tradicionais.

Quando abordámos o tema da esterilidade, fizemos referência ao facto que afinal ela advinha de Fama: « "Le stérile, le cassé, l'impuissant, c'est toi!" » (p.29); « Ton mari /.../ ne fécondera pas les femmes. » (p.77); « Pour la première fois, Salimata supportait un autre homme. /.../ Peut-être allait-elle avoir un enfant. » (p.192). A esterilidade tem aqui uma dimensão simbólica. Esta personagem, defensora incondicional de um regresso às estruturas feudais, tem como função representar, de um modo geral, a tradição e os seus valores ancestrais. Mas a sua existência caracteriza-se pela esterilidade a vários níveis, nomeadamente na vida conjugal, social, política e económica: « La malchance et Fama ne se séparèrent plus. Elle /.../ guidait ses mains, ses jours, toutes ses affaires. Marchés, achats, ventes, voyages se soldèrent par des pertes. » (p.56). Assim, a esterilidade em que Fama vive poderá ser o símbolo do fim dos chefes tradicionais, o símbolo do desaparecimento de uma época. É porque o autor quer transmitir a ideia do fim desse mundo, que faz dele um estéril. A esterilidade traduziria a impossibilidade de reproduzir o passado (ela acabou com a dinastia), de fazer reviver esse passado em nome de uma autenticidade cultural já em parte perdida.²⁷

Mas, para além da esterilidade, é a própria morte de Fama que simboliza o desaparecimento da África antiga,²⁸ o fim de certos valores tradicionais que se revelam inadaptados ao mundo moderno, com as suas novas

realidades políticas, económicas e sociais. São várias as alusões a realidades tradicionais desaparecidas ou em vias de desaparecimento:

- o fim dos verdadeiros «griots» e dos guerreiros: « Plus de vrai griot; les réels sont morts avec les grands maîtres de guerre d'avant la conquête des Toubabs.» (p.12); « Les vrais griots, les derniers griots de caste ont été enterrés avec les grands capitaines de Samory.» (p.16);
- o fim dos Malinkés: « Et l'espèce malinké, les tribus, /.../ se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles.» (p.21);
- o fim da dinastia: « le griot et l'affranchi: seuls témoins des grands jours des grands Doumbouya et de la décrépitude de la dynastie, de sa diminution, de sa sécheresse jusqu'à ne tenir qu'à un homme quelque peu stérile.» (p.115); (cf.pp.101 e 176, etc.);
- o fim da « chefferie»: « Les Indépendances ont tué la chefferie...» (p.116) e da própria Togobala, espaço da tradição: « La chefferie est morte. Togobala est fini, c'est un village en ruine.» (p.189).

Aliás, a morte anda sempre perto do herói ao longo de todo o romance, até que ele próprio acaba por ser atingido por ela. Fama morre porque é demasiado retrógrado e porque este tipo de passado deve morrer. O próprio autor, numa entrevista concedida a Dago Lezou, afirma que « Fama est un aigri qui ne comprend pas que les choses sont finies et ne reviendront pas. Les gens des Soleils des Indépendances sont les maîtres. Fama au village est soutenu par deux vieux, un monde fini. Fama n'a pas de prise sur l'Afrique actuelle. L'Afrique se fait malgré lui; il est un homme dépassé qui n'en a pas conscience». ²⁹

Contrariamente à opinião de alguns, não é Kourouma que tem uma concepção retrógrada da África, mas sim a sua personagem, e é por isso que o autor o faz morrer. A partir do romance, conclui-se que o passado não é melhor (nem pior!) que o presente, assim como a tradição não tem só qualidades. O autor abre-nos o caminho para aí vermos tanto qualidades como defeitos, para a criticarmos ou elogiarmos. Talvez aqui esteja um certo didactismo, não explícito, da obra: a sociedade moderna saída das Independências poderá ter sucesso no futuro se se deixar fecundar por um universo antigo, que, apesar da brutalidade, selvajaria ou hipocrisia de certos aspectos, não é desprovido de sabedoria nem de grandeza.

3. RELIGIÃO

O Islão fez a sua entrada em força no romance africano em 1961, com *L'Aventure Ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, mas numa perspectiva de debate filosófico, de interrogação metafísica e não numa perspectiva prosaica e brutal da praxis. *Les Soleils des Indépendances*, em 1968, vem preencher essa lacuna, ao tratar dos problemas religiosos, em particular muçulmanos, como fenómenos existenciais vividos a nível individual e colectivo ou social.³⁰

Neste romance, ao mundo da cidade, do progresso, demasiado materialista, espiritualmente pobre, opõe-se o mundo da tradição em que os deuses, os espíritos e os homens ainda continuam a comunicar. Mas, a par de uma certa glorificação da religião tradicional, há a consciência da morte desses deuses. Fama explica os infortúnios da África através da mutação que se deu no domínio religioso: « Oui, tout tomberait inévitable, pour la raison simple que les républiques des soleils des Indépendances n'avaient pas prévu d'institutions comme les fétiches ou les sorciers pour parer les malheurs. » (p.160). As misérias da actualidade não têm outro motivo senão o abandono das crenças ancestrais.

Para além disto, é necessário salientar o egoísmo dos chefes que já não se identificam com o povo e que fazem passar para segundo plano os interesses deste último. Houve a transgressão de uma atitude tradicional em que as práticas religiosas estavam ao serviço de todos. Já não se espera que a religião assegure a coesão do grupo social, mas que concorra para o progresso individual, na sua acepção mais materialista, daí o pessimismo dos homens da tradição face a esta África moderna: « Bâtardise! Vraiment les soleils des Indépendances sont impropres aux grandes choses; ils n'ont pas seulement dévirilisé mais aussi démystifié l'Afrique. » (p.149). Neste sentido, poder-se-ia mesmo acrescentar o termo « desmitificar ».

Assim, a hostilidade contra as Independências também se manifesta sob forma de uma condenação em nome da religião: « Si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances /.../ on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère. » (pp.7-8); « Avant les soleils des

Indépendances, le quarantième jour d'un grand Malinké faisait déferler des marigots de sang. Mais maintenant...» (p.143).

Em *Les Soleils des Indépendances*, apresenta-se um mundo essencialmente muçulmano: o nome de Alá, o louvor e o apelo a Alá, os costumes e as orações apontam para a presença de um Islão que pontua e dá ritmo à vida quotidiana.

Mas, paralelamente, esse mundo é marcado por superstições, práticas e crenças ligadas ao animismo. Kourouma chama a atenção para a interpenetração das religiões na África negra. Quando Alá não se mostra suficientemente eficaz, recorre-se ao animismo: « Alors, au refus d'Allah, à son insuccès devant un sort indomptable, le Malinké court au fétiche. » (p.116). Neste romance, como iremos ver, praticamente ninguém escapa a este sincretismo religioso, principalmente em Togobala: « Les Malinkés ont la duplicité /.../ Sont-ce des féticheurs? Sont-ce des musulmans? Le musulman écoute le Coran, le féticheur suit le Koma; mais à Togobala, aux yeux de tout le monde, tout le monde se dit et respire musulman, seul chacun craint le fétiche. » (p.108); « Les Malinkés du Horodougou /.../ parce que musulmans dans le coeur, le fétiche koma leur devait être interdit. Mais le fétiche prédisait plus loin que le Coran... » (p.161). É-se muçulmano, mas acredita-se em génios malfetores, em sacrifícios para se evitar a má sorte (cf.p.151).

O Islamismo não conseguiu fazer desaparecer, em muitos africanos convertidos, as práticas mágicas e as crenças próprias do animismo. É neste sentido que Kane afirma: « L'Africain est souvent ou un musulman ou un chrétien. Il reste toujours animiste ». ³¹ Existe, então, um verdadeiro dualismo religioso, uma verdadeira convergência e não propriamente uma oposição.

Logo no episódio que abre o romance descreve-se uma cerimónia fúnebre que mistura práticas animistas e islâmicas. Segundo o calendário muçulmano, ela desenrola-se entre o sétimo e o quadragésimo dia, mas já a evocação das peregrinações da sombra do defunto, assim como a futura reincarnação, obedecem a crenças malinkés que não têm nada a ver com o Islão.

A oração, com frequência sob forma colectiva, advém da fé muçulmana: « Le marabout grogna un soufflant "bissimilai", mais bafouilla le titre du sourate à réciter dix-sept fois, grasseye le nom du verset à dire

sept fois.» (p.119); « Le muezzin lançait l'appel pour la première prière...» (p.124); « le soleil arriva au point de la troisième prière. On la courba ensemble.» (p.138); etc.). Mas se, por exemplo, no episódio do cemitério (cf.pp.119-20), a oração é islâmica, o ambiente é animista. Os antepassados é que são os destinatários das orações e todos os barulhos da natureza são interpretados como manifestações do além.

São as cerimónias fúnebres de Lacina (cf.pp.143-9) que melhor exemplificam o duplo clima espiritual. Por um lado, respeita-se o calendário muçulmano, encontram-se presentes dois marabutos, dois El Hadji, e a oração obedece ao Corão; mas, por outro lado, enquanto a assistência está a rezar devotamente a Alá, um turbilhão maléfico é desencadeado pelos génios indignados. Sempre numa perspectiva irónica, o ambiente de piedade desvanece-se e, apesar de se continuar a rezar, o espírito já se encontra na comida. E, apesar de, no início, se ter afastado Balla pelo facto dele ser infiel, agora, no final da cerimónia, vai-se recorrer a ele e aos seus fetiches numa prevenção contra possíveis maus agoiros lançados pelos abutres, uma vez que eles não participaram no festim.

Ao longo de todo o romance, há um equilíbrio entre as duas forças, o que nos impede de falarmos de conflito ou de desordem religiosa. É precisamente para esta harmonia entre a religião muçulmana e a tradição negro-africana que chama a atenção Robert Pageard: « Les oeuvres littéraires montrent fréquemment la coexistence de l'islam et de l'animisme, le premier donnant son style à la vie sociale, le second continuant à valoir comme religion personnelle complémentaire. La meilleure illustration de cette coexistence est fournie...par *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma». ³²

Vejamos, então, mais concretamente qual o comportamento religioso das personagens essenciais do romance.

Fama é um muçulmano praticante. Ele respeita escrupulosamente o ritmo das orações que constituem o essencial das suas ocupações. Todas as manhãs, ele dirige-se para a mesquita, tanto na cidade: « Fama était parti à la mosquée, il y priait chaque matin son premier salut à Allah.» (p.44), como na aldeia (cf.p.125). As suas actividades religiosas parecem compensá-lo dos seus fracassos políticos, sociais e conjugais. Alá é tudo o que resta a Fama. A religião é que lhe traz instantes de reconforto no meio de todas as humilhações sofridas; ela, no fundo, é um instrumento de defesa

contra todos os outros, de resistência a um universo hostil. Desprezado por todos, sente-se invadir por uma paz e segurança quando penetra na mesquita. Aí reencontra a sua calma, a sua dignidade e é « d'un pas souple et royal» (p.25), que se dirige para a escada do minarete. Quando está a fazer o apelo à oração, sente-se de novo alguém importante, observando com um olhar superior « des fourmis de malheureux».

O romance descreve o ritual muçulmano: « Par quatre fois il se courba, s'agenouilla, cogna le sol du front, se releva, s'assit, croisa les pieds.» (p.26). A oração muçulmana é-nos explicada em detalhe: « La prière comportait deux tranches...malchances et malédictions.» (p.26).

Há, contudo, algumas fraquezas por parte de Fama: ele profere injúrias, deixa-se distrair por pensamentos impuros ou simplesmente está desatento: « Fama constata qu'il s'était fourvoyé dans le décompte des sourates et versets.» (p.120).

Mas a sua fé é inabalável e autêntica. Alá é o único juiz de todos os seus actos e palavras, e esse direito não é reconhecido por Fama aos homens. Ele desempenha um papel fundamental no equilíbrio da personagem, na medida em que é uma protecção contra o desespero total. A fé de Fama é que lhe serve de suporte perante a precaridade da sua existência: « tant qu'Allah résidera dans le firmement, même tous conjurés, tous les fils d'esclaves, le parti unique, le chef unique, jamais ils ne réussiront à faire crever Fama de faim.» (pp.23-4). Na prisão, é ela que lhe traz o reconforto da resignação e da submissão: « il ne lui restait à attendre que de la volonté d'Allah» (p.176), mas também a esperança: « à moins que... Les possibilités du Tout Puissant étaient sans bornes.» (p.178). Quando ele sente que o seu fim está próximo, « a boa oração da manhã» traz um momento de pacificação, no qual Fama consegue aceitar a ideia da sua morte (cf.pp.177 e 193). Finalmente, quando morre, fá-lo na calma de uma oração: «Soudain un éclair explose /.../ Une prière. Tout s'arrange doux et calme.» (p.204).

A oração visa, assim, acima de tudo, a obtenção do bem-estar, em particular para Fama e Salimata, a felicidade de terem um filho: « Allah! fais, fais donc que Salimata se féconde!» (p.26). Apesar de Fama aceitar que esta esterilidade resulta da vontade de Alá: « L'infécond, sauf les grâce et pitié et miséricorde divines, ne se fructifie jamais.» (p.27), ele não consegue compreender as suas intenções: « Les fatalités /.../ les

volontés et les jugements derniers d'Allah descendaient, se superposaient, se contredisaient.» (p.120), e tenta, assim, encontrar uma explicação plausível para aquela esterilidade (cf.p.27). É então que Fama se inquieta com a ortodoxia das práticas de Salimata, pois elas poderão estar a pôr em risco a pureza muçulmana.

Fama associa Alá a todos os momentos da sua vida, às suas contínuas reflexões, exortações, apelos, desejos, bênçãos ou maldições: « La vie est au pouvoir d'Allah seul!» (p.8); « Allah en soit loué!» (p.10); «Allah le miséricordieux pardonne...», « louange à Allah» (p.26); «Qu'Allah fasse le marché favorable...» (p.57); etc..

Ele está totalmente impregnado pelo Islão, mas por vezes utiliza a sua fé em circunstâncias um pouco especiais: por exemplo, quando se quer desembaraçar do comerciante sírio Abdjaoudi, a quem deve muito dinheiro: « il l'exhorta à prier Allah afin que lui Fama arrive à s'acquitter, car /.../ le miracle appartient à Allah seul.», p.24.

Nesta primeira parte, insiste-se na piedade islâmica de Fama, na sua pureza e integridade muçulmanas, mas, mesmo assim, ele próprio não deixou de recorrer a práticas tradicionais. Quando quis obter a direcção de uma cooperativa ou o secretariado de uma sub-secção do partido, rezou a Alá, mas para maior segurança, resolveu « tuer des sacrifices de toutes sortes, même un chat noir dans un puits» (p.23).

No dia em que chega a Togobala, na sequência da morte de Lacina, o herói vai-se confrontar com um dilema que atesta a sobrevivência das crenças animistas. Fama, cuja piedade é exemplar, tem de escolher entre comportar-se como um muçulmano ou um animista. Se dormir tranquilamente na casa patriarcal estará a agir como um muçulmano, para quem a morte é o fim de tudo na terra; se passar a noite noutro lado, tentando acalmar os espíritos com sacrifícios, estará a assumir-se como animista. Sob a pressão do «féticheur» Balla, e apesar « da sua profunda fé no Corão, em Alá e em Maomé» (p.109), ele adopta a segunda conduta.

Para Fama, fetiches e feiticeiros fazem parte das tradições da África pré-colonial e mesmo colonial: é graças a eles que os indivíduos e as sociedades se podem prevenir contra os infortúnios. Ele pensa que os Malinkés têm razão em consultar os adivinhos e não se limitarem aos métodos prescritos por Alá. É a Balla que ele vai contar os seus pesadelos. O «féticheur» assume-se como protector de Fama, mas aconselha-o a oferecer

sacrifícios, pois « les prières coraniques et même le paradis sont insuffisants pour contenir les morts malinké. /.../ Les sacrifices sont toujours et partout bénéfiques» (p.123). O herói também está convencido disso; porém, vai deixar Togobala sem ter feito os sacrifícios aconselhados por Balla para evitar a má sorte daquela viagem. É assim que Fama, recusando, de certo modo, a perspectiva animista, vai morrer no seio de Alá.

Também Salimata é muçulmana e toda a sua vida é regida pelos mandamentos de Alá. Ela está persuadida que se obedecer fielmente, o seu desejo de ter um filho acabará por se tornar realidade. É uma das razões pelas quais ela cumpre conscienciosamente com os seus deveres de esposa: « Avec les soins que la femme doit...les sueurs du mariage.» (p.44). Salimata comporta-se como uma esposa exemplar, totalmente ao serviço daquele marido « inutile et vide la nuit, inutile et vide le jour» (p.55).

Para atrair a bênção de Alá, ela pratica fervorosamente a caridade: « Il suffisait de dire: " Qu'Allah t'accorde un enfant!" pour qu'elle accordât des crédits.», « Allah transforme en chance et force pour l'enfant les bienfaits de la maman!» (p.49); « Salimata devait accorder des crédits à des chômeurs. /.../ la charité est une loi d'Allah.» (pp.60-1).

Contrariamente a Fama, que vivia a religião numa perspectiva egocêntrica, a fé de Salimata dirige-a para os outros. A generosidade desta personagem abre-se a todos os operários, desempregados e mendigos, que têm «la franchise et l'amitié d'Allah» (p.60). Ela sente-se uma verdadeira intermediária de Alá ao reparar a injustiça social existente: «Tous les riches...le soir.» (pp.61-2). Mas estes mendigos que ela ajudou, em nome de Alá, vão atacá-la e pilhá-la. Mesmo assim, o acontecimento não abalou a sua fé.

Salimata submete-se aos desígnios de Alá: « Leur misère n'était que la colère d'Allah provoquée et méritée. Salimata continuera à faire l'aumône mais seulement aux vrais nécessiteux, jamais plus aux truands...» (p.64); « Allah seul fixe le destin d'un être.» (p.30), apesar deles lhe parecerem por vezes incompreensíveis e mesmo injustos: « Allah, le comptable du mal et du bien, comment justifies-tu d'avoir gratifié d'aussi méchantes créatures de progénitures, alors que Salimata une musulmane achevée...» (p.59). Ela pensa chegar mesmo ao adultério, mas o trauma originado por Tiécoura impede-a disso. Num impulso, pede a Alá para a libertar dessa

inibição, mas logo cai em si e afirma a sua inocência e pureza: «Pécheresse? Non! Salimata n'était pas...la maternité.» (p.43).

Contudo, esta boa muçulmana, para além de todo o culto a Alá: «elle priat proprement...quatre prières journalières.» (p.27); « elle tira la peau de chèvre...le Bienfaiteur miséricordieux.» (p.43), na esperança de conseguir ter um filho, recorre, tal como os outros Malinkés, a toda uma série de práticas que se afastam do islamismo e se aproximam do animismo, e até mesmo da magia. Uma vez que Alá parece surdo aos seus desejos e pedidos, ela vai utilizar os serviços dos marabutos , que, no fundo, são «féticheurs» fabricantes de sortilégios.

Em determinada altura, ela chegou mesmo a «estar grávida», mas os feiticeiros revelaram a origem do facto: « c'était le génie de fatalité qui la hantait au village /.../ le génie engrossa Salimata.» (p.52). Com efeito, essa gravidez passado algum tempo desaparece, provocando uma vergonha ainda maior.

Apesar do seu presente ser doloroso e decepcionante, da sua vida ser um fracasso, a combatividade de Salimata é constante: ela continua a lutar para viver, para ter uma criança, e ainda consegue aliviar um pouco a miséria de outros mais desfavorecidos que ela. Como recompensa, no final, consegue ultrapassar a sua inibição, ao ferir com uma faca Abdoulaye, e irá talvez ver o seu desejo realizado.

O próprio Abdoulaye é representativo deste sincretismo que temos vindo a analisar. Ele faz constantemente referência a Alá, mas isso não o impede de estar familiarizado com os fetiches. Ele é marabuto e Hadji, mas também pratica a feitiçaria e a magia. É um « marabout sorcier» que comunica com a maior facilidade com o mundo invisível: « Abdoulaye cassait et pénétrait dans l'invisible comme dans la case de sa maman et parlait aux génies comme à des copains.» (p.66), para além de possuir outros poderes extraordinários: « Qu'il fixât du doigt un fromager, et le tronc et les branches séchaient.» (p.66).

Longe de chocar os bons muçulmanos, isto só os maravilha. A sua conduta pouco divina não põe, assim, em causa nem o Islão nem Alá, pois insere-se naquela perspectiva dualista, perfeitamente aceite por todos. Aliás, as suas cenas de adivinhação estão inextricavelmente misturadas com o Islão: à evocação dos mortos e ao apelo dos génios, junta-se a imploração a Alá, através da leitura do Corão (cf.pp.68-9). A personagem de Abdoulaye é

importante, pois permite a descrição de um quadro preciso, evocador de uma realidade da vida africana.

Talvez as únicas personagens perfeitamente definidos no domínio religioso, e que não testemunham deste sincretismo, são Diamourou e Balla. O primeiro é um muçulmano convicto, um símbolo da preservação de um Islão sólido. A sua pessoa respira a serenidade « qu'Allah réserve à quelques vieux parmi les meilleurs croyants, les élus » (p.113).

Perfeitamente à vontade nas suas funções: « intarissable et savant » (p.113), nas cerimónias fúnebres ocupa o seu lugar atrás do seu mestre (cf.p.145). O seu grande adversário, por causa da religião, é Balla: « Un Cafre de la carapace de Balla dans un village d'Allah comme Togobala! Un féticheur, un lanceur de mauvais sorts, un ennemi publique d'Allah.» (p.115). O «griot» não pode evitar ficar encolerizado com o triunfo do fetichismo de Balla em Togobala. Apesar dos habitantes da aldeia ridicularizarem Balla, todos, excepto Diamourou, tinham medo dos seus fetiches.

Balla usufrui, assim, de um estatuto especial em Togobala: «fétichiste parmi les Malinkés musulmans» (pp.115-6), por um lado é marginalizado por eles, mas por outro, é consultado por todos, o que lhe permitiu enriquecer: « le plus riche, le plus craint, le mieux nourri /.../ au refus d'Allah /.../ le Malinké court à Balla /.../ le malveillant client de Balla paie /.../ la victime aussi, ou ses héritiers /.../ » (p.116).

Este «féticheur et sorcier» (p.108) é o único a assumir-se como descrente, mas os aldeãos ainda esperam que ele se converta, hipótese que ele rejeita com energia (cf.p.115). O desprezo dos outros deixa-o indiferente. Ele chega a acreditar que é imortal e que os seus fetiches são mais poderosos que Alá (cf.p.125). Este guardião das tradições animistas, com pleno acesso, tal como Abdoulaye, ao mundo invisível põe todo o seu poder ao serviço de Fama; inclusivamente, ele possui o medicamento que permitirá ao herói ter filhos homens (cf.p.116).

Pela influência que exerce sobre Fama, Balla ocupa um lugar preponderante no romance. O seu ascendente em Togobala é tão importante que as suas cerimónias fúnebres são grandiosas (cf.p.188). Existe quase um paralelismo entre os fenómenos sobrenaturais que se produzem com a morte de Balla e de Fama. A natureza participa no fim de Fama e de Balla, tal como ela participa na vida dos Malinkés em geral.

A presença do sobrenatural, típica da narrativa oral, constitui uma dimensão original do romance.³³ Aqui, restitui-se a visão africana da unidade fundamental do universo em que os mundos animal, vegetal e mineral participam de uma mesma força.

A mentalidade africana tradicional constrói o mundo à volta dos conceitos de unidade, força e vida. No cosmos, todos os seres, constituindo uma totalidade, estão em permanente comunicação. Os animais, vegetais e minerais são todos dotados dessa força que é vida, não havendo, portanto, separação de substâncias. A vida e os actos religiosos têm como objectivo a participação do homem nessa unidade do mundo.

Assim, a religião não é contemplação mas participação e comunhão do homem com o universo, do qual ele faz parte integrante.³⁴ Daí as relações de interdependência e interacção estabelecidas entre mortos e vivos, bem patentes ao longo do romance. Dailly, entre outros, refere precisamente esta atitude do Africano perante a morte: « Il existe des rapports constants entre les vivants et les morts par l'entremise des ancêtres défunts. »³⁵: « L'ombre du décédé allait transmettre aux mânes que... » (p.15). Por tudo isto, não podemos falar, na obra de Kourouma, de uma visão dualista, maniqueísta do universo, como na concepção ocidental que sugere uma oposição materialidade/imaterialidade ou corpo/espírito. O animismo exprime uma visão totalizante do mundo.

Tal como já referimos a propósito da tradição, a morte é apenas a passagem do visível para o invisível. Dentro de uma visão coerente e unitária do mundo, há uma verdadeira continuação do indivíduo e da família depois da morte. O defunto é apenas um homem que deixou os seus na sua materialidade e que vai fazer uma viagem que os vivos têm de preparar. Daí a grande importância dos ritos fúnebres, pois deles é que vai depender o bom acolhimento do defunto nesse novo mundo.

O clã prolonga-se, então, no além através dos defuntos que participam agora da vida dos espíritos. Os mortos vão, assim, formar o elemento invisível do clã, da comunidade, por isso, qualquer acontecimento importante não pode ter lugar sem se estabelecer a relação com os antepassados: « Mânes des prestigieux aïeux, acceptez... » (p.74); etc.

Para os Malinkés, o sobrenatural faz parte do quotidiano. Em *Les Soleils des Indépendances*, as forças onnipresentes do irracional, do maravilhoso, não aparecem como cenário ou diversão folclórica, mas integram-

-se naturalmente na vida das personagens, e consequentemente na narrativa, habilmente misturadas com detalhes realistas. Esse mundo sobrenatural situa-se a diversos níveis:

- nos poderes dos «féticheurs», por exemplo, a sugestão criada por Abdoulaye em Salimata: « Pourtant ce n'était pas un rêve. Un coq rouge avait été vu battant des ailes. Et aussi un mouton blanc... » (p.71), ou ainda as metamorfoses de Balla (cf.p.129);
- em toda uma série de predições que se realizam no decurso da narrativa: a chegada do marabuto Souleymane Doumbouya já estava anunciada há muito (cf.p.99), os marabutos, feiticeiros e adivinhos já tinham previsto o regresso de Fama a Togobala com um grande cortejo (cf.p.177), Balla revelou o carácter maléfico do regresso à cidade (cf.p.151) e a morte de Fama fora de Togobala (cf.p.186);
- no comportamento dos animais e no seu verdadeiro diálogo com os homens (cf.pp.148-9 e 161-2);
- na intervenção da natureza como contraponto do comportamento humano (cf.pp.77-9, 106-7, 146, etc.);
- em todos os espíritos, génios, sombras e vozes do além.

Kourouma não parece fazer qualquer julgamento em relação à religião. Ele apenas constata como ela é vivida quotidianamente. Contudo, poder-se-á observar uma certa ironia quando ele põe em evidência as contradições (que no fundo não são sentidas como tal) de Fama, Salimata e dos Malinkés muçulmanos. É ainda com uma ponta de ironia que nos é mostrado um Deus que permanece tão surdo como os fetiches aos pedidos de Fama e Salimata. A religião, tal como nos é apresentada, é apenas um recurso vão contra as desilusões do presente.

Os principais temas abordados no romance são, assim, bastante sérios. Kourouma põe em evidência as taras de uma sociedade em plena mutação, mutação esta que estará a ser mal dirigida. Há uma visível descrença nas instituições: quer elas sejam tradicionais ou modernas, elas revelam-se originárias de injustiças e de miséria.

O autor não propõe um modelo de sociedade, mas as críticas que ele formula poderão ser o ponto de partida para uma reflexão, para uma tomada de consciência e, assim, para a construção de um mundo mais humano.

NOTAS

¹ Cf. *Présence Africaine* n° 117-118: « Premier Pré-Colloque du 3^e Festival Mondial des Arts Nègres: Dimensions Mondiales de la Communauté des Peuples Noirs », janvier-juin 1981, p.14.

² BONNEAU, Richard - « Tougnantigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma: le mythe de l'indépendance absolue » in *L'Afrique Littéraire et Artistique* n°27, février 1973, p.68.

³ Cf. BLAIR, Dorothy - *Africain Literature in French*, Cambridge, C.U.P., 1976, p.304.

⁴ Cf. DABLA, Séwanou - *Nouvelles écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.86.

⁵ KANE, Mohamadou - « L'actualité de la littérature africaine d'expression française » in *Présence Africaine* numéro spécial: "Réflexions sur la première décennie des indépendances en Afrique noire", 3^e trimestre 1971, p.235.

⁶ BONNEAU, Richard - op.cit., p.64.

⁷ Todas as citações remetem para o romance de Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, éditions du Seuil, 1970.

⁸ Não pretendemos, com tudo isto, afirmar que todas as opiniões de Fama são caucionadas pelo autor, mas, no entanto, pensamos que por trás das cóleras do herói se exprime a própria desilusão de Kourouma. É ele que declara numa entrevista concedida a Moncef Badday: « Mon héros, Fama, est un prince malinké, victime des indépendances qui sont tombées sur l'Afrique, mais, à travers lui, c'est une mise à nu de la déchéance; l'indépendance profite à certains, pas à tous. » - BADDAY, Moncef S. - « Ahmadou Kourouma, écrivain africain » in *L'Afrique Littéraire et Artistique* n° 10, avril 1970, p.8.

⁹ O « griot » é o contador "profissional" de histórias, o mestre da palavra. Numa entrevista a Lezou, Kourouma refere o estatuto do « griot »: « Le griot est une sorte de troubadour, une caste qui bénéficie d'un statut ambigu dans la société malinké: ils sont plus intelligents que le malinké moyen, chanteurs e poètes. On peut les charger de toutes les missions, ils sont intrépides. Dans un pays conquis, les griots ne peuvent pas devenir esclaves. On ne peut pas non plus s'abaisser à les tuer. Tout leur est permis. » - LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.148.

¹⁰ CLÉO-GODIN, Jean - « Les Soleils des Indépendances » in *Études Françaises*, vol. 4, n° 2, Les Presses de l'Université de Montréal, mai 1968, p.212.

¹¹ KOTCHY, Barthélémy N'Guessan - « Signification de l'oeuvre » in *Essai sur Les Soleils des Indépendances*, ouvrage collectif, Abidjan, N.E.A., Collection La Girafe, 1977, p.93.

¹² BADDAY, Moncef - op.cit., p.8.

¹³ Kane chama a atenção para o estatuto ambíguo do marabuto na modernidade: « les idées demeurent confuses sur la réalité que recouvre le mot marabout /.../ On ne distingue plus le marabout, guide spirituel musulman, du féticheur, ni du faiseur de miracle. Tout homme supposé tenir commerce avec des forces occultes se voit appeler marabout /.../ Abdoulaye n'est ni plus ni moins qu'un féticheur. » - KANE, Mohamadou - *Roman africain et tradition*, op.cit., p.454.

¹⁴ Makouta-Mboukou atesta precisamente esta dimensão do rito iniciático: « L'initiation a aussi pour but de rendre les enfants endurants, en raison de la part importante de souffrance qu'elle comporte. Elle doit amener l'enfant à vaincre la peur. » - MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.155.

¹⁵ HUANNOU, Adrien - « La technique du récit et le style dans Les Soleils des Indépendances » in *L'Afrique Littéraire et Artistique* nº 38, 4º trimestre 1975, p.35.

¹⁶ KANE, Mohamadou - *Roman africain et tradition*, op.cit., p.391.

¹⁷ A levarmos ainda em conta a crítica, *Les Soleils des Indépendances*, dentro da literatura da Costa do Marfim, adquire também aqui foros de inovação, na medida em que é « la seule production littéraire ivoirienne qui, outre la dénonciation de meurtrissures physiques et psychiques, rend compte de cette vie besogneuse qui est celle de milliers de femmes ivoiriennes et africaines de condition modeste. » - TRAORÉ, Aminata - « Les femmes ivoiriennes dans la parole » in *Notre Librairie* nº 86: "Littérature de Côte d'Ivoire 1", janvier-mars 1987, p.106

¹⁸ CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette - « Critique social et exploration de l'inconscient dans le roman d'Ahmadou Kourouma: Les soleils des Indépendances » in *Annales de l'Université de Brazzaville, Droit et Lettres*, tome VIII, séries A et B, 1972, p.16.

¹⁹ LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.95. Se aproximarmos esta opinião à seguinte afirmação de Roger Chemain: « Une série de techniques /.../ doit leur permettre d'affronter la douleur physique; celle-ci, victorieusement supportée, ayant une valeur morale et symbolique en prouvant l'aptitude de la jeune fille à endurer les souffrances de la maternité » (CHEMAIN, Roger - *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.72), teremos explicada uma das necessidades romanescas da esterilidade, neste caso de Salimata. Como veremos mais à frente, quando se refere a Fama, a esterilidade adquire outra dimensão simbólica, mas ainda em relação à tradição.

²⁰ CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette - op.cit., p.32. Nesta afirmação, omitiríamos a « violação ritual », pois, na realidade, não foi como rito que ela se deu.

²¹ A evocação da dança de Matali (cf.p.111) tem como objectivo explicar o fascínio do comandante Tomassini.

²² Na passagem relativa às cerimónias fúnebres de Ibrahima Koné, o condicional salienta justamente a diferença que se interpõe entre as tradições, tal como elas eram vividas no universo tradicional e como o são na África das Independências.

²³ As religiões animistas são essencialmente totémicas, isto é, baseiam-se na crença que a maior parte das famílias tem afinidades com certos animais. Cf. MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.149.

²⁴ A «palavra» é uma das instituições sociais mais caracterizadoras da essencialidade africana. Ela é a base existencial do homem africano no seu relacionamento com a comunidade a que pertence. Salvato Trigo refere-se a este conceito bem africano como « um diálogo que recobre as variantes do debate, da conferência, do ensino iniciático, que possui as suas próprias regras e o seu código rigoroso.» A «palavra» é « o espaço privilegiado para que a palavra, o Verbo, afirme a sua onipotência». TRIGO, Salvato - *Do logotetismo ao genotetismo...*, op.cit., p.127.

²⁵ Kane refere o carácter recente do tratamento da poligamia: « On peut noter l'élargissement de la place faite au problème de la polygamie dans le roman africain. Dans un premier temps, jusqu'autour de 1960, la polygamie n'est abordée que de façon indirecte. » - KANE, Mohamadou - *Roman africain et tradition*, op.cit., p.397.

²⁶ Por exemplo, em relação à excisão de Salimata, vimos que não havia uma condenação directa do acto em si.

²⁷ Levando a interpretação para uma dimensão mais pessimista, a esterilidade poderia apontar para a incapacidade da África se renovar a partir dela mesma, de fazer nascer novas estruturas que lhe convenham (cf.p.23 - ideia de que o partido único era uma sociedade em que uns devoravam as crianças dos outros).

²⁸ A morte de Balla também poderá significar a morte da sociedade tradicional.

²⁹ Cf. LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.156.

³⁰ Cf. GOURDEAU, Jean-Pierre - « Les religions » in *Essai sur Les Soleils des Indépendances*, op.cit., p.67.

³¹ KANE, Mohamadou - « L'actualité de la littérature africaine d'expression française », op.cit., p.237.

³² PAGEARD, Robert - « La vie traditionnelle dans la littérature d'Afrique noire d'expression française » in *Revue de Littérature Comparée* nº 3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974, p.442.

³³ Roger Chemain chamou precisamente a atenção para a originalidade do romance neste domínio: « Tout aussi original, nous paraît le rôle d'un décor mythique construit à partir de la conception du monde traditionnelle des Malinkés. » (CHEMAIN, Roger, op.cit., p.32). « Nous observons en effet chez les jeunes écrivains africains une désaffection croissante envers l'écriture réaliste que pratiquaient leurs aînés. » (Id., p.147).

³⁴ Cf. *Présence Africaine* nº 117-118, op.cit., p.74.

³⁵ DAILLY, Christophe e KOTCHY, Barthélémy - op.cit., p.201.

II

O DISCURSO

A. ESTRUTURA

1. COMPOSIÇÃO

Les Soleils des Indépendances destaca-se nitidamente das obras literárias anteriores devido à sua forma original e ao seu estilo particular.

O romance organiza-se em três partes desiguais em termos de divisão em capítulos e distribuição de páginas. A primeira parte compreende quatro capítulos e cobre 73 páginas; a segunda compreende cinco capítulos e cobre 70 páginas; a terceira, dois capítulos e 48 páginas. A regularidade das duas primeiras partes opõe-se, assim, à concentração da última.

A cada parte corresponde uma determinada localização, resultante de um determinado itinerário de Fama. A transição é sempre marcada por uma partida e uma chegada.

Aparentemente, estamos em presença de uma estrutura clássica, mas as numerosas anacronias vêm romper o desenvolvimento cronológico da acção. Voltaremos a este assunto no estudo do tempo, mas referimo-lo já aqui, pois ele diz respeito também à composição da narrativa.

As prolepses relacionam-se com Fama, sublinhando o carácter inexorável do destino. As analepses, ao quebrarem a linearidade da intriga, contrariam, de certo modo, o carácter oral de *Les Soleils des Indépendances*, que muitos críticos se empenharam em salientar. Mas o que é certo, é que elas têm um valor importante. Por exemplo, o sonho de Fama a propósito de Nakou (cf.p.170), assim como a discussão acerca deste sonho entre Bakary e Fama (cf.p.172), adquirem uma maior carga dramática pelo facto de só terem sido revelados posteriormente.

Outro factor que afasta igualmente este romance da narrativa oral tradicional é a multiplicidade dos pontos de vista: o narrador, Fama e Salimata.

A composição do romance caracteriza-se também por um certo número de rupturas significativas. Entre o fim da primeira parte e o início da segunda, há um hiato temporal. Não temos possibilidade de saber quanto tempo

é que se passou. A primeira parte termina com as tempestades de «hivernage», enquanto que na segunda já estamos sob um sol de «harmattan». O autor não faz referência a certos acontecimentos: quando é que Lacina morreu, quando é que preveniram Fama, passado quanto tempo é que ele parte da capital. Este hiato temporal sublinha talvez o carácter de exposição da primeira parte, em que no fundo se faz a apresentação de Fama e Salimata. A acção começaria então, verdadeiramente, na segunda parte.

A passagem da segunda para a terceira parte contém também uma elipse: como é que Fama e Mariam, que partiram de Togobala de camião (cf.p.152), chegam à capital de combóio (cf.p.157)?

Outras vezes, numa técnica oposta, Kourouma opta por uma repetição de certos elementos (frases, situações, acontecimentos, etc.), provocando paralelismos e simetrias:

-a tempestade: « la pluie grondante soufflée par le vent revenait /.../ Les premières gouttes mitraillèrent » (p.25); ; « Dehors hurlait le vent, battait la pluie. » (p.77); « Les gouttes mitraillaient... » (p.79);

- a tomada de consciência das personagens do seu destino - Salimata: « Elle avait le destin d'une femme stérile. » (p.30); « Elle avait le destin de mourir stérile. » (p.80); Fama: « Es-tu, oui ou non, le dernier, le dernier descendant de Souleymane Doumbouya? » (p.99); « Fama, maintenant il n'y a plus de doute, tu es le dernier Doumbouya. » (p.176).

Há ainda paralelismo na recordação de Salimata do seu primeiro encontro com Fama e com Abdoulaye: « Elle s'était rappelé la première fois qu'elle avait vu Fama... » (p.47); « La première fois qu'elle entra chez le marabout... » (p.66), assim como na transferência de um para o outro da repulsa sentida por Salimata: « Elle /.../ se crispait. » (p.78); « Fama la crispait... » (p.159); « Abdoulaye ne la crispait plus... » (p.184). Isto, para além das repetições do traumatismo que marca a existência de Salimata: ao longo do romance, a mesma cena é reproduzida várias vezes sob formas e circunstâncias diferentes, engendrando o terror da agressão sexual.

Kourouma utilizou, na realidade, a tradicional estrutura a três tempos, mas soube tirar partido desta técnica de uma forma original. Dois elementos que ocorrem em diferentes partes do romance, constituindo verdadeiros motores da acção, são a morte e o sonho.

O romance é pontuado pela morte. A narrativa abre-se com a de Ibrahima Koné e o autor aproveita para descrever a concepção de morte dos

Malinkés. Na segunda parte, a acção é dinamizada pela morte de Lacina (cf.p.83) e finalmente, na terceira parte, temos a morte de Balla e a do próprio Fama, que simbolizam a morte do mundo da tradição.

Assim, o romance começa e acaba com a morte: « Il y avait une semaine qu'avait fini /.../Koné Ibrahima.» (p.7); « Des jours suivirent le jour des obsèques jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour se déroulèrent /.../, puis se succédèrent des semaines et arriva le quarantième jour, et les funérailles du quarantième jour...» (p.8); « Fama avait fini /.../ Suivront les jours jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour, puis se succéderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et...» (p.205).

Isto vai impor um ritmo cíclico à narrativa. Aliás, segundo a concepção malinké, a morte de Fama será mais um acontecimento nessa cadeia cíclica que é a alternância vida-morte-vida: « l'ombre est repartie définitivement. Elle a marché jusqu'au terroir malinké où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké.» (p.8).

Mas também o sonho permite a evolução da intriga. Ele comanda a estrutura do romance, na medida em que antecipa, anuncia os episódios mais importantes. Fama tem um pesadelo que prefigura os seus aborrecimentos com os dirigentes do partido único em Togobala: « Des chiens /.../poursuivaient des /.../ vautours qui trouaient ses côtes et ses reins pour s'y réfugier.» (p.123). A sua prisão é o resultado de um sonho em que se adivinhava problemas de ordem política para o regime. A morte de Fama, de certo modo, é revelada num sonho delirante (cf.p.178).

Kester Echenim diz-nos a propósito do sonho em *Les Soleils des Indépendances*: « sa présence dans l'intrigue est fonctionnelle tant sur le plan romanesque que sur le plan idéologique».¹ A utilização do sonho como meio narrativo permitiu a Kourouma denunciar toda uma situação política na Côte des Ébènes.

Pela originalidade da estrutura adivinha-se nitidamente uma preocupação pela forma. Já estamos longe da técnica em que numa primeira fase, o autor apresenta a África tradicional, descrevendo a infância do herói, em que numa segunda fase esta personagem, já em França, se confronta com um universo diferente, e em que numa terceira, ela regressa a África e, vítima de inadaptação e desequilíbrio espiritual, morre.

Kourouma foge ainda ao esquema tradicional do romance africano, segundo o qual a acção é una e centrada numa única personagem, ao conferir um peso considerável a Salimata. Com efeito, os romancistas contentavam-se com acções únicas, não muito complexas, em que uma única personagem se evidenciava. Kane explica este facto a partir da influência da literatura oral, em que a unidade da acção era o carácter mais evidente.² A multiplicidade de acções poderia gerar confusões e prejudicar, assim, a boa compreensão da narrativa.

Em *Les Soleils des Indépendances*, embora personagem secundária,³ Salimata desempenha um papel tão importante, que confere um carácter duplo à intriga do romance. Depois de se ter posto em relevo o herói Fama, e introduzido assim o assunto principal do romance, logo no capítulo dois, apresenta-se Salimata (cf.p.26). No fundo, a história de Salimata ocupa praticamente a primeira parte da obra. A narrativa retoma depois a história de Fama, mas sem omitir Salimata (cf.pp.83, 91-5, 157-60, etc.). Há constantemente a presença dela ao lado de Fama, até pela esterilidade que paira sobre o casal, e que é frequentemente evocada.

Para além, então, do protagonista Fama, cuja profundidade o distingue das personagens dos romances anteriores, simples caricaturas,⁴ Salimata é dotada de consistência psicológica. A propósito dela diz-nos Kane: « Même les romans centrés sur un personnage féminin africain sont parvenus bien rarement à ce degré de précision et de profondeur ».⁵

Desloca-se, assim, um pouco o centro de gravidade da obra, criando uma certa estrutura binária,⁶ o que entra então em ruptura com os hábitos tradicionais.

Vejamos agora como é que o romance se estrutura concretamente em termos de tempo e de espaço.

2. TEMPO

A percepção do tempo difere segundo os povos. Bernard Dadié, em *La ville où nul ne meurt*, dizia: « Le Temps ne peut mourir, ni rajeunir, le Temps ne compte pas... » (p.24). O tempo na realidade existe, mas o que é diferente é a maneira de o contar em relação ao Ocidente. Na concepção africana, não existe teoria do tempo. Ele é apreendido empiricamente; ele é elástico e modela-se com as actividades humanas.

Com efeito, ao longo do romance, o tempo é tratado com uma elasticidade considerável. A sombra de Koné, mais veloz que o som, percorre mais de dois mil quilómetros « dans le temps de ciller l'oeil » (p.7). A cena do ferimento mortal de Fama e a reacção por parte dos animais durou « le temps d'un éclair » (p.201). Salimata queixa-se que na sua corrida para a venda do arroz não tem tempo para reflectir sobre o seu destino, enquanto que em Togobala, os quarenta dias de luto demoram a passar para o seu marido e as histórias de caça de Balla ajudam a matar o tempo.

No campo de concentração, como veremos mais adiante, o tempo não é relevante: as semanas parecem anos e Fama perde a noção de duração. O perdão do Presidente a todos os prisioneiros é posto em termos de « apagamento » temporal: esquecer o passado e pensar só no futuro, « cet avenir que nous voulons tous radieux » (p.181).

Também nos são fornecidas indicações temporais através do declínio físico de Fama: na primeira parte, vêmo-lo numa verdadeira corrida contra-relógio « au pas redoublé d'un diarrhéique » (p.9), na segunda, « vieillissant » (p.134) e finalmente, ao sair da prisão, ele torna-se « ce vieux maigre et décharné, les yeux clos comme un aveugle » (p.191).

A ausência de uma ideologia do tempo faz com que ele não provoque nenhuma atitude no Africano tradicional, isto é, este não se adapta ao tempo, mas pelo contrário, adapta-o a si próprio. O homem regula o ritmo do tempo, não está submetido a ele, como na concepção ocidental. Daí a grande flexibilidade da percepção temporal. Tal como escreve A. Schwart, « le temps n'est pas une notion théorique et abstraite définissable dans l'absolu, mais ne s'apprehende que par rapport à des activités et des phénomènes précis ».⁷

Assim, o tempo só se compreende em relação a um acontecimento. O universo temporal segue um ritmo cíclico: os mesmos acontecimentos regressam periodicamente. Há, por exemplo, o nascimento, a iniciação, a vida adulta, a velhice, a morte e depois a reencarnação. Esta concepção de tempo ritma as estações. Em relação ao ano, ele vai de um « harmattan » ao outro, isto é, de uma estação seca à outra. A percepção do tempo e de duração articula-se assim com os momentos vitais da vida do indivíduo.

Niangoran-Bouah explicou que os calendários dos povos negros se estabelecem em função da sua concepção comunitária da vida.⁶ A este propósito, Lezou dá o exemplo da viagem de regresso de Fama à capital. Não se deve determinar simplesmente o dia da viagem, mas sim ter em conta se o dia é favorável ou nefasto para a comunidade. Pelo facto de Fama não ter respeitado as predições de Balla, que indicavam que aquele era um dia nefasto, ele vai sofrer uma série de desgraças. Portanto, o tempo é um ciclo que pontua o ciclo da vida do homem, e uma característica do negro-africano é viver em simbiose com a natureza.

Não só o tempo não existe por si próprio, como não há uma divisão nítida. Nisto ainda, a concepção africana opõe-se à ocidental. No Ocidente, o tempo é apreendido em função da sua rentabilidade, daí o provérbio « o tempo é dinheiro ». O nosso tempo, excluindo o « eu », o homem, está nos antípodas da concepção negro-africana que se funda numa visão antropocêntrica do universo. É uma noção subjectiva do tempo, na medida em que este se articula com as preocupações humanas.

No romance africano, o tempo confunde-se com o tempo da vida das personagens, que é, ele próprio, uma série de acontecimentos. Trata-se do tempo da existência, por exemplo, o tempo da exploração colonial, o tempo da luta anti-colonial, o tempo das Independências.

Mas a irrupção do modernismo, fenómeno ligado à colonização, provocou, tal como assinala Anozie, uma verdadeira explosão no interior do sistema e das hierarquias tradicionais.⁷ Assim, o tempo mítico sobre o qual se fundavam as sociedades tradicionais submete-se às exigências da duração concreta das sociedades industriais. De certo modo, Salimata já sofre a pressão de um tempo deste tipo.

Tentaremos ver como Kourouma organiza o tempo em *Les Soleils des Indépendances*, distinguindo três modos de percepção: tempo da ficção, tempo mítico e tempo da História.

Tempo da ficção

a. Desenvolvimento cronológico

Em *Les Soleils des Indépendances*, os relógios não existem. O tempo é indicado pela posição do sol¹⁰ que determina a hora da oração: « Et le soleil déclinait /.../ et arrivait l'heure de la troisième prière.» (p.117); « le soleil arrivait au point de la deuxième prière.» (p.130); « Le soleil descendait au point de la troisième prière /.../ Avec la quatrième prière le soleil tombait.» (p.131); « Mercredi le soleil arriva au point de la troisième prière.» (p.138).

Relacionado directamente com o sol, temos o canto do galo a marcar o início do dia (cf.pp.37, 109, 123,etc.).

A oração é uma das mais importantes indicações temporais: « Un bout de temps éloignait encore de l'heure de la quatrième prière...» (p.19); « Lève-toi! L'heure de la première prière te passera...» (p.41); « La quatrième prière arriva trop tôt /.../ On se quitta pour se retrouver aussitôt après la cinquième prière.» (p.140); « La mise en place commença après la deuxième prière.» (p.145).

Mas os acontecimentos também são indicados temporalmente de outros modos:

- pelos diferentes momentos do dia: « approche de la blancheur de l'aurore.» (p.36); « La ville se blanchissait du matin.» (p.43); « l'animation du matin» (p.48); « C'était le matin.» (p.85); « C'était midi d'une entre-saison.» (p.58); « midi venait de retentir...» (p.59); « ce fut l'après midi...» (p.42); « Le village vivait le soir, tout préparait la nuit...» (p.122); « La nuit enveloppa la ville.» (p.97); « Il se réveilla au petit matin.» (p.194);
- pela estação - harmattan: « jamais, nuit ou jour, harmattan ou hivernage, il ne passait...» (p.162); hivernage: « Quatre hivernages de mariage blanc!» (p.41).

Relativamente a certos acontecimentos, precisa-se o dia em que eles ocorreram: « Puis ce fut l'après midi d'un lundi,...» (p.42); « Un lundi le génie vint le prendre...» (p.130); « Un lundi matin Diamourou /.../ s'était penché pour lui cracher dans l'oreille le secret.» (pp.135-6); « Ce serait mercredi après la troisième prière que le palabre serait convoqué.»

(p.136); « la longue journée de mardi », « Mercredi /.../ la moitié des villageois s'étaient joints au palabre de Fama. » (p.138).

A sexta-feira, dia sagrado para os muçulmanos, parece reservado aos acontecimentos de carácter religioso: é o dia da entrada de Souleymane em Toukoro: « A l'heure de la troisième prière, un vendredi, Souleymane /.../ arriva à Toukoro... » (p.99) e da aparição da serpente sagrada: « Fama se souvenait encore de l'entrée du Révérend, un vendredi de l'hivernage 1919. » (p.162). A segunda feira, pelo contrário, e a partir dos exemplos já dados, seria um dia maléfico.

Certos acontecimentos são datados ou contados porque se revestem de uma certa importância: « Déjà cinq soleils de tombés /.../ Il en restait dix-huit à voir se lever avant qu'arrive la date des funérailles du quarantième jour du cousin Lacina. » (p.124); « pendant quarante jours elles restaient cloîtrées. » (pp.132-3); « les deux nuits de lundi et mardi, Fama ne ferma pas les yeux. » (p.138); « ces tendresse et sagesse durèrent exactement neuf jours. » (p.157).

Vejamos mais concretamente como se apresenta a organização do tempo nas diferentes partes.

Na primeira parte do romance, o tempo é indicado com um certo rigor, precisão e equilíbrio, o que convém ao carácter de exposição desta parte. A duração é da ordem de algumas horas, cerca de dois dias.

Na cidade, Fama é um homem mergulhado na inactividade: « Fama était là sur une chaise, inutile et vide... » (p.55), da qual ele só sai para ir às cerimónias fúnebres e receber a sua parte das oferendas ou para ir rezar à mesquita. Ele não se submete verdadeiramente ao ritmo da cidade, excepto numa única concessão: para chegar às cerimónias fúnebres, ele apressa o passo. A hora é indicada « à l'heure de la deuxième prière » (p.9).

Ele parece ausente da vida real, podendo essa passividade ser explicada talvez pelo ódio que ele tem pela sua época. Ele não tem qualquer laço com a época moderna, move-se num tempo muito próprio, guiado por um pragmatismo comedido, excepto no domínio religioso em que os preceitos do Corão ainda governam a sua vida.

Em contrapartida, Salimata está constantemente em movimento e o seu emprego de tempo é revelado por uma descrição minuciosa das suas numerosas actividades: venda do arroz, compras no mercado, refeição do meio-

-dia, consulta do marabuto. Ela é obrigada a adaptar-se a um ritmo de vida frenético, condição necessária à sua sobrevivência e à de Fama.

O rigor e a precisão do tempo de Salimata denotam o tempo da cidade: domínio do real, da luta quotidiana, da vida trepidante. Ela tem de estar nos pontos de venda às horas certas. Assim, pela força das circunstâncias, ela está inserida na modernidade. Ela não adapta o tempo como na concepção tradicional, mas é obrigada a segui-lo.

Salimata está, pois, fortemente ancorada no presente real. Para ela o tempo tem importância: os dias e as noites passam e nenhum sinal de gravidez aparece. Vítima do presente que a obriga a uma tensão permanente, ela também o é do seu passado que a obceca. A sua psicologia é marcadamente determinada pelo seu passado e pelas suas lutas presentes. Mas, apesar de só encontrar insatisfação no presente, ela tem esperança num futuro melhor.

De um modo geral, na primeira parte do romance, o movimento é rápido; há quase uma tentativa de se fazer corresponder história e discurso. O capítulo quatro vai marcar uma paragem da cronologia, uma suspensão do tempo. Temos a notação temporal que « c'était midi d'une entre-saison» (p.58), e depois não aparece mais nenhuma. Temos uma espécie de descrição do universo desolador dos « soleils des Indépendances»: cegos, estropiados, esfomeados... A acção é lenta; é um tempo fraco a nível de narração, mas é um tempo forte a nível de intensidade dramática.

Teremos, assim, o primeiro e segundo capítulos ocupados com o primeiro dia; no terceiro teremos a noite, e no quarto o segundo dia. Entre o fim da primeira parte e o início da segunda, não sabemos quanto tempo passou, mas, supondo que Fama não partiu logo no dia seguinte para Togobala, a segunda parte começaria na manhã do quarto dia.

Com a viagem, retoma-se a cronologia. Fama parte de manhã: «C'était le matin. Le soleil venait de pointer...» (p.85) e só pára em Bindia, onde vai passar a noite. A viagem continua na manhã do quinto dia: «Le matin vint /.../ Deuxième jour de voyage.» (p.102). Na noite do sexto dia, Fama já se encontra em Togobala, no Horodougou: « cette première nuit...» (p.108).

Deste momento até ao fim, torna-se impossível a contagem dos dias. Temos uma vaga alusão temporal: « Déjà cinq soleils de tombés...Lacina.» (cf.p.124) e as indicações que se seguem são de uma grande imprecisão. Assim, na segunda parte, as durações alongam-se, as marcas temporais

desaparecem, o tempo está como que morto. Há uma uniformidade monótona: «Les journées d'harmattan comme les oeufs de la même pintade pointaient et tombaient les unes semblables aux autres.» (p.124).

O ritmo frenético da cidade é substituído pelo mais lento da aldeia. A concepção de tempo já não é a mesma, e a narração reproduz bem esta percepção de duração que se opõe ao tempo fugidio contra o qual Salimata luta. Longe de ser opressivo, o tempo, em Togobala (lugar da tradição e do mito intemporal), só é apercebido por ocasião de acontecimentos importantes como a «palavra» ou os funerais, que vêem a sua duração delimitada.

No início da terceira parte, Fama e Mariam chegam à capital não se sabendo quantos dias depois da partida de Togobala. Importantes são as consequências que vai ter este « maléfique déplacement» (p.153). Os nove dias após o regresso são apresentados em poucas frases (cf.p.157).

Os acontecimentos seguintes estendem-se por vários anos e não oferecem nenhuma indicação temporal precisa. Fala-se de insurreição e que «nuit et jour Fama courait de palabre en palabre» (p.160). Os amigos de Fama vão desaparecendo devido à sua actividade política: « Un jour ce fut un d'abord, un autre jour deux...» (p.164), até que o próprio Fama também é preso « une nuit» (p.164) e vai para as caves do palácio presidencial.

Dá-se então uma abolição do tempo: « Combien de nuits y passa-t-il? Il ne le savait pas.» (p.165). É também « une nuit» (p.165) que ele é transferido para um campo em que perde por completo a noção de duração: «Un matin, on comptait qu'on y avait vécu depuis des années; le soir on trouvait qu'on y était arrivé depuis des semaines seulement.» (p.165); « on y passait des jours plus longs que des mois, et des saisons plus courtes que des semaines. En pleine nuit le soleil éclatait; en plein jour la lune apparaissait.» (pp.165-6).

Todas as operações têm lugar durante a noite. É ainda « une nuit» (p.167) que Fama é levado para uma caserna na cidade de Mayako. Aqui continua a indefinição do tempo: « Fama attendit des semaines...» (p.173) até que « un matin il fut convoqué chez le juge» (p.174) para lhe ser lida a sentença.

E o tempo continua a passar: « Des journées entières passées à ruminer des idées...» (p.178). Ignoramos a duração da estadia de Fama na prisão, mas isso é pouco importante. O objectivo é fazer-nos sentir tudo o

que aquela vida fora do tempo pode ter de insuportável. A morte e a vida estão lado a lado, o sonho e a realidade confundem-se.

Nesta terceira parte, em que tudo é estático e sombrio, o autor debruça-se sobre uma das realidades desagradáveis das Independências. Veremos, além disto, que a esta imprecisão temporal corresponde uma total imprecisão geográfica.

Depois da sua libertação tudo se acelera. Fama não consegue suportar a capital: « Pourquoi tant d'écoeurement l'étreignait à la seule pensée de rester, de revivre dans la capitale comme si c'était manger de la vomissure? » (pp.191-2). Parece que ele não é capaz de se defrontar de novo com o tempo, o que seria indispensável se aí permanecesse. O epílogo não tem duração. Trata-se de um comentário do narrador.

O presente de Fama é-nos, então, mostrado segundo uma cronologia que se torna cada vez mais imprecisa. Esta maior ou menor precisão está em relação com os lugares e as circunstâncias: a cada lugar corresponde um modo diferente de percepção do tempo. A originalidade de Kourouma está em fazer concordar o ritmo da narração com estas diferentes formas de apreender o tempo.

O romance está construído, conforme já referimos, segundo durações progressivamente imprecisas. A primeira parte é da ordem do dia e apresenta uma concentração temporal. A segunda parte já é da ordem do mês, e este alargamento do tempo corresponde a uma imprecisão das indicações temporais. A terceira parte cobre talvez alguns anos.

A crescente indiferença de Fama pela vida é calibrada com a imprecisão temporal da narração, de tal modo que os seus dois sonhos, com as suas características essencialmente atemporais, encontram o seu lugar apropriado no fluxo temporal desta última parte.

A imprecisão progressiva conduz assim a um alargamento na consciência do tempo. Cada parte revela uma aceleração na relação temporal. Enquanto que na primeira parte temos 73 páginas para cobrir um período de dois dias, na segunda parte 70 páginas cobrem cerca de quarenta dias, e finalmente a terceira parte, estendendo-se por vários meses ou anos, não ocupa mais de 48 páginas.

Há uma aceleração da história em relação ao discurso. Passam-se cada vez mais coisas e o autor dispõe de cada vez menos páginas para as contar. Como diz Genette, « uma narrativa pode passar sem anacronias [o que

não é o caso de *Les Soleils des Indépendances*, mas não pode proceder sem anisocronias, /.../ sem efeitos de ritmo». ¹¹ No romance há numerosas páginas de imobilidade e de espera (Fama na mesquita, a espera do quadragésimo dia da morte de Lacina, a espera na prisão, etc.), e as técnicas habitualmente utilizadas para acelerar a narração, como as elipses ou as aventuras resumidas, condensam e reforçam a coesão do texto.

A morte de Fama condu-lo para além das fronteiras temporais, e com o epílogo, o romance abre-se para o infinito: « et frapperont les funérailles du quarantième jour et... » (p.205).

b. Distorções temporais

A par deste tempo linear, constata-se uma distorção do processo temporal. Verificam-se variadas anacronias, diversas discordâncias entre as duas ordens temporais: tempo da história e tempo do discurso.

Analepses

Sendo a analepse « toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está » ¹², vamos considerar aqui tanto as analepses internas do romance, como as externas, simples recordações do passado longínquo das personagens.

A memória desempenha um papel essencial. Fama e Salimata, numa sucessão de monólogos interiores, recordam o passado que tanto os marcou. O narrador apaga-se e é através das próprias personagens que tomamos conhecimento da sua história. Aproveitam-se pequenos espaços temporais para se introduzir episódios ou informações que se querem dar a conhecer ao leitor.

O passado de Fama é contado enquanto ele caminha em direcção à mesquita, e porque ainda dispõe de um pouco de tempo antes da quarta oração (cf.pp.19-23). Nostalgicamente, ele fala da sua infância feliz de príncipe no Horodougou, do seu passado de comerciante, do seu afastamento do poder em favor do seu primo Lacina, da sua luta anticolonialista e da sua desilusão e frustração com as Independências. ¹³

Mais adiante, há uma nova interrupção da acção e Fama relembra dolorosamente quando teve de recusar Mariam que lhe estava prometida em

casamento (cf.p.93). Visto ainda em termos de analepse externa, temos a lembrança de Fama da origem da dinastia Doumbouya (cf.pp.99-102).

Kourouma tira um grande partido da oposição dos tempos da narrativa: a actualidade de miséria e o passado glorioso. Estes dois planos da narração só coincidem uma única vez ao longo da acção: trata-se precisamente da noite passada em Bindia em que Fama atinge o significado da profecia feita a Bakary. O passado vai assumir um papel-chave em relação ao presente, um papel determinante de certos factos.

O significado da passagem é enfatizado pela centralização da sua posição: ela encontra-se precisamente a meio do romance. Além disso, geograficamente, estas recordações ocorrem em Bindia, a paragem no meio da viagem para Togobala. A recordação da profecia é apresentada assim num ponto crítico da narrativa, num espaço temporal (e psicológico) entre o passado e o futuro.

Um pouco mais adiante, Fama revê a sua infância e lamenta o seu destino assim como o dos Doumbouya (cf.pp.104-5). Outro exemplo de uma analepse externa, é a recordação de Fama do aparecimento da serpente-oráculo em Togobala, em 1919 (cf.pp.162-3).

Passado e presente encontram-se intimamente misturados na narrativa. Mas há uma distância trágica entre as recordações e o contexto histórico actual, e daqui é que resulta o drama propriamente dito de Fama. A única realidade que Fama aceita é a do imaginário.

Mas também Salimata tem as suas recordações, a maior parte das vezes desencadeadas por associação de ideias. Bruscamente passamos do tempo e espaço « reais» ao mundo da reminiscência. Salimata relembra a cerimónia da sua excisão (cf.pp.31-6), a violação pelo «féticheur» Tiécoura (cf.pp.37-38), o casamento com Baffi (cf.pp.39-41) e com Tiémoko (cf.p.42), a fuga da aldeia (cf.pp. 42 e 46) e o primeiro encontro com Fama (cf.p.47).

Salimata pensa ainda na sua esterilidade e recorda a falsa gravidez (cf.pp.51-3). Face à indiferença actual de Fama, ela procura consolo nas suas recordações mais doces: os dias de amor e felicidade entre o casal (cf.pp.51 e 56). Mas, devido à esterilidade, essa paz e harmonia desaparecem, e Salimata dá-nos conhecimento da infidelidade do marido (cf.p.56). Em casa do marabuto Abdoulaye, ela vai relembra a primeira vez que o foi consultar (cf.pp.66-7).

Independentes da história das duas personagens principais, outras analepses intervêm no decorrer da narração: já não se trata de monólogos interiores, mas de « récits dans le récit », feitos por três companheiros de viagem de Fama, quando este se dirige para o Horodougou pela primeira vez.

No camião de Ouédraogo, todos falam excepto Fama. Primeiro, Diakité, originário do Horodougou, conta o nascimento do socialismo na República popular do Nikinai, nomeadamente a extorsão e a violência a que ele e seu pai foram submetidos sob esse regime (cf.pp.86-7).

Em seguida, Konaté conta como conseguiu escapar economicamente aos efeitos do socialismo (cf.pp.87-8). Finalmente, Séry expõe as causas dos infortúnios em África: os imigrantes do Daomé e do Senegal (cf.pp.88-89), assim como a vinda dos Nagos (cf.pp.90-1).

Uma outra analepse externa é trazida pelo «griot» Diamourou. Porque « les salueurs tarderont » (p.110) e há ainda « le temps de tout dire » (p.111),¹⁴ ele conta a Fama o segredo que lhe permitiu sobreviver desafogadamente: na época da colonização, sua filha Matali foi amante de um comandante branco e, agora, nas Independências, ele recebe ajudas dos seus netos que ocupam postos importantes.

Assinalemos, de passagem, uma outra analepse externa que é um verdadeiro conto no interior do romance. Trata-se das histórias de caça de Balla, às quais voltaremos oportunamente.

Para além destas recordações do passado longínquo, há recuos no tempo relativos a elementos compreendidos na narrativa primeira, ou seja, analepses internas. São exemplo destas, as referências aos seguintes elementos: a carta anunciando a morte de Lacina (cf.p.91), a visita às viúvas e a Mariam (cf.p.132), as reacções do comité acerca do regresso de Fama (cf.pp.136-7), as visitas a Nakou (cf.p.169), o sonho relativo a Nakou (cf.p.170-1), a vida de Salimata e Mariam durante a prisão de Fama (cf.p.184-6), a morte de Balla e as cerimónias fúnebres (cf.p.187). Refira-se por último a predição dos adivinhos quanto ao futuro de Fama (cf.p.177), em relação à qual não temos elementos para determinar se se trata de uma analepse externa ou interna ou ambos os tipos.

As analepses têm, então, principalmente três funções: ajudar no conhecimento do passado das personagens, servir a análise psicológica (Fama é um nostálgico, Salimata uma traumatizada) e alargar a narrativa fornecendo informações complementares.

De um modo geral, o romance orienta-se para o tempo passado, tanto temática como formalmente. Para Fama, o passado é a norma ideal, o modelo normativo a realizar. O seu universo não tem futuro, o seu presente é vazio e sufocante. E, devido à profecia, este presente vai ser condicionado por esse passado. Aquele « futuro longínquo» de Bakary (cf.pp.101-2) é a actualidade de Fama.

Importante ainda em termos de tempo é a noção de esterilidade. Tematicamente, ela desempenha um papel-chave uma vez que nega qualquer tempo futuro e sugere a incapacidade de reproduzir o passado e projectá-lo no futuro. Formalmente, a oscilação temporal entre passado e futuro tem um sentido mais profundo, ao dramatizar a insuficiência e a instabilidade do presente. Os aspectos temáticos e formais do tempo fundem-se assim no conceito de um passado que prevê um futuro estéril, anulando o valor do presente.

Prolepses

Para além de considerarmos aqui as revelações de factos ulteriores da intriga, podemos incluir também as predições ou premonições realizadas posteriormente.

O narrador conta por antecipação certos factos ou dá-nos simples indícios do que vai acontecer. Neste último caso, o leitor pode não ver esses indícios ou signos como antecipações, pois ainda não dispõe de elementos de apreciação.

Quase logo no início do romance, Fama, devido ao seu atraso para as cerimónias fúnebres de Ibrahima Koné, prevê as consequências desse facto: « il allait en résulter pour lui de recevoir /.../ les affronts et colères /.../: impossibilité de s'asseoir, de tenir, de marcher, de se coucher.» (p.11).

Salimata, antes de revelar o carácter dramático da sua excisão, diz: « Oui, les génies entendirent les prières de sa maman, mais comment! et après combien de douleurs! après combien de soucis! après combien de pleurs!» (p.33).

Abdoulaye conta a Salimata certas visões que teve (cf.p.68), retratando o que realmente se irá passar depois, quando ela o fere com a

faca. Na primeira parte do romance, menciona-se já a morte de Lacina, mais concretamente o que ela representaria para Fama (cf.p.73).

Por três vezes na obra se faz referência a crocodilos, remetendo para o crocodilo sagrado que será responsável pela morte do herói. A antecipação torna-se cada vez mais explícita: primeiro verifica-se uma simples referência à palavra « crocodilo» (cf.p.94); em seguida já se fala em « crocodilos gigantes» (cf.p.166); finalmente, já são referidos « os crocodilos sagrados» (cf.p.196).

O narrador conta-nos também as reacções violentas de Salimata depois do casamento de Fama com Mariam, casamento este que ainda não teve lugar (cf.p.94-5). Ainda por antecipação, é-nos dito que « Fama pouvait vivre sans inquiétude, tant que Balla son affranchi respirait» (p.123) e na realidade, o primeiro só morre depois da morte deste último.

Outra prolepse importante é constituída pela referência à viagem de regresso à capital: « Le voyage de Fama portait un sort très maléfique.» (p.151); « Pourquoi tourner le dos à tout cela pour marcher un mauvais voyage?» (p.152); « un maléfique déplacement!» (p.153). Verifica-se toda uma série de maus presságios, de indícios do carácter maléfico dessa viagem, acentuado pelo comportamento dos elementos naturais. Já na prisão, e vendo a morte aproximar-se de dia para dia, Fama dá uma indicação de que ainda poderá ter uma hipótese de não morrer encarcerado: « Tout cela s'avèrait faux; à moins que... Les possibilités du Tout Puissant étaient sans bornes.» (p.178).

Para além de todos estes signos e antecipações do narrador, vamos então incluir nas prolepses duas predições que se realizaram posteriormente. Uma delas, a profecia feita ao antepassado Bakary (cf.pp.101-2), já foi abordada nas analepses, devido ao seu carácter de ponte entre o passado e o futuro. Fama, descendente de Bakary, vai concretizar essa profecia.

A outra predição, ainda não referida, também a podíamos ter incluído nas analepses, pois ela insere-se na narração retrospectiva que Bakary faz de tudo o que se passou durante a prisão de Fama. Trata-se da predição de Balla dizendo que Fama não veria mais Togobala (cf.p.186).

As prolepses servem para garantir o interesse da narrativa ao despertar a curiosidade do leitor para o que se vai seguir, ajudam no conhecimento da personagem: « Fama allait se trouver aux prochaines comme à toutes les cérémonies malinké de la Capitale; /.../ On savait aussi que Fama

allait méfaire et encore scandaliser.» (p.17) e salientam ainda a presença do destino em *Les Soleils des Indépendances*.

No romance, há assim movimentos em direcção ao passado e ao futuro. Oráculos, profecias, presságios e sonhos garantem a relação com esses dois espaços temporais e a oscilação temporal entre memória e projecção

Tempo mítico

Dizíamos que Fama é uma personagem virada para o passado. Muitas vezes, as suas recordações transportam-nos a um passado longínquo, a um tempo da África tradicional em que o visível e o invisível se interpenetram, em que não há fronteiras entre o mundo dos vivos e o dos mortos, em que o maravilhoso tem o seu lugar assegurado, enfim, essas recordações situam-nos num tempo mítico.

Lezou diz-nos: « C'est en quelque sorte, le temps pré-adamique, celui qui n'a pas de rapport direct avec le temps vécu, immédiatement senti ». ¹⁵ É o tempo das origens que, de certo modo, abole o tempo histórico a fim de revalorizar uma realidade imutável. Este tempo caracteriza-se por uma imprecisão absoluta. Toda a comunidade clânica se situa em relação a um antepassado comum, e é assim que Fama nos relata o mito da origem da dinastia Doumbouya.

Mas o tempo mítico, para além de ser o tempo dos mitos introduzidos no romance, também é o tempo dos contos. A iniciar os contos de caça de Balla, temos uma importante notação temporal ligada a um espaço: « A l'heure de l'ourebi, loin dans l'inexploré de la brousse, au creux d'une montagne où naissait une source fraîche, il rencontre, ou mieux, un génie se révèle à Balla. » (p.126). Estas indicações marcam um ponto de partida, um espaço-tempo aberto. O tempo dos contos será uma espécie de ponto zero, o ponto da origem. Na narração da luta épica de Balla com o búfalo génio, cria-se o mistério, uma atmosfera sobrenatural, em resumo, um mundo mítico.

Nestas duas perspectivas, segundo Nkashama, os mitos são tomados como narrativas imaginárias e imaginadas, « comme des sortes d'illusions structurées en systèmes dans une communauté donnée, et auxquelles la société toute entière adhère irrationnellement, parce qu'elles constituent des éléments déterminés de la cohésion sociale ». ¹⁶ Assim, no sentido corrente, o

termo « mito » indica uma espécie de ilusão à qual os homens de uma dada comunidade aderem espontaneamente, encontrando o sentido da sua verdade no irracional das metáforas.

O tempo dos mitos é também o tempo ritual e, ainda como nos diz Nkashama, todo o romance *Les Soleils des Indépendances* está construído sobre a presença equívoca dos mitos das tradições antigas.¹⁷

O romance começa por evocar os mitos pelos quais se afirma a continuação da vida para além da morte, e logo um tempo sobrenatural aparece na viagem da sombra de Ibrahima Koné.

Fama adere totalmente aos ritos e mitos tradicionais e tenta, por todos os meios, fazê-los ressurgir e adaptá-los à actualidade. Ele tenta desesperadamente intemporalizar os mitos, ao querer operar o renascimento dos mitos da sua infância. Nkashama, no trabalho citado, empenha-se precisamente em demonstrar que *Les Soleils des Indépendances* é um espaço onde se abolem os mitos antigos.

Tempo da História

A integração da história fictícia de Fama e Salimata num quadro de acontecimentos reais permite enraizar o romance no tempo da História. Alguns factos aqui relatados são alusões a acontecimentos autênticos: a criação do franco do Mali (cf.p.88), o massacre dos Daomeanos (cf.p.89), a peste de 1919 (cf.p.162), assim como as referências da última parte legadas ao complô (cf.pp.160, 163, 173, etc.), apesar da sua existência ter sido oficialmente negada.

Através dos três contextos, aldeia, cidade e prisão, podemos traçar três grandes épocas da África.

época pré-colonial

Este período, simbolizado pelo Horodougou e a sua aristocracia tradicional, é introduzido por Fama quando ele pensa nos seus antepassados: « les grands maîtres de guerre d'avant la conquête des Toubabs. » (p.12); «valeurux aïeux /.../ guerriers virils et intelligents.» (p.103).

A história dos antepassados de Fama faz alusão à história antiga do país e mostra como os Malinkés vindos do Norte formaram uma aristocracia

dominando as populações autóctones: « la conquête du Horodougou par les Malinkés musulmans du Nord. Méprisants pour les Bambaras originaires, les conquérants... » (p.101).

Os Malinkés eram essencialmente comerciantes e guerreiros: « Le négoce et la guerre, c'est avec ou sur les deux que la race malinké /.../ marchait, voyait, respirait... » (p.21). Eles subdividiam-se em vários grupos, como nos dá a conhecer Diamourou: « Une Cisse a été mariée à Doumbouya. /.../ Les Kouyaté, les Konaté, les Diabaté, tous avaient un lien de parenté. Les aïeux de toutes ces familles avaient été introduits sous tel ou tel Doumbouya. » (p.113).

Encontramos ainda alusões aos anos de resistência do império de Samory Touré: « les grands capitaines de Samory » (p.16); « les guerres samoriennes » (p.115); « les soleils de Samory » (p.142).

época colonial

O testemunho é dado principalmente por Fama, « car il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses... » (p.21).

Com a derrota de Samory, e no momento da colonização, os Malinkés vão perder a sua supremacia política. Os franceses preferiram substituir esse poder forte e bem estruturado por um constituído por indivíduos por vezes de origem plebeia, e cujo poder procedia directamente da administração colonial. É o caso do primo Lacina que assume o poder que era destinado a Fama.

A casta malinké, apesar de tudo, conservou ainda uma certa importância económica: « La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce... » (p.21). Há no romance duas referências esporádicas a comerciantes malinkés: « deux colporteurs malinké » (p.7); « Un colporteur montant du Sud... » (p.186), mas estes vêem-se confrontados com um rival sério: o grande comércio colonial dirigido pelas grandes casas comerciais europeias.

Nestas condições, compreende-se melhor as motivações que levaram os Malinkés, incluindo Fama, a participar na luta contra o poder colonial, nos « soleils de la politique »; antes de mais, tratar-se-ia de uma questão de desforra política: « Il avait à venger cinquante ans de domination et une

spoliation.» (p.22); « Un fils légitime des chefs devait de tout son être participer à l'expulsion des Français! La politique comprenait la virilité, la vengeance et il y avait près de cinquante années d'occupation par des infidèles à injurier, à défier, à défaire.» (pp.56-7).

Eles vão assim financiar os movimentos políticos: « user les nuits /.../ l'argent /.../ à injurier la France...» (p.22), num compromisso total: « Fama s'était débarrassé de tout: négoces, amitiés, femmes...» (p.22); « Fama lâcha tout pour y sauter avec force faconde et courage.» (p.56).

Ao expulsarem os Franceses, teriam hipótese de reconquistar as suas antigas prerrogativas políticas, económicas e sociais, enfim, de recuperar o prestígio perdido.

Independências

A Independência, pela qual a aristocracia malinké tinha combatido, só lhe traz amargura e desilusão: Fama só recebeu o bilhete de identidade e o cartão do partido único (cf.p.23). A nova classe política e administrativa, embora negra, está alienada, pois foi formada pelo colono: « Ces jeunes gens débarqués de l'au-delà des mers ne pensent plus comme des nègres.» (p.172). A classe política tradicional dos chefes é rejeitada (cf.p.116). Os filhos das famílias nobres foram substituídos nos postos de comando por filhos de escravos (cf.p.138). Agora, os novos mestres da África são esses « bâtards» que Fama não se cansa de injuriar (cf.p.175, etc.).

O próprio país malinké foi desmantelado (cf.p.102). Mas, para além da perda do poder político, a sociedade malinké perdeu ainda o pouco poder económico que lhe restava, devido às novas estruturas: « Allah seul peut compter le nombre de vieux marchands ruinés par les Indépendances...» (p.9); « les Indépendances ont cassé le négoce...» (p.21).

A aristocracia malinké aparece então como uma vítima da História. Sob estes « sóis das Independências», « l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles.» (p.21).

Todos estes aspectos do tempo em *Les Soleils des Indépendances* contribuem para a originalidade da criação romanesca de Ahmadou Kourouma, e são, para além disso, um testemunho da africanidade da obra.

3. ESPAÇO

Em *Les Soleils des Indépendances*, há uma nítida relação entre o espaço e o tempo. Já vimos que este último não é apreendido da mesma forma segundo o lugar onde as personagens se encontram. Com efeito, às diferentes percepções do tempo correspondem espaços diferentes, facto visível sobretudo em relação a Fama que é o personagem que mais se desloca. Enquanto que, por exemplo, na primeira parte, um tempo cronológico, mais ou menos rigoroso, define um espaço geográfico reconhecível (a capital da Côte des ébènes), na terceira parte, com a prisão de Fama, temos simultaneamente uma abolição do tempo e uma dissimulação do espaço.

Lezou chamou a atenção para este fenómeno de ligação entre o tempo e o espaço: « La durée temporelle du récit est celle de la quête qui circonscrit l'espace parcouru par le héros ». ¹⁸ É assim que o romance termina numa fronteira, quando o herói terminou a exploração do seu espaço: capital-Togobala-capital-Horodougou. O resultado é então uma profunda harmonia entre as significações e as formas.

O espaço é mais um factor que contribui de tal modo para a africanidade da obra que um crítico chegou mesmo a afirmar: « Ce livre vaut un billet d'avion pour Bamako. Je crois même qu'il vaut plus, car il vous plonge dans une chaude intimité africaine, que la meilleur agence de voyages ne parviendra jamais à vous faire visiter ». ¹⁹

Podemos distinguir dois espaços essenciais: a cidade e a aldeia. O espaço cidade é representado pela capital da Côte des ébènes. Apesar de não ser nomeada, ela é evocada com suficiente precisão para ser identificada com Abidjan. Também os acontecimentos políticos reais contados no romance, de forma mais ou menos transparente, apontam inequivocamente para a Costa do Marfim. ²⁰

Mesmo depois das Independências, os romancistas parecem sensíveis à organização segregativa do espaço urbano, prolongamento das estruturas coloniais. A própria natureza parece associar-se à discriminação entre Brancos e Negros: « le soleil /.../ avait cessé de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche. » (p.18). E uma lagoa separa o bairro branco do negro.

A oposição da «cidade europeia» e da «cidade indígena» é ainda visível a outros níveis. A compartimentação da primeira, em quarteirões delimitados, contrasta com a proliferação da segunda, numa massa indiferenciada (cf.pp.18, 45 e 50).

Kourouma mostra que a Independência não trouxe grandes modificações, e denuncia os regimes deste período com uma violência equivalente à dos seus antecessores em relação ao período colonial. Mas o autor não se contenta em fazer uma mera referência à distribuição maniqueísta dos bairros. Nas obras da pré-independência, cabia ao narrador a descrição do cenário. Aqui, em *Les Soleils des Indépendances*, o narrador de certo modo apaga-se e cede lugar à sua personagem. A decepção, a amargura, o ódio pela Independência, conjugam-se com a visão que Fama tem da cidade. Kourouma interpreta a discriminação que Beti e Oyono apenas notavam maliciosamente. Ao assinalar que a cidade prolonga a situação colonial, ele chama a atenção para o facto que os actuais dirigentes negros substituíram os antigos mestres para continuarem, afinal, a oprimir o povo.

Nós descobrimos este espaço, que, segundo Nkashama, é o mais anti-mitológico possível,²¹ quer através de Fama, quer de Salimata. O universo de Fama na capital circunscreve-se ao bairro negro, no qual ele leva uma vida fortemente ociosa, limitada a cerimónias fúnebres, orações, refeições e sono. Ele não se adaptou ao ritmo da cidade, mas está consciente do seu bulício (que o incomoda), da sua miséria e das suas injustiças.

O itinerário do herói aqui é muito restrito: encontrando-se na ponte, dirige-se para o bairro dos funcionários, onde tem lugar a cerimónia fúnebre de Ibrahima Koné (cf.p.11); daqui, vai para a mesquita (cf.p.19) e finalmente regressa a casa (cf.p.30). Rapidamente, Kourouma põe-nos em contacto com uma cidade ou, mais exactamente, um bairro, popular, pobre, super-povoado, no qual Fama vive contra vontade, tentando isolar-se dessa multidão que ele não compreende e com a qual nada tem de comum.

As actividades de Salimata põem-na muito mais que ao seu marido, em contacto com a cidade. O seu espaço é muito mais aberto, muito mais vasto. Seguimo-la durante um dia inteiro e é fácil adivinhar que este itinerário se reproduz quotidianamente.

Logo pela manhã cedo, ela deixa a sua casa, atravessa o mercado e chega ao embarcadouro para passar de barco para o bairro branco (cf.p.44). Uma vez lá, dirige-se para um estaleiro onde vende «bouillie» aos

trabalhadores (cf.p.49). Em seguida, faz o trajecto inverso, descendo para o embarcadouro (cf.pp.50-1) e atravessando de novo a lagoa em direcção ao bairro negro.

Antes de entrar em casa, ainda vai ao mercado. É a oportunidade para Kourouma descrever rapidamente esta instituição verdadeiramente africana, sugerindo barulhos, odores e todo um mundo em plena actividade (cf.pp.53-4). O mercado faz parte do universo de Salimata. Ela desloca-se aí para comprar o arroz que irá vender ao meio-dia, já cozinhado. Depois de ter preparado o arroz em casa, volta ao bairro branco, mas desta vez quase não se afastando do embarcadouro. Através da sua dolorosa experiência neste mercado, é-nos dada uma visão alucinante da cidade. Finalmente, passando a lagoa pela quarta vez, ela vai dirigir-se para a casa do marabuto Abdoulaye.

São raras as vezes em que temos um espaço comum a Fama e Salimata. Exceptuando a altura em que ela acompanha o marido à «autogare» (p.83), todas as vezes que os dois se encontram juntos é na sua casa. Eles habitam numa concessão partilhada por várias famílias (cf.p.55), como é vulgar nos bairros populares. Possivelmente, ela situa-se perto do mercado. Quando Salimata sai de casa, atravessa logo o mercado (cf.p.44), e quando pensava que estava grávida, « subia a rua 5, atravessava uma ou duas concessões antes da avenida 8» e encontrava o grande mercado (cf.pp.52-3).

Convém salientar a diferença entre a visão de Fama e a de Salimata. Fama não se reconhece em nenhum dos dois aspectos do mundo urbano, simbolizados pelos bairros negro e branco. Já em relação a Salimata, a representação dinâmica que ela transmite da cidade, pode ser premonitória da futura inserção desta personagem neste contexto, à qual Fama nunca chegará. Para ela, tal como já vimos anteriormente, a cidade representa a libertação da tradição. Apesar de ela se aperceber da diferença entre os dois bairros, isso não lhe provoca nenhuma cólera.

Quanto a Fama, a leitura do carácter segregativo do espaço urbano confirma o seu ódio por uma modernidade que vira as costas à tradição. A única solução que ele pensa ter para o seu infortúnio moral e material é uma fuga no espaço. À grande cidade do Sul que odeia, ele prefere o Norte do país, berço e terra dos seus antepassados, no qual espera reencontrar a sua dignidade perdida.

Fama regressa assim ao Horodougou,²² na sequência da morte de seu primo Lacina. O camião atravessa a Côte des Ébènes em direcção ao Norte. A

viagem é longa e por isso impõe-se uma paragem em Bindia, aldeia natal de Salimata.

A localização não tem grande importância; o que importa é que é a primeira aldeia que ele encontra desde há vinte anos, « vingt ans de sottises dans la capital» (pp.98-9). O espaço é totalmente diferente do da cidade: « Les rues couleur de miel, /.../ une odeur de fumée et de pissat de vache.» (p.97). Para além dos odores característicos da aldeia, Fama reencontra também os sons: « grillottements des grillons /.../ vacarme d'abolements et de jappements /.../ De temps en temps on entendait le froufrou des oiseaux de nuit s'échappant des feuillages.» (p.98). Como se está longe dos cheiros a gasolina e dos barulhos discordantes da cidade!

Aqui, o contacto com a natureza ainda existe e Fama tem a sensação de viver « une nuit africaine non bâtarisée» (p.97). Neste lugar, são ainda preservadas as tradições sãs. Aqui não há anonimato nem insultos; Fama é reconhecido e homenageado: « Fama fut salué /.../ on mit à l'attache un poulet et un cabri.» (p.97). Ele sente-se feliz, mas algumas modificações começam já a aparecer: « Le parti unique de la République interdisait /.../ sur la politique.» (cf.p.97).

No dia seguinte de manhã, retoma-se a viagem para o Horodougou, província entre duas Repúblicas: a Côte des ébènes e o Nikinai.²³ Depois da passagem da fronteira, algo duro para o orgulho de Fama, chega-se a Togobala, capital do Horodougou. Esta região é para Fama o símbolo da África pré-colonial, da época feliz em que os Doumbouya eram todos poderosos. Trata-se, por isso, simultaneamente de um espaço geográfico e de um espaço afectivo.

Roger Chemain vinca bem a diferença entre Kourouma e por exemplo Ousmane Socé. Enquanto que em escritores como este, « imitateurs sans originalité du roman de mœurs européen», se encontram diversas concessões ao pitoresco e ao exotismo, em Kourouma, há uma recusa da gratuidade, do espectáculo pelo espectáculo. Elimina-se o anedótico e só são exprimidos os atributos carregados de significação.²⁴

Logo desde o início do romance, constata-se uma série de oposições lexicais na descrição da capital e de Togobala:

- o céu - capital: « ciel malpropre, gluant» (p.25); «malsains orages» (p.9); Togobala: « ciel profond et lointain» (p.19);

- as chuvas - capital: « ville sale et gluante de pluies! pourrie de pluies! » (p.19); Togobala: « sol aride mais solide, les jours toujours secs. » (p.19);

- o sol - capital: sol malfeitor, hostil, elemento de tortura: « le soleil des Indépendances maléfiques /.../ grillait, assoiffait l'univers. » (p.9); Togobala: sol acolhedor associado ao poder e à felicidade: « le soleil, l'honneur et l'or » (p.19).

As paisagens e os elementos naturais ganham uma dimensão simbólica. Por um lado, a cidade, ligada ao novo regime das Independências, aparece como um universo de degenerescência, tanto no plano material (miséria do povo), como moral (triunfo da « bastardia » e da corrupção). Por outro lado, o mundo antigo, representado por Togobala, é descrito, como o mundo da legitimidade, como um lugar preservado de todo o tipo de degradação: os valores morais e sociais estão ainda em vigor.

Logo à sua chegada, Fama depara com « le sommet du fromager de Togobala » e com « les mêmes vautours » (p.105), aparentes símbolos da permanência e da imutabilidade da aldeia. Mas tudo é uma miragem; aquela dicotomia estrita só existia na sua memória. Descobrendo a realidade de Togobala, « Fama se frotta les yeux pour s'assurer qu'il ne se trompait pas » (p.105). A decadência da aldeia e a miséria dos aldeãos são evidentes. A visão que temos é de um universo que se desagrega. A segura, que até aqui era representativa de solidez, é agora um símbolo negativo de ruína e de esterilidade.

Podemos, por isso, em certos aspectos, estabelecer um paralelo entre a capital e Togobala. Enquanto que, na capital, se faz referência ao aspecto e às enfermidades dos mendigos e dos trabalhadores: « aveugles, estropiés, déséquilibrés » (p.58); « les orteils gonflés et pourris de chique, les genoux galeux... », « Les mouches tourbillonnaient dans son dos, dans ses fesses et ses cheveux poussiéreux... » (p.60), em Togobala, o corpo dos habitantes é igualmente grotesco e repugnante: « des jambes de tiges de mil /.../ de petites gourdes de ventres poussiéreux... », « la peau rugueuse et poussiéreuse /.../ les yeux rouges et excrémenteux de conjonctivite. » (p.106).

A fome é outra característica dos dois lugares: na capital, os necessitados não têm outra alternativa senão « écouter le grondement de leur ventre parcouru par la faim. » (p.62); em Togobala, pode-se observar « des

habitants de tous âges, tous faméliques et séchés.» (p.106). Até os próprios sol e céu adquirem uma ideia de maldição em Togobala: « un ciel hanté par le soleil d'harmattan et par les vols des vautours à l'affût des charognes...» (p.106).

Apesar de tudo, em Togobala, há ainda um espaço africano tradicional, o que reconforta um pouco Fama: recebido com todas as honras devidas à sua linhagem e ao seu título, ele reencontra « des gestes royaux et des saluts majestueux» (p.106); as carpideiras desempenham conscienciosamente o seu papel; as cerimónias fúnebres são celebradas segundo os ritos e com a pompa adequada a um chefe do Horodougou; o «griot» e o «féticheur» desempenham o papel que sempre foi o deles, ou seja, «vieux et fidèles serviteurs des Doumbouya» (p.115).

Momentaneamente, Fama pensa ter reconquistado o poder, mas tudo soa a falso. O universo que ele queria restaurar está definitivamente acabado; o regresso ao passado é impossível.

Com as Independências, o chefe da aldeia é substituído por um comité com um presidente. Togobala é mais uma aldeia como as outras e já não « la chose des Doumbouya» (p.116). A bastardia invadiu Togobala. Fama tem de participar numa interminável «palavra» com filhos de escravos para entrar para o comité. A regra tradicional africana do jogo, a palavra, é respeitada, mas o ambiente ideológico já é outro.

Assim, a estadia em Togobala foi um fracasso. A aldeia, tal como nos foi mostrada, manifesta o desmoronamento de uma sociedade que não conseguiu preservar o seu equilíbrio sob a pressão, primeiro do colonialismo, e depois das novas realidades políticas das Independências.

Apesar da disposição espacial cidade/aldeia constituir o que Kester Echenim chama de «funções principais» no desenvolvimento da intriga,²⁵ uma outra indicação espacial desempenha um papel bastante importante: trata-se da prisão.

Aqui, o tratamento do espaço muda completamente. Já referimos que durante a estadia de Fama na prisão, o tempo se diluía e não tínhamos nenhuma informação precisa. A visão do espaço possui esta mesma dimensão de imprecisão. O herói é levado inicialmente para as caves do palácio presidencial, portanto está ainda na cidade. Estas caves não são descritas; a escolha do lugar é suficiente para evocar todo o horror.

Daqui, Fama é transferido para um campo que não possui nome e cuja localização não é possível determinar. O campo é o símbolo da repressão que pode atacar em qualquer lado, na Côte des ébènes ou noutros sítios.

Fama é ainda levado para um outro espaço de detenção: uma caserna na cidade de Mayako que, tal como o campo, é impossível de localizar. Também não temos qualquer descrição da célula ocupada por Fama. A prisão torna-se verdadeiramente o lugar de exercício dos poderes políticos. Considerada por Nkashama como « une invention de dégénérescence et de déchéance humaine, elle indique bien la dimension anti-humaine des "Soleils des Indépendances" ». ²⁶

Segundo Echenim, todos os lugares, e não só a prisão, incarnam os males da sociedade. O que o romancista pretende é descrever um universo sórdido e putrefacto, representativo da sociedade pós-colonial, ²⁷ e nem mesmo a mesquita escapa a este facto (cf.pp.24-5). Para além da presença contínua de abutres e de outras aves de rapina, ²⁸ aliados à ideia de putrefacção, a sensação de um cheiro nauseabundo é recorrente em todos os espaços, quer se trate da cidade, da aldeia ou da prisão: « le vent soufflant la puanteur. » (p.53); « puanteurs de la lagune » (p.54); « une puanteur insupportable » (p.119); « Un vent plus fort souffla plus drue la puanteur. » (pp.120-1); « On y respirait la puanteur. » (p.165).

Um outro elemento que convém salientar ainda dentro do tratamento romanesco do espaço é a natureza. Já chamámos a atenção para o facto que Kourouma traz a ruptura a nível do tratamento da natureza. ²⁹ *Les Soleils des Indépendances* é considerada a obra em que a natureza, a paisagem africana, está mais viva, presente e participativa. ³⁰ Violenta ou calma, a natureza está sempre presente, sob forma de animais, árvores, plantas, etc. Praticamente não há uma página que, de algum modo, não refira o espaço circundante natural.

Na obra de Kourouma, o céu, o sol, o harmattan, a chuva, etc., são personificados, não por uma preocupação de estilo, mas porque a natureza africana nunca poderia ser um elemento neutro para um Malinké: « La pluie avait monté l'avenue jusqu'au cimetière, mais là, soufflé par le vent, elle avait reculé et hésitait à nouveau... » (p.24); « La lune jaune regardait dans les nuages... » (p.39); « Le ciel avait promené des éclaircies à l'horizon quelque temps... » (p.47); « Les nuages gonflés de la victoire sautaient et attaquaient comme des mendiants pillards un soleil peureux et

désemparé.» (p.65); « Le soleil s'empressait de /.../ balayer les nuages avant e monter plus haut et faire régner un vrai jour d'harmattan.» (p.85).

A natureza está incorporada em cada descrição, em cada movimento, e a riqueza de detalhes mostra o perfeito conhecimento que o autor tem da sua terra.³¹ Mas não há quadros descritivos gratuitos; a evocação da natureza está estreitamente ligada à intriga. Ela integra-se não só no drama de Fama, mas de todo um grupo social e ganha toda a sua significação à luz do animismo, desenvolvendo um sentido do sobrenatural.

O homem negro mantém relações directas e profundas com a natureza e as suas manifestações. Ele não é de modo nenhum um estranho face à natureza, « il fait corps avec elle »³². Esta perspectiva é diferente da dos europeus e, consequentemente, dos seus romances em que não há uma real comunicação nem interacção, em que a natureza é a maior parte das vezes um pano de fundo ou o reflexo de certos estados de alma.

Todos os acontecimentos importantes da vida de Salimata e de Fama estão ligados à vida da natureza. Manifestações da natureza, por exemplo o vento e a chuva, vêm pontuar e acompanhar os dramas humanos.

Quando Abdoulaye tenta violar Salimata, o tempo é como que um cúmplice do marabuto, ao reforçar a sensação de cerco: « Le vent sifflait toujours et par à-coups poussait porte et fenêtre.» (p.73). Quanto mais tensa é a atmosfera no interior da cabana, mais violento é o clima no exterior. Existe uma progressão paralela no desenvolvimento dos dois acontecimentos.

A cada etapa do confronto entre Salimata e o marabuto que a deseja, aparece, como um «leitmotiv» poético, a acção do vento e da chuva, cujas violentas pulsões ritmam a luta. « Dehors hurlait le vent, battait la pluie.» (p.77). Desejo de Abdoulaye e obsessão paralisante de Salimata: «Dehors, le vent et la pluie s'enrageaient.» (p.78). Exacerbação do desejo do homem e clímax da obsessão da mulher: « Dehors donnaient le vent et la pluie.» (p.78). Salimata despida e atacada, fere Abdoulaye: « L'homme hurle le fauve, gronda le tonnerre.» (p.79). Depois a natureza acalma-se ao mesmo tempo que Salimata: « Le vent soufflait frais; la pluie tombait faible en gouttes espacées grosses comme des amandes de karité.» (p.79).

Mas este diálogo, esta identificação entre homem, animais e elementos naturais, esta « permanente comunicação entre o alto e o baixo »,³³ é visível também em relação a Fama. O carácter maléfico da sua viagem é

traduzido pelo comportamento dos elementos naturais: « après le départ des voyageurs le soleil monta rapidement. Mais, et cela ne s'était jamais vu en plein harmattan dans le Horodougou, des nuages assombrirent le ciel vers le milieu du jour, des tonnerres grondèrent et moururent du côté où était parti Fama. » (p.153).

Mais tarde, quando ele é transportado para a caserna em Mayako, a doçura da atmosfera corresponde ao seu estado de felicidade: « Le matin était patate douce. Le soleil avait été ensorcelé par les nuages, puisque un seul bout de duvet de nuage l'avait pacifié. Le vent soufflait faible... » (p.168). A sua inicial esperança e o seu posterior desânimo são pontuados pelo calor cada vez mais intenso, até que se torna mesmo insuportável: « sûrement là-haut le soleil avait réussi à se dépêtrer, à se démarabouter. » (p.170); « Le soleil s'était répandu dans le jardin /.../ La chaleur diffuse était là, partout /.../ L'on respirait avec des efforts... » (p.172).

O exemplo mais acabado desta interação, numa fusão de realidade e simbolismo, é, sem dúvida, quando se dá a morte de Fama. Tanto os animais como os elementos da natureza não ficam indiferentes ao drama do herói: « Et comme toujours dans le Horodougou...les caïmans par des grognements. » (cf.pp.200-2). Kourouma foge a uma perspectiva exótica ou pitoresca, acrescentando ao processo de enumeração uma certa significação. A participação de uma natureza viva, cheia de significações, permite conferir ao drama uma dimensão épica. Este autor, acima de tudo, provou que a sensibilidade e o compromisso militante não se excluem forçosamente

A comunhão do homem e do espaço natural é tão profunda, tão necessária e vital que qualquer exagero humano provoca uma reacção hostil. A inautenticidade destrói a harmonia entre as forças naturais e o homem: « C'en était trop! Et pourtant la clameur se développait et s'amplifia encore /.../ C'en était trop et irrémédiablement cela provoqua le sirocco. » (p.107). A influência humana exercida sobre a natureza pode ainda ser observada a partir da personagem Balla (cf.p.125).

Para concluirmos, citemos as palavras de Echenim confirmando a originalidade deste processo em literatura: « à travers cette communication permanente entre le haut et le bas...nous faisons des sauts imprévus du réel à l'irréel, l'espace romanesque s'étendant à l'infini. Cette conception du genre romanesque apporte une nouvelle dimension à la convention littéraire ». ³⁴

NOTAS

¹ ECHENIM, Kester - « La structure narrative de "Soleils des Indépendances" » in *Présence Africaine* nº 107, 3^e trimestre 1978, p.145.

² Cf. KANE, Mohamadou - « Sur les formes traditionnelles du roman africain » in *Revue de Littérature Comparée* nº 3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974, p.553.

³ Não queremos chegar ao ponto de concordar com Lezou, quando ele diz que Fama e Salimata são personagens de igual importância no romance - cf. LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.147.

⁴ « Rares sont les personnages jouissant de la présence, de la pénétration d'esprit de Fama Doumbouya. » - cf. KANE, Mohamadou - *Roman africain et tradition*, op.cit., p.214.

⁵ KANE, Mohamadou - « L'actualité de la littérature africaine d'expression française », op.cit., p.238.

⁶ Ohaegbu empenha-se em demonstrar que *Les Soleils des Indépendances* tem uma dupla intriga, mas a um nível diferente. Para este crítico, para além da intriga principal, as ilusões das Independências, existe uma outra, o papel do destino no fracasso de Fama, que de certo modo dissolve a primeira. Cf. OHAEGBU, Aloysius U. - « "Les Soleils des Indépendances" ou le drame de l'homme écrasé par son destin » in *Présence Africaine* nº 90, 2^e trimestre 1974.

⁷ Citado por LEZOU, Gérard Dago op.cit., p.40.

⁸ Ibid.

⁹ Cf. ANOZIE, Sunday Ogbonna - op.cit., p.142.

¹⁰ Daí a utilização da palavra para significar « dia »: « Un soleil avait fini. » (p.122); « Déjà cinq soleils de tombés /.../ » (p.124); « d'un bout à l'autre d'un large soleil » (p.127); « pendant un soleil entier, du lever au coucher » (p.145) ou « era » e « período » quando empregue no plural (« les soleils des Indépendances » = « l'ère des Indépendances »).

¹¹ GENETTE, Gérard - *Discurso da narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979, p.87.

¹² Id., p.38.

¹³ Apesar dos episódios de *Les Soleils des Indépendances* terem lugar na época das Independências, a ocasião em si foi relegada para a pré-narrativa.

¹⁴ Este é um processo semelhante a um já utilizado anteriormente com Fama (cf.p.19).

¹⁵ LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.24.

¹⁶ NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Kourouma et le mythe*, une lecture de « Les Soleils des Indépendances », Paris, Ed. Silex, Coll. A3, 1985, p.11.

¹⁷ Id., pp.30-1.

¹⁸ LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.71.

¹⁹ GAUGEARD, Jean - « Ahmadou Kourouma, Les Soleils des Indépendances » in *Les Lettres Françaises* n° 1321, 11-17 février 1970, p.11.

²⁰ Cf.CHEMAIN, Roger - *La ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan et ACCT, 1981, p.76.

²¹ Cf.NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Kourouma et le mythe*, op.cit., p.77.

²² Jean Derive atesta a autenticidade da zona: « Cette région, bien réelle, constitue un sous-ensemble de l'aire malinké. Elle est située dans la partie Nord-ouest de la Côte d'Ivoire et s'étend jusqu'en Guinée. » Cf.DERIVE, Jean - « Pour une pédagogie de la lecture des oeuvres négro-africaines » in *Littératures africaines et enseignement*, Colloque International, Université de Bordeaux III, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, p.67.

²³ Nome fictício designando possivelmente a Guiné.

²⁴ Cf.CHEMAIN, Roger - *La ville dans le roman africain*, op.cit., pp.116-7.

²⁵ Cf.ECHENIM, Kester - op.cit., p.154.

²⁶ NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Kourouma et le mythe*, op.cit., p.98.

²⁷ Cf.ECHENIM, Kester - op.cit., p.154.

²⁸ Lezou contou 53 ocorrências do termo « charognard ». Cf. LEZOU, Gérard Dago - op.cit., p.149.

²⁹ No capítulo « Contexto histórico-literário », referimos a insuficiente descrição de que é alvo a natureza, por parte dos romancistas africanos.

³⁰ Cf.KERN, Anita - « On "Les Soleils des Indépendances" and "Le Devoir de Violence" » in *Présence Africaine* n° 85, 1^{er} trimestre 1973, p.210.

³¹ Roger Chemain analisa detalhadamente o cenário natural de *Les Soleils des Indépendances*, nomeadamente a fauna, a flora, céus, núvens e ventos. Cf.CHEMAIN, Roger - *L'imaginaire dans le roman africain*, op.cit., pp.32-84.

³² Cf. *Présence Africaine* n° 117-8, op.cit., p.156.

³³ Cf.ECHENIM, Kester - op.cit., p.155.

³⁴ Id., p.156.

B. FUNCIONAMENTO

1. NARRAÇÃO

O romancista negro-africano procura, sobretudo a partir de *Les Soleils des Indépendances*, modos de expressão, de narração, que lhe permitam distinguir-se do romancista ocidental; procura meios de comunicação susceptíveis de conferir à sua obra características autenticamente negro-africanas.

Neste domínio, e para além de todos os outros já analisados e a analisar, este romance ganha foros de pioneirismo, tal como assinala Albert Gérard: « *Les Soleils des Indépendances*, délaissant les formes du roman traditionnel, a élaboré un style et une technique narrative dont l'originalité marque peut-être le début de l'émancipation de la littérature franco-africaine par rapport aux conventions /.../ du roman occidental du XIX^e siècle. Chez Kourouma, cette libération semble être le fait d'un écrivain qui assume sa personnalité culturelle sans crainte ni complexes ».¹

Neste capítulo, tentaremos demonstrar em que consiste a originalidade do romance no plano da narração. Ela ocupa um lugar predominante em relação ao discurso. Este está reduzido ao mínimo, o que faz com que a narração seja o meio indispensável para o encadeamento dos acontecimentos da história. O narrador é quem apresenta, dirige e comenta a história.

Os diálogos são raros. Por vezes, eles são apenas sugeridos, quer entre as personagens: « Mais quelle grande signification? "Tu verras, ma fille..." » (p.32), quer entre o narrador e o narratário: « Un aveugle, que pouvait-il y voir? Rien. » (p.118). Poucas vezes são verdadeiros diálogos, isto é, troca de pontos de vista, de opiniões; têm mais a aparência de discursos justapostos que se entrecruzam (cf.pp.115, 126, 133-4, etc.).

Estando subordinados à narração, eles podem servir para descrever uma cena (cf.p.199 - drama final de Fama) ou relatar palavras passadas mas úteis à compreensão da narrativa (cf.pp.100-1 - fundação da dinastia por Souleymane, e comunicação entre Bakary e a voz do além).

Assim, os únicos verdadeiros diálogos são constituídos pela curta troca de frases entre Fama e Salimata (cf.pp.41, 55, etc.), Fama e Diamourou (cf.p.110) e Fama e Balla (cf.pp.152-3), para além do diálogo mais importante que opõe Salimata e Abdoulaye (cf.pp.70-9).

Os discursos directos têm funções semelhantes às dos diálogos: podem marcar os tempos fortes de uma cena (cf.contenda nas cerimónias fúnebres de Ibrahima Koné) ou apresentar falas importantes para a compreensão da situação (cf.p.138 - opinião de Fama sobre o comité e vice-versa; p.172 - opinião de Bakary sobre Nakou; p.173 - fala do juiz; p.174-5 - fala do guarda intérprete; pp.183-6 e 189-91 - fala de Bakary; p.187 - predição do oráculo).

A maioria das vezes, os discursos directos são trocas de saudações e pedidos de bênçãos . Isto é particularmente visível em Fama. Ele é uma personagem que fala pouco em termos de discurso directo. Trata-se essencialmente de actos de fala religiosos, pedindo a bênção de Allah. Quando ele sai da prisão, não se digna mesmo responder quando lhe dirigem a palavra, numa atitude de desprezo. Este sentimento transparece depois nas suas últimas palavras (cf.p.199). É, então, pelas suas palavras interiores que esta personagem se impõe.

Reforçando ainda mais a preeminência da narração, os acontecimentos que poderiam dar origem a discurso directo aparecem resumidos: « Elles se disaient tout cela et d'autres paroles encore.» (p.59); « Babou retournait ces deux thèmes et d'autres lieux communs» (p.140); « Tous les griots furent abondants et intarissables» (p.146).

Diálogos e discursos directos só intervêm, então, para sublinhar certos dados da intriga. Para além do discurso indirecto, o que predomina no romance é o discurso indirecto livre. Constata-se frequentemente a passagem, nem sempre nítida, de um ao outro, o que poderá, antes de mais, suscitar como consequência a dúvida quanto à paternidade da mensagem. Voltaremos mais à frente a este assunto, mas para já refira-se duas bênçãos, uma em discurso indirecto livre: « Qu'Allah continue de bénir et de renforcer la communauté malinké de la capitale!» (p.83), e outra num discurso directo: « Nuitez en paix! Qu'Allah préserve le chemin du voyage de l'accident stupide et de la mauvaise chance!» (p.98), que suscitam precisamente a dúvida quanto à instância enunciadora.

A utilização do discurso indirecto livre, não contrariando a prioridade da narração, deixa no nosso espírito de leitores uma verdadeira impressão de que houve discurso directo: « Les gens en étaient rassasiés. Qu'on le fasse asseoir! » (p.13); « Il sourit. Non! Elle ne voudra pas crier » (p.79); narrativa de Diakité (pp.85-7); « La bâtardise n'avait gagné Togobala. Merci! Merci à tous! » (p.142); p.146: « Vint le moment des présents; chaque grande famille en offrit. Merci! Merci à tous! » (p.146).

Por vezes, em certas passagens podemos distinguir ainda um outro nível de discurso a que chamaremos de semi-directo: « Non et non! Allah dans son livre interdit de pleurer les décédés. » (p.107); « terminant chaque question par "Allez vite!" » , « Et Bakary avait déjà parlé, Fama devait confirmer. "Allez vite!" » (p.169); « Les investisseurs s'éloignaient de nous, les journaux supputaient ma fin prochaine: et des présidents /.../ me faisaient des affronts. » (p.181). A transcrição dos discursos das personagens em estilo semi-directo, respeitando ainda a preponderância da narração, evita o peso do discurso directo.

Echenim chamou a atenção para uma ruptura de Kourouma com o esquema convencional, na medida em que este autor utiliza pontos de exclamação para indicar discursos directos, em vez das tradicionais aspas. Este processo denotaria uma insubmissão à maneira de escrever clássica: « Il s'agit de remplacer les clichés scripturaux par une écriture originale. »² Uma passagem que exemplifica nitidamente este processo é a seguinte: « Pourtant un destin dur /.../ se dévie à coup de sacrifices, avec le concours des morts. Aïeux! grands Doumbouya! je tuerai des sacrifices pour vous, mais tous, dans la volonté d'Allah, extirpez l'illégalité, la stérilité, tuez l'indépendance et le parti unique, les épidémies et les nuages de sauterelles! A ce moment, le marabout... » (p.121).

Vejamos ainda uma passagem já parcialmente citada: « "Non et non! Allah dans son livre interdit de pleurer les décédés." Pas de cris! Plus de lamentations! /.../ Et puis c'était inutile! Vraiment inutile! Sur la tête des aïeux! » (p.107). Neste excerto, a impressão que nos fica é a de discurso directo, mas a forma de expressão utilizada foi a do discurso indirecto livre e a do chamado discurso semi-directo. Acima de tudo, a passagem faz suscitar a dúvida quanto à sua paternidade, facto de que falávamos há pouco. Com efeito, quem é o emissor do texto entre aspas e das frases exclamativas: apenas Fama nos dois casos, ou Fama e o narrador?

Qualquer que seja a resposta, é notório o desejo do narrador de dominar o seu próprio discurso.³ Mas, ocasiões há, em que ele abdica desta preeminência, cedendo parte do seu espaço às personagens: referimo-nos aos monólogos interiores de Fama e de Salimata. Voltaremos a este assunto a propósito do ponto de vista.

Como estes monólogos corriam o risco de se diluírem no discurso indirecto, próprio do narrador, introduzem-se certas marcas formais que denunciam o carácter subjectivo das passagens.

Muitas vezes, o monólogo interior é assinalado através de uma precisão do narrador: « Salimata reprit ses réflexions.» (p.34); « Salimata fut interrompue dans ses réflexions par /.../ » (p.57); « elle tourna et retourna toutes ces pensées.» (p.68); « Et Fama entreprit de penser.» (p.91); « Fama regardait la concession et ne se rassasiait pas de /.../ l'estimer.» (p.110); « Fama murmurait ainsi /.../ ce qui /.../ » (p.174).

Outras vezes, são interrogações e exclamações que caracterizam o monólogo interior: « Damnation! bâtardise! le nègre est damnation! /.../ Les Indépendances n'y pouvaient rien!» (p.18); « Mais au fond, qui se rappelait encore /.../ les peines de Fama?» (p.22); « Que pouvait penser ce consultant des rapports de Salimata et du marabout?» (p.66).

Podemos talvez, agora, acrescentar alguns elementos à questão que abordámos a propósito das exclamações. Sem excluirmos a perspectiva de Echenim, poderemos estar nessas passagens citadas perante monólogos interiores, assim como em muitas outras que utilizam este tipo de pontuação.

Uma outra característica do monólogo interior consiste em incluir passagens em discurso directo como que para traduzir o pensamento da personagem que fala consigo própria: « Fama, tu es le dernier Doumbouya /.../ Tu vas mourir à Mayako.» (p.176) ou que revive certas cenas do passado: «Fama, Fama, disait-elle, réfléchis, regarde-toi.» (p.93).

Aliás, grande parte, senão a maioria, dos monólogos interiores são relativos ao passado (cf.pp.19 e seg. - saudade de Fama do Horodougou; pp.31 e seg. - cerimónia da excisão e consequente trauma de Salimata). O regresso à realidade presente da personagem faz-se através de pequenas notações em estilo indirecto: « Maintenant naissaient dans les rues...les vents appelant la pluie.» (p.20); « A ce point, une punaise du lit piqua Salimata... » (p.32), ou então pela simples chegada ao destino, pois o monólogo interior acontece frequentemente entre as deslocações no espaço,

nas quais o personagem tem um certo tempo para as suas reflexões: « On était arrivé. » (p.48); « On était arrivé. » (p.53).

O monólogo interior ocupa um lugar de destaque, principalmente nas duas primeiras partes do romance. Segundo Christophe Dailly, «l'exploitation de ce monologue intérieur est l'une des plus remarquables contributions d'Ahmadou Kourouma à la littérature négro-africaine d'expression française». ⁴

Neste romance, em que é tão manifesta a ultrapassagem da convenção literária e a procura de uma escrita original, o estatuto do narrador, face às suas personagens e à sua narração, assume uma importância primordial.

A sensação que esta obra nos deixa é a de que não estamos a ler um texto, mas sim que estamos perante alguém (e porque não dizermos um «griot» africano?) que nos conta toda aquela história. Efectivamente, a essência é de uma narrativa oral; o autor conseguiu reter o calor da expressão oral. As opiniões de diversos críticos vão neste sentido. Entre eles, encontra-se Alain Ricard: « Ahmadou Kourouma réussit à trouver un ton nouveau proche de la parole, sans équivalent chez les romanciers qui l'ont précédé. »⁵; e Claude Abastado: « Le discours narratif mime le parler populaire d'un conteur ou d'un paysan. Il ne s'agit nullement de calquer un français réellement parlé, mais de produire, dans un texte écrit et destiné à être lu, des effets d'oralité et des effets populaires ». ⁶

Estes efeitos de oralidade resultam de vários processos utilizados pelo narrador:

- a redundância, a frequente repetição⁷: « Fama Doumbouya! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya » (p.9);
- auto-correcções: « Donc c'est possible, d'ailleurs sûr, que /.../ » (p.8); « les boubous blancs, bleus, verts, jaunes, disons de toutes les couleurs » (p.11); « il rencontra, ou mieux, un génie se révéla à Balla. » (p.126);
- precisões entre parêntesis: « Bamba! (ainsi se nommait celui qui défiait) » (p.14); « Baffi (ce fut le premier mari de Salimata) » (p.39); « le frère de Baffi (il s'appelait Tiémoko) » (p.42); « le marché (il était encore vide) » (p.44); « les hanches avaient décollé (à cause de cette maudite chaleur!) » (p.60); etc.

Contrariamente à cadeia escrita ideal, que faz a transição lógica e contínua de um pensamento para o outro, a língua oral é caracterizada por hesitações, pausas, quebras e repetições, fenómenos que abundam neste

romance. Estes processos de narração, que remetem para a improvisação e espontaneidade do conto, coexistem com traços manifestamente escritos, o que parece indicar um desejo de africanizar o género romanesco.

Para além disto, o narrador, a certa altura, relata os acontecimentos de um modo em que está implícito um gesto feito com as mãos: « un enfant haut comme ça » (p.150), técnica que prende a atenção do leitor e dá mais vivacidade e presença ao facto.

É também para dar ao seu romance o movimento e o ritmo da oralidade, para recriar o ambiente de familiaridade e cumplicidade afectiva da situação oral, que Kourouma multiplica as exclamações: « Ah! l'ingratitude des nécessiteux nègres! » (p.64); p.146: « Quelle solennité! quelle dignité! quelle religiosité! » (p.146), e as interrogações.

Um dos processos narrativos é exactamente o sistema pergunta-resposta, através do qual se introduzem novos elementos na intriga: « Mais pourquoi ces branches et cette lampe? » (p.119); « Comment Balla devint-il le plus grand chasseur de tout le Horodougou? » (p.126); « Pourquoi les Malinkés fêtent-ils les funérailles du quarantième jour d'un enterré? » (p.143); « Comment les boeufs avaient-ils été acquis? » (p.144); « Ce furent des funérailles pleinement réussies. Mais pourquoi? » (p.150); « Pourquoi lui, le président, avait-il pris cette décision? » (p.181). O narrador afirma a sua competência ao fornecer todas as informações como resposta.

Por vezes, são apenas perguntas retóricas, mas às quais podemos imaginar logo o leitor a tentar responder: « C'était normal, tout le Horodougou n'était-il pas sa propriété? » (p.136); « Mais alors pourquoi? pourquoi chacun préparait-il une confrontation brutale /.../? » (p.137); « Pourquoi tourner le dos à tout cela pour marcher un mauvais voyage? » (p.152).

O narrador chega ao ponto de fazer a pergunta e logo a seguir dar a resposta que o leitor-auditor poderia formular: « Un aveugle, que pouvait-il y voir? Rien. Un viellard aux jambes gonflées de douleurs, quand pouvait-on arriver avec lui? Peut-être au soleil couchant. Un Cafre dont le front ne frôle jamais le sol, qu'allait-il y faire? Rien de rien. » (p.118).

Deste processo resulta, então, uma relação privilegiada com os leitores. Segundo Echenim, « le romancier se présente alors en tant que conteur ayant des rapports directs et vivants avec ses auditeurs ».²³

Nos contos tradicionais, o «griot» interrompia de vez em quando a sua narrativa para comunicar com o auditório, pontuando os tempos fortes da acção, chamando a atenção, tentando ganhar a adesão dos cépticos e dando a cada um a sensação de desempenhar um papel activo. Também em *Les Soleils des Indépendances*, e dentro da tradição da narração oral africana, o narrador não dissimula a sua presença. Pelo contrário, há uma participação activa, há intrusões constantes da sua parte no decurso da narrativa: « précisons-le » (p.15); « Empressons-nous de le conter. » (p.127); « nous disons bien quatre boeufs! » (p.144); « disons-le » (p.149).

Logo desde o início, o narrador transforma o leitor isolado em audiência, e, até ao fim, «envolve-o» na intriga, pedindo frequentemente a sua cooperação.²² É neste sentido que Echenim salienta um duplo movimento relativamente à narração: por um lado, uma objectividade a nível da narração pura, concebida como o encadeamento dos acontecimentos da narrativa; por outro, uma subjectividade a nível do que ele chama «clins d'oeils successifs» ao leitor.¹⁰

Antes de mais, as intrusões do narrador levam-nos a concluir que ele, «o olhar da história»,¹¹ (e não só a temática) é africano: « disons-le en malinké » (p.7); « Dites-moi, en bon Malinké... » (p.13). Ao colocar o leitor no papel de público estrangeiro, a quem faltam certos dados culturais: « Qui n'est pas Malinké peut l'ignorer... » (p.12); « vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké » (p.147), ele vinca bem a sua competência cultural para os fornecer.

Trata-se de um narrador africano, ou mais concretamente Malinké, que conhece bem a sociedade de que fala, e que sabe utilizar os modelos narrativos do discurso africano. Acima de tudo, ele afirma-se como uma garantia da autenticidade da narrativa, através de protestos solenes de verdade: « Eh bien, moi, je vous le jure, et j'ajoute... » (p.7); « disons-le d'une bouche franche » (p.132); « Disons-le, parce qu'Allah aime le vrai! » (p.134); « Récapitulons: donc, exactement quatre à tuer. » (p.144).

As intrusões do narrador revelam por vezes o desejo de estabelecer relações de cumplicidade com o leitor, fazendo dele uma testemunha: « Vous les connaissez bien: les Malinkés ont beaucoup de méchancetés » (p.116); « Un Doumbouya - convenez-en - ne pouvait pas... » (p.140) e levando-o mesmo a «proferir» um julgamento sobre um facto, isto numa passagem cujo tom é bem o da «palavra» africana: « Maintenant, dites-le moi! Le voyage de Fama dans la

capitale /.../, vraiment dites-le moi, cela était-il vraiment, vraiment nécessaire? Non et non!» (p.151).

Tal como faz o «griot» tradicional, quando sente que a atenção do auditório está a esmorecer, também o narrador deste romance intervém para espicaçar a curiosidade do leitor. Criando o «suspense», ele garante a atenção geral: « et le commandant préfère, vous savez qui? /.../ Savez-vous ce qui advint?» (pp.21-2); « Le féticheur et sorcier Balla /.../ (nous viderons dans la suite le sac de ce vieux fauve, vieux calabaud, vieille hyène)» (pp.108-9).

A ilusão da presença física do público é constante: « contournons les danses /.../ Mais asseyons-nous et restons autour du n'goni des chasseurs.» (p.149); « Heureusement pour chacun de nous, il n'y avait rien à sa portée» (p.198). O público chega mesmo a ser observado: « Vous paraissiez sceptique!» (p.7).

As numerosas interpelações feitas ao leitor lembram, sem margem para dúvidas, o diálogo que se instaura numa situação oral: « Avez-vous déjà couché sur un tara?» (p.158). Este carácter de diálogo é também sugerido pela função fática de certas expressões: « Mais attention!» (p.8); p.104: «Avez-vous bien entendu?» (p.104); « (mais cela, nous nous rappelons que Balla savait le faire)» (p.149).

Assim, relativamente à narração constatamos a utilização de vários pronomes pessoais. A primeira pessoa, tanto do singular (cf.p.7 - «moi» e «je»), como do plural (cf.p.108 - « nous»), é a prova irrefutável que o narrador intervém pessoalmente, e que, tal como o «griot» tradicional, fala em seu próprio nome. A segunda pessoa do plural (cf.p.7, etc. - «vous») faz subentender a presença de um ou mais narratários. Para além disto, a chamada « narração pura» nomeia as personagens na terceira pessoa.

Kourouma traz um novo dinamismo e energia ao papel tradicional do narrador no romance. Ao mesmo tempo, ele altera o papel tradicional reservado ao leitor, fazendo-o sentir-se directa e fisicamente presente na narração.

Através deste diálogo narrador-leitor, reabilita-se o diálogo autor-público típico do conto, e que foi interrompido com a introdução da escrita. O romancista, de um modo geral, não se preocupa em estabelecer um laço visível com o leitor. Para ele, escrever é o acto solitário de um

indivíduo isolado numa sociedade onde já não existe a consciência comunitária.¹²

Kourouma utilizando, assim, um processo invulgar no romance, faz reencontrar o calor da comunicação na sociedade tradicional. Ao capturar o som e o ritmo da expressão oral, algo que outros antes dele tentaram e não conseguiram, confere uma nova dimensão à ficção africana.

Atrás, falámos na questão do narratário. Que tipo de narratário estará, afinal, implícito neste romance: africano ou não? Ao abordar a realidade do seu povo, Kourouma abre-se para um público africano, que enfim se reconhece numa obra literária. É o próprio autor que nos diz explicitamente: « Je sais que mon livre, *Les Soleils des Indépendances*, a dérouté le lecteur français. Ça ne me gêne pas, parce que ce n'est pas à lui qu'il s'adresse. /.../ Ce livre s'adresse à l'Africain. »¹³

O universo de referência definido permite, sem dúvida nenhuma, a um leitor malinké, ou africano em geral, reconhecer-se nele. Contudo, a importância concedida à função referencial revela paralelamente a vontade de tocar um leitor estrangeiro (cf. pp.12, 147, etc.).

Esta abertura a vários tipos de público foi salientada pelos críticos, por exemplo nos seguintes termos: « Les Africains qui liront ce roman y reconnaîtront certains problèmes, voire certains personnages; ils sauront, mieux que nous, savourer les nuances de l'expression, goûter l'humour et le sarcasme, dire tous les mythes au caractère sacré auxquels l'auteur a touché. Mais la signification, le symbolisme, le charme poétique qui tient au langage, ne sauraient échapper au lecteur de l'Occident, même s'il n'a, du milieu sociologique concerné, qu'une connaissance superficielle. »¹⁴

Jean Derive empenhou-se precisamente em chamar a atenção para a cumplicidade existente com diversos narratários, resultante da multiplicidade de códigos culturais da narrativa.¹⁵ Segundo este crítico, para além da referência explícita a um código malinké, há uma cumplicidade do autor com toda a região islamizada de África (referência ao árabe e ao mundo muçulmano). Por outro lado, se o autor cria uma cumplicidade com a África tradicional (imagem do narrador como «griot»), também o faz em relação à África moderna (as aventuras políticas de Fama remetendo para acontecimentos reais na Costa do Marfim e na Guiné).

Para além disto, e numa perspectiva mais polémica, haveria ainda raízes europeias em certos pontos de vista (descrição do horror da excisão, visão do marabuto como charlatão), considerados por este crítico como demasiado subversivos para um tradicionalista.¹⁶

Derive conclui então: « L'auteur y fait fonctionner plusieurs réseaux de codes culturels. /.../ Grâce à ces divers codes, chaque catégorie de lecteur a l'impression que c'est à elle qu'on parle, que c'est pour elle que le livre a été écrit. C'est là sa grande originalité: le roman se donne comme très marqué culturellement, mais en même temps /.../ il prend une portée quasi universelle. »¹⁷

Até aqui, debruçamo-nos sobre o estatuto do narrador relativamente à narração propriamente dita. Vejamos agora como é que ele se situa face às personagens. Também aqui surge um duplo nível: por um lado, ele é exterior à narração, e por outro, é interior a ela.¹⁸

Antes de mais, é função do narrador a descrição objectiva das personagens, a transmissão das suas impressões, das suas motivações, etc. Temos assim uma exterioridade onisciente do narrador em relação à narração. Mas logo aqui começa a haver interferências que diluem essa fronteira entre o exterior e o interior. A utilização do discurso indirecto livre faz com que muitas vezes nós contemplemos os acontecimentos através do olhar das personagens.

O narrador torna-se, por conseguinte, uma instância menos nítida, menos definida. Isto é particularmente visível no que diz respeito a Fama. Esta personagem tem o seu universo linguístico típico, caracterizado essencialmente pelas expressões «bâtard» e «bâtardise». O que vai suceder é que o narrador se vai identificar linguisticamente com ela, criando, assim, a tal dúvida quanto à paternidade da mensagem, de que falávamos no início deste capítulo: « Damnation! bâtardise! le nègre est damnation! » (p.18); «vil de damnation, un damné abject, le bâtard de Bamba» (p.19); «Il /.../ injuria tout le monde, le délégué et le syndicat de tous les bâtards, leur père et la mère des Indépendances.» (p.84); « Bâtardise! Vraiment les soleils des Indépendances sont impropres aux grandes choses; ils n'ont pas seulement dévirilisé mais aussi démystifié l'Afrique.» (p.149); « Un Doumbouya avait-il besoin de l'autorisation de tous les bâtards de fils de chiens et d'esclaves pour aller à Togobala?» (pp.198-9).

A impressão que permanece no nosso espírito é que se trata de um discurso da personagem, mas a representação literária é a da narração. Há uma interpenetração do espaço da narração e do discurso: « ce ne sera pas le jour où Salimata se dira, me voilà grosse! » (p.31); « Depuis combien de saisons Fama n'était-il pas parti au pays? Des années? /.../ Lui, Diakité... » (p.85); « Louange au Tout-Puissant! /.../ Cancellats des Indépendances, /.../ vous ne gâterez pas Togobala! Jamais! Grâce aux sacrifices tués par nos aïeux. » (p.142).

Também o monólogo interior contribui para essa diluição de fronteiras no estatuto do narrador. Para além do «je» que narra e que pertence ao meio malinké, temos o ponto de vista de Fama e de Salimata.

Grosso modo, temos então três pontos de vista, três níveis de percepção. É esta alternância, que não existe na tradição do conto, que faz com que Abastado afirme: « Le simulacre de communication orale est constamment altéré par une écriture qui se plaît à signaler ses ruses. »¹³ Para ele, Kourouma é essencialmente um intelectual e não um «griot» tradicional.

Na realidade, o romance é muito mais elaborado do que à primeira vista poderia parecer. Este capítulo foi, para nós, um dos mais interessantes de analisar, na medida em que é de uma riqueza extraordinária em termos de técnica. É, no entanto, também um dos que põe mais problemas, pois certos aspectos relativos à narração estão de tal modo imbricados que se torna difícil falar deles individualmente. E realmente, feita a sua análise, constatámos que todos eles estão submetidos ao narrador que se assume plenamente como mestre e senhor da sua narrativa.

Tínhamos visto que o narrador utilizava a linguagem de Fama, identificando-se com ele. Outras vezes, porém, este mesmo narrador distancia-se do seu personagem e dialoga com ele. Torna-se assim ainda mais complexa a questão do seu estatuto, na medida em que ele adquire aqui uma dimensão de personagem.

Um efeito interessante é conseguido sempre que o narrador diz «tu»: « Fama, tu devrais te préparer à refuser, à leur répondre non. » (p.92); « Fama, tu dois penser, considérer, avant d'épouser Mariam. A moins! /.../ que tu n'acceptes de demeurer au village... » (p.95); « Réfléchis à des choses sérieuses /.../ Es-tu, oui ou non, le dernier descendant de Souleymane Doumbouya? » (p.99); « Après tout, Fama, tu as beau être le

dernier des Doumbouya, /.../tu ne valais que le petit-fils de Balla. Ignorant comme tu étais des vieilles choses /.../, tu te devais d'écouter le vieux féticheur.» (p.152).

Apesar do receptor deste tipo de mensagem ser uma personagem, normalmente Fama,²⁰ os leitores não podem deixar de se sentir envolvidos. O narrador insere-os na história, agora de um modo ainda mais subtil do que segundo o processo anterior, pois leva-os a «ver como» ele e a juntar a sua voz à dele. Um dos exemplos mais notáveis desta técnica pode ser encontrado na narração da morte de Fama, uma passagem admiravelmente construída, em que nos aparece a voz do narrador, utilizando a linguagem característica de Fama, e a do próprio herói: « On partait /.../ Fama, ne vois-tu pas les guerriers te cerner?» (cf.p.203).

O carácter polifónico do romance, uma das grandes originalidades técnicas do autor, vê-se reforçado ainda pela alternância entre a segunda e terceira pessoas. Adoptando tanto um ponto de vista interior como exterior, o narrador zigzagueia entre o «tu» e o «il», assumindo-se respectivamente como personagem e narrador onisciente: « Tu ne leur échapperas pas! tu ne pourrais pas refuser l'héritage. Que faire alors? devrait-il renoncer au voyage? Non, ce n'était pas possible. Personne n'y songerait. Dans ce cas prépare-toi donc à hériter. /.../ Tu renonces au voyage ou tu pars pour hériter...» (p.93).

Com esta técnica, gera-se um duplo movimento de grande interesse. Quando o narrador se dirige directamente à personagem, leva a «audiência», de certo modo, a fazer o mesmo; mas logo há uma mudança abrupta de direcção, e o narrador, ao dirigir agora a sua voz para essa audiência, obriga-a a recuar, a distanciar-se, pois ele próprio também se distanciou da narração e da sua personagem.

A complexidade da estrutura narrativa, resultante do facto do narrador ser apresentador da narrativa, orientador da intriga e interlocutor das personagens e do leitor, e resultante ainda da alternância do ponto de vista, é, na nossa opinião, um dos grandes factores que contribuem para a originalidade e ruptura que esta obra representa. Estamos bem longe da linearidade narrativa à qual nos tinha habituado um Ferdinand Oyono ou um Sembène Ousmane.

Se Kourouma utiliza a tradição como estilo de expressão, ele também a utiliza como matéria. O autor conseguiu transformar o género

literário de importação que é o romance, através da inserção de elementos das narrativas tradicionais, e, a julgar pelos críticos, foi ele o que levou mais longe e o que teve mais sucesso neste pedido de empréstimo. Ao integrar essas formas herdadas da literatura tradicional, ele fá-lo sem esforço nem sacrifício. Enquanto em muitos romances africanos elas são utilizadas gratuitamente, só como cor local, aqui encontram-se fundidas na obra, fazendo parte da sua atmosfera: os provérbios, por exemplo, fazem parte do texto e não intervêm apenas como simples ornamentos. Tudo isto atesta mais uma vez o grau inimitável de originalidade do romance.

Les Soleils des Indépendances é bem a concretização do desejo expresso por Jean-Marie Adiaffi: « partir de la spécificité littéraire africaine pour innover, trouver de nouvelles formes qui ne soient ni répétition béate et anachronique des formes du passé dépassé ni mimétisme servile et inadapté de l'Occident. »²¹

Os pedidos de empréstimo de Kourouma à literatura oral tradicional vão desde os contos, cujo maravilhoso confere uma atmosfera particular ao romance, ao mito, que influencia a estrutura da narrativa, passando pelos provérbios imagéticos e pelas canções que dão um tom melancólico ou alegre à passagem.

As histórias de caça de Balla são verdadeiros contos que o autor introduz no romance. A passagem, talvez a mais poética, que se desenvolve com uma grande coerência, introduz-nos num universo maravilhoso onde Balla se sente perfeitamente à vontade. A poesia nasce justamente do contraste deste maravilhoso com a realidade austera. As histórias, ao alongarem a narrativa e abrandarem o ritmo, traduzem a lentidão da passagem do tempo em Togobala, lugar da tradição.

Elas estão de tal modo amalgamadas ao texto que o leitor não conhecedor da cultura malinké poderá ficar na dúvida se estas peripécias são fruto da imaginação de Kourouma ou se, na realidade, elas advêm de alguma tradição.

Jean Derive demonstrou precisamente que a passagem é a amálgama de dois contos do património malinké, « Le pacte du chasseur avec le génie » e « Le combat épique avec l'animal fabuleux », analisando-os quanto à morfologia e à temática.²²

A passagem, decompondo-se em três histórias, revela uma construção original, na medida em que a segunda e a terceira se encaixam na

primeira que termina o episódio depois de o ter aberto. A primeira história relata o pacto de Balla com o génio (cf.pp.126-7). Provisoriamente, ela é interrompida e conta-se uma caçada extraordinária de Balla, já como consequência do pacto (cf.pp.127-8). A terceira história é constituída pelo combate com o búfalo-génio (cf.pp.128-9). Finalmente retoma-se a primeira história e relata-se como Balla conseguiu matar o génio, descobrindo o seu «kala» (cf.pp.129-30).

Mas para além disto, o interesse deste episódio é acrescido pelas condições da sua enunciação. Logo no início é dito que Diamourou conhecia todas as histórias de Balla e as contava melhor que o próprio «féticheur» (cf.p.126). Com efeito, o narrador destas histórias varia, uma vez que Balla não as pode contar sem « les retouches et les explications du griot» (p.127).

Derive salienta a ambiguidade do estatuto voluntariamente dada à colagem: pelo facto das histórias não serem contadas pelo narrador, cuja fala é assumida como a única « verdadeiramente real», mas sim por uma outra personagem, o leitor não sabe muito bem se há-de situar o episódio no âmbito da ficção ou da realidade, dúvida que é sabiamente alimentada pelo romancista.

Há, no entanto, certos indícios que poderão esclarecer o leitor. Apesar de não se dizer explicitamente que se trata de narrativas típicas malinkés, sugere-se que estas histórias se ligam a uma tradição, e como tal elas acedem mais ou menos a um estatuto de mito (p.126: « Tous les Malinkés ont entendu parler des génies chasseurs» (p.126); « les génies chasseurs proposent toujours le même accord.» (p.127).

A ambiguidade com que se confere a estas histórias o estatuto de fala mítica vai ter então pelo menos duas consequências importantes: por um lado, essas peripécias tornam-se verosímeis, apesar de tudo o que elas contêm de inacreditável²³; por outro lado, introduz-se, apesar de tudo, uma certa distanciação entre o discurso e a « realidade», e marca-se a diferença dessas histórias em relação aos outros acontecimentos relatados no romance. Mantém-se assim a homogeneidade geral da narrativa, e esta forma tradicional do conto é integrada na forma moderna do romance.

Um outro exemplo de pedido de empréstimo à literatura tradicional, que também não está assinalado como tal, e que, como o outro está amalgamado ao corpo do romance, é o mito da origem da dinastia dos Doumbouya. Apesar

desta narrativa particular poder ser uma criação pessoal do autor, ela é, ainda segundo Derive, um decalque da estrutura de uma narrativa tradicional malinké, que tem por função traçar de um modo histórico-lendário a origem de cada família.²⁴

Esta narrativa, que é apresentada através de um monólogo interior de Fama, desempenha um papel essencial na obra. À semelhança da outra, também esta se liga ao mito e à realidade. Se por um lado se salienta o seu carácter fictício e mítico (cf.pp.99-101 - trata-se de uma «histoire», de «dières», e apresenta-se, além disso, duas versões diferentes), por outro lado este mesmo mito vai ser decisivo dentro do romance, na medida em que a predição ligada a ele vai determinar a vida do herói. O romance é precisamente a concretização desta profecia. O mito faz parte da própria estrutura da intriga.

A chamada de atenção por parte de Derive para o que se passava com os romances da pré-independência é extremamente importante no âmbito deste nosso estudo, em que temos tentado provar a originalidade e a ruptura de Kourouma. Diz-nos, então, o crítico:

« Dans les romans africains francophones qui faisaient intervenir la parole traditionnelle, les collages de cette parole avaient surtout une fonction indicielle, visant à créer une atmosphère, et que par conséquent ils pouvaient généralement être supprimés, sans que la structure de l'intrigue en soit notablement affectée.»²⁵ é perfeitamente evidente que isto se torna impossível em relação a *Les Soleils des Indépendances*, na medida em que a fala oral tradicional não só não é um ornamento, como neste último caso ela própria comanda a estrutura romanesca.

Certos empréstimos da literatura tradicional são, pelo contrário, assinalados e apresentados como um corpo heterogéneo, exterior à narrativa: é o caso das três canções que aparecem no romance. A primeira é uma melodia de núpcias assinalada como pertencente à cultura malinké: « cette mélodie de noce malinké.» (p.105), e que, para além disso, aparece em itálico. Este cântico está, dentro da cultura malinké, tradicionalmente ligado à angústia. Fama ao aproximar-se de Togobala, invadido pela melancolia devido às suas recordações de infância, vai repetir várias vezes a melodia.

A segunda, que diz respeito a Salimata mas que é evocada por Fama, adapta-se perfeitamente à situação: por um lado, apresenta a imagem de uma Salimata feliz, o que constitui o desejo essencial de Fama, e por outro,

resume a situação dela forçada a abandonar o marido: « Si notre avantage consiste à tomber dans le puits /.../ tombons-y pour nous le procurer.» (p.192).

A terceira e última canção também é apresentada como pertencente à cultura malinké: trata-se de um « proverbe que le Malinké chante à l'occasion d'un grand malheur» (p.193). A referência à morte (cf.p.194) remete precisamente para o estado de espírito de Fama cansado da vida.

Estes textos, que revelam o profundo interesse de Kourouma pela sua cultura que ele faz questão em compartilhar, não aparecem de uma forma gratuita nem artificial. Eles integram-se no romance quando a personagem está consigo própria; é nestas circunstâncias que ela reencontra no seu fundo cultural a forma de traduzir a sua emoção: « de son intérieur bouillonnant montèrent des chants mélancoliques» (p.105); « A l'esprit de Fama vint ce proverbe /.../» (p.193).

Em *Les Soleils des Indépendances* temos ainda pequenas passagens que podem ser identificadas como pequenas fábulas. Uma delas diz respeito à comparação de Fama com a pequena erva (cf.pp.20-1), sobre a qual se pronunciou um crítico. « L'herbe et le fromage: cela ressemble à une fable bien connue. Et, comme dans la fable, ce n'est pas le plus fort qui se mérite l'admiration.»²⁶

O presidente no seu discurso, para dar uma lição de moral aos detidos, também utiliza uma pequena fábula: « La mère fait connaître la dureté de ses duretés lorsque les enfants versent par terre le plat de riz que la maman a préparé pour son amant.» (p.181). A passagem chama a atenção, acima de tudo, pela evidente perspectiva irónica, satírica, com que é veiculada.

Paralelamente a todos estes empréstimos, existem outros de grande importância: aforismos, provérbios, enunciados sentenciosos, etc. Na África negra, o provérbio é o depósito de uma sabedoria ancestral transmitida de geração em geração, « une véritable philosophie pétrifiée, remarquable par son observation concrète, sa prudence et son caractère fonctionnel.»²⁷

O narrador faz questão em precisar que as suas personagens se exprimem frequentemente deste modo: « il baissa la tête pour penser et renouveler les proverbes», « Fama parla /.../ en happant et écrasant les proverbes...» (p.13); pp.139-40: « entre deux proverbes (tout le dire en était trouffé) Babou...» (pp.139-49); « Mais tout cela s'amenait après

/.../ des proverbes, s'accompagnait /.../ d'autres proverbes.» (p.140); «écoutez ce proverbe bien connu» (p.173); « Les anciens proverbes de nos aïeux restaient toujours vrais.» (p.181).

O recurso à parêmia visa, não a coloração exótica do texto, mas sim a africanização do discurso. As fórmulas proverbiais, integrando-se perfeitamente no desenrolar da narrativa, aparecem como um modo de expressão natural. A profusão da linguagem proverbial denuncia por parte do autor um conhecimento profundo do seu património e dos seus recursos linguísticos. Favorecendo a adesão do leitor à narrativa, este tipo de enunciados pontua, então, frequentemente o romance. Eles exprimem uma grande variedade de ideias, e são empregues em circunstâncias muito diversas, mas todos eles são uma manifestação do bom senso popular.

Sem fazermos uma lista exaustiva, vejamos então alguns. Fama acaba de ser insultado; é preciso que ele reaja pois « à renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez» (p.12).

Depois da disputa, ele medita na sua vingança contra Bamba: « il saura que l'hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin» (p.16). Reflectindo bem, Fama chega à conclusão que a vingança seria indigna da sua posição e diz: « Quand un dément agite le grelot, toujours danse un autre dément, jamais un descendant des Doumbouya.» (p.19). É preciso permanecer calmo, pois « à vouloir tout mener au galop, on enterre les vivants, et la rapidité de la langue nous jette dans de mauvais pas d'où l'agilité des pieds ne peut nous retirer.» (p.20).

Já em Togobala, Fama, no fim da «palabra», pensa ter preservado a região da bastardia, pois « tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas.» (p.142). De regresso à capital, a discórdia instala-se entre Salimata e Mariam, o que era previsível, na medida em que « on ne rassemble pas des oiseaux quand on craint le bruit des ailes.» (p.159).

As coisas poderão ainda solucionar-se, pois « où a-t-on vu un trou rempli de ficelles ne présentant pas un seul bout pour tout tirer?» (p.159), ou ainda porque « même la guêpe maçonne et le crapaud finissent par se tolérer quand on les enferme dans une même case» (p.160). Mas para isso é preciso que Fama seja paciente: « C'est en criant plusieurs fois tous les soirs aux chèvres: "Entre! entre! entre!" qu'elles finissent par rentrer.» (pp.159-60).

Fama, preso, quer-se defender da injustiça que sofreu, pois «l'esclave appartient à son maître; mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul.» (p.173). No entanto, o herói tinha sido prevenido que « là où les graterons percent la coque des oeufs de pintade, ce n'est pas un lieu où le mouton à laine peut aller.» (p.175).

Todos estes exemplos se referem a Fama, mas também outras personagens se exprimem proverbialmente. Salimata, perante o estado de abandono de uma criança, lamenta-se que « l'or ne se ramasse que par celles qui n'ont pas d'oreilles solides pour porter de pesantes boucles» (p.54). Abdoulaye, antes de dizer a Salimata algo que a podia ferir, desculpa-se com um provérbio: « la vérité comme le piment mûr rougit les yeux mais elle ne les crève pas» (p.77). O presidente, no seu discurso, também não resiste à tentação de utilizar um provérbio: « un seul pied ne trace pas un sentier; et un seul doigt ne peut ramasser un petit gravier par terre» (pp.181-2).

Todos estes enunciados tornam mais viva a narrativa e reforçam a imagem do narrador como um «griot», ou seja, um mestre da fala.

A ligação à tradição advém também dos títulos dos capítulos. Um crítico demonstrou a sua semelhança com títulos de contos africanos conhecidos:²²

Les Soleils des Indépendances - « Où a-t-on vu Allah s'apitoyer sur un malheur?»; conto africano - « Où a-t-on vu l'araignée se laisser berner par les sots?»

Les Soleils des Indépendances - « Mis à l'attache par le sexe, la mort s'approchait et gagnait; heureusement la lune perça et le sauva»; conto africano - « Prêt à être fusillé, ses réflexions ne purent le tirer d'embarras. Heureusement le diable intervint et le sauva».

Os títulos dos capítulos deste romance não resumem verdadeiramente a acção, mas sublinham de modo enigmático um episódio importante do capítulo retomando uma frase do texto, por vezes ligeiramente modificada. Eles despertam a curiosidade do leitor ao introduzir na obra uma atmosfera de suspense, de mistério, de enigma.

« Sans la senteur de goyave verte» sugere um universo de onde a poesia parece ter fugido. Já o título dos capítulos 1 e 3 da segunda parte sugerem um mundo em que se encontram misturados o fantástico, o irracional e a violência. Outros são quase poesia: o do capítulo 3 da primeira parte pelas suas aliteraões: « /.../cou chargé de carcans /.../ colliers du chien

chasseur de cynocéphales» (p.30), ou ainda o do capítulo 2 da segunda parte pela beleza da imagem: « Marcher à pas comptés dans la nuit du coeur et dans l'ombre des yeux» (p.94).

Na frase que abre a segunda parte do romance, podemos reconhecer a fórmula de uma adivinha, constituindo assim mais um elemento que se foi buscar à literatura oral tradicional. Este procedimento, que só intervém uma única vez, aparece nos seguintes termos: « La suprême injure qui ne se presse pas, ne se lasse pas, n'oublie pas, s'appelle la mort» (p.83). Bastaria portanto suprimir as últimos palavras para se ter um enigma a descobrir.

Um último elemento pertencente à tradição é constituído pela passagem referente à infidelidade das mulheres no Horodougou: « les femmes propres devenaient rares. /.../ L'autre jour Balla avait à soigner une jument couchée, il l'a fait enjamber par trois mariées, mères de plusieurs enfants, la bête s'est agenouillée à demi et a crevé dans la nuit.» (p.135). Diz-nos Robert Pageard: « Une croyance communément répandue dans la savane soudanaise veut que l'épouse fidèle ait le pouvoir de faire se lever les chevaux et juments couchés, même malades en invoquant leur vertu.»²⁹

Kourouma, no entanto, adopta aqui uma perspectiva diferente. Ao contar, com uma grande ironia, uma cena relacionada com esta crença do país malinké, ele pretende talvez caracterizar uma certa mentalidade tradicional em declínio.

Concluindo, Kourouma inova na utilização que faz da literatura oral tradicional. Recorrendo às palavras de Jean Derive, extremamente importantes, podemos afirmar que Kourouma, em vez de fazer como os seus predecessores uma obra sobre a cultura tradicional, tenta fazer uma obra de cultura tradicional, tenta manter um discurso que não seja sobre o malinké, mas que seja ele próprio malinké nas suas características essenciais.³⁰ Há nele uma vontade de se inscrever na tradição da fala literária malinké, respeitando-a profundamente no seu espírito, mas renovando a sua expressão para obter uma forma mais adaptada às exigências modernas e escritas da produção literária.

2. DESCRIÇÃO

Antes das breves reflexões sobre a descrição, queremos vincar bem a interdependência desta e da narração, factor de enriquecimento da estrutura narrativa da obra. A descrição, longe de ser um simples suporte da narração, é fundamentalmente funcional, arrastando-nos no « ritmo diabólico»³¹ desta última. Para melhor servir a narração, à qual ela está então ligada, a descrição é curta e dinâmica. Ela nunca faz afrouxar a narração, pois ela própria se compõe de acção e movimento (cf.p.35 - a ideia de dinamismo é transmitida pelas inversões, pelo emprego de verbos activos na descrição da atmosfera do campo da excisão). Ela conduz de imediato ao desenvolvimento da acção.

Em Kourouma, a descrição caracteriza-se pela recusa da gratuitidade, do espectáculo pelo espectáculo, confirmando-se a prioridade da narração. Há como que uma recusa em descrever as paisagens. O incêndio no mato é descrito apenas em quatro linhas (cf.p.95), um mero acidente de percurso: « Mais rapidement on traversa l'incendie...» (p.96). O narrador empenha-se mesmo em dar uma explicação para tão breve referência: « le paysage refusait de se renouveler et de plaire.» (p.96)).

Por vezes, as paisagens são evocadas de uma forma ainda mais breve, mesmo entre parêntesis: « (la camionnette traversait une plaine grillée par les derniers feux de brousse)» (p.103). Frequentemente a paisagem é mencionada apenas como um lugar momentâneo da acção, um lugar que não merece ser contemplado em pormenor: « Ils traversaient les savanes des lagunes.» (p.85); « maintenant ils traversaient la forêt compacte.» (p.87).

A descrição é por vezes determinada pelo interesse da personagem. Já vimos que se não se descreve a paisagem que a camioneta atravessa, é porque ela é monótona aos olhos de Fama. A parte do mercado onde se vende arroz também é referida rapidamente. Salimata visita-a quotidianamente, e assim atravessa-a quase sem a ver, registando só o que impressiona os sentidos e apercebendo-se só de formas vagas: « D'autres étalages, d'autres vendeuses et marchands, toujours du bruit, toujours des odeurs, et le marché fut parcouru.» (p.54).

Pelo contrário, quando a personagem está interessada pelo cenário, a descrição é mais atenta e pormenorizada. É porque Fama se preocupa em localizar o «campo sem nome» que temos uma tão longa descrição do meio natural circundante e do movimento da natureza (cf.p.166).

Mas a descrição pode ter outras motivações. Todos os lugares descritos são lugares onde se vai passar uma cena importante (cf.pp.36-7 - cabana de Tiécoura; p.195 - fronteira; etc.) ou lugares que representam uma etapa significativa no itinerário das personagens.

Em relação à cidade, o narrador não se dedica a uma descrição metódica, mas apresenta aqui e ali alguns elementos mais importantes do cenário: por exemplo, a lagoa, a ponte (cf.p.10) e o mercado (cf.pp.53-4). Já tínhamos visto a propósito do espaço como o narrador, ao apresentar o quadro da capital africana, inseria no realismo da sua descrição dicotómica um simbolismo significativo. A descrição da cidade deixa transparecer a vontade de opor simbolicamente o universo negro ao branco. Aliás, a oposição passava também pela descrição da aldeia, contrastiva em relação à cidade, visível logo em Bindia.

Dentro dos elementos descritos, incluem-se as duas estações africanas características. Na medida em que são dois importantes marcos temporais africanos, não se poderia passar sem uma focalização detalhada. Assim, a estação das chuvas, «l'hivernage», associada essencialmente à cidade, é evocada na primeira parte (cf.pp.25 e 76-7 - descrição de duas tempestades). A estação seca, «l'harmattan», é também longamente descrita com os seus nevoeiros matinais (cf.p.124), as suas manhãs frias e húmidas (cf.p.109, etc.), os seus turbilhões de poeira (cf.pp.124-5), os seus fogos de mato (cf.p.118, etc.), os seus odores (cf.p.124) e principalmente o seu sol (cf.p.106, etc.).

Quanto às personagens, o destaque vai antes de mais para Fama e Salimata. Eles são descritos em função de critérios malinkés (ou africanos em geral) de beleza:

- Fama: « le plus haut garçon du Horodougou, le plus noir, du noir brillant du charbon, les dents blanches, les gestes, la voix d'un prince. » (p.47);
- Salimata: « une vrai tourterelle; fesses rondes et basses, dos, siens, hanches et bas-ventre lisses et infinis sous les doigts, et toujours une senteur de goyave verte. » (p.26)³²; « Salimata était née belle. Des fesses

rondes, descendantes et élastiques, des dents alignées blanches comme chez un petit chiot /.../ et cette peau légère et infinie» (p.72).

Balla e Diamourou são um par antitético: a sua descrição física vai remeter para a oposição das duas personagens a nível religioso: o primeiro um animista por excelência (cf.pp.115 e 187-8), o segundo um muçulmano devoto (cf.p.113). Assim, enquanto Balla é gordo: « Gros et gras» (p.114), Diamourou é magro: « soigneusement conservé et séché /.../ maigre, mais de la bonne maigreur de l'âge» (p.112). Enquanto o primeiro tem tranças: « ses cheveux tressés et chargés de gris-gris» (p.114), o segundo é careca: « le crâne ras, quelques rides sur la nuque» (p.112). Enfim, enquanto o primeiro tem um aspecto geral repugnante: « /.../ puanteur comme l'approche de l'anus d'une civette /.../ Des mouches en essaims piquaient dans ses cheveux /.../ dans les creux des yeux, dans le nez et les oreilles.» (p.114); « Le féticheur patientait en s'occupant de ses poux qu'il écrasait en broyant des dents les coutures de ses habits...» (p.131), Diamourou apresenta uma aparência nobre: « Tout serein et blanc, brillant comme rarement on en rencontre dans le Horodougou, /.../ des yeux brillants au milieu de cils, surcils et favoris blancs /.../une intelligence bouillonnante.» (pp.112-3).

Uma personagem cuja descrição é muito importante é Tiécoura, na medida em que Salimata vai reencontrar obsessivamente noutros homens os traços deste féticheur:

- em Baffi: « Baffi puait un Tiécoura séjourné et réchauffé, même démarche d'hyène, mêmes yeux rouges de tisserin, même voix, même souffle...» (p.39); cf.Tiécoura: « il traînait /.../ le fumet des égorgements et des brûlis» (p.39).

- em Tiémoko: « Tiémoko ressemblait en tout à son frère Baffi, donc à Tiécoura aussi. /.../ ses yeux rouges /.../» (p.42)).

- no mendigo do mercado: « L'homme s'éloigna en boitillant. Les mouches tourbillonnaient dans son dos. /.../ Tiécoura!» (p.60); cf.Tiécoura: « Les cheveux tressés, chargés d'amulettes, hantés par une nuée de mouches /.../ la démarche dandinante, les jambes arquées.» (pp.38-9).

- em Abdoulaye: « les yeux du marabout /.../ sortirent les feux de la sauvagerie de Tiécoura; les narines s'aplatirent et atteignirent à l'horreur des narines de Tiécoura. /.../ Elle le fixa: pas de doute. Au cou montaient les carcans de Tiécoura et le boubou prenait la couleur de l'habit de

Tiécoura.» (p.78); cf.Tiécoura: « un bipède effrayant, répugnant et sauvage. Un regard criard de buffle noir de savane. /.../ le cou collé à l'épaule par des carcans de sortilèges /.../ un nez élargi, épaté, avec des narines /.../ séparées des joues par des rigoles profondes.» (pp.38-9).

O retrato de Tiécoura ainda faz salientar outras características (cf.pp.38-9), tais como os brincos, os ombros de chimpanzé, os membros e peito peludos e os lábios sempre comprimidos, mas eles não apresentam interesse por si próprios. O que importa é a imagem mítica que Salimata quer a todo o custo esquecer: « que passât l'importance de Fama dans le coeur de Salimata pour qu'ele couchât avec d'autres hommes qui ne se hérissaient plus des traits et des odeurs du féticheur Tiécoura.» (p.43).³³

As descrições de Kourouma são concretas, apesar de simbólicas. Acima de tudo, há uma preocupação pela visualização, o que é conseguido essencialmente através das numerosas comparações e metáforas.³⁴ A escolha das palavras merece um cuidado especial, como o confirma Kester Echenim: « Le langage est ici manié avec le plus grand soin. Il est le reflet d'un contexte social où la parole proférée tient une place importante.»³⁵

A degradação do aspecto físico de Fama durante a sua prisão é descrita imageticamente: « Des vers de Guinée poussaient dans les genoux et sous les aisselles. /.../ ses yeux s'enfonçaient dans des orbites plus profondes que des tombes, ses oreilles décharnées s'élargissaient et se dressaient proéminentes comme chez un léporide aux aguets, les lèvres s'amincissaient et se rétrécissaient, les cheveux se raréfiaient.» (p.176).

Mas a descrição é também movimento, sugerido principalmente pelos verbos, que animam os elementos mais estáticos: « Toute la capitale paraissait ... des échos des tam-tams.» (cf.p.194). As montanhas transformam-se em focos de movimento: « monts qui roulaient jusqu'à l'infini.» (p.85); « Un mont boisé perçait des nuages» (p.92); « Ces montagnes piquaient un ciel bleuâtre» (p.96). O harmattan também é descrito numa sucessão de movimentos: « le soleil réussissait à se libérer. /.../ Les tourbillons s'engouffraient /.../, arrachaient /.../, roulaient /.../, emportaient /.../ puis s'éloignaient. Le ciel s'élevait /.../ haut.» (pp.125-6).

O autor, atento aos detalhes concretos e vivos do mundo natural, restitui em *Les Soleils des Indépendances* a sua visão própria, e profundamente africana, da natureza. Para além do sentido visual, a

percepção da realidade e sua consequente descrição passam também pelos sentidos auditivo e olfativo: « D'abord, un vrombissement sourd /.../, le vent soufflant la puanteur. /.../ grouillements, vacarmes /.../ Comme dans un tam-tam de fête, tout frétilait et tournouyait, le braillement des voitures, les appels et les cris des marchands qui s'égosillaient et gesticulaient. Les acheteuses /.../ partaient, revenaient, se courbaient /.../ vacarme d'essaim d'abeilles /.../ le parfum de la rosée s'exhalant des salades. /.../ Aux alentours, le bruit et l'animation soufflaient et grouillaient. » (pp.53-4).

Estas três formas de percepção da realidade são sintetizadas na fórmula de Fama quando revê o Horodougou: « Ce qui se voyait ou ne se voyait pas, s'entendait ou ne s'entendait pas, se sentait ou ne se sentait pas/.../ » (p.103).

Em conclusão, entre ornamento ou significação, Kourouma optou pela segunda, reforçando assim o domínio do narrativo. « A descrição perdeu em autonomia o que ganhou em importância dramática. »³⁶

3. ASPECTOS LINGÜÍSTICOS

Logo desde os inícios da literatura africana de expressão francesa, a questão da língua suscitou vivas tomadas de posição. Eram numerosos os escritores negros que se insurgiam contra o uso da língua francesa para a literatura, mas o problema continuava por solucionar. Desde os famosos versos do poema « Trahison » do haitiano Léon Laleau:

Ce cœur obsédant qui ne correspond
 Pas avec mon langage et mes coutumes
 Et sur lequel mordent, comme un crampon,
 Des sentiments d'emprunt et des coutumes
 D'Europe, sentez-vous cette souffrance
 Et ce désespoir à nul autre égal
 D'appriivoiser, avec des mots de France,
 Ce cœur qui m'est venu du Sénégal?³⁷

muita tinta correu sobre esta polémica. Como é que um escritor negro-africano poderia exprimir fielmente, através de uma língua estrangeira, a sua maneira de pensar, a sua alma de Negro, dar forma à sua sensibilidade, ao seu modo de conceber a vida? Afirma-se textualmente que «une langue n'est faite que pour exprimer une seule et même culture: la langue française pour exprimer la culture française. /.../ La langue française n'a pas assez de vertu pour exprimer pleinement l'âme nègre. /.../ non que l'écrivain noir soit par nature incapable de maîtriser une langue étrangère, mais simplement parce que celle-ci est insuffisamment outillée pour traduire la culture nègre.»³⁸

Não nos vamos debruçar muito mais sobre o «drama» que foi a utilização da língua francesa na literatura africana durante o período colonial, e que possivelmente ainda continuará a ser para alguns. Interessar-nos mais observar e analisar como é que um autor no período pós-Independência, concretamente Kourouma, se situa face a esta questão.

Durante o período colonial, o romance negro-africano só tematicamente era africano. Tratava-se de dar um conteúdo negro-africano a um género importado. Os escritores não saíam do perfeccionismo literário

tradicional, matando à nascença qualquer originalidade e autenticidade, esforçando-se por escrever como verdadeiros académicos.

Com *Les Soleils des Indépendances*, a africanidade deixa de passar só pelos temas, e estamos perante uma negrificação total do género. Kourouma não se limitou a um exotismo de superfície inserindo algumas palavras africanas num texto de um purismo académico, para lembrar que afinal o autor não era um francês de França. Ele ousou falar malinké em francês.

Quando lemos o romance, é uma voz africana que ouvimos, é com um discurso autenticamente africano que nos confrontamos. Este autor recusou, assim, a inadequação entre o sentimento e a expressão, com a qual tantos escritores antes dele se tinham forçosamente resignado.

Ao adaptar a língua francesa às estruturas linguísticas (e mentais) malinkés, afastando-se, portanto, das normas do francês convencional, Kourouma anuncia a renovação total da forma de expressão. O autor apresenta as suas razões: « Quand j'ai écrit le livre, je me suis aperçu que dans le style classique, Fama ne ressortait pas. Je n'arrivais pas, si vous voulez, à exprimer Fama de l'intérieur, et c'est alors que j'ai essayé de trouver le style malinké. /.../ Je réfléchissais en Malinké, je me mettais dans la peau de Fama pour présenter la chose. »³⁹

Apesar do romance, no início, ter surpreendido e escandalizado muitos puristas, os críticos iriam reconhecer a sua originalidade: « là où Kourouma innove, c'est par l'originalité de son style, à quatre niveaux essentiellement: cassure de la structure syntaxique française, choc des images enrichies par la langue malinké, transpositions lexicales, appel au procédé d'accumulation comme créateur de rythme. »⁴⁰

Ao longo deste capítulo, iremos precisamente analisar o léxico, a frase e as imagens de Kourouma, tentando salientar a sua inovação e profunda africanidade.

Léxico

Esta obra apresenta um certo número de termos estrangeiros à língua francesa, dos quais convém precisar a origem.

Passemos rapidamente pelos nomes próprios, item não tão importante como os seguintes. Em geral, os nomes das personagens, tais como Abdoulaye, Bakary, Salimata, Mariam, etc., são específicos da civilização islâmica

africana. Nomes como Doumbouya, Cissé, Keita, Koné, Konaté, Kouyaté, designam uma espécie de clã, referem-se a grandes famílias.

Os topónimos por vezes correspondem a nomes reais (ex: Horodougou, Togobala, Ouassoulou, Dakar, Gorée),⁴¹ por vezes são fictícios (ex: Côte des ébènes, Nikinai), mas todos indicam espaços africanos identificáveis.

Em *Les Soleils des Indépendances*, referem-se ainda nomes de diferentes sociedades, tais como os Bambara (cf.pp.87 e 101),⁴² que juntamente com os Malinké, constituem as duas etnias mais importantes da civilização mandinga. Fala-se ainda noutras etnias também importantes: os Mossi, os Haoussa e os Nagos (= Yoruba). A propósito do juiz de instrução, diz-se que ele tinha feições de «Foula» (cf.p.168), ou seja, do povo Peul. Há ainda referências concretas a esta etnia a propósito de Konaté, de quem se diz que tinha traços de Peul (cf.p.87), e de Matali que casou com um intérprete peul (cf.p.112). A palavra «Oulof» (cf.p.65) poderá ser a grafia utilizada para Ouolof (Wolof), uma etnia do Senegal.

O carácter estrangeiro destes nomes próprios não perturba a compreensão da história, na medida em que o contexto permite identificar as realidades às quais eles se aplicam. De certo modo é importante saber de que cultura é que eles advêm, assim como o seu valor conotativo, pois isso permite saber que tipo de cumplicidade o autor estabelece com que tipo de público.

Isto aplica-se igualmente aos termos do léxico comum estrangeiros à realidade europeia, integrados directamente na narrativa. Eles poderão ser um foco de ilisibilidade para o leitor estrangeiro à zona cultural para a qual eles reenviam.

Este leitor poderá ter problemas na compreensão denotativa do universo de referência, se as palavras não estiverem inseridas num contexto que permita deduzir o sentido, pois Kourouma, contrariamente a muitos outros romancistas africanos francófonos (por exemplo, Sembène Ousmane em *Les Bouts de Bois de Dieu*), não as explica nunca em notas de rodapé.

Assim, a priori, só o leitor familiarizado com as realidades africanas da região poderia penetrar no texto em pormenor, obstáculo assinalado por Jean Cléo-Godin: « Tel particularisme fait sourciller: un doute surgit, alors, sur le sens précis de certains mots. »⁴³ Mas, por outro lado, como referem outros críticos, « la fréquence d'emploi de ces mots ou

expressions fait que l'on peut lire *Les Soleils des Indépendances* sans être Malinké.»⁴⁴ Vejamos então que tipo de problemas nos poderão pôr estes termos locais.

Kourouma faz pedidos de empréstimos linguísticos principalmente ao malinké (sua língua natal), ao árabe e ao francês específico de África.

Começemos pelas palavras malinkés. Algumas são traduzidas, ou pelo menos explicadas, no texto, tais como: *dja* (cf.pp.116 e 123), *ni* (cf.p.116), *kala* (cf.p.130), *tara* (cf.p.158). Poderemos incluir neste grupo a palavra *yagba* (cf.p.149) cujo significado está mais ou menos explícito, ou seja, uma dança.

Temos em seguida termos de certo modo facilmente identificáveis através do contexto: *gnamokodé* (cf.p.9 - injúria grosseira equivalente talvez a « bâtard»), *dioula* (cf.pp.11 e 21 - Malinké no sentido lato ou pelo menos pertencente à etnia mandinga), *houmba* (cf.p.113 - uma saudação de agradecimento, possivelmente equivalente à frase que vem a seguir).

Certas palavras apresentam já uma certa dificuldade de precisão do significado, se bem que o sentido geral seja evidente. É o caso de *tô* (cf.pp.97 e 145 - um alimento), *dolo* (cf.p.100 - uma bebida), *foutou* (cf.p.145 - um alimento).

O seguinte grupo apresenta um grau ainda maior de dúvida relativamente ao seu sentido: *mobili* (cf.p.106 - uma saudação?), *koma* (cf.pp.108 e 161 - poderemos supor que se trata de algo relacionado com a sociedade animista, possivelmente uma máscara fetiche), *n'goni* (cf.p.145 - instrumento musical utilizado pelos caçadores malinkés), *n'goumé* (cf.p.149 - uma dança? um instrumento musical? de qualquer modo, algo relacionado com a música ou a dança). Por último refira-se o termo *cougal* (cf.p.164), muito difícil de definir, talvez designando um animal.

Kourouma utiliza também palavras de origem árabe que apresentam igualmente diferentes graus de dificuldade na precisão do sentido. Relativamente a algumas, encontrámos o seu significado no dicionário Petit Robert: *baobab* (cf.p.31 - árvore de grandes dimensões), *chéchia* (cf.pp.139 e 179 - espécie de solidéu que os árabes trazem), *sourate* (cf.p.119 - capítulo do Corão), *muezzin* (cf.p.124 - funcionário religioso muçulmano).

O sentido de outros termos pode ser deduzido do contexto: *Toubab* (cf.p.18, etc. - o Branco europeu), *bissimilai* (cf.pp.27, 74, etc. - expressão que serve para dar graças, uma vez que aparece sempre relacionada

com Allah ou o Corão), *El Hadji* (cf.p.145 - título prestigioso). Em relação a *alphatia* (cf.p.121), a definição torna-se mais difícil, mas designa possivelmente uma expressão que abre a oração.

Em relação aos termos do francês que nasceram e se desenvolveram no continente africano, por vezes a partir de palavras das línguas indígenas, constatámos que alguns são hoje conhecidos do grande público e constam em dicionários de uso corrente. Outros termos, apesar de os podermos encontrar nos dicionários, são menos conhecidos e por vezes são utilizados com um significado diferente do habitual.

Pertencentes ao primeiro grupo, temos *boubou* (cf.p.11, etc. - segundo o Petit Robert, é uma palavra de origem malinké), *cauris* (cf.p.68) e *sirocco* (cf.p.107).

O segundo grupo é mais polémico. Pensemos, por exemplo, na palavra *canari*: enquanto que no léxico francês corrente designa um pássaro, em *Les Soleils des Indépendances*, designa um recipiente (cf.pp.31, 105, etc.); ou ainda na palavra *toto* (cf.p.134), termo em calão para «piolho», segundo o Petit Robert, e que aqui significa « rato».

Pertença ainda do francês de África, são as seguintes palavras: *fonio* (cf.pp.117 e 145 - cereal cujos grãos são muito pequenos), *balafon* (cf.p.149 - instrumento musical tipo xilofone), *cha-cha* (cf.pp.45 e 48 - instrumento musical) e *karité* (cf.p.96 - palavra sudanesa designando uma árvore da África equatorial).

Kourouma, para além de utilizar estas palavras atestadas nos dicionários, utiliza também neologismos do francês de África, como por exemplo, *marabouter* (cf.pp.22 e 66 - consultar um marabuto ou dar uma consulta) e *se démarabouter* (cf.p.170 - desenhencilhar-se). Por último, queremos apenas salientar o termo *lougan* (cf.pp.40,100, etc.) de origem vietnamita e que designa um campo cultivado.

Diz-nos Makouta-Mboukou que « la langue d'une oeuvre romanesque est un écran qui empêche l'accession à son message, si cet écran n'est pas brisé. Un contexte linguistique double, triple ou quadruple est un coffre à quatre parois qu'il faut forcer pour déchiffrer l'énigme cachée à l'intérieur.»⁴⁵ Foi um pouco isso que fizemos, e afinal o cofre não estava tão bem fechado como à primeira vista poderia parecer, o que nos leva, então, a concordar com Burtin e Obadia.⁴⁶

Falámos dos neologismos do francês de África que Kourouma utiliza em *Les Soleils des Indépendances*, mas ele próprio cria certos termos.

Por vezes são apenas recriações de termos já existentes, antigos e raros: *assise* (cf.p.131 - a partir de « les assises »), *vilainerie* (cf.p.17 - a partir de « vilain » ou « vilenie »), *déhonté* (cf.pp.17 e 103 - formado a partir de « éhonté » com sentido idêntico), *grillotement* (cf.p.98 - a partir de « grillot » ou « grillotis »), *cabrins* (cf.pp.18 e 122 - a partir de « caprins »).

Em relação aos verbos, encontramos alguns neologismos, tais como *contrebander* (cf.p.88), *nuitier* (cf.p.98), *déculver* (cf.p.135) e *se vituler* (cf.p.161). Mas talvez mais importante que isto, são os empregos novos que os verbos sofrem, o que irá ser analisado mais à frente a propósito das inovações sintácticas de Kourouma.

Os adjectivos oferecem também dois termos interessantes: *épatée* (cf.p.110), cujo significado se presume seja «sem patas», e *viandé* (cf.pp.23 e 144). Quanto a substantivos, temos as onomatopeias *bubulement* e *tutubements* (cf.p.122).

A par destas palavras estrangeiras à prática francesa corrente (e estrangeiras a dois níveis, visto que abordámos empréstimos de outras línguas e neologismos), o romance contém numerosas expressões insólitas resultantes de «tournures» africanas transpostas para o francês. Na importante entrevista concedida a Badday, Kourouma declara: « Ce livre, je l'ai pensé en malinké et écrit en français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique. /.../ Le français classique constituait un carcan qu'il me fallait dépasser. /.../ Chaque fois que j'avais des velleités de création littéraire, je me heurtais au mur de la langue classique, je m'y sentais mal à l'aise pour dire des choses essentielles. Je n'arrivais au mieux qu'à rédiger un texte neutre et sans vie.»⁴⁷

Kourouma esforça-se assim por pensar em malinké, fazendo só a seguir a tradução para o francês, o que resulta muitas vezes numa tradução literal em que ele dá em francês o sentido de base da palavra malinké. Estamos pois no domínio do decalque. Kourouma é um bom exemplo de um escritor preocupado em criar « un langage à la fois délivré du carcan des modèles occidentaux et plus proche du langage de l'oralité ».⁴⁸ Contrariamente aos escritores da pré-Independência, por exemplo os

Negritudinistas, que procuravam acima de tudo serem reconhecidos pela «intelligentsia» ocidental, Kourouma procura os meios para reatar o diálogo com o público africano.

Através de todo um jogo de interferências, de colisões, de contaminações, e num perfeito domínio do aparelho linguístico, este autor consegue ultrapassar o hiato existente entre o seu imaginário profundo e a língua na qual ele se exprime literariamente. Ele abre um novo caminho: *Les Soleils des Indépendances* é a coexistência do significante francês e do significado malinké, a palavra francesa aplicada à realidade malinké. Os seguintes exemplos revelam bem este facto.

O título do romance choca logo pelo plural da palavra «soleil» que não é de modo nenhum habitual na prática corrente francesa. O termo é frequentemente utilizado ao longo do texto e logo na sua primeira aparição se precisa o sentido: « l'ère des Indépendances (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés)» (pp.7-8). Assim, a palavra é a tradução da expressão malinké designando era, período, época ou ano, pois na sociedade africana, como já aludimos a propósito do tempo, o ciclo do sol (ou da lua) é que marca temporalmente o curso da vida.

O termo « soleil» é ainda utilizado com outro sentido, ou seja, significando « dia» (cf.pp.122, 124, etc.). Numa perspectiva diferente, em « le jour tomba» (p.30), a expressão reflecte ainda o malinké, pois o francês teria imposto « la nuit tomba» ou «le soleil tomba».

Num procedimento semelhante, o verbo «finir» é utilizado com o sentido de «morrer» (cf.pp.7, 205, etc.). A este propósito refere Gassama: « Ce transfert de sens dans le mot *fini* existe effectivement dans certaines langues africaines, en particulier en malinké.»⁴⁹

Para explicar esta expressão, ele utiliza uma outra explicitamente apresentada como a transposição francesa de uma expressão malinké: « disons-le en malinké: il n'avait pas soutenu un petit rhume» (p.7). Mboukou confirma precisamente isto: « *soutenir* au sens de *résister* à est courant en langues négro-africaines.»⁵⁰

Há decalque também quando o autor emprega a palavra «hontes» na frase: « Et Salimata debout avec ses hontes et ses désespoirs.» (p.52). Diz-nos ainda Mboukou: « Là où le français dit *la honte*, beaucoup de langues africaines disent *les hontes*.»⁵¹

Outro «malinkismo» é a expressão « refroidissez le coeur » (p.14) que se dirige a alguém que está encolerizado. Ela é retomada mais adiante: « Le coeur n'avait pas été froid » (p.20). Outra expressão utilizada para dizer que Fama estava numa grande cólera, e que também revela uma «tournure» africana é « la colère ne s'éteignit pas d'une petite braise.» (p.18).

« Posséder la raison » (p.15) é empregue por « avoir raison », e para «se parler», Kourouma propõe o equivalente africano «se dire» (cf.p.115).

A comutação entre a língua negro-africana e o francês poderá ainda ser visível nos seguintes verbos:

- se lever: « Yeux et sourires narquois se levèrent » (p.11); « Puces, poux, punaises et cancrelats se levèrent » (p.142),
- éclater: « pour y faire éclater la funeste nouvelle » (p.7); « la lune avait éclaté... » (p.47); « Enfin la vérité éclata. » (p.141),
- casser: « Le tonnerre cassa le ciel » (p.25); « le cassé /.../ c'est toi! » (p.29); « Un vaurien /.../ pour lequel elle se cassait » (p.34); « pour ramollir et casser le formidable marabout. » (p.67).⁵²

Mboukou debruçou-se um pouco sobre esta questão do decalque da língua materna para o francês em *Les Soleils des Indépendances*, e refere-se a ele como « un état de langue qu'on peut considérer incorrect, qui a résulté, soit d'un transfert de sens inadéquat, soit d'une imprécision dans l'exercice de la transcription »⁵³. Evidentemente que se pode considerar incorrecto se pensarmos na norma da língua francesa. É, no entanto, cada vez mais evidente que não estamos perante incorrecções involuntárias de Kourouma por falta de mestria, ou perante uma reconstrução consciente e voluntária. A fusão dos esquemas estruturais do malinké com o francês terá um carácter muito mais natural. O próprio autor faz questão de o confirmar, quer a Badday: « Je n'ai fait qu'écrire sans me préoccuper de recherches formelles. /.../ Franchement on me trouve des dons que je n'ai pas en parlant de recherches. »⁵⁴; quer a Bonneau: « Je trouve ce langage sans recourir à aucune théorie: je transcris presque à l'état brut. /.../ Il y a recherche pour vous dans la mesure où je m'éloigne du français traditionnel, mais je vous assure que les phrases viennent naturellement, sans recherche, bien au contraire. »⁵⁵

Makouta-Mboukou analisa detalhadamente os decalques que Kourouma opera, por exemplo a partir do termo «plein», concretamente nas frases:

« elle se conduisait en tout et partout en pleine musulmane. » (p.27)

« Et le petit marché frappait son plein vacarme » (p.60)

« Sur des pistes perdues au plein de la brousse. » (p.7)

salientando as «incorecções» e as «violências» cometidas contra o uso literário.⁵⁶

Outra marca de decalque será a tendência para a transitivização dos verbos. Lá dizia um crítico: « Ah! j'oubliais dédaigneux des rigueurs de la syntaxe, son français a la simplicité native /.../ et presque tous ses verbes sont transitifs. C'est tellement mieux! »⁵⁷ Uma vez que este assunto vai ser desenvolvido a propósito das inovações sintácticas, referimos, de momento, apenas quatro verbos em que a influência negro-africana é mais notória:

- *asseoir* em « Il /.../ se pencha à la porte de la case où les veuves asseyaient le deuil » (p.132). Em muitas línguas negro-africanas, diz-se que « on asseoit le deuil » em vez de « porter le deuil ». ⁵⁸

- *coucher* em « Mais un homme /.../ osa demander à coucher Salimata. » (p.50). Com efeito, em muitas línguas negro-africanas diz-se « coucher une femme » em vez de « coucher avec une femme ». ⁵⁹

- *marier*, verbo empregue com o sentido de « épouser » (« se marier avec quelqu'un ») em « les Dahoméens couchèrent nos filles, marièrent les plus belles » (p.89). Um crítico atesta o decalque: « La majorité des Mandingues peu alphabétisés font en français cet usage du verbe *marier*. » ⁶⁰

- *tomber* em « La pluie tombe la foudre et l'eau nourricière » (p.120), acerca do qual se pronuncia Mboukou: « *tomber* pris transitivement est un africanisme. » ⁶¹

Todas estas formas propostas pelo autor são facilmente compreendidas por nós, enquanto leitores francófonos, mas existem outras um pouco refractárias a esta assimilação, na medida em que poderá ser mais difícil definir com precisão o seu significado.

Vejamos as seguintes frases: « Fama s'était débarrassé de tout /.../ pour user les nuits, les jours /.../ à injurier la France, le père, la mère de la France. » (p.22); « Dis-lui qu'il est notre seul soutien sur cette terre, il est à la fois nos père et mère. » (p.133). Este emprego das palavras «père» e «mère», remetendo para uma ideia de totalidade, de algo a que não é possível acrescentar mais nada, é típico do mandingo falado. ⁶²

Também a palavra «lune» é utilizada com um sentido diferente do habitual em francês: « Salimata, seule /.../ dans le village nuit et jour et pendant des semaines, des lunes, des hivernages et des harmattans, s'écoula pleurer. » (p.42); « Le voyage de Fama dans la capitale (d'une lune, disait-il) » (p.151); p.152: « Un jour c'est déjà long, /.../ que dire d'une lune? » (p.152); « trois lunes après arriva la calamité annoncée. » (p.162). O termo não designa então o planeta, mas significa «mês». ⁶³

Assinale-se ainda o emprego particular de «mélangé». Diz o narrador em *Les Soleils des Indépendances*: « Et ça continuera. Une atmosphère irrespirable. La querelle, la colère, le ménage mélangé. » (p.95) e ainda « Les lois, les ordres /.../ des soleils des Indépendances étaient /.../ aussi complexes et mélangés que /.../ » (p.197). O termo caracteriza uma situação em que existem muitos problemas, para os quais não se adivinha a solução. Mais uma vez, Kourouma não escolheu a palavra que conviria ao francês, mas reteve a tradução do sentido mais corrente do termo malinké correspondente. ⁶⁴

Por último, refira-se uma expressão para a qual Nazam Halaoui chama a atenção. Trata-se de uma expressão típica do mandingo que nunca foi utilizada em francês e que é um exemplo nítido da fusão operada entre a língua materna de Kourouma e a sua língua de escrita. A certa altura no romance diz-se: « Un bâtard osa, debout sur ses deux testicules, sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité! » (pp.103-4). Segundo esse crítico, « quand en manding on veut exprimer une moquerie à propos de quelqu'un qui est sans importance, mais dont la tenue et le maintien se veulent arrogants et prétentieux, on utilise "il est debout sur ses deux testicules". » ⁶⁵

Para além deste tipo de decalques de expressões malinkés, Kourouma faz ainda o decalque de imagens negro-africanas, por exemplo na seguinte frase: « L'homme confondu tira et ramassa ses jambes longues d'échassier, se hissa sur les genoux craquants et s'éloigna en boitillant. » (p.60). É ainda Mboukou que nos esclarece: « En beaucoup de langues négro-africaines on prend ses jambes pour signifier qu'on s'en va; on les soulève quand on marche vite. » ⁶⁶ Assim, Kourouma, ao dizer que o homem « ramassa ses jambes », mantém a imagem, mas renova-a.

Apoiando-nos ainda neste crítico, iremos referir um último decalque, embora mais afastado da forma na língua materna. Em vez de dizer

«le septième jour après les obsèques», o autor escreve « des jours suivirent le jour des obsèques jusqu'au septième jour» (p.8), o que constitui um decalque mais ou menos próximo da estrutura negro-africana, na qual é importante a ideia de sucessão.

Somos levados, assim, a concluir que não é suficiente ler perfeitamente o francês para descodificar este romance negro-africano, na medida em que o autor navega entre três linguagens: a língua francesa, a sua língua materna e a sua língua particular, ou seja, o seu estilo. Kourouma é de opinião que « laisser s'enrichir une langue au contact d'un peuple dont elle n'est pas issue ne débouche pas forcément sur un dépérissement de cette langue. Je pense qu'une langue franco-africaine aurait pu naître et donner naissance à une belle littérature. »⁶⁷

Para finalizarmos este item que temos vindo a analisar, restam-nos ainda algumas observações sobre o tipo de vocabulário utilizado pelo autor. Um aspecto que surpreende no léxico de Kourouma é o emprego de palavras escatológicas e sexuais.

Por vezes, ele exprime-se por perífrases: « les fumées montaient dans le pagne et pénétraient jusqu'à l'innommable dans une mosquée, disons le petit pot à poivre, à sel, à piment, à miel » (p.28); « Pour qu'on t'appelle grand coureur il faut en avoir un qui se lève devant. » (p.135); « la chose pourrie et incommensurable d'une putain » (p.158); « Fama, l'Unique! Le viril! Le seul possédant du rigide entre les jambes! » (p.204).

Outras vezes, ele abandona a linguagem figurativa e emprega de um modo directo as palavras: *clitoris* (cf.p.34), *testicule* (cf.pp.104 e 135), *pénis* (cf.p.185), *laissées* (cf.pp.106 e 119), *anus* (cf.pp.114 e 149), *sexe* (cf.pp.135, 141 e 169), *verge* (cf.p.176) e *menstrues* (cf.p.143). Esta falta de pudor lexical é original, na medida em que não estávamos habituados a palavras deste tipo nos romances africanos.

A frase

Inovações sintácticas

O trabalho sobre a sintaxe revela-se predominante, se o compararmos, por exemplo, com a invenção lexical. Já abordámos um pouco as

inovações sintácticas quando falámos dos decalques, mas iremos desenvolver esse assunto agora.

Kourouma não esconde, de modo nenhum, que transfere as estruturas do malinké para a língua francesa: « La langue française est entourée d'une grande dévotion. Objet d'une sorte de fétichisme stérile qui a hypothéqué jusqu'à ces derniers temps les travaux d'écrivains non français mais possédant en elle leur unique moyen d'expression. /.../ Qu'avais-je donc fait? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain.»⁶⁸

Esta « violação do uso literário» operada por Kourouma embaraçou e chocou mesmo muitos dos seus leitores e críticos. Por exemplo, a opinião de Pageard é que « certaines innovations formelles (telles que l'usage de verbes comme *marcher* ou *coucher* à la forme transitive) ne peuvent être approuvées.»⁶⁹

Felizmente, existem opiniões divergentes desta, entre as quais a de Albert Gérard que fala em « style très intéressant, non pas vraiment incorrect, mais allègrement truffé d'innovations de vocabulaire et de syntaxe, et qui s'inquiète peu des normes imposées par l'Académie Française.»⁷⁰ Na realidade, até *Les Soleils des Indépendances*, ainda não tínhamos visto este facto nos escritores africanos de expressão francesa. Estes sempre utilizaram uma língua muito académica, em tudo conforme à norma da gramática francesa. Kourouma opera uma dissolução parcial da sintaxe da língua francesa, com o objectivo de atacar a identidade dessa mesma língua.

Iremos analisar as inovações sintácticas de Kourouma a vários níveis: verbos, substantivos, adjectivos e advérbios.

As construções verbais constituem talvez o grupo mais importante em termos de afastamento do francês hexagonal. Os seguintes verbos transitivos, tanto directos como indirectos, são empregues intransitivamente por Kourouma:⁷¹

- avaler: « le parti unique croquerait et avalerait. » (p.138)
- donner: « Le soleil dominateur donnait toujours. » (p.60); « l'Ancienne donnait » (p.161); « tous les instruments de danse donnèrent. » (p.180); « Les tam-tams redonnaient. » (p.188)
- ébranler: « Les ronflements de Fama ébranlaient. » (p.31)

- *embrasser, secouer*: « De brefs miroitements embrassaient et secouaient.» (p.20)
- *envelopper*: « Et un vent, un soleil et un univers graves et mystérieux descendirent et enveloppèrent.» (p.119)
- *finir*: « Il y avait une semaine qu'avait fini Koné Ibrahima.» (p.7); « dans ce cimetière même, devait finir /.../ la dynastie Doumbouya.» (p.120); « l'homme qui doit finir.» (p.161); « il était heureux de finir.» (p.177); « Fama avait fini, était fini.» (p.205)
- *fouiller, dépecer, trancher*: « De grands couteaux flamboyants fouillèrent, dépecèrent et tranchèrent.» (p.147)
- *illuminer*: « Les grands feux de bois illuminèrent.» (p.140)
- *interpeller*: « Celui qui interpellait se présenta » (p.84)
- *offrir*: « Allah et la chance ont offert.» (p.61)
- *rebrousser*: « les animaux et les hommes rebroussèrent.» (p.201)
- *réprimer*: « Le président et le parti unique réprimèrent.» (p.163)

Para além do aspecto inovador e do seu efeito estilístico propriamente dito, a forma elíptica, que o emprego intransitivo dos verbos provoca, torna a frase mais chocante e focaliza o interesse na acção. Mas o caso inverso também ocorre, isto é, verbos intransitivos empregues transitivamente:

- *asseoir*: « Fama asseyait un deuil.» (p.138)

voz passiva - « Un palabre fut convoqué et assis.» (p.157)

- *coucher*: « Lui Fama /.../ éduqué pour coucher sa favorite parmi cent épouses.» (p.10); « femme qui n'aura jamais d'enfant parce que ne sachant coucher qu'un homme stérile.» (p.79)

voz passiva - « La nuit fut couchée dans le lit du défunt.» (p.122)

- *courber*: « troisième prière de ce jour que Fama devait courber sur la tombe.» (p.117); « la troisième prière. On la courba ensemble.» (p.138); «La quatrième arriva trop tôt, mais on la courba très respectueusement.» (p.140)

- *dormir*: « Elle se recoucha pour dormir le petit reste de la nuit.» (p.36)

voz passiva - « la nuit mal dormie.» (p.30)

- *gronder, hurler*: « L'homme hurla le fauve, gronda le tonnerre.» (p.79) em vez de « hurler comme » e « gronder comme »)

- *marcher*: « Elle /.../ marcha la rigole.» (p.51); « marcher un mauvais voyage.» (p.152)

- *marier*: « Que Fama marie Mariam après les funérailles /.../ » (p.94); « Elle maria l'interprète peul. » (p.112)
- *prier*: « Elle priait les sourates. » (p.28); « Fama y priait son premier salut à Allah. » (p.44)
- *tomber*, em vez de «faire tomber»: « La colonisation /.../ les Indépendances ne tombent que ceux qui /.../ » (p.116); « Une intrigue tombera Nakou, désolera la ville. » (p.171)

Este tipo de emprego dos verbos, principalmente a utilização da voz passiva, faz com que os complementos inseridos, de algum modo, participem na acção do sujeito.

Kourouma manipula ainda os verbos quanto à forma pronominal, umas vezes suprimindo-a (cf. *marier* - pp.89, 94 e 112), outras vezes inventando-a: « L'infécond ne se fructifie jamais » (p.27); « le vent et la pluie s'enrageaient. » (p.78); « Allah s'excède » (p.116); « Tu te devais d'écouter le vieux féticheur. » (p.152). Por vezes utiliza-se a forma pronominal de um modo surpreendente: surge « Le repas s'asseyait autour des Calebasses » (p.130), em vez de « on prenait le repas assis autour des Calebasses ».

Outra originalidade do estilo de Kourouma é o emprego de adjetivos substantivados. O processo em si é banal, mas não neste caso, em que se substantiva adjetivos ou participios que habitualmente não o são:

- *les venus* (cf.p.9), *un court et rond* (cf.p.14), *les assis* (cf.pp.12, 138, etc.), *l'assise* (cf.pp.131 e 136), *un vidé* (cf.pp.29 e 138), *l'enterré* (cf.pp.11 e 15), *un fini* (cf.p.108), *le cassé* (cf.p.29), *le stérile* (cf.pp.29 e 138), *un éhonté* (cf.p.16), *un déhonté* (cf.p.103), *un légitime* (cf.p.93), *le bariolé* (cf.p.45), *le sans reste*, *le sans ennui* (cf.p.151), *un pur* (cf.p.175), *du autrement désagréable* (cf.p.11).

Também encontramos o emprego adjectival de certos substantivos:⁷²

- « la lagune maintenant latérite » (p.10)
- « avec force faconde » (p.56)
- « le même horizon harmattan » (p.96)
- « le matin était patate douce » (p.124)⁷³
- « le même brouillard kapok » (p.124)

A inovação sintáctica dá-se também a nível de advérbios, traduzida concretamente no emprego adverbial de adjetivos:

- « dis vrai et solide » (p.12)

- « le vent soufflait frais» (p.79)
- « il priait gros» (p.125)
- « tout s'arrange doux et calme» (p.204)

Poderemos ainda incluir aqui a frase « tout tomberait inévitable» (p.160). Há no entanto uma maior ambiguidade, na medida em que o adjectivo poderá ser considerado apenas como atributo.

Ao longo do romance, encontram-se várias construções que surpreendem o leitor ocidental, mas que são verdadeiramente expressivas, tais como:

- « elle s'effondrait dans la natte» (p.28)
- « alors il siffla la douleur et la mort battit d'un tam-tam d'ailes et disparut» (p.75)
- « respirer musulman» (p.108)
- « c'était grandement grave» (p.136)
- « c'était une vrai inconfortable et très dangereuse situation» (p.137)
- « il accepta que celle-ci fut du voyage» (p.152)
- « et frapperont les funérailles du quarantième jour» (p.205)

Insólitas são também as seguintes expressões, em que o emprego do verbo *connaître* + infinitivo origina uma renovação semântica:

- « C'étaient les immenses déchéance et honte /.../ que de connaître Fama courir ainsi pour des funérailles» (p.10)
- « elle connut la douleur s'enfoncer et la brûler» (p.37)

Um factor que provoca a desagregação das estruturas sintácticas e semânticas da língua francesa é a tendência para adaptar a escrita às exigências da oralidade, como se pode ver pelos seguintes exemplos:

- « On comptait et rconnaissait nez et oreilles de tous les quartiers, de toutes les professions.» (p.11)
- « aux grognements craintifs des chiens /.../ on savait que les fauves guettaient derrière les cases, tout le village devait en puer.» (p.98)
- « le tronc cendré et lacéré, il lançait des branches nues, lépreuses vers le ciel sec.» (p.106)
- « les dents blanches et alignées comme pas faites pour manger.» (p.111)

Diz-nos Huannou: « Commentant cette langue truculente, on a parlé /.../ d'incorrections imputables à une connaissance imparfaite de la langue française.»⁷⁴ Certo, algumas incorrecções poderão existir,⁷⁵ mas pensamos já

ter demonstrado suficientemente que opiniões superficiais deste tipo passam ao lado da verdade.

Não basta contentar-se em afirmar que Kourouma escreve mal. É preciso ver a origem dessas incorrecções às quais preferimos chamar inovações, na medida em que derivam de um processo original: a contaminação do francês pelas estruturas malinkés. Concordamos assim com Nkashama quando ele refere que « le langage particulier de ce roman insolite, langage tout entier ancré dans la culture malinké, /.../ amène l'auteur à malmener la langue française, à en structurer les formes grammaticales, et à créer des expressions originales.»⁷⁶ O percurso de Kourouma corresponde a uma exigência de autenticidade cultural; ele conhece e domina perfeitamente a língua francesa, mas recusou o seu emprego clássico.

Em última análise, através da desestruturação da língua, o romance torna-se o espectáculo de desintegração de um universo em que nada garante a segurança.⁷⁷

Estrutura

A frase de Kourouma é frequentemente bastante longa, mas, apesar disto, nunca temos uma impressão de desordem ou confusão, pois ela é perfeitamente estruturada e ritmada. Senão vejamos:

« C'était là, au moment où le soleil commençait à alourdir les paupières, que la natte s'écarta, quelque chose piétina ses hanches, quelque chose heurta la plaie et elle entendit et connut la douleur s'enfoncer et la brûler et ses yeux se voilèrent de couleurs qui voltigèrent et tournèrent en vert, en jaune et en rouge, et elle poussa un cri de douleur et elle perdit connaissance dans le rouge du sang. Elle avait été violée.» (p.37)

Como muito observa Badday, « ni la répétition de la conjonction et ni l'accumulation des verbes n'alourdissent le récit, au contraire naît un rythme incantatoire qui fait toute la réalité de cette action pourtant soudaine.»⁷⁸

O ritmo típico de Kourouma, ritmo da fala africana, pode ainda ser visto na seguinte frase, para além de em muitas outras:

« Fama avait comme le petit rat de marigot creusé le trou pour le serpent avaleur de rats, ses efforts étaient devenus la cause de sa perte car comme

la feuille avec laquelle on a fini de se torcher, les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches.» (p.22)

O movimento da frase é lento até «se torcher», traduzindo o percurso doloroso de Fama. A queda brutal da frase, acentuada pela passagem da voz activa à voz passiva e do mais-que-perfeito ao passado simples, corresponde à queda do herói.

A frase de Kourouma dá-nos assim uma impressão de abundância, que resulta não de uma subordinação complexa, mas essencialmente da acumulação e da repetição. A primeira, predominante no estilo do autor, apresenta-se sob forma de coordenação ou mera aposição. A acumulação obedece, na maioria das vezes, a um ritmo ternário, conferindo ao romance quase um carácter de sentença.

- verbos:

« Il fallait bousculer, menacer, injurier pour marcher.» (p.10)

« Celui-ci s'excitait, trépignait, maudissait» (p.14)

« elle rythmait, battait, damait; le sol s'ébranlait, elle sautillait, se dégageait, battait des mains et chantait.» (p.28)

« une lampe à huile flambait, fumait et brillait» (pp.36-7)

« Fama éclata, injuria, hurle à ébranler tout le poste» (p.104)

Poderíamos multiplicar quase infinitamente os exemplos, pois esta é a classe gramatical que sofre o maior número de acumulações, quer sob a forma de infinitivo, quer de participio passado, quer na sua forma conjugada. Este procedimento dá-nos a sensação de que se trata de um texto mais para ser dito do que para ser lido. É neste sentido que Evelyne Lavergne afirma: « C'est pour donner à son roman le mouvement, le rythme de l'oralité que Kourouma /.../ nous submerge de verbes.»⁷⁹

- substantivos:

« Fama s'était débarrassé de tout: négoces, amitiés, femmes pour user les nuits, les jours, l'argent et la colère à injurier la France, le père, la mère de la France.» (p.22)

« Salimata n'oubliera jamais le rassemblement des filles /.../, la marche /.../, la petite rivière /.../, les chants criards /.../ et l'arrivée /.../, et le cri sauvage /.../» (p.33)

« Un homme dont l'ombre, la silhouette et l'effluve /.../ suffisaient pour que Salimata ait la nausée, l'horreur et le raidissement.» (p.39)

« La colonisation, les commandants, les réquisitions, les épidémies, les

sécheresses, les Indépendances, le parti unique et la révolution /.../»
(p.137)

- adjectivos:

« D'un ton ferme, coléreux et indigné» (p.12)

« Tiécoura était un bipède efrayant, répugnant et sauvage.» (p.38)

« Défaits, refoulés, vaincus, la discorde et la querelle ravagèrent les cabots» (p.147)

Huannou refere uma frase que é um exemplo perfeito de várias acumulações: « Elle n'avait vu, entendu, pensé ... toute une vie de malheur.» (cf.p.46). Na realidade, esta frase, capaz de nos fazer perder o fôlego, sugere admiravelmente a ideia da corrida quase infundável de Salimata, e o movimento expressivo da frase traduz os sentimentos da personagem.

Para além da acumulação, outra característica do estilo de Kourouma é a repetição. Schikora chamou a atenção para o facto que o que poderia ser uma repetição fastidiosa para nós, leitores ocidentais, é apreciado na tradição oral africana, e até mais do que isso, a repetição é um dos seus traços característicos.⁸⁰ A repetição contribui, assim, para o ritmo africano que o autor queria preservar. Ela manifesta-se em estruturas variadas:

- « Le soleil! le soleil! le soleil des Indépendances» (p.9)

« Et alors elle avait commencé à courir, courir.» (p.47)

« Il revenait, revenait toujours» (p.56)

« des kilomètres et des kilomètres» (p.88)

- « Comme si elle était une petite qui se vendait en vendant la bouillie.»
(p.50)

« Fama eut peur de la nuit, du voyage /.../ Peur de sa peur.» (p.102)

« le palabre pour le palabre» (p.140)

« connaître la dureté de ses duretés» (p.181)

- « Et le jour fixé arriva en effet, un matin de la dernière semaine de l'harmattan, un matin grisâtre /.../, un matin comme les autres» (p.33)

« Chaque matin elles se retrouvaient au débarcadère, chaque matin elles vendaient à la criée.» (p.45)

- « C'était un affront, un affront à faire éclater les pupilles.» (p.12)

« On entra dans la piste et la poussière, la poussière en écran /.../, la poussière accrochée en grappes à tous les arbres.» (p.94)

« elle bramera des chants sur la misère humaine, sur la misère des épouses qui /.../, sur la misère des épouses devant l'ingratitude des hommes.» (p.95)

- « La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas.» (p.21)

« Ce camp était la nuit et la mort, la mort et la nuit.» (p.167)

Não devemos contudo concluir, depois de todos estes exemplos, que o ritmo tende para a monotonia. O desenvolvimento da narração é frequentemente interrompido por numerosas perguntas, exclamações: « Un enfant! Un seul! Oui un bébé!» (p.43); « Les marabouts - des prestigieux!» (p.145), interjeições: « Euf!» (p.48); « Euh! Euh!» (p.153), pragas: «Bâtard de bâtardise!» (p.9, etc.), apóstrofes e invocações: « Aïeux! grands Doumbouya!» (p.121).

Por outro lado, quando a situação o exige, o autor utiliza um estilo mais conciso: « Désespéré, Fama se retourna. Le garde courait vers lui. Fama marcha le long du barrage. Il n'y avait aucune possibilité de monter. Fama se retourna encore: Vassoko avait fait la moitié du chemin, il allait attraper Fama.» (pp.199-200). Aqui a frase é muito curta, não há palavras supérfluas, o ritmo é rápido e ofegante, à imagem da personagem naquela altura.

Com *Les Soleils des Indépendances*, assistimos ao nascimento da frase verdadeiramente africana, anulando-se assim o fosso habitual no romance africano entre o universo descrito e a modalidade linguística desta descrição. Para Dabla, « pour la première fois dans la prose africaine, les personnages ne se contentent plus de s'exclamer dans leur langue ou de réciter par endroits des contes de leur terroir. Fama et Salimata sont exprimés de l'intérieur avec sincérité, en même temps que nous est livrée une vision du monde profondément africaine.»³¹

Imagens

Todas as imagens de Kourouma nos transmitem uma concepção do mundo e uma realidade africanas. Para Jacques Chevrier, a segunda originalidade do estilo do autor (a primeira era a abundância dos verbos) reside precisamente no emprego de imagens que poderão desconcertar os leitores europeus, mas que são perfeitamente transparentes se as inserirmos no

contexto da sociedade malinké.⁸² Com efeito, muitas imagens estão fortemente implicadas no contexto psicológico das personagens, contendo assim um fundo cultural malinké.

A seguinte comparação, por exemplo, evoca certos hábitos do meio: « Mes dires ont donc sonné le silence comme le pet de la vieille grand-mère dans le cercle des petits-enfants respectueux. » (p.91). Aqui está em causa toda uma série de situações sociais (a assembleia das crianças ouvindo os mais velhos contar por exemplo histórias) e de costumes (respeito da idade, da hierarquia, da ética local).

Outras imagens que se explicam a partir do malinké serão as referentes à aurora: « Salimata poussa la porte pour regarder l'approche de la blancheur de l'aurore. » (pp.35-6); « La ville se blanchissait du matin. » (p.43); « Les choses blanchissaient avec le matin. » (p.110). Segundo Maurice Houis, não se trata de clichés, na medida em que « l'aurore est exprimée en malinké par l'idée que la terre blanchit. »⁸³

As imagens de Kourouma apresentam-se essencialmente sob forma de comparações e metáforas. As primeiras, numerosas e pitorescas, fazem apelo a realidades fáceis de visualizar pelo leitor. A aproximação entre o comparado e o comparante é quase sempre irónica, sobretudo quando se trata de retratos de personagens: « Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne. » (p.23); « il était plus épuisé et fini que le fond de culotte d'un garnement. » (p.96); « Les femmes propres devenaient rares dans le Horodougou comme les béliers à testicule unique. » (p.135).

A imagem torna-se também um dos instrumentos de humor do livro: «les détailler était aussi superflu et indécent que de descendre pantalon et caleçon pour exhiber un furoncle quand on vous a seulement demandé pourquoi vous boitez. » (p.29)). O humor é utilizado por vezes para atenuar a amargura de certas cenas: na trágica descrição de Fama na prisão, refere-se que « ses oreilles décharnées s'élargissaient et se dressaient proéminentes comme chez un léporide aux aguets. » (p.176).

Mais subtis, as metáforas testemunham igualmente do estilo imagético de Kourouma. O autor apoia-se em elementos tirados da realidade concreta, procurando frequentemente a palavra que permitirá visualizar o que é exprimido, forma de expressão favorita dos «griots». A linguagem metafórica nunca é gratuita, mas sim a expressão de uma visão bem precisa do universo.

Para se evocarem as desigualdades entre Negros e Brancos diz-se: «Partout, sous tous les soleils, sur tous les sols, les Noirs tiennent les pattes; les Blancs découpent et bouffent la viande et le gras.» (p.19), o que se torna muito mais expressivo do que um longo discurso.

As imagens multiplicam-se praticamente em todos os campos semânticos, por isso daremos apenas alguns exemplos a título de ilustração. A maior parte delas são fornecidas pela natureza:

- pelos elementos naturais:

« Et des nuages en flocons /.../ montaient à l'assaut de l'incendie du soleil /.../ Et l'orage ne tarda pas à danser dans le ciel /.../ Les nuages gonflés de la victoire sautaient et attaquaient comme des mendiants pillards un soleil peureux et déemparé.» (p.65)

« C'était une vérité nette comme une lune pleine dans une nuit d'harmattan.» (p.176)

- pela fauna:⁸⁴

« C'étaient les immenses déchéance et honte, aussi grosses que la vieille panthère disputant des charognes aux hyènes» (p.10)

« Une meute de chiens en rut: tous ces /.../ Malinkés» (p.17)

« la pluie réattaquait au pas de course d'un troupeau de buffles.» (p.25)

« Le moteur /.../ siffla comme une civette prise.» (p.48)

« femmes pleines comme des margouillats» (p.90)

« une grosse tresse de cheveux longue et tombante comme une queue de varan.» (p.126)

« il devenait intraitable comme un âne nouvellement circoncis.» (p.132)

« la situation ressemblait à un taurillon sans cornes ni queue» (p.159)

« Le vieux féticheur /.../ aussi prudent qu'un margouillat à la queue tranchée.» (p.186)

- pela flora:

« Fama parla en agitant des bras de branches de fromager.» (p.13)

« Fama bouillait de remords /.../ un peu comme la petite herbe qui a grogné parce que le fromager absorbait tout le soleil; le fromager abattu, elle a reçu tout son soleil mais aussi le grand vent qui l'a cassée.» (p.20)

« des jambes de tiges de mil» (p.106)

Existem, no entanto, imagens relativas a muitos outros domínios. Aparecem-nos, por exemplo, imagens militares, talvez resultantes da experiência de Kourouma neste campo: « aigles et éperviers se détachaient

par escadrilles, becs et serres en avant, et par des piqués audacieux jetèrent l'effroi et la panique» (p.147); « Ton pénis va s'engloutir dans ton bas-ventre comme un fusil arrêté dans la boue mouvante.» (pp.185-6); p.204: « Fama seul et cet unique doigt vous mitraillera.» (p.204)).

Por vezes, elas inspiram-se na vida quotidiana, nomeadamente as que se referem ao «tam-tam», objecto tipicamente africano: « Le pilon claqua comme un tam-tam de malheur» (p.55); « L'admiration /.../ éclatait dans ses oreilles en tam-tam de joie.» (p.70); p.75: « il battit un tam-tam d'ailes...» (p.75); « Lers noms frappaient dans Fama des tam-tams de regrets.» (p.103); « derniers restes des journées d'harmattan qui vous /.../ jettent dans les tam-tams des souvenirs de l'enfance» (p.122).

Numa nítida ruptura com as « conveniências», Kourouma apresenta algumas imagens de ordem escatológica: « comme la feuille avec laquelle on a fini de se torcher» (p.22); « il ne restait même plus la dernière pestilence du dernier pet.» (p.105); « comme si le coup n'avait été que le pet d'une grand-maman.» (p.128), e de ordem sexual: « Un qui en matière e négresses ne mordait que dans les vierges crues et dures comme les mangues vertes des premiers vents de l'hivernage.» (p.111); « Le délégué se redressait et rebondissait, inconciliant, toujours indomptable, comme le sexe d'un âne enragé.» (p.141); « Du sang aussi pauvre que les menstrues d'une vieille fille sèche.» (p.143); « Nakou /.../ impoli à flairer comme un bouc les fesses de sa maman, arrogant comme le sexe d'un âne circoncis.» (p.169); « il pensait à la force qui l'a amené à montrer des témérités de verge d'âne.» (p.176). Esta falta de pudor a nível linguístico, para a qual já tínhamos chamado a atenção, poderá advir do facto que na esfera cultural malinké, ou africana em geral, ela não é sentida como ofensiva, enquanto que para um europeu poderia assumir esse carácter.

Noutras imagens, por vezes, termos concretos servem para traduzir noções abstractas e vice-versa: « impoli comme la barbiche d'un bouc » (p.21); « C'était grave et aussi embarrassant qu'un boubou au col trop large.» (p.136); « C'était un adolescent noir comme un sourd-muet, mais impoli comme le fondement d'une chienne pleine.» (p.185).

Para além destas, há ainda toda uma série de imagens surpreendentes e originais, pelo menos para nós enquanto leitores não africanos: « Et demi-incosciente, elle s'effondrait dans la natte comme une touffe de lianes au support arraché.» (p.28); « Togobala était plus pauvre

que le cache-sexe de l'orphelin.» (p.131); « Cela dura le temps de faire passer par un lépreux un fil dans le chas d'une aiguille.» (p.138).

Observa-se, assim, a nível geral, uma preocupação de Kourouma em renovar o tipo de imagens a que estávamos habituados. Para concluirmos este capítulo, citemos duas comparações de Oyono.

A primeira, « Madame, toute de blanc vêtue, ressemblait à ces fleurs nouvelles qui deviennent pour un temps le centre de l'univers de toute la gent ailée.»⁸⁸, apesar de possuir um certo humor, toca o preciosismo.

A segunda, « Meka regarde timidement autour de lui comme un animal qui se sait observé.»⁸⁹, é sem dúvida pitoresca, mas vulgar e esperada.

Estas imagens em contraste com as de *Les Soleils des Indépendances*, fazem salientar toda a originalidade de Kourouma, assim como a africanidade profunda da obra.

NOTAS

- ¹ GÉRARD, Albert - *études de littérature africaine francophone*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1977, p.71.
- ² ECHENIM, Kester - op.cit., p.143.
- ³ Cf. ibid.
- ⁴ DAILLY, Christophe - « Ahmadou Kourouma, Les Soleils des Indépendances » in *Linguistique et ethnosociologie*, nº 1, Université d'Abidjan, Centre Universitaire de Recherches et de Développement, 1971, p.79.
- ⁵ RICARD, Alain - « Vers le renouveau » in *Littératures de langue française hors de France*, Anthologie didactique, Fédération Internationale des professeurs de Français (F.I.P.F.), Sèvres, Ed. J. Duculot, s.d., p.94.
- ⁶ ABASTADO, Claude - « La communication littéraire dans "Les Soleils des Indépendances" d'Ahmadou Kourouma » in *Revue d'Ethnopsychologie* nº 2-3: "Littérature d'Afrique noire - Identité culturelle et relation critique", avril-septembre 1980, pp.147-8.
- ⁷ Cf. capítulo « Aspectos Lingüísticos ».
- ⁸ ECHENIM, Kester - op.cit., p.140.
- ⁹ Ao interpelar-se a audiência, o tempo narrativo de certo modo pára, e a história é integrada no contexto mais alargado do tempo « real ».
- ¹⁰ Cf. ECHENIM, Kester - op.cit., p.159.
- ¹¹ Cf. DERIVE, Jean - op.cit., p.81.
- ¹² Cf. LAVERGNE, Evelyne - « Les Soleils des Indépendances, un roman authentiquement africain? » in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines* nº 3, 1981, p.21.
- ¹³ BADDAY, Moncef S. - op.cit., p.7.
- ¹⁴ CLÉO-GODIN, Jean - op.cit., p.212.
- ¹⁵ Cf. DERIVE, Jean - op.cit., pp.79-87.
- ¹⁶ Por aqui passa precisamente, na nossa opinião, uma das originalidades de Kourouma. Ele impõe-se como crítico imparcial e justo, salientando os aspectos negativos de todas as situações, quer estas pertençam ao mundo tradicional, quer moderno.
- ¹⁷ DERIVE, Jean - op.cit., p.87.
- ¹⁸ Cf. ECHENIM, Kester - op.cit., p.158.
- ¹⁹ ABASTADO, Claude - op.cit., p.148.

²⁰ Por vezes, aparece-nos o pronome pessoal « tu », mas não podemos atribuí-lo directamente ao narrador, pois ele encontra-se inserido em monólogos interiores. Mais uma vez encontramos-nos perante uma indefinição de fronteiras entre narração e discurso. A sensação que temos é a de que se trata de Fama ou de Salimata a exprimirem as suas opiniões, mas a representação situa-se a nível da narração: « Oh! Horodougou! tu manquais à cette ville... » (p.19); « Allah, /.../ comment justifies-tu d'avoir gratifié d'aussi méchantes créatures de progénitures... » (p.59); « Salimata, sois heureuse /.../ et chante /.../ comme tu aimes le faire quand tu es vraiment heureuse. » (p.192).

²¹ ADIAFFI, Jean-Marie - « Les maîtres de la parole » in *Magazine Littéraire*, op.cit., p.20.

²² Cf.DERIVE, Jean - « L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans "Les Soleils des Indépendances" d'Ahmadou Kourouma » in *L'Afrique littéraire* nº 54-55: "Mythe et littérature africaine", 4^e trimestre 1979, pp.104-7.

²³ Derive dá-nos a conhecer que « dans le monde malinké, le chant de chasseur est perçu à la fois comme mythe et comme expression de la réalité. /.../ Le merveilleux qui intervient dans ces récits peut également intervenir dans la réalité quotidienne. » - Id., p.107. Daí a grande originalidade de Kourouma em dar ao mito tradicional, no seu romance, o estatuto ambíguo que ele assume na realidade. Tal como a fala oral tradicional é para o Malinké ao mesmo tempo mito e realidade, também dentro do romance não há fronteiras precisas e nítidas entre a colagem literária e o resto da narração.

²⁴ Cf. *ibid.*

²⁵ Id., p.108.

²⁶ CLÉO-GODIN - op.cit., p.214.

²⁷ SELLIN, Eric - op.cit., pp.46-7.

²⁸ LAVERGNE, Evelyne - op.cit., p.22.

²⁹ PAGEARD, Robert - op.cit., p.433.

³⁰ Cf.DERIVE, Jean - « L'utilisation de la parole de la parole orale traditionnelle dans "Les Soleils des Indépendances" d'Ahmadou Kourouma », op.cit., p.109.

³¹ Cf.ECHENIM, Kester - op.cit., p.146.

³² Anita Kern salienta a originalidade de Kourouma na descrição física da heroína. Diz ela que o autor conseguiu fugir ao cliché, ao remeter a beleza e atracção de Salimata, por exemplo, para o aroma a goiaba verde. Cf.KERN, Anita - op.cit., p.214.

³³ Echenim, pela minúcia no detalhe e rigor na percepção dos gestos e comportamento das personagens, situa Kourouma entre os grandes do romance realista, tais como Balzac e Zola. Cf.ECHENIM, Kester - op.cit., p.147.

³⁴ As imagens de *Les Soleils des Indépendances* serão analisadas mais detalhadamente no capítulo « Aspectos linguísticos».

³⁵ ECHENIM, Kester - op.cit., p.147.

³⁶ Cf.GENETTE, Gérard - « Frontières du récit» in *Communications* nº 8, Paris, Le Seuil, 1966, p.157.

³⁷ LALEAU, Léon - «Trahison» in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, de Léopold Senghor, op.cit., p.108.

³⁸ Cf.MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., pp.74 e 77.

³⁹ Cf.CHEVRIER, Jacques - « Une écriture nouvelle» in *Notre Librairie* nº 60, 1981, p.70.

⁴⁰ ROUCH, Alain e CLAVREUIL, Gérard - *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1986, p.152.

⁴¹ Derive elucida-nos sobre a autenticidade do topónimo Horodougou, (cf.nota 22 da parte II-A deste trabalho), transcrevendo mesmo o termo malinké, ou seja, « Worodugu».

Em relação a Togobala, Bonneau afirma textualmente que Kourouma passou lá parte da sua infância, portanto a aldeia existe na realidade. Cf.BONNEAU, Richard - *écrivains, cinéastes et artistes ivoiriens*, op.cit., p.116.

O Ouassoulou é uma região do Mali compreendida entre Bamako e as fronteiras da Costa do Marfim e da Guiné. Gorée é uma ilha ao largo de Dakar, conhecida sobretudo como um antigo lugar de desembarque de escravos.

⁴² No entanto, por vezes, o termo é empregue com uma conotação particular (cf.p.13): « bambara» é aquele que é animista, que está fora da lei muçulmana. Os Malinkés, com um certo tom de desprezo, apelidavam de «bambara» os que, apesar de serem agora muçulmanos, só tardiamente é que se islamizaram. Nas mesmas circunstâncias, encontra-se a palavra «cafre» (cf.p.108), etnia da África do Sul, mas que aqui, também com um sentido de desprezo, designa alguém que não abraçou a religião islâmica (ex: Balla), sendo considerado portanto infiel.

⁴³ CLÉO-GODIN, Jean - op.cit., p.213.

⁴⁴ BURTIN, Marie Simone e OBADIA, Jean-Charles - « Les Soleils des Indépendances, l'ancrage culturel» in *Réponses*, supplément de *Le français dans le monde* nº 7, mai 1983, p.21.

⁴⁵ MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.322.

⁴⁶ Cf.nota 44 deste capítulo.

⁴⁷ BADDAY, Moncef S. - op.cit., pp.6-7.

⁴⁸ Cf.CHEVRIER, Jacques - *Littérature nègre*, op.cit., p.9.

⁴⁹ GASSAMA, Makhily - op.cit., p.236. Iremos voltar a este verbo quando nos debruçarmos sobre as inovações sintáticas de Kourouma.

⁵⁰ MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.311.

⁵¹ Ibid.

⁵² Huannou refere que Kourouma empregou dezoito vezes o verbo «casser». Cf. HUANNOU, Adrien - op.cit., p.38.

⁵³ MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.304.

⁵⁴ BADDAY, Moncef S. - op.cit., pp.6-7.

⁵⁵ BONNEAU, Richard - « Tougnantigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma: le mythe de l'indépendance absolue », op.cit., p.67.

⁵⁶ MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.304.

⁵⁷ GAUGEARD, Jean - op.cit., p.11.

⁵⁸ Cf. MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.305.

⁵⁹ Cf. id., p.306.

⁶⁰ HALAOUI, Nazam - « L'expression du manding dans le français d'un roman africain » in *Bulletin de l'observatoire du français contemporain d'Afrique noire* nº 5, Institut de linguistique appliquée, Université d'Abidjan, Côte d'Ivoire, 1984, p.9.

⁶¹ MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.306.

⁶² Cf. HALAOUI, Nazam - op.cit., p.7.

⁶³ Cf. MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.279. Já atrás tínhamos referido que os ciclos do sol e da lua é que marcam temporalmente a vida.

⁶⁴ Cf. HALAOUI, Nazam - op.cit., p.9.

⁶⁵ Id., p.10.

⁶⁶ MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - op.cit., p.310.

⁶⁷ BADDAY, Moncef S. - op.cit., p.7.

⁶⁸ Id, pp.6-7.

⁶⁹ PAGEARD, Robert - *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'École, 4^e ed. 1979, p.97.

⁷⁰ GÉRARD, Albert - op.cit., p.173.

⁷¹ Estamos conscientes que esta não será uma lista exaustiva.

⁷² Este emprego, contudo, diz mais respeito ao estilo do que propriamente à gramática.

⁷³ Esta expressão impressionou particularmente um estudante parisiense: « Je reviens sur l'utilisation de ce français différent. Il y a une phrase qui m'a frappé dans *Les Soleils des Indépendances*, c'est celle-ci: "Le matin était doux comme une patate douce". Voyez, cela fait sourire tout le monde, parce que cela nous dépayse. » - Cf. JOUBERT, Jean-Louis - « Des étudiants parisiens découvrent la littérature négro-africaine » in *Notre Librairie* n°65: "Regards croisés sur les littératures africaines", juillet-septembre 1982, p.25.

⁷⁴ HUANNOU, Adrien - op.cit., p.31.

⁷⁵ P.30: « la flamme vacillait et par-ci, par-là, sur et au pied de la petite table »; p.99: « Le chef de Toukoro l'avait distingué à sa taille de fromager et à son teint »; p.131: « Le féticheur patientait /.../ en broyant des dents les coutures de ses habits. »

⁷⁶ NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Littératures africaines*, op.cit., p.200.

⁷⁷ Cf. ECHENIM, Kester - op.cit., pp.160-1.

⁷⁸ BADDAY, Moncef S. - op.cit., p.5.

⁷⁹ LAVERGNE, Evelyne - op.cit., p.21.

⁸⁰ Cf. SCHIKORA, Rosemary G. - « Narrative voice in Kourouma's "Les Soleils des Indépendances" » in *The French Review* vol.55, n° 6, May 1980, p.816.

⁸¹ DABLA, Séwanou - op.cit., p.60.

⁸² Cf. CHEVRIER, Jacques - « Extraits de Ahmmadou Kourouma » in *Littérature générale et comparée - Initiation aux littératures africaines francophones* (stage animé par Jacques Chevrier), New Delhi, JNU, CEDEFSI, 1983, p.233.

⁸³ HOUIS, Maurice - « Ahmadou Kourouma: les niveaux de signification dans "Les Soleils des Indépendances" » in *Recherche, Pédagogie et Culture* n° 28, mars-avril 1977, p.69.

⁸⁴ Para um estudo mais detalhado das imagens de *Les Soleils des Indépendances*, nomeadamente sobre o mundo animal e vegetal, consulte-se CHEMAIN, Roger - *L'imaginaire dans le roman africain*, op.cit., pp.32-84.

⁸⁵ OYONO, Ferdinand - *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956 (reed. Presses Pocket, 1970), p.75.

⁸⁶ OYONO, Ferdinand - *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, UGE 10/18, 1956, p.95.

CONCLUSÃO

Les Soleils des Indépendances é verdadeiramente um tempo de ruptura, de originalidade, de africanidade! Tanto a nível temático como estético, pretende-se contrariar a convenção. Pela sua temática centrada no período pós-Independência, rompendo assim com os protestos contra a colonização, esta obra aparece como uma novidade em literatura africana.

Há a procura de novas técnicas narrativas: verifica-se uma alternância do ponto de vista; o diálogo está praticamente ausente; as personagens perdem de certo modo o lugar privilegiado do romance tradicional; quebra-se a habitual linearidade da história; há um empréstimo original da literatura tradicional.

A inovação no modo de expressão passa ainda, e principalmente, pela língua, pela desestruturação semântica e sintáctica do francês, num evidente desprezo pelo purismo.

Kourouma conseguiu o que nenhum outro tinha ousado tentar: fazer «explodir» o francês clássico para traduzir a alma africana, libertando-se assim da tutela de Paris. Até aqui, os escritores africanos tinham tentado exprimir a sua personalidade, a sua vida interior, através de uma língua de empréstimo, sem ousar transformá-la. Ahmadou Kourouma, dando solução à célebre ambiguidade dos intelectuais africanos, transformou um género literário e uma língua de importação, africanizando-os. Este autor soube empenhar-se pelas palavras e já não só pelos temas.¹ Ele conseguiu «vazar», numa língua não africana, a psique e a problemática existencial do homem negro. Ao moldar e subjugar a língua do antigo colonizador, dilui o tão célebre «drama linguístico».

Kourouma, ao reafricanizar a expressão literária, ao manipular o francês segundo o fundo cultural malinké, ao oferecer-nos esta «língua que aparentemente é o francês»,² é o primeiro a tornar realidade o pressuposto de Senghor: «On ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer, pleurer, rire, parler les Nègres comme des Blancs. Il ne s'agira même plus de leur faire parler "petit nègre", mais wolof, malinké, ewondo, en français.»³

Por tudo isto, *Les Soleils des Indépendances* permanece um marco na história da literatura africana de expressão francesa. Ahmadou Kourouma foi um verdadeiro Caliban.⁴

NOTAS

¹ Já em relação à obra de Ouologuem *Le Devoir de Violence*, que também se salientou neste ano de 1968, a africanidade e a ruptura passam praticamente só pelo tema: a denúncia do passado bárbaro africano. Rompe-se assim com toda uma dimensão idílica que tinha sido veiculada até aí.

² Cf. BONNEAU, Richard - « Tougnaigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma: le mythe de l'indépendance absolue », op.cit., p.67.

³ SENGHOR, Léopold Sédar - « René Maran, précurseur de la négritude » in *Liberté* 1, Paris, Le Seuil, 1964, p.410.

⁴ Na sua obra *Psychologie de la colonisation* (1950), Mannoni considerou duas personagens da *Tempestade*, de Shakespeare, como protótipos capazes de representar as relações humanas numa sociedade sujeita ao colonialismo. Próspero, um duque que se apossou de uma ilha, tem como único súbdito Caliban, a quem a ilha, na realidade, pertence. O primeiro, ao dar a sua língua ao segundo, pensa ter encontrado o meio de aprisionar o seu servo e de limitar as suas aquisições. Com efeito, tudo o que Caliban possa adquirir em matéria de cultura terá que passar necessariamente pela língua (e forma de pensar) de Próspero, permanecendo numa constante dependência imitativa.

Mas Caliban sente necessidade de transmitir a sua própria cultura subjacente, e o único meio de que dispõe é a língua de Próspero. Ao «verter» nesta língua (que também já é sua) uma cultura que Próspero não criou nem domina, Caliban vai fazer com que ela adquira significações inesperadas para o seu amo. A língua que ele partilha com Próspero já não coincide com a que ele transformou. Caliban fez saltar as cadeias da língua de Próspero, estabelecendo um novo ponto de partida em que a liberdade já está contemplada.

Cf. JAHN, Janheinz - *Manuel de littérature néo-africaine*, du XVI^e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique, Paris, Ed. Resma, 1969, pp.228-30 e 252.

BIBLIOGRAFIA

A. OBRAS DE AHMAIDOU KOUROUMA

Les Soleils des Indépendances, Paris, éditions du Seuil, 1970.

Tougnantigui ou le diseur de vérité (não foi publicada).

B. TEORIA, CRÍTICA E ANALISE LITERARIAS AFRICANAS

1. Obras

ACHIRIGA, Jingiri J. - *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Ottawa, Ed. Naaman, Coll. études, 1973.

ANOZIE, Sunday Ogbonna - *Sociologie du roman africain - Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Ed. Aubier-Montaigne, Coll. Tiers Monde et Développement, 1970.

BARATTE-ENO BELINGA, Thérèse - *Bibliographie des auteurs africains de langue française* (1965), Paris, F. Nathan, 4^e ed. 1979.

BLAIR, Dorothy - *African literature in french*, Cambridge, C.U.P., 1976.

BONNEAU, Richard - *écrivains, cinéastes et artistes ivoiriens - aperçu bibliographique*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1973.

BRAHIMI-CHAPUIS, Denise e BELLOC, Gabriel - *Anthologie du roman d'expression française de 1945 à nos jours*, CILF-DELAGRAVE, Coll. G. Belloc, 1986.

CÉSAIRE, Aimé - *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1947.
- *Discours sur le colonialisme*, Paris, Ed. Réclame, 1950.

CHEMAIN, Roger - *La ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan et ACCT, 1981.
- *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986.

CHEVRIER, Jacques - *Littérature nègre*, Paris, Ed. Armand Colin, 1974.
- *Anthologie africaine d'expression française vol.I: le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier, Coll. Monde noir poche, 1981.

CORNEVIN, Robert - *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, P.U.F., Coll. Sup-Littératures modernes n° 10, 1976.

DABLA, Séwanou - *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DAILLY, Christophe e KOTCHY, Barthélémy - *Propos sur la littérature négro-africaine*, CEDA, 1984.

- DAMAS, Léon Gontran - *Poètes d'expression française, 1900-1945*, Paris, Le Seuil, Coll. Pierres Vives: Latitudes Françaises, 1947.
- DÉSALMAND, Paul - *25 romans clés de la littérature négro-africaine*, Paris, Hatier, Profil formation, 1981.
- DIOP, Cheikh Anta - *Nations nègres et culture II* (1954), Paris, Présence Africaine, 3^e ed. 1978.
- Essai sur les Soleils des Indépendances*, ouvrage collectif, Abidjan, N.E.A., Coll. La Girafe, 1977.
- GASSAMA, Makhily - *Kuma, interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1978.
- GENETTE, Gérard - *Discurso da narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- GÉRARD, Albert - *études de littérature africaine francophone*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1977.
- GOURDEAU, Jean-Pierre - *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, Coll. Thema/Anthologie, 1973.
- HAMILTON, Russel G. - *Literatura africana, literatura necessária I - Angola* (trad.), Lisboa, Ed. 70, 1981.
- HOVIS, Maurice - *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, P.U.F., Coll. SUP, 1971.
- JAHN, Janheinz - *Manuel de littérature néo-africaine, du XVI^e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, Paris, Ed. Resma, 1969.
- JOPPA, Francis Anani - *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française*, Québec, Ed. Naaman, 1982.
- KANE, Mohamadou - *Roman africain et tradition*, thèse d'état, Université de Lille III, Lettres et Sciences Humaines 1977-1978, N.E.A., 1983.
- KESTELOOT, Lilyan - *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Belgique, Ed. de l'Université de Bruxelles, 7^e ed. 1977 (1^e ed. 1963).
- *Anthologie négro-africaine* (1967), panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle, Verviers, Les Nouvelles éditions Marabout, Coll. Marabout Université, 1978.
- KIMONI, Iyay - *Une image du noir et de sa culture*, Neuchâtel, Ed. H. Messeiller, s.d.
- KONÉ, Amadou, LEZOU, Gérard Dago, MLANHORO, Joseph - *Anthologie de la littérature ivoirienne*, Abidjan, CEDA, Coll. Essais, recherches, documents, 1983.
- LECHERBONNIER, Bernard - *Initiation à la littérature négro-africaine*, Paris, Ed. F. Nathan, Coll. Classiques du monde, 1977.

LEZOU, Gérard Dago - *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1977.

Littératures Ultramarines de langue française, genèse et jeunesse, Sherbrooke, Québec, Ed. Naaman, 1974.

Magazine Littéraire: "Afrique noire: l'autre littérature d'expression française", mai 1983.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française, problèmes culturels et littéraires*, Abidjan, N.E.A., 1980.

- *Spiritualités et cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaines*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1983.

MATESO, Locha - *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT et Ed. Karthala, 1986.

MELONE, Thomas - *De la Négritude dans la littérature négro-africaine*, Paris, Ed. Présence Africaine, Coll. Tribune des Jeunes, 1962.

MERAND, Patrick e DABLA, Séwanou - *Guide de littérature africaine*, Paris, L'Harmattan et ACCT, Coll. Encres noires, 1979.

MILOLO, Kembe - *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Suisse, Ed. Universitaires Fribourg, 1986.

MOURALIS, Bernard - *Individu et collectivité dans le roman négro-africain*, Annales de l'Université d'Abidjan, série D, Lettres, tome 2, 1969.

- *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Ed. Silex/ACCT, 1984.

NANTET, Jacques - *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, 1972.

NGAL, Mbwil a Mpaang - *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, Kinshasa, Ed. Mont noir, Coll. Objectif 80, 1972.

NGANDU-NKASHAMA, Pius - *Comprendre la littérature africaine écrite*, Issy-les-Moulineaux, Ed. Saint-Paul, Les classiques africains, 1981.

- *Littératures africaines*, Paris, Ed. Silex, 1984.

- *Kourouma et le mythe, une lecture de « Les Soleils des Indépendances »*, Paris, Ed. Silex, Coll. A3, 1985.

NORDMANN-SEILER, Almut - *La littérature néo-africaine*, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je?, 1976.

PAGEARD, Robert - *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'École, 4^e ed. 1979.

Présence Africaine n° 117-118: "Premier Pré-Colloque du 3^e Festival Mondial des Arts Nègres: Dimensions Mondiales de la Communauté des Peuples Noirs", janvier-juin 1981.

Le roman contemporain d'expression française, Actes du Colloque de l'Université de Sherbrooke, 8-10 octobre 1970, recueillis et présentés par Antoine Naaman et Louis Painchaud, Canada, CELEF.

ROUCH, Alain e CLAVREUIL, Gérard - *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1986.

SENGHOR, Léopold Sédar - *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, P.U.F., 1948.

- *The foundations of "Africanité" or "Négritude" and "Arabité"* (trad.), Paris, Présence Africaine, 1971.

TOUGAS, Gérard - *Les écrivains d'expression française*, Paris, Ed. Denoël, 1973.

TRIGO, Salvato - *Do logotetismo ao genotetismo: José Luandino Vieira - o percurso duma escrita*, Porto, dissertação para doutoramento.

2. Artigos

ABASTADO, Claude - « La communication littéraire dans "Les Soleils des Indépendances" d'Ahmadou Kourouma » in *Revue d'Ethnopsychologie* n° 2-3: "Littérature d'Afrique noire - Identité culturelle et relation critique", avril-septembre 1980.

BADDAY, Moncef S. - « Ahmadou Kourouma, écrivain africain » in *L'Afrique littéraire et artistique* n° 10, avril 1970.

BARAKAT, Kh. - « Panorama de la littérature ivoirienne » in *Agecop-Liaison* n° 64-5, mars-juin 1982.

BILOLO, Mugabinge - « La religion africaine face au défi du christianisme et de la techno-science » in *Présence Africaine* n° 119, 3^e trimestre 1981.

BONNEAU, Richard - « Tougnantigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma: le mythe de l'indépendance absolue » in *L'Afrique littéraire et artistique* n° 27, février 1973.

BURTIN, Marie Simone e OBADIA, Jean-Charles - « Les Soleils des Indépendances, l'ancrage culturel » in *Réponses*, supplément de *Le Français dans le monde* n° 7, mai 1983.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette - « Critique sociale et exploration de l'inconscient dans le roman d'Ahmadou Kourouma: "Les Soleils des Indépendances" » in *Annales de l'Université de Brazzaville, Droit et Lettres*, tome VIII, séries A et B, 1972.

- CHEVRIER, Jacques - « Roman et société en Afrique noire » in *Notre Librairie* n° 22, 1974.
- « Une écriture nouvelle » in *Notre Librairie* n° 60, 1981
 - « Un renouvellement fécond du récit africain » in *Le Monde*, le 17 mai 1982.
 - « émergence d'une littérature » in *Notre Librairie* n° 68, janvier-avril 1983.
 - « Atelier littérature » e « Extraits d'Ahmadou Kourouma » in *Littérature générale et comparée* - "Initiation aux littératures africaines francophones" (stage animé par Jacques Chevrier), New Delhi, JNU, CEDEFISI, 1983.
- CLÉO-GODIN, Jean - « Les Soleils des Indépendances » in *Études Françaises*, vol.4, n° 2, Les Presses de l'Université de Montréal, mai 1968.
- DAILLY, Christophe - « Ahmadou Kourouma, Les Soleils des Indépendances » in *Linguistique et ethnosociologie*, n° 1, Université d'Abidjan, Centre Universitaire de Recherches et de Développement, 1971.
- D'ALMEIDA, Irène Assiba - « The language of african fiction: reflexions on Ngugi's advocacy for an afro-african literature » in *Présence Africaine* n° 120, 4^e trimestre 1981.
- DERIVE, Jean - « L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans "Les Soleils des Indépendances" d'Ahmadou Kourouma » in *L'Afrique littéraire* n° 54-55: "Mythe et littérature africaine", 4^e trimestre 1979-1^{er} trimestre 1980.
- « Pour une pédagogie de la lecture des oeuvres négro-africaines » in *Littératures africaines et enseignement*, Colloque International, Université de Bordeaux III, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- DÉSALMAND, Paul - « Qu'est-ce que la littérature négro-africaine? » in *Notre Librairie* n° 65: "Regards croisés sur les littératures africaines", juillet-septembre 1982.
- ECHENIM, Kester - « La structure narrative des Soleils des Indépendances » in *Présence Africaine* n° 107, 3^e trimestre 1978.
- ELAHO, Raymond O. - « A la recherche du Nouveau Roman Africain » in *Présence Africaine* n° 107, 3^e trimestre 1978.
- GAUGEARD, Jean - « Ahmadou Kourouma, Les Soleils des Indépendances » in *Les Lettres Françaises* n° 1321, 11-17 février 1970.
- GÉRARD, Albert - « La francophonie dans les lettres africaines » in *Revue de Littérature Comparée* n° 3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974.
- GORÉ, Jeanne-Lydie - « Aspects de la présence du sacré dans la littérature africaine d'expression française » in *L'Afrique littéraire* n° 54-55: "Mythe et littérature africaine", 4^e trimestre 1979-1^{er} trimestre 1980.

- HALAOUI, Nazam - « L'expression du manding dans le français d'un roman africain » in *Bulletin de l'observatoire du français contemporain d'Afrique noire* n° 5, Institut de linguistique appliquée, Université d'Abidjan, Côte d'Ivoire, 1984.
- HOUIS, Maurice - « Ahmadou Kourouma: les niveaux de signification dans "Les Soleils des Indépendances" » in *Recherche, Pédagogie et Culture* n° 28, mars-avril 1977.
- HUANNOU, Adrien - « La technique du récit et le style dans "Les Soleils des Indépendances" » in *L'Afrique littéraire et artistique* n° 38, 4^e trimestre 1975.
- IRELAND, K. R. - « End of the line: time in Kourouma's "Les Soleils des Indépendances" » in *Présence Africaine* n° 23, automne 1981.
- IWARA, A. U. - « Mother-tongue education - Problems and prospects in a post-colonial African state: Nigeria » in *Présence Africaine* n° 119, 3^e trimestre 1981.
- JAY, Salim - « Ahmadou Kourouma, Côte d'Ivoire, "Les Soleils des Indépendances" » in *L'Afrique littéraire* n° 73-74, 3^e et 4^e trimestres 1984.
- JOUBERT, Jean-Louis - « Des étudiants parisiens découvrent la littérature négro-africaine » in *Notre Librairie* n° 65: "Regards croisés sur les littératures africaines", juillet-septembre 1982.
- KANE, Mohamadou - « L'actualité de la littérature africaine d'expression française » in *Présence Africaine* numéro spécial: "Réflexions sur la première décennie des indépendances en Afrique noire", 3^e trimestre 1971.
- « Sur les formes traditionnelles du roman africain » in *Revue de Littérature Comparée* n° 3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974.
- KERN, Anita - « On "Les Soleils des Indépendances" and "Le Devoir de Violence" » in *Présence Africaine* n° 85, 1^{er} trimestre 1973.
- KONÉ, Amadou - « Présence de l'oralité dans le roman ivoirien » in *Notre Librairie* n° 86: "Littérature de Côte d'Ivoire 1", janvier-mars 1987.
- LANGLOIS, émile - « Les Soleils des Indépendances, roman de la stérilité? » in *Présence Francophone* n° 8, printemps 1974.
- LAVERGNE, Evelyne - « Les Soleils des Indépendances, un roman authentiquement africain? » in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines* n° 3, 1981.
- MAGNIER, Bernard - « Les soleils des littératures » in *Notre Librairie* n° 82, janvier-mars 1986.

- MICHAUD, Guy - « Représentations culturelles dans "Les Soleils des Indépendances" d'Ahmadou Kourouma » in *Revue d'Ethnopsychologie* n° 2-3: "Littérature d'Afrique noire - Identité culturelle et relation critique", avril-septembre 1980.
- N'DA, Pierre - « La création romanesque » in *Notre Librairie* n° 86: "Littérature de Côte d'Ivoire 1", janvier-mars 1987.
- OHAEGBU, Aloysius U. - « Les Soleils des Indépendances ou le drame de l'homme écrasé par son destin » in *Présence Africaine* n° 90, 2^e trimestre 1974.
- PAGEARD, Robert - « La vie traditionnelle dans la littérature d'Afrique noire d'expression française » in *Revue de Littérature Comparée* n° 3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974.
- RICARD, Alain - « Vers le renouveau » in *Littératures de langue française hors de France*, Anthologie didactique, Fédération Internationale des professeurs de Français (F.I.P.F.), Sèvres, Ed. J. Duculot, s.d.
- SALIEN, François - « Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma » in *Notre Librairie* n° 60, 1981.
- SCHIKORA, Rosemary G. - « Narrative voice in Kourouma's "Les Soleils des Indépendances" » in *The French Review* vol.55, n° 6, May 1980.
- SONGOLO, Aliko - « Fiction et subversion: "Le Devoir de Violence" » in *Présence Africaine* n° 120, 4^e trimestre 1981.
- TRAORÉ, Aminata - « Les femmes ivoiriennes dans la parole » in *Notre Librairie* n°86: "Littérature de Côte d'Ivoire 1", janvier-mars 1987.
- TRIGO, Salvato - « Situação das literaturas africanas de expressão portuguesa 1 e 2 » in *Nova Renascença*, Outono de 1980 e Inverno de 1981.
- VAILLANT, Evelyne - « A travers "Les Soleils des Indépendances", relevés lexicaux: pistes pour la classe » in *Réponses*, supplément de *Le Français dans le monde* n° 7, mai 1983.

C. OBRAS E ARTIGOS SOBRE A HISTÓRIA DE ÁFRICA

- CISSOKO, Sékéné-Mody - *Histoire de l'Afrique Occidentale*, Présence Africaine, 1966.
- CORNEVIN, Marianne - *Histoire de l'Afrique contemporaine*, Paris, Payot, 1972.
- CORNEVIN, Robert - *Histoire de l'Afrique*, tome I: des origines au XVI^e siècle, Paris, Ed. Payot, 1967.

HAMA, Boubou - *Les grands problèmes de l'Afrique des Indépendances*, Paris, Ed. Pierre Jean Oswald, Coll. Poésie/prose africaine, 1974

PAQUES, Vivianne - *Les peuples d'Afrique*, Paris, Bordas, 1974.

PERSON, Yves - «Samori, construction et chute d'un empire» in *Les Africains*, tome I, Paris, Ed. J.A., 1977.

WALLERSTEIN, Immanuel - *L'Afrique et l'Indépendance*, Présence Africaine, 1966.

INDICE

INTRODUÇÃO	4
------------------	---

I - O TEXTO

A. O autor e a obra	8
1. Perfil biográfico	8
2. A obra de Ahmadou Kourouma	11
3. Contexto histórico-literário	13
Notas	49
B. Temática	56
1. Independências	57
2. Tradição	67
3. Religião	78
Notas	88

II - O DISCURSO

A. Estrutura	92
1. Composição	92
2. Tempo	96
3. Espaço	113
Notas	122
B. Funcionamento	124
1. Narração	124
2. Descrição	143
3. Aspectos linguísticos	148
Notas	171

CONCLUSÃO	177
Notas	178

BIBLIOGRAFIA	180
--------------------	-----