Cristina Ferreira Pinto Mendes de Freitas

O processo de descolonização literária em África

– os casos de Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma e Mia Couto

PORTO

2005

Cristina Maria Falcão Severo Ferreira Pinto Mendes de Freitas

O processo de descolonização literária em África

– os casos de Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma e Mia Couto

Dissertação de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em Literatura

apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PORTO

2005

Aos meus pais

Ao meu marido

Às minhas filhas

Por tudo e especialmente pelo tempo

e dedicação a que me furtei

Agradecimentos

Para a realização deste trabalho, foi imprescindível o contributo de diversas pesoas e instituições a quem quero dirigir o meu agradecimento.

Ao Professor Doutor Salvato Trigo, um agradecimento muito especial por ter aceite orientar esta dissertação, pela disponibilidade, atenção e comentários que me dispensou ao longo deste estudo, bem como pelo seu apoio ao longo dos anos – e são já muitos...

Ao PRODEP, através da Escola Superior de Educação e do Instituto Politécnico do Porto, devo a situação de bolseira que, ao proporcionar-me dispensa total de serviço, permitiu que me dedicasse exclusivamente a esta investigação durante três anos.

Devo ainda um agradecimento às colegas que se disponibilizaram para discutir comigo determinados aspectos do meu trabalho ou que, de alguma forma, prestaram a sua colaboração.

Agradeço aos meus pais todo o apoio e incentivo que me deram em todos os momentos, especialmente nos mais difíceis.

Finalmente, mas não por último, um muito obrigado ao meu marido por todo o apoio, carinho, paciência e estímulo que me permitiram concluir este trabalho.

Índice

Resumo ix

Abstract xi

Introdução 1

Capítulo 1. O contexto cultural 15

1.1 O contexto cultural em Chinua Achebe 17

1.1.1 Cosmologia e religião 28
- Chukwu 31
- Deuses e Oráculos 32
- Chi 37
- Antepassados 39

1.1.2 Costumes e tradições 43
- Casamento 43
- Festa do Novo Inhame 46
- Sistema legal e judicial 48
- Sistema de títulos 53
- Rituais fúnebres 54

1.1.3 Papel da mulher 57

1.1.4 Percepção temporal 77

1.1.5 O sobrenatural 87

1.2 O contexto cultural em Ahmadou Kourouma 91

1.2.1 Cosmologia e religião 95

1.2.2 Costumes e tradições 108
- Excisão 110
- Casamento 117
- Rituais fúnebres 120

1.2.3 Papel da mulher 123

1.2.4 Percepção temporal 128

1.2.5 O sobrenatural 138

1.3 O contexto cultural em Mia Couto 149

1.3.1 Cosmologia e religião 154

1.3.2 Costumes e tradições 160

1.3.3 Papel da mulher 166

1.3.4 Percepção temporal 170

1.3.5 O sobrenatural 174

Capítulo 2. Contaminação linguística ____ 183

2.1 Contaminação linguística em Chinua Achebe ____ 202

2.1.1 Oralidade vs literacia ____ 214

2.1.2 Organização retórica do discurso ____ 231
2.1.2.1 ordem lexico-semântica ____ 233
2.1.2.2 ordem morfossintáctica ____ 251

2.2 Contaminação linguística em Ahmadou Kourouma ____ 256

2.2.1 Oralidade vs literacia ____ 258

2.2.2 Organização retórica do discurso ____ 271
2.2.2.1 ordem lexico-semântica ____ 273
2.2.2.2 ordem morfossintáctica ____ 293

2.3 Contaminação linguística em Mia Couto ____ 301

2.3.1 Oralidade vs literacia ____ 305

2.3.2 Organização retórica do discurso ____ 313
2.3.2.1 ordem lexico-semântica ____ 316
2.3.2.2 ordem morfossintáctica ____ 329

Capítulo 3. Recursos da técnica narrativa ____ 337

3.1 Contos e fábulas ____ 349

3.2 Mitos e lendas ____ 363

3.3 Canções e cânticos ____ 372

3.4 Provérbios e máximas ____ 378

Conclusões ____ 399

Bibliografia ____ 409

RESUMO

A descolonização literária tem sido, de modo geral, o projecto da escrita ficcional pós-colonial. No mundo das letras africanas, Chinua Achebe (Nigéria), Ahmadou Kourouma (Costa do Marfim) e Mia Couto (Moçambique) têm questionado técnicas romanescas, discursos e estratégias discursivas ocidentais a partir de uma posição privilegiada entre dois mundos. Este estudo pretende demonstrar que as literaturas africanas modernas se afirmaram como entidades autónomas das literaturas ocidentais e, mais especificamente, que um romance africano difere de um romance ocidental tanto a nível da sua dimensão ética e sócio-histórica como das convenções estéticas que o enformam. Com este nosso estudo, pretendemos, por conseguinte, demonstrar que estes autores providenciaram importantes modelos, no âmbito do romance, para uma prática literária africana.

Seguindo uma metodologia comparatista, cobrimos um vasto período cronológico, bem como diferentes áreas geográfico-literárias africanas para encontrarmos migrações temáticas, discursivas, estilísticas e retóricas. Assumimos Achebe e as suas obras, *Things Fall Apart* (1958), *A Man of the People* (1966) e *Anthills of the Savannah* (1987), como elemento comparante, e tomámos as obras de Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances* (1970), e de Mia Couto, *A Varanda do Frangipani* (1996) e *O Último Voo do Flamingo* (2000), como elementos comparados.

A dissertação está dividida em três capítulos que abordam os principais vectores por onde passa o processo de descolonização literária nos três autores. O capítulo 1 refere-se ao contexto cultural subjacente aos romances do *corpus*; o capítulo 2 discute a contaminação linguística entre a língua africana e a língua do antigo colonizador; o capítulo 3 examina o(s) modo(s) como os autores incorporam formas da oratura africana nos seus romances.

Apesar da detecção de linhas de força comuns, este estudo não nos impediu de afirmar a diversidade entre as literaturas nigeriana, marfinense e moçambicana e de provar que a visão unificadora de uma literatura africana é indefensável, na medida em que em África, à semelhança dos outros continentes, existem literaturas sustentadas pelas culturas específicas dos seus vários povos.

ABSTRACT

The literary decolonization has been, in general terms, the project of ficcional post-colonial writing. Within African letters, Chinua Achebe (Nigeria), Ahmadou Kourouma (Ivory Coast) and Mia Couto (Mozambique) have questioned European discourses, discursive strategies and novelistic techniques from a privileged position between the two worlds. This study aims at demonstrating that modern African literatures have established themselves as entities autonomous from western literatures and, at a more specific level, that an African novel differs from a western novel on the basis not only of its ethical and socio-historic dimensions but also the aesthetic conventions that shape it. This study is intended, therefore, to prove that these authors provided important models, as far as the novel is concerned, for an African literary practice.

Using a comparative methodology, a large chronological period will be covered as well as different African geographical and literary areas in order to find thematic, discursive, stylistic and rhetorical migrations. Achebe and his novels, *Things Fall Apart* (1958), *A Man of the People* (1966) and *Anthills of the Savannah* (1987), will be considered as the core element, and the novels of Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances* (1970), and of Mia Couto, *A Varanda do Frangipani* (1996) and *O Último Voo do Flamingo* (2000), will be taken as the comparative elements.

The dissertation is divided into three chapters that deal with the main vectors through which the process of literary decolonization is achieved by these three authors. Chapter 1 refers to the cultural background of the novels selected; chapter 2 discusses language contact between the author's African language and his country's former colonizing language; chapter 3 examines the way(s) these authors incorporate forms of the African oral tradition in their novels.

In spite of the detection of common parameters, this study did not prevent us from confirming diversity among the literatures of Nigeria, Ivory Coast and Mozambique, and from presenting proof that a unifying vision of a single African literature is not defensible, insofar as in Africa, like in the other continents, there are literatures which are sustained by the specific cultures of its peoples.

Introdução

A emergência, no século XX, da literatura africana em línguas alienígenas como um *corpus* distinto da literatura oral representa um notável enriquecimento da modernidade literária. O percurso, porém, não foi fácil e muito há ainda para discutir. Obiechina, um credenciado crítico africano, reconhece, em 1975, que os autores africanos estão paulatinamente a apropriar-se do romance, a "domesticá-lo". "...the form has been borrowed and assimilated to a new cultural reality, in which the old indigenous culture and the new technological culture have been and still are being painfully married. Like every other item of cultural borrowing, the novel is, in West Africa, still undergoing a process of "domestication"."[1]

Tem sido a crítica ocidental (europeia ou americana) que mais se tem debruçado sobre a problematização crítica da questão da narrativa africana. Em 1983, três importantes críticos nigerianos afirmavam: "...Africa's prose literature is under attack from a dominant and malicious eurocentric criticism."[2] O principal objectivo destes autores é descolonizar a literatura africana, vê-la como uma entidade autónoma das outras literaturas e não como uma ramificação das literaturas ocidentais. Para tal, estes críticos preconizam que a literatura africana siga modelos e tradições próprios, uma vez que ela se enraiza numa cultura diferente da europeia.

O processo de descolonização literária em África ainda está em curso: os diferentes autores continuam a trabalhar para a definição e afirmação das suas literaturas nacionais, pelo que consideramos que investigar os processos de distanciamento das literaturas africanas em relação ao cânone europeu é um tema ainda actual para objecto de pesquisa.

Relativamente aos autores alvo do nosso estudo, eles estão de tal modo relacionados com a problemática em questão que se torna difícil precisar se a nossa escolha decorreu da opção desse tema de pesquisa, se esses nomes já se nos impunham pelas leituras que deles

---

[1] OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge University Press, 1975, p.35. Também em BRUCE, King (ed.) – *The Commonwealth Novel since 1960*, London, MacMillan, 1991, p.148, aparece esta ideia de domesticação, adaptação e experimentação a nível da língua e da estrutura no romance africano em inglês.

[2] CHINWEIZU, JEMIE, Onwuchekwa, and MADUBUIKE, Ihechukwu – *Toward the Decolonization of African Literature*, Washington, Howard University Press, 1983, p.1.

fizemos. Escolhemos três importantes autores das literaturas africanas modernas de língua inglesa, francesa e portuguesa, respectivamente, da literatura nigeriana, marfinense e moçambicana, a saber, Chinua Achebe (Nigéria), Ahmadou Kourouma (Costa do Marfim) e Mia Couto (Moçambique).

Achebe, notado logo em 1958, com a publicação de *Things Fall Apart* e considerado por muitos críticos como "o pai do romance africano em inglês"[3], tem, década após década, publicado regularmente romances, contos, poemas e ensaios, escrito diversos artigos e dado inúmeras entrevistas num contributo valiosíssimo para a afirmação e autonomização das literaturas africanas, em geral, e da literatura nigeriana, em particular. O seu desempenho tornou-o uma figura central nas discussões sobre o romance africano em geral. O estatuto seminal de Achebe deve-se, essencialmente, ao facto de os seus romances terem providenciado importantes modelos estéticos para uma prática literária africana, mas também ao facto do seu sucesso comercial e crítico ter encorajado, por um lado, africanos a escreverem para publicação e, por outro, editores a publicarem as obras de autores africanos. Para além disto, os seus numerosos ensaios críticos e teóricos sobre a sua própria obra e sobre literatura africana em geral contribuíram enormemente para estabelecer normas e convenções que serviriam de parâmetros para o trabalho dos romancistas africanos. Deste autor, seleccionámos, então, para o nosso estudo, três romances que representam diferentes

---

[3] C.L.Innes designa Achebe como "father of the African novel in English" (INNES, C.L. – *Chinua Achebe*, Cambridge University Press, 1990, p.19).
Gikandi refere-se a Achebe como "the person who invented African literature" e a *TFA* como "a foundational moment of literary history" (GIKANDI, Simon – "Chinua Achebe and the Invention of African Culture", *Research in African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, p.5)
Soyinka reconhece que "the first West African writer to produce truly African Literature was not Leopold Senghor but Chinua Achebe." (citado por LINDFORS, Bernth – "The Early Writings of Wole Soyinka", *Journal of African Studies*, nº2, 1975, p.85.)
Bruce King refere o papel de *Things Fall Apart* a nível de descolonização do texto literário em África: "...the publication of *Things Fall Apart* ...would serve as a point of reference and comparison for future writing. The novel ...introduced techniques that liberated future African novelists from having to imitate the conventions of a western literary genre." (KING, Bruce – *The New English Literatures: Cultural Nationalism in a Changing World*, MacMillan, New York, 1980, p.58)
Salah Hassan qualifica *Things Fall Apart* como "the quintessential postcolonial African narrative" e falando da hipercanonização de que foi alvo este romance afirma: "Designated by postcolonial criticism as an antithesis to canonical works, like Conrad's *Heart of Darkness*, that represented Africa, *Things Fall Apart* disrupted the established tradition, but it also secured its place in the canon and became the object of postcolonial hypercanonization." (HASSAN, Salah D. – "Canons after Postcolonial Studies", *Pedagogy*, vol .1, nº2, Summer 2001, p.300.)

capítulos na história do seu povo, a saber, *Things Fall Apart* (1958), *A Man of the People* (1966) e *Anthills of the Savannah* (1987).

Ahmadou Kourouma, falecido em Dezembro de 2003, instaurou um marco de ruptura com o seu romance *Les Soleils des Indépendances* (publicado inicialmente, em 1968, no Canadá e, só em 1970, em França) e, após um hiato de vários anos, continuou a desenvolver um trabalho excepcional com a publicação de outros romances. O nosso estudo irá incidir sobre o seu primeiro romance.

Mia Couto, o mais jovem dos autores escolhidos, e a prova mais concreta que o processo de descolonização literária ainda está em curso, tem contribuído significativamente para a definição da literatura moçambicana. Apesar deste autor, à semelhança de Achebe, também se ter salientado em diversas formas literárias (romance, conto, poesia, crónica), dele seleccionámos os romances *A Varanda do Frangipani* (1996) e *O Último Voo do Flamingo* (2000). Pensamos ser importante para o nosso estudo comparado cobrir este vasto período cronológico, bem como diferentes áreas geográfico-literárias africanas para tentar encontrar analogias e migrações temáticas, discursivas, estilísticas e retóricas.

O cerne do nosso trabalho será a obra de Chinua Achebe. Este autor, nas comemorações do seu sexagésimo aniversário, foi intitulado "the eagle on the iroko". Sabendo-se que o *iroko* é a árvore mais alta e forte da floresta, e que a águia é considerada o rei das aves, através desta feliz metáfora, podemos ter uma noção da importância de Achebe. Escalar esta árvore não é uma tarefa fácil e é por isso que o provérbio Igbo afirma "one does not climb the iroko twice". Tendo conseguido subir ao *iroko*, o escalador deverá tentar apropriar-se de tudo o que lá encontrar, pois pode não conseguir repetir a proeza. A águia, pelo contrário, pode "escalar" e planar por cima da árvore vezes sem conta. Nesta metáfora, o *iroko* representa, obviamente, o campo da literatura africana; a águia, Chinua Achebe, literalmente voou por cima do *iroko* várias vezes. Ainda no âmbito das comemorações do seu sexagésimo aniversário, a dimensão literária deste autor foi devidamente salientada num artigo publicado no *Sunday Times*:

> "Eagle on Iroko was an apt metaphor for depicting that the man has attained the summit of his career. But great artists are ageless because great works of art are timeless. Achebe,

therefore, is not just Eagle on Iroko, he is Eagle above seasons. And while he lives, it is, in his own words, morning yet on creation day."[4]

Por aqui se reforça a nossa convicção de que Achebe tem um papel central no desenvolvimento das literaturas africanas.

Dado que assumimos este autor como elemento comparante, as secções a ele relativas apresentam-se mais desenvolvidas, servindo a informação aí veiculada também de contexto ao estudo das obras de Ahmadou Kourouma e Mia Couto, que tomaremos como elementos comparados. Verificaremos que as diferentes fonias das literaturas africanas modernas não impedem a transversalidade de temas como o nosso que são, de facto, estruturantes das literaturas nacionais numa África dos nossos dias.

Delimitado o tema e definidos os autores, resta-nos explicitar um pouco a razão que nos fez decidir pelo romance. Apesar de o romance ocidental ser estranho às culturas africanas, por estarmos em presença de uma civilização oral iniciática, inúmeros escritores optaram pelo romance nos últimos tempos do período colonial e a sua opção tem-se mantido até ao momento presente.

A história do romance em África, tal como todas as histórias, é complexa e multifacetada. Não existe um princípio bem definido e identificado, nem uma linha única de desenvolvimento. A história deste romance ainda se complica mais se pensarmos que o continente africano sofreu pelo menos três grandes influências culturais: as culturas indígenas das sociedades africanas tradicionais, a cultura islâmica trazida pelos árabes e a cultura europeia trazida para África durante o período colonial.[5] Cada uma destas três forças culturais já é, por si só, complexa e variada, mas em África diversas combinações entre elas criaram fenómenos culturais híbridos que estão muito para além de qualquer uma dessas três culturas originais. O romance africano é, de facto, um desses fenómenos híbridos, o que contribui para a complexidade da sua definição e do seu estudo.

O romance tem sido uma das formas mais importantes (senão a mais importante) em que os escritores pós-coloniais africanos têm tentado afirmar a sua independência do domínio

---

[4] Citado por EZENWA-OHAETO – *Chinua Achebe: a Biography*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p.280.

[5] MAZRUI, Ali – *The Africans: Triple Heritage*, Boston, Little Brown, 1986.

cultural europeu. A escolha do romance como forma mais adequada ao projecto de descolonização literária, tal como a escolha da escrita em línguas europeias, é uma questão complexa e não desprovida de polémica.

Por muito importante que seja perceber e aceitar que os romances africanos são *africanos* (ou mais correctamente, nigerianos, marfinenses, moçambicanos, angolanos, etc.), também é importante reconhecer que, precisamente por serem romances, eles relacionam-se implicitamente com a tradição romanesca ocidental, mesmo que, enquanto romances africanos, se inspirem num conjunto de tradições culturais africanas estranhas à tradição ocidental. A escolha desta forma por escritores africanos ciosos de preservar as suas tradições culturais orais poderá ser problemática, se se pensar que a origem do romance esteve intimamente relacionada com a ascensão da burguesia e com o desenvolvimento do capitalismo na Europa, um processo histórico que levou à colonização de África e no qual o romance desempenhou um papel crucial não só de expressão da ideologia burguesa europeia, como também da ideologia colonialista europeia.

Os romancistas africanos pós-coloniais vão, por conseguinte, trabalhar com uma forma que é estranha ao seu contexto cultural. Por outro lado, torna-se imperativo lembrar a posição de Bakhtine que considera o romance uma espécie da narrativa muito flexível que pode mudar de forma e adaptar-se praticamente a qualquer situação devido à sua capacidade de estabelecer um contacto próximo e directo com o mundo à sua volta. Segundo Bakhtine, em vez de funcionar de acordo com princípios rigidamente definidos, o romance, pela sua natureza, desafia os seus próprios princípios e, por isso, permanece sempre novo, sempre em sintonia com a realidade contemporânea. Para manter esta capacidade dinâmica de adaptação, o romance tem de questionar continuamente noções pré-definidas acerca do que ele deve ser. Ele é, por conseguinte, "a genre that is ever questing, ever examining itself and subjecting its established forms to review. Such, indeed, is the only possibility open to a genre that structures itself in a zone of direct contact with developing reality."[6]

[6] BAKHTIN, M. M. – *The Dialogic Imagination – Four Essays*, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, Univ.of Texas Press, 1981, p.39.

O romance é uma espécie da narrativa permanentemente questionante e em evolução na medida em que, retirando energias do seu contexto histórico, procura questionar e ultrapassar as convenções estabelecidas pelos romances antecedentes. Sob este ponto de vista, compreende-se a razão da escolha preferencial dos autores africanos: o romance torna-se a forma ideal para a literatura pós-colonial que apesar de revelar um certo compromisso com a tradição literária europeia, representa, não a continuação das convenções europeias, dos cânones europeus, mas sim um desafio directo a uma tradição que muitas vezes era cúmplice da dominação colonial europeia. Para além disso, o facto de o romance ter estado historicamente envolvido no desenvolvimento do nacionalismo na Europa, potencialmente, faz dele a forma perfeita para os escritores pós-coloniais que procuram contribuir para o desenvolvimento de novas identidades culturais nacionais. Se o romance africano se tornou um instrumento formal na recriação[7] das culturas africanas, certamente isso aconteceu porque esta forma literária procurou evocar mundos que se situavam fora da sua esfera e parâmetros habituais.

O estatuto pioneiro de Achebe na história da literatura africana reside precisamente na capacidade que teve de se aperceber que o romance lhe facultava um novo modo de reorganizar as culturas africanas, especialmente no período crucial de transição do colonialismo para a independência. Uma vez que as culturas africanas são fundamentalmente culturas intuitivas, e portanto expeditivas, não têm, por razões de natureza civilizacional que se prendem com o iniciatismo da oralidade, um treino para a deductividade. Está-se, por isso, a introduzir numa cultura civilizacionalmente intuitiva, e portanto indutiva, situações que são essencialmente dedutivas.

Para Achebe, o romance pode efectivamente propor um mundo alternativo para além das realidades implícitas nas relações de poder coloniais e pós-coloniais. Achebe foi provavelmente o primeiro escritor a reconhecer o papel do romance como uma forma que

[7] Em vez dos termos "invenção" e "reinvenção" (utilizados por Simon GIKANDI em *Reading Chinua Achebe – Language and Ideology in Fiction*, London, James Currey, 1991, p.3) preferimos utilizar este, pois acreditamos, tal como MAKOUTA-MBOUKOU, que "une civilisation est ou n'est pas. Une culture vit, meurt ou s'éteint. On peut faire revivre une civilisation et une culture; on peut les recréer. Mais on ne peut les *créer*, c'ést à dire les *inventer*." (MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre - *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Dakar, NEA, 1980, p.46)

continha em si inúmeras possibilidades de recriar uma nova comunidade nacional. Achebe contribuiu para estabelecer e reforçar o paradigma do escritor africano como uma figura em que uma das funções primordiais é a formação de uma identidade comunitária, contrariamente à tradição ocidental em que o escritor isolado expressa a sua individualidade. Para ele, o escritor encontra-se, necessariamente, implicado na construção da nova nação, na procura de um novo campo discursivo no qual possam participar cada vez mais africanos.[8]

Se reconhecermos, na linha de Bakhtine, que o romance europeu é uma forma híbrida, inerentemente complexa, talvez a mais múltipla de todas[9], teremos que admitir que um romance africano ainda o é mais. Para Achebe, a África, entidade complexa e múltipla, é uma paisagem a um tempo física e metafísica.[10] O hibridismo do romance africano é um fenómeno complexo que envolve mais do que a simples combinação aditiva de diferentes perspectivas culturais. Este hibridismo implica complexos diálogos entre as culturas africana e europeia. O próprio Achebe reconheceu que vivia num cruzamento de culturas, encarando essa intersecção entre a tradição Igbo e a estrutura europeia como um cruzamento frutífero, como um ponto em que os caminhos mais díspares se cruzam para se criar algo de novo, mas que também se pode revelar perigoso.

> "But still the crossroads does have a certain dangerous potency; dangerous because a man might perish there wrestling with multiple-headed spirits, but also he might be lucky and return to his people with the boon of prophetic vision."[11]

Instado a definir melhor essa noção de "crossroads of cultures", afirma:

> "It's like being in two worlds, or being at the confluence of two rivers, but it's never quite the confluence. The image of crossrods is a good one, because crossroads are a place where

[8] Gikandi salienta o pioneirismo de Achebe também a outro nível: "I want to insist that Achebe was possibly the first African writer to be self-conscious about his role as an African writer, to confront the linguistic and historical problems of African writing in a colonial situation and to situate writing within a larger body of regional and global knowledge about Africa." (GIKANDI, Simon – *Reading Chinua Achebe*, op.cit., pp.5-6) Gikandi ressalva ainda as dificuldades inerentes a este pioneirismo: "How is a particular mode of writing established, especially when a writer feels – as Achebe did at the beginning of his career – that he had no positive literary models to emulate or precursors with which to identify?" (Ibid., p.25)

[9] Como prova da multiplicidade do romance, Bakhtine refere a sua capacidade de incorporar e fazer uso de convenções tradicionalmente associadas a outros géneros, (por exemplo, poemas, canções, cartas, sermões, excertos de diários, etc.), ainda que alguns desses géneros não sejam normalmente considerados literários, continuando, mesmo assim, a ser classificado como um romance. BAKHTINE, Mikhaïl – *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p.141.

[10] ACHEBE, Chinua – "Thoughts on the African Novel", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, p.92.

[11] ACHEBE, Chinua – "Named for Victoria, Queen of England", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.34.

there's a lot of traffic, not just human traffic but also spirit traffic. So it's a very powerful location."[12]

A "desocidentalização", a "desterritorialização" da forma romanesca vai dar-se através do sincretismo operado pelos escritores africanos e resultante da confluência de culturas e tradições ocorrida em todas as antigas colónias europeias.

Estudos sobre o romance africano podem, assim, potencialmente aumentar o nosso conhecimento da história de África, especialmente a relação entre a África e a Europa. Afinal a afirmação de Bakhtine acerca do contacto próximo que existe entre o romance e a realidade contemporânea é, talvez, apenas, uma outra maneira de dizer que o romance enquanto forma da narrativa está intimamente relacionado com a História.[13] Não é, certamente, uma coincidência que a descolonização literária tenha ajudado à descolonização política; apesar da independência política ter contribuído para a ascensão do romance africano, enquanto tal, à cena literária internacional, não foi ela que determinou em absoluto a autonomia literária.

Os romancistas africanos participaram activamente no esforço de desenvolver identidades culturais pós-coloniais viáveis no seio de sociedades africanas cujas histórias e tradições tinham sido radicalmente afectadas pela intrusão de forças culturais, políticas e económicas estrangeiras. Tal como Abiola Irele afirma "our writers are groping implicitly, through imagination, towards the creation of a new order of Africa."[14]

Gerações de colonizadores e de escritores coloniais tinham olhado para África como espaços em branco, terras virgens, e para os africanos como povos selvagens, sem história e sem cultura, desenvolvendo o mito da "tábua rasa". Como tal, na medida em que o romance africano surge, de um modo geral, como um registo das consequências traumáticas do impacto do colonialismo ocidental sobre os valores e instituições tradicionais dos povos

---

[12] WACHTEL, Eleanor – "Eleanor Wachtel with Chinua Achebe: Interview", *The Malahat Review*, nº113, December 1995, p.55.

[13] Isto não significa, contudo, que defendemos a posição de alguns críticos em que o texto romanesco africano é tratado como uma representação directa e transparente da realidade, não se prestando suficiente atenção às dimensões estéticas da obra. A questão da dimensão social (ética) vs dimensão literária (estética), abordada pontualmente ao longo do trabalho, será devidamente salientada nas conclusões deste estudo.

[14] IRELE, Abiola – *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p.28.

africanos, apesar de reconhecerem a necessidade de uma redefinição de valores na África moderna, escritores como Achebe estavam conscientes de que, antes, teria de haver um confronto com o passado. Isto explica a preocupação inicial dos autores africanos com o passado de que *Things Fall Apart* é, precisamente, um exemplo.

Achebe está consciente que, ao longo dos anos, muitos críticos têm menosprezado ou mesmo negado a existência do romance africano com base no argumento que essa é uma forma literária ocidental, e com a ironia que lhe é peculiar contra-argumenta:

> "I dare not close without a word of recognition for that small and proprietary school of critics who assure us that the African novel does not exist. Reason: the novel was invented in England. For the same kind of reason I shouldn't know how to drive a car because I am no descendant of Henry Ford. But every visitor to Nigeria will tell you that we are among the world's most creative drivers!"[15]

E é precisamente a apropriação, por parte do escritor africano, dos instrumentos discursivos privilegiados do Ocidente que confere ao romance africano[16] a sua força subversiva.

> "Did not the black people in America, deprived of their own musical instruments, take the trumpet and the trombone and blow them as they had never been blown before, as indeed they were not designed to be blown? And the result was it not jazz? Is any one going to say that this was a loss to the world or that those first negro slaves who began to play around with discarded instruments of their masters should have played waltzes and foxtrots and more Salvation Army hymn tunes?"[17]

O instrumento emprestado, quer na música quer na ficção, é manipulado e utilizado contra a cultura que o produziu. Assim, o romance pode ser uma forma literária estranha à cultura africana, mas também é o mais apropriado para representar as transformações e contradições históricas engendradas pelo empreendimento colonial.

---

[15] ACHEBE, Chinua – "Thoughts on the African Novel", *Hopes and Impedimkents*, op.cit., p.99.

[16] Quando falamos em "romance africano", não estamos a defender uma visão pan-africanista desta espécie. Apesar do nosso estudo abordar, essencialmente, características transversais ao romance nigeriano, marfinense e moçambicano, ficará patente que cada um, porque ligado a contextos culturais e histórico-sociais diferentes, se distingue dos outros. É nossa convicção que a designação mais correcta a utilizar, actualmente, é "literaturas africanas" (ou a indicação da nacionalidade em questão, por exemplo, literatura nigeriana) e não "literatura africana". À medida que as nações africanas foram segregando novos padrões culturais, dando uma certa individualidade ao seu sistema cultural, simultânea e paralelamente impôs-se a necessidade de dar expressão estética a essa realidade. Apesar de literaturas afins em vários aspectos, como pretendemos demonstrar no nosso estudo, a literatura de cada país africano vai desenvolvendo a sua individualidade à medida que cada uma dessas nações desenvolve e fortalece a sua individualidade etnocultural e linguística.

[17] ACHEBE, Chinua – "Colonialist Criticism", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.89.

Pelo que fica exposto se compreende que tenhamos escolhido esta forma literária que, em África, assume vertentes riquíssimas em termos de análise textual.

Explicitemos, então, os vectores por onde passam, em nosso entender, o processo de descolonização literária em África. O primeiro vector tem a ver com o contexto cultural, com o texto antropológico subjacente a estas obras. Como atrás ficou claro, foi a atitude da Europa ao negar a existência de uma história africana, de aspectos culturais e civilizacionais dos vários povos africanos que despoletou, precisamente, a necessidade dos escritores apresentarem essas instâncias numa tentativa simultânea de reactivarem a auto-estima desses povos e de modificarem a imagem que os europeus tinham de África e dos africanos. Os autores por nós escolhidos vão, assim, integrar nos seus romances todo um conjunto de informações relativas ao modo de viver e pensar dos seus povos.

O segundo vector do processo de descolonização literária nestes autores, da sua caminhada em direcção à independência literária, tem a ver com a questão linguística, com a sua fala literária[18]. A língua é, talvez, o elemento mais importante em ficção. O escritor utiliza a língua para criar e controlar o seu mundo ficcional, as suas personagens e os seus destinos, os acontecimentos, e transmitir a sua mensagem aos leitores. De facto, a qualidade de uma obra de ficção, muitas vezes, é avaliada em função do estilo do autor e do modo como ele usa a língua para unificar os diversos elementos ficcionais. Esta questão, no âmbito das literaturas africanas, assume contornos problemáticos e tem suscitado, ao longo dos tempos, acesos debates. Consciente disso mesmo está o crítico Emmanuel Obiechina:

> "In the final analysis, the main problem remains a linguistic one, that is, how a writer can render vernacular experience into English and still retain a valid and convincing degree of vernacular authenticity. It is futile to pretend that this problem does not exist..."[19]

A grande maioria das populações africanas ainda comunica, pensa e sente nas suas línguas nativas e está mais profundamente ligada à tradição oral do que à tradição literária. Os escritores, devido à sua peculiar situação (privilégio?) de pertencerem a dois mundos,

---

[18] Para Salvato Trigo, a fala literária (a expressão verbal) é o "elemento mais distinto e portanto mais diferencial da Estética literária africana". TRIGO, Salvato – *Do logotetismo ao genotetismo: José Luandino Vieira – o percurso duma escrita*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, s.d., p.158.

[19] OBIECHINA, Emmanuel – *Language and Theme: Essays on African Literature*, Washington D.C., Howard University Press, 1990, p.57.

estão plenamente qualificados para levarem ao mundo o conhecimento da cultura, tradições e património dos seus povos, mas tudo isto numa língua que garanta autenticidade cultural e que não seja a reprodução fiel e exacta da norma europeia.

Podemos afirmar, com convicção, que os três autores, objecto do nosso estudo, são, em toda a sua plenitude, logotetas[20]. Todos eles fundaram uma língua nova; todos eles conseguiram "vazar" numa língua não-africana a psique e a problemática existencial do homem africano, apropriando-se, subvertendo, domesticando, relexificando[21], em suma, africanizando a língua europeia. Na tentativa de transcreverem as culturas africanas em obras literárias em inglês, francês ou português, os escritores africanos sentiram a necessidade de adaptar e indigenizar certos aspectos da língua. Pensamos que os autores por nós escolhidos são exemplos acabados disto mesmo. Apesar de, em certa medida, concordarmos com alguns linguistas que argumentam que a língua da narrativa é inventada, tentaremos demonstrar que as "falas" (no sentido de "parole") destes três autores trazem uma marca inegável de autenticidade ao capturarem efectivamente a textura e o sabor verbal do discurso Igbo (no caso de Achebe), Malinké (no caso de Kourouma) e Ronga (no caso de Couto).

O terceiro vector a abordar prende-se com os recursos utilizados na técnica narrativa. Uma das grandes inovações introduzidas por estes escritores africanos foi mesclar elementos da tradição oral africana, por exemplo, contos, provérbios, cânticos, etc., na escrita narrativa, operando o sincretismo de que atrás falávamos e obtendo como resultado uma polifonia do texto.

As diferentes obras romanescas dos autores que seleccionámos oferecem-nos, tanto a nível de forma como de conteúdo, um mundo africano nas suas mais diversas dimensões culturais. Assim, e na linha de Bakhtine, a nossa análise textual vai inserir-se numa abordagem pluridisciplinar (antropológica, histórica, linguística, sociológica, etc.) e não numa análise imanente. Parece-nos fundamental apostar essencialmente numa análise das obras

[20] Termo de Barthes, utilizado por Salvato Trigo para caracterizar o processo literário de Luandino Vieira. Cf. TRIGO, Salvato – *Do logotetismo ao genotetismo*, op.cit., p.453.
[21] Termo utilizado por Chantal ZABUS em *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

literárias não desligada do mundo exterior, em que a componente contextual tem tanta validade como a linguística, na medida em que estamos a lidar com literaturas nascidas numa encruzilhada de diferentes práticas semióticas. Tendo em mente a complexa teia de relações que é trazida para a obra literária africana e que estamos perante um espaço de síntese, temos de reconhecer que uma poética relativa a esta experiência pós-colonial (e certamente a qualquer experiência pós-colonial), obriga, necessariamente, a uma postura interdisciplinar. Mesmo quando uma obra é aparentemente simples, a exegese cultural torna-se necessária para o esclarecimento do significado dos seus elementos, facto que é precisamente reconhecido por Kalu Ogbaa:

> "Every culturally derived artefact entails in greater or lesser degree the whole of culture in which it is created. Everything that is said, figured or symbolized emerges out of an implicit background of ideas the existence of which makes historical elucidation an important part of aesthetic criticism."[22]

Por conseguinte, apesar, de reconhecermos nos romances destes autores essa validade histórica, antropológica, sociológica, etc., esse cariz social e didáctico, não podemos deixar de os encarar sempre como obras literárias que são; não podemos ignorar a dimensão e fruição estéticas que elas nos facultam. A insistência no papel social dos autores e romances africanos, e a consequente rejeição da escrita literária como instrumento de expressão individual, tem sido uma das mais importantes e distintivas características da Estética africana. Para o leitor acostumado com a ficção europeia, a passagem da vida comunitária para a consciência individual e de novo de volta para a primeira é inesperadamente surpreendente. A introspecção individual característica dos romances europeus dos séculos XIX e XX não é mais a norma ficcional em África. O indivíduo parece vulnerável na sua solidão e, como tal, é reabsorvido pela vida da comunidade. É aqui que os seus medos e dúvidas podem ser exorcizados publica e ritualisticamente. Esta é uma das dimensões do romance africano que o distanciam do cânone europeu e, contudo, ou talvez mesmo por isso, tem sido essa vertente que tem motivado a ignorância da dimensão estética dessas obras por parte de alguns críticos, como reconhece Achebe.

---

[22] OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination: Folkways in Chinua Achebe's Novels*, Trenton, Africa World Press, 1992, p.6.

> "The other day one of them spoke of the great African novel yet to be written. He said the trouble with what we have written so far, is that it has concentrated too much on society and not sufficiently on individual characters and as a result it has lacked 'true' aesthetic proportions. I wondered when this truth became so self-evident and who decided that (unlike the other self-evident truth) this one should apply to black as well as white. It is this cock-sureness which I find so very annoying."[23]

Queremos, neste nosso estudo, reagir contra este tipo de hegemonia cultural que parte de um modelo único de análise do texto literário, de uma grelha na qual seja possível incluir todas as estratégias do discurso literário e na qual subjaz uma ideia de uniformidade no que respeita a todos os objectos de análise. Concordamos, por isso, com Salvato Trigo quando afirma que o crítico ocidental, apenas apetrechado com os modelos teórico-literários ocidentais, não pode penetrar e explicar correctamente a literatura africana de língua portuguesa, francesa ou inglesa.[24] Como exemplo, este autor refere que "a escrita africana moderna, sendo caldeada na 'floresta dos símbolos' que envolvem o mundo da *palabra* a que o escritor procura regressar em busca da *africanidade*, não...parece poder ser inteiramente avaliada e plenamente fruida por uma Retórica marcada pelo 'pensamento directo', desde sempre marginalizadora de formas de expressão valorizadoras dos símbolos".[25]

A teoria literária ocidental parece-nos, com efeito, incapaz, por si só, de lidar adequadamente com a complexidade e variedade cultural da escrita pós-colonial. As teorias europeias emergem de tradições culturais particulares que valorizam noções de universalidade. Ora, teorias de género e de estilo, sistemas de valor, epistemologias, assunções acerca dos aspectos universais da língua, tudo isto é radicalmente posto em questão pelas práticas da escrita pós-colonial. Hibridismo e sincretismo terão, obrigatoriamente, de ser 'palavras-chave' na nossa abordagem das literaturas africanas modernas. Não queremos com isto dizer que excluimos completamente os sistemas teóricos europeus, ou que defendemos a ideia de que a teoria das literaturas pós-coloniais, no nosso caso africanas, deve ser concebida numa perspectiva de total independência das teorias europeias, mas tão somente que terá de existir uma apropriação, de modo a podermos

---

[23] Chinua ACHEBE – "Where Angels Fear to Tread" (1973), citado em ASHCROFT, Bill et al (eds.) – *The Post-colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, p.69.
[24] TRIGO, Salvato, *Do logotetismo ao genotetismo*, op.cit, p.10.
[25] Ibid., p.131.

realçar a natureza híbrida dessas sociedades pós-coloniais. Seguimos, neste ponto, a linha de pensamento de Ashcroft et al.

> "Alterity implies alteration and no European theory is likely to be appropriate in different cultural circumstances without itself undergoing radical rethinking – an 'appropriation' by a different discourse."[26]

Ao afirmarmos esta necessidade de adaptação do aparelho crítico ocidental por forma a garantirmos uma mais verdadeira leitura da africanidade das obras, estamos, contudo, conscientes da impossibilidade de penetrarmos totalmente noutro sistema cultural com a mesma intimidade com que vivenciamos o nosso. Permanecemos conscientes que as nossas leituras das literaturas africanas, apesar dos vários anos de estudo, são fruto do trabalho de um forasteiro. Estamos, no entanto, também convencidos que estas leituras trans-culturais, quando efectuadas com modéstia e muito trabalho, podem representar um importante contributo para o conhecimento dos outros e de nós próprios. A perspectiva do alienígena pode vir a revelar-se valiosa desde que assumida como tal. Assim, tendo sempre em mente o conselho de Achebe, no sentido de que "the European critic of African literature must cultivate the habit of humility appropriate to his limited experience of the African world"[27], tentaremos demonstrar que a prática de escritores como Achebe, Kourouma e Couto prova que mesmo, por vezes, reenviando à literatura que lhe forneceu um primeiro ímpeto criativo, é indiscutivelmente africana esta literatura que se constitui a partir de uma constante preocupação com a linguagem, as formas e o confronto de tradições diversas.

---

[26] ASCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen – *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 2002 (2nd ed.), p.32.
[27] ACHEBE, Chinua – "Colonialist Criticism", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.73.

Capítulo1

O contexto cultural

"At the moment our literature in the European languages is of a frontier kind. We are pioneers at the frontier, seeking a definition of ourselves and the past from which we have come. The frontier lies between us and the white man's technology, religion, mores, economics, etc. We try to address him and ourselves at the same time."[1]

[1] MPHALELE, Ezekiel – "Writers and Commitment", *Black Orpheus*, vol.2, nº3, 1968, p.39.

1.1 O contexto cultural em Chinua Achebe

A formação literária de Achebe foi dominada pelos textos literários canónicos do Ocidente e por textos não-ficcionais europeus sobre África, a que ele ironicamente chamou "the sedate prose of the district-officer-government anthropologist of sixty or seventy years ago".[2] Para produzir uma narrativa que subvertesse este discurso, Achebe teve de ler os textos europeus de modo diferente. É ele próprio que, por diversas vezes, nos descreve como a sua leitura inicial dos textos coloniais se transformou.

> "I did not see myself as an African to begin with. I took sides with the white men against the savages. In other words I went through my first level of schooling thinking I was of the party of the white man in his hair-raising adventures and narrow escapes. The white man was good and reasonable and intelligent and courageous. The savages arrayed against him were sinister and stupid or, at the most, cunning. I hated their guts."[3]

Anos mais tarde, quase numa paráfrase, Achebe confirma esta ideia:

> "I began to read about adventures in which I didn't know that I was supposed to be on the side of those savages who were encountered by the good white man. I instinctively took sides with the white people. They were excellent. They were intelligent. The others were not... they were stupid and ugly."[4]

Os autores Europeus apresentavam as suas obras de forma, segundo Achebe, a controlarem as simpatias do leitor.

> "We should have immediately identified with the Africans but this was impossible because the dice was loaded against them, the way the story was told, the way the author took sides."[5]

Só bastante mais tarde é que Achebe se apercebe da implicações da sua leitura.

> "In the university I suddenly saw that these books had to be read in a different light. Reading *Heart of Darkness* ... I realized that I was one of those savages jumping up and down on the beach. Once that enlightment comes to you, you realize that someone has to write a different story."[6]

Uma outra obra que o impeliu a tomar consciência de que a sua missão era ser o contador dessa história foi *Mr Johnson* de Joyce Cary (1952), descrita pela *Time Magazine*

---

[2] ACHEBE, Chinua – *Morning Yet on Creation Day*, London, Heinemann, 1975, p.5.
[3] ACHEBE, Chinua – "African Literature as Restoration of Celebration" in PETERSEN, Kirsten Host and RUTHERFORD, Anna (eds.) – *Chinua Achebe: a Celebration*, Oxford, Heinemann Educational Books, 1991, p.7.
[4] BROOKS, Jerome – "The Art of Fiction: Interview with Chinua Achebe", *The Paris Review*, vol.35, nº133, Winter 1994, p.144.
[5] EZENWA-OHAETO, op.cit. p.44.
[6] MOYERS, Bill – "Chinua Achebe: Nigerian Novelist", in FLOWERS, Betty Sue (ed.) – *A World of Ideas*, New York, Doubleday, 1989, p.343.

como "the best novel ever written about Africa". Contudo, Achebe e os seus colegas universitários não conseguiam identificar-se com a obra, pois esse livro acerca da Nigéria, definitivamente, não contava a sua história. Depois de centenas de anos de exploração literária de África que apenas salientava o exotismo ou a selvajaria do continente e dos seus povos, de modo a fornecer justificações para a escravatura e para o colonialismo, o romance de Joyce Cary foi a gota de água. Achebe consciencializa-se de que libertar o seu povo dos postulados da ideologia colonial implicava assumir a narração das suas próprias histórias.

> "There is that great proverb that until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter."[7]

Achebe, por conseguinte, começa a escrever para validar a cultura africana denegrida pela historiografia e literatura coloniais. Ele queria mostrar que África não era um vazio cultural antes da chegada dos Europeus, que as sociedades africanas tinham uma filosofia de grande profundidade, valor e beleza e que, acima de tudo, tinham dignidade.[8] A percepção colonial acerca dos africanos e das suas civilizações afectou-os de tal modo social e psicologicamente que Achebe teve de (re)contar a história do passado africano para educar tanto Africanos como Europeus. Segundo este autor, em vez de se adoptar uma atitude estéril de aceitação de inferioridade racial ou, por outro lado, apenas de culpabilização de outros por essa noção, dever-se-á tentar examinar o passado de modo a compreender-se melhor o presente:

> "We need... to look back and try to find out where we went wrong, where the rain began to beat us."[9]

Ao fazer de *TFA* "uma homenagem do filho pródigo"[10], Achebe sublinha o dever do escritor africano de instilar nos seus conterrâneos um sentido de orgulho pela cultura tradicional.

> "Here, then, is an adequate revolution for me to espouse – to help my society regain its belief in itself and put away the complexes of the years of denigration and self-abasement.[...] I would be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than teach my readers that their past – with all its imperfections – was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them."[11]

---

[7] BROOKS, Jerome, "The art of Fiction", op.cit., p.144.
[8] ACHEBE, Chinua – "The Role of the Writer in a New Nation", *Nigeria Magazine*, nº 81, 1964, pp.157-8.
[9] ACHEBE, Chinua – "The Novelist as Teacher", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.43. Esta ideia encontra-se presente também num provérbio do Mali que afirma: "si tu sais d'où tu viens, tu sais où tu vas".
[10] ACHEBE, Chinua – "Named for Victoria , Queen of England", *Hopes and Impediments*, op.cit.,p.38.
[11] ACHEBE, Chinua – "The Novelist as Teacher", *Hopes and Impediments*, op.cit., pp.44-5.

Apesar de ser *Things Fall Apart* (*TFA*) o romance que melhor ilustra este objectivo visado por Achebe, a sua preocupação pela auto-depreciação dos africanos também é evidente nos outros dois romances em estudo, por exemplo, em *A Man of the People* (*AMOP*), quando o corrupto Chefe Nanga dá instruções ao seu colega de Ministério relativamente à construção de uma estrada.

> "Look T.C. we agreed that this road should be tarred. What is this dillying and dallying...? Which expert? So you want to listen to expert now? You know very well T.C. that you cannot trust these our boys. That is why I always say that I prefer to deal with Europeans..." (p.42)[12]

Mas também em *Anthills of the Savannah* (*AS*), esta visão auto-denegridora pode ser observada quando o Professor Okong elogia a formação de Sua Excelência, porque ministrada por Europeus, negando-se a si próprio qualquer valor.

> "As for those like me, Your Excellency, poor dullards who went to bush grammar schools, we know our place, we know those better than ourselves when we see them. We have no problem worshipping a man like you. Honestly I don't. You went to Lord Lugard College where half of your teachers were Englishmen. Do you know, the nearest white men I saw in my school were an Indian and two Pakistanis,"(p.24)[13]

Para Achebe, nos finais da década de 50, não era suficiente condenar as imagens distorcidas sobre África e os seus povos e como "if you take a young and inexperienced wrestler off the wrestling arena, you stay on to wrestle in his place"[14], ele lutou por fazer passar as imagens reais sobre os Igbos. Uma das grandes inovações de Achebe foi, precisamente, ter arquitectado modos de apresentar em ficção o variado leque de rituais, cerimónias, festividades, costumes e tradições da sociedade tradicional Igbo. Nada de semelhante tinha sido feito antes no romance africano em inglês e representou o início de uma nova tradição literária em África que abriu caminho para a independência literária neste continente. Com grande habilidade e arte, Achebe, especialmente em *TFA*, combina o papel de romancista com o do antropologista[15], sintetizando-os e dando origem a um novo tipo de ficção. O seu

---

[12] Todas as citações de *A Man of the People* referem-se à edição da Heinemann de 1966.
[13] Todas as citações de *Anthills of the Savannah* referem-se à edição da Heinemann de 1987.
[14] Provérbio Igbo citado por Kalu OGBAA – *Understanding Things Fall Apart*, Westport, Greenwood, 1999, p.164.
[15] Denise COUSSY fez o inventário, por capítulos, das passagens de carácter etnológico, em *TFA*, e contabilizou as páginas consagradas à representação da sociedade tradicional como sendo 113 num total de 190. (*L'oeuvre de Chinua Achebe*, Paris, Présence Africaine, 1985, p.58) Robert WREN

génio e originalidade residem essencialmente no facto de ele ter sabido integrar coerentemente nos romances essa valiosa informação antropológica, não descurando a sua dimensão literária. A abordagem de Achebe afasta-se da secura etnológica e enriquece-se, pelo contrário, com os múltiplos pontos de vista que dão ao texto uma surpreendente profundidade de perspectiva. O esforço do autor em aproximar o mais possível a técnica ocidental de narração das regras comunitárias da tradição oral (que analisaremos no capítulo 3) permite-lhe criar um efeito original. Em Achebe, o leitor absorve a informação naturalmente sem esforço, nunca como generalizações desconexas, mas sempre como algo relevante para a vida moral e social do indivíduo e da comunidade. A intenção de Achebe foi responder aos críticos coloniais que tinham acusado as sociedades tradicionais africanas de serem anárquicas, demonstrando que, sob uma aparente desordem, reinava uma ordem rigorosa, eficaz e gratificante.

A enorme popularidade de *TFA* deve-se, em larga medida, à evocação de um mundo Igbo autêntico, à reprodução de uma cultura Igbo autêntica e da sua essência. Segundo palavras de Achebe, a verdadeira tradição Igbo é que enforma a sua obra.

> "There are people in my village today who claim aspects of my work because it is their story. My parents claim part of it. But what is even more important is our tradition, the Igbo tradition, which can claim 90% of it because that is the tradition that created the framework in which this sort of thing can happen."[16]

Achebe, um homem num cruzamento de culturas, fala-nos desse mundo tradicional com toda a legitimidade que lhe advém de um conhecimento adquirido a vários níveis. Questionado sobre as suas fontes de informação, afirma:

> "When I was growing up in my village, it was still possible to catch glimpses of what the complete traditional society must have looked like and one supplemented these impressions with accounts, stories told by old people[17] – like my father. [...] he told me how things were in the past. [...] if you look carefully enough, you can see patterns of the past too; it depends on how closely you look.[...] the patterns although much paler today, the patterns are still

---

procedeu também a tarefa semelhante. (*Achebe's World: the Historical and Cultural Context of the Novels of Chinua Achebe*, Harlow, Longman, 1981, pp.23-5)

[16] NWACHUKWU-AGBADA, J.O.J. – "A Conversation with Chinua Achebe", *Commonwealth Essays and Studies*, vol.13, nº1, 1990, p.120.

[17] Esta ideia dos anciãos como verdadeiros repositórios de conhecimentos acerca do passado e tradições africanos faz-nos imediatamente pensar na célebre frase de Amadou Hampaté Bâ de que, em África, quando morre um velho é uma biblioteca que se perde.

there.[...] I didn't have to do any research as such. Most of the festivals were still there, [...] the attitude of the people, their philosophy of life was still there."[18]

O romance *TFA* está repleto de códigos semióticos – desde o quebrar da noz de cola à dança dos espíritos ancestrais. Alguns destes signos destinam-se a dotar as personagens de alicerces culturais, mas eles não deverão ser reduzidos, de modo nenhum, a "cor local" ou a uma perspectiva exótica; pelo contrário, eles são um meio de apontar para os valores que governam esta sociedade, são símbolos ideológicos de uma ordem cultural. Assim, por exemplo, o simples gesto de quebrar a noz de cola e de desenhar linhas no solo é uma forma de comunicação entre as personagens e os seus antepassados (p.6)[19]; o próprio revestimento das paredes das cabanas com terra vermelha e o desenho de padrões a branco, amarelo e verde escuro (p.37) são já uma homenagem à deusa da terra, Ani. Poderíamos citar inúmeros exemplos, mas o que importa realçar aqui é a função que estes signos desempenham no cerne dessa cultura, uma vez que eles constituem "a própria gramática do mundo Igbo".[20] Eles funcionam como objectos de conhecimento que apontam tanto para significados perfeitamente reconhecidos por qualquer membro da comunidade como para significados mais herméticos que necessitam de ser descodificados por especialistas, os adivinhos e os *egwugwu.*

Mas se é verdade que Achebe nos oferece muitos exemplos da beleza, filosofia e poesia da cultura Igbo, também é necessário reconhecer que ele nos mostra as contradições que informam a cultura de Umuofia e as limitações da sua ética. Contrariamente a muitos autores de épocas anteriores cujas obras eram quase uma apologia incondicional da cultura africana pré-colonial, uma pintura romântica e nostálgica dos valores tradicionais africanos, Achebe aborda a sua sociedade com um grande sentido de realismo, sem a idealizar, sem evidenciar o desejo negritudinista de "regresso às fontes", mostrando tanto os seus aspectos positivos como os negativos. Numa entrevista não publicada concedida a Arthur Ravenscroft, Achebe declara:

---

[18] DUERDEN, Dennis and PIETERSE, Cosmo (eds.) – *African Writers Talking: a Collection of Radio Interviews,* London, Heinemann, 1972, pp.9-10.
[19] Todas as citações de *Things Fall Apart* referem-se à edição da Anchor Books, Nova York, de 1994.
[20] GIKANDI, Simon – *Reading Chinua Achebe*, op.cit., p.32.

> "I'm very fully aware and fully conscious of the dangers of idealization... I bend over backwards to paint in all the unsavoury, all the unfavourable aspects of that culture. Because what I think I am is a kind of witness and I think I would not be doing justice to my cause if I could be faulted on the matter of truth."[21]

Esta afirmação de verdade aparece ainda num ensaio de Achebe relativo ao papel do escritor africano.

> "The question is how does a writer re-create his past? Quite clearly there is a strong temptation to idealize it – to extol its good points and pretend that the bad never existed.[...] We cannot pretend that our past was one long technicolour idyll. We have to admit that like other people's past ours had its good and bad sides."[22]

A ideia de uma sociedade pré-colonial idílica e paradisíaca é tão utópica e falsa como o ponto de vista contrário que a considera apenas como um estado anárquico e violento.[23] Em *TFA*, o leitor é levado a admirar a cultura Igbo pelas suas qualidades e beleza e, simultaneamente, a condenar os seus excessos. Contrariando a visão que as sociedades africanas pré-coloniais eram estáticas e nas quais todos os seus membros seguiam a tradição sem qualquer oposição, Achebe apresenta-nos uma sociedade com tensões internas. No seio da própria comunidade, existem vozes discordantes relativamente a certos aspectos da cultura de Umuofia: por exemplo, Obierika denuncia, por um lado, a severidade com que um homem (neste caso Okonkwo) é tratado na sequência de um acto involuntário, e, por outro, a obrigação de se abandonar à morte gémeos (*TFA*, p.125).

Ao focar a desintegração da sociedade de Umuofia, Achebe deixa implícito que ela foi antecipada e não inteiramente causada pela intervenção europeia. As sociedades, por vezes, cultivam as sementes que podem vir a provocar ou acelerar a sua própria desintegração, e a sociedade Igbo não foi excepção. Essas sementes negativas vieram a revelar-se destrutivas do tecido da sociedade, quando aproveitadas pelos Europeus. Achebe, contudo, não revela directamente os seus sentimentos sobre estes aspectos. O que importa salientar acerca da sociedade Igbo é que ela era, no passado, um todo funcional e que elementos dessa

---

[21] Citado por G.D.KILLAM em "Chinua Achebe", *African Writers*, vol.I, The Scribner Writers Series, 1997, p.19.

[22] ACHEBE, Chinua – "The Role of the Writer in a New Nation", op.cit., pp.59-60.

[23] Immanuel WALLERSTEIN corrobora esta última ideia. "L'Afrique avant la venue des Européens? Ce n'était ni anarchie, ni barbarie, ni villages figés dans un immobilisme séculaire, mais movement et splendeur, création, conquêtes, art et commerce." (*L'Afrique et l'indépendance*, Paris, Présence Africaine, 1966, p.36)

sociedade que, hoje, podemos considerar "bons" ou "maus" estavam organicamente interligados. A integridade cultural da sociedade é apresentada sem juízos de valor.

Entre os aspectos culturais da sociedade Igbo que podem ser vistos com reprovação pelos nossos olhos ocidentais encontra-se, por exemplo, a obrigação de abandonar gémeos à morte na floresta.

> "They were returning home...when they heard the voice of an infant crying in the thick forest. A sudden hush had fallen on the women, who had been talking, and they had quickened their steps. Nwoye had heard that twins were put in earthenware pots and thrown away in the forest, but he had never yet come across them. A vague chill had descended on him..." (*TFA*, pp.61-2)
>
> "He remembered his wife's twin children, whom he had thrown away." (p.125)

O Cristianismo vai, precisamente, atrair para o seu lado, em primeiro lugar, aqueles membros da comunidade que mais sofriam com o modo de vida tradicional, como era o caso das mães de gémeos (*TFA*, p.151). Este facto é alvo do reconhecimento e compreensão de Achebe.

> "And in fairness we should add that there was more than naked opportunism in the defection of many to the new religion. For in some ways and in certain circumstances it stood firmly on the side of humane behaviour. It said, for instance, that twins were not evil and must no longer be abandoned in the forest to die. Think what that would have done for that unhappy woman whose heart torn to shreds at every birth could now hold on precariously to a new hope."[24]

Um dos exemplos mais importantes de violência sancionada culturalmente é a morte de Ikemefuna. Em relação a este episódio há que distinguir dois vectores: o primeiro, que tem a ver com a decisão do oráculo e do grupo de anciãos, baseia-se no princípio de não se enveredar imediatamente pela guerra que levaria a inúmeras mortes, mas de se procurar uma compensação para a comunidade pelos danos sofridos; o segundo, e é este que talvez choque mais, diz respeito ao acto de Okonkwo que não pode, contudo, ser considerado paradigmático da sua cultura, dado que esta atitude (individual) teve a sua motivação no medo que a personagem tinha de parecer fraco (*TFA*, p.61). Assim, terá de ser o primeiro vector o alvo potencial de condenação, se bem que, na opinião de alguns críticos, essa condenação seja inadequada uma vez que estaríamos a aplicar critérios ocidentais de

[24] ACHEBE, Chinua – "Named for Victoria, Queen of England", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.31.

humanismo. De qualquer modo, é este assassínio sancionado (pelos deuses, pelo clã e pelo próprio pai) do seu irmão adoptivo, juntamente com a tradição relativa a gémeos, que vai despoletar a conversão de Nwoye, filho de Okonkwo.

> "The hymn about brothers who sat in darkness and in fear seemed to answer a vague and persistent question that haunted his young soul – the question of the twins crying in the bush and the question of Ikemefuna who was killed." (*TFA*, p.147)

Uma outra instância de violência cultural é providenciada pelas tradições Igbo no que diz respeito aos *ogbanje*, crianças que, segundo o sistema de crenças desta sociedade, são viajantes entre o mundo dos espíritos e o mundo dos vivos, dado que morrem e renascem permanentemente.

> "This man told him that the child was an *ogbanje*, one of those wicked children who, when they died, entered their mothers' wombs to be born again." (*TFA*, p.77)
> "...their evil rounds of birth and death..." (*TFA*, p.80)

De modo a parar este ciclo de reincarnações existem dois rituais possíveis que se baseiam em diferentes princípios e métodos. Não nos debruçaremos sobre o ritual da procura do *iyi-uwa* (*TFA*, pp.80-5), mas sim sobre o da mutilação do corpo da criança morta que, ao contrário do primeiro ritual, implica uma abordagem violenta como solução para o problema.

> "The child had been declared an *ogbanje*, plaguing its mother by dying and entering her womb to be born again. Four times this child had run its evil round. And so it was mutilated to discourage it from returning." (*TFA*, p.185)

Este é o método pelo qual enveredam Okonkwo e Ekwefi após a morte do sua terceira criança, Onwumbiko.

> "The medicine man...brought out a sharp razor...and began to mutilate the child. Then he took it away to bury in the Evil Forest, holding it by the ankle and dragging it on the ground behind him. After such treatment it would think twice before coming again, unless it was one of those stubborn ones who returned, carrying the stamp of their mutilation – a missing finger or perhaps a dark line where the medecine man's razor had cut them." (*TFA*, p.79)

Dado que a mutilação, por vezes, não é suficiente para assustar e deter o *ogbanje*, mas, pelo contrário, poderá reforçar a sua determinação, conclui-se que o sistema que tolera e justifica a abordagem violenta está consciente de que essa violência poderá não produzir o efeito desejado. De qualquer modo, estes aspectos menos positivos ou atractivos da comunidade tradicional Igbo não são apresentados numa perspectiva de condenação. É como

se Achebe quisesse encorajar os seus leitores a fazerem a sua análise e, talvez, levá-los a ver os princípios morais que subjazem a essas práticas culturais.

Outra dessas sementes negativas relaciona-se com a marginalização imposta pela comunidade aos *osu*.

> "He was a person dedicated to a god, a thing set apart – a taboo for ever, and his children after him. He coud neither marry nor be married by the free-born. He was in fact an outcast, living in a special area of the village, close to the Great Shrine. Wherever he went he carried with him the mark of his forbidden caste – long, tangled and dirty hair. A razor was taboo to him. An *osu* could not attend an assembly of the free-born, and they, in turn, could not shelter under his roof. He could not take any of the four titles of the clan, and when he died he was buried by his kind in the Evil Forest." (*TFA*, p.156)

Tendo em consideração a hereditariedade implícita nesta categoria, vemos que a sua existência viola a norma da sociedade Igbo segundo a qual os filhos não devem ser julgados pela valia dos seus pais.[25] Este foi outro dos aspectos negativos da comunidade de que os Europeus tiraram proveito. Dado que a nova religião já tinha recebido, de braços abertos, gémeos e outras "abominações", os *osu* viram também aqui a oportunidade de escaparem à sua posição no fundo da hierarquia e de adquirirem poder (*TFA*, p.155 e 157).

A prova que Okonkwo (*TFA*) interpretou correctamente o perigo que ameaçava a sua comunidade é dada pelos dois romances com cenários contemporâneos. Em *AMOP* e *AS*, os valores e costumes do Ocidente já se instalaram e encontram-se mesclados no modo de vida tradicional. Após o confronto inicial retratado em *TFA*, assiste-se, naqueles dois romances, à progressiva desintegração ou adulteração dos valores tradicionais africanos resultante da pressão de estruturas sociais, políticas e económicas estranhas, e a uma série de problemáticas inerentes à interacção entre culturas diversas.

O relacionamento entre pessoas de culturas diferentes pode, por exemplo, ocasionar mal-entendidos. As palavras, apesar de cruciais em comunicação, não são, por si só, garantia de entendimento e podem revelar-se uma dimensão demasiado limitada. O factor crítico no que concerna a inter-compreensão tem a ver com os aspectos culturais que estão para além

[25] Consideramos, contudo, que esta não é uma norma básica Igbo, na medida em que faz parte da universalidade do conhecimento. A moralidade de que não se deve julgar os filhos pelos pais encontra-se, por exemplo, presente nas fábulas de Esopo e de Phedro.

do léxico. Em *AMOP*, Achebe dá-nos, precisamente, conta de equívocos derivados de uma má interpretação de signos culturais, quando aborda as relações entre Africanos e Europeus. As duas culturas encontram-se em casa de um casal americano, Jean e John, e a relatividade de valores torna-se evidente. Alguns convidados estão a apreciar uma escultura, uma figura de um deus em madeira feita por um artista local muito conceituado. Um inglês está convencido que essa obra não tem qualidade ou que, pelo menos, não é genuinamente africana, porque tinha visto uma mulher idosa a brandir o punho raivosamente em frente à escultura. O inglês deduziu que ela provavelmente adorava esse deus e tinha ficado desapontada com o resultado artístico. Neste ponto, intervém Odili repondo a verdadeira interpretação cultural.

> "...you got her meaning all wrong. Shaking the fist in our society is a sign of great honour and respect; it means that you attribute power to the person or object." (p.50)

E numa crítica aberta às simplificações e generalizações feitas por determinados europeus acerca de dados culturais africanos, Odili remata:

> "I have, since this incident, come up against another critic who committed a crime in my view because he transferred to an alien culture the same meanings and interpretation that his own people attach to certain gestures and facial expression." (p.50)

De novo uma interpretação errónea acontece pouco depois entre Jean, a americana, e Odili.

> "Apparently Jean had noticed while we talked after dinner that I was shaking my legs, which meant that I wanted so badly to go to bed with some woman.[...] Actually the leg-shaking business was entirely news to me, the interpretation of it, I mean." (*AMOP*, pp.51-2)

Afinal o que parecia ser um movimento corporal com determinado significado, devidamente descodificado pela americana, não era mais do que um tique que Odili já tinha desde criança.

Um episódio que apresenta uma ligeira variação do tema da relatividade de valores diz respeito a uma interacção apenas entre africanos, mas em que um deles, apesar de evidenciar um certo preconceito ligado ao papel do homem na sociedade tradicional africana, se deixou já influenciar por critérios europeus. Um cozinheiro que se candidata a uma vaga em casa de Nanga apenas prepara comida europeia; apesar de apreciar comida africana, é a sua mulher que a cozinha pois "How man wey get family go begin enter kitchen for make bitterleaf and egusi? Unless if the man no get shame." (p.46). O cozinheiro não consegue o emprego porque Nanga prefere comida africana, mas o narrador simpatiza com ele para gáudio geral:

> "But I must say the fellow had a point. As long as a man confined himself to preparing foreign concoctions he could still maintain the confortable illusion that he wasn't really doing such an unmanly thing as cooking." (p.46)

O cozinheiro estava a tentar preservar a sua auto-estima, o respeito por si próprio, ao adoptar costumes europeus alegadamente superiores. Por vezes na sequência da imposição de estereótipos a outras pessoas, elas reforçam esses estereótipos ao actuarem precisamente como nós esperamos que o façam. Odili apercebe-se deste facto quando fica a sós com a americana Jean e começam a dançar:

> "I must say she had learnt to do the highlife well except that like many another foreign enthusiast of African rhythm she tended to overdo the waist wiggle.[...] It all goes back to what others have come to associate us with. And let it be said that we are not entirely blameless in this. I remember how we were outraged at the University to see a film of breast-throwing, hip-jerking, young women which a neighbouring African state had made and was showing abroad as an African ballet. Jean probably saw it in America." (p.51)

Se bem que com perspectivas diferentes dependendo das obras, Achebe alerta-nos para o modo como as culturas africanas têm sido mal avaliadas pelos europeus e para a influência e impacto que essa avaliação exerceu sobre os povos africanos. Daí que, para ele, seja primordial ajudar o africano a recuperar a dignidade perdida, tal como referimos. Com a publicação de *AS*, Achebe confirma o seu ponto de vista relativamente ao valor da história, do passado, mas, agora, salientando o seu papel para o presente e futuro, tentado restabelecer a potência e relevância das tradições africanas como fonte de valor e estabilidade para o futuro. Uma nova comunidade, baseada na cultura tradicional, será o antídoto mais efectivo para a decadência, corrupção e alienação da sociedade contemporânea. Mas até numa questão tão séria como a defesa do orgulho em África e nos Africanos, Achebe não prescinde do seu típico registo irónico e humorístico.

> "Let us now praise famous men and our fathers that begat us. Except that our fathers were not very famous in the invention line. But what does it matter? The French taught their little African piccaninnies to recite: *our forefathers, the Gauls*... It didn't stop Senghor from becoming a fine African poet... A true descendant of the Mandingauls!" (*AS*, p.38)

A sociedade Igbo, tal como representada por Achebe, é uma comunidade que vai ao encontro da maior parte das necessidades humanas e que é material e espiritualmente

complexa e auto-suficiente. Para a análise dos vectores que nos pareceram mais relevantes no âmbito do contexto cultural, fomos buscar mais informação, por razões óbvias, a *TFA*, mas sempre que pertinente também colhemos dados nos outros dois romances.

1.1.1 Cosmologia e religião

A religião parece ser a base das instituições social, política e legislativa da sociedade Igbo influenciando todos os aspectos da vida dos seus membros. Os Igbos são de tal forma religiosos que não separam a sua vida religiosa da temporal. Como salienta Obiechina, "religion and ritual provide the resistant matrix which holds together the elements of social action in such a society, defining at the same time its limits of permitted change."[26] Cosmologia e religião estão, de um modo geral, no centro das preocupações das personagens Igbo de Achebe, tanto na velha ordem (*TFA*) como na nova (*AMOP* e *AS*). Um conhecimento de fundo sobre estes dois tópicos (que, dado estarem intimamente interligados, não serão tratados separadamente), ajuda-nos a penetrar na cosmovisão, no código moral e na ética das personagens dos romances, por exemplo, a perceber a relação do homem com outras criaturas do universo, com os seus pares e com Deus.

Os habitantes das comunidades pré-coloniais Igbo acreditavam que todos os humanos na terra tinham o seu correlativo, o seu *chi*,[27] no mundo espiritual. Deste modo, desenvolveram a noção de dualismo complementar que se tornou central ao pensamento e filosofia de vida Igbo[28], desenvolveram uma espiritualidade que lhes permitiu reconhecer e respeitar "o outro", a diferença, e que está bem patente no provérbio "wherever something stands, something else will stand beside it". É neste sentido que Achebe refere que, para os Igbos, nada é suficiente ou válido apenas por si próprio:

> "Nothing is absolute. *I am the truth, the way, and the life* would be called blasphemous or simply absurd for it is not well known that a man may worship Ogwugwu to perfection and yet be killed by Udo?" [29]

---

[26] OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, op.cit., p.228.
[27] Basicamente, o conceito de *chi* é equivalente ao de alma.
[28] OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.81.
[29] ACHEBE, Chinua – "Chi in Igbo Cosmology", *Morning Yet on Creation Day*, New York, Anchor-Doubleday, 1975, p.133.

Face a coisas visíveis e invisíveis, os Igbos criaram sistemas que lhes permitiram manter o equilíbrio e a harmonia entre entidades opostas. Invocar a presença dos espíritos em reuniões, rituais ou festividades era uma prática importante no âmbito dos seus costumes e ritos religiosos. No mundo tradicional Igbo, há uma constante interacção entre o mundo terreno e o mundo espiritual, entre as forças visíveis e invisíveis, e não uma divisão rígida do universo entre as várias instâncias como sucede na actual visão científica do mundo.

> "The land of the living was not far removed from the domain of the ancestors. There was coming and going between them, especially at festivals and also when an old man died, because an old man was very close to the ancestors." (*TFA*, p.122)

Ainda em *TFA*, a história de Ezinma permite a Achebe descrever o *ogbanje* como um fenómeno da vida tradicional Igbo: considerado um "morto-vivo" o *ogbanje* circula continuamente entre o mundo dos humanos e o dos espíritos. Por conseguinte, para os Igbos, a existência é um fenómeno binário mas que envolve a interacção entre o material e o espiritual, os vivos e os mortos, o bom e o mau. Por um lado, existe o mundo do homem povoado por todos os seres e entidades, tanto animados como inanimados; por outro, há o mundo espiritual que é a morada do deus criador, das divindades, de espíritos malignos e dos espíritos ancestrais, e que irá ser a futura morada dos vivos após a sua morte. Como nos diz Obiechina, a realidade é apreendida empírica e racionalmente como um fenómeno sensorial, e metafisicamente como uma força invisível que opera no universo, visão esta que está na base dos papéis desempenhados pela religião e pela magia.

> "Religion provides an operative basis for regulating the relationship between man, the gods and the ancestors, while magic provides the answer to the threats of the harmful mystical forces that beset man in this world."[30]

Devido à filosofia dualista de vida, acima referida, os Igbos revelam-se mais tolerantes em relação a outras culturas do que os Europeus, que apenas consideram os Igbos como não-civilizados. O irmão mais velho de Obierika, por exemplo, é capaz de reconhecer que "what is good in one place is bad in another place" (*TFA*, p.74) e Uchendu que "what is good among one people is an abomination with others" (*TFA*, p.141), mas os Europeus dizem aos Igbos que os seus deuses não são verdadeiros (*TFA*, p.145, 146, 179, 180) e que os seus costumes

[30] OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, op.cit., p.38.

são maus (*TFA*, p.176). Contrariamente aos Europeus, os Igbos acreditam que "it is good that a man should worship the gods and the spirits of his fathers" (*TFA*, p.190). Enquanto que a tradição europeia permite aos homens lutar com os seus irmãos por causa de religião, a tradição Igbo proíbe-os de se matarem uns aos outros: é uma "abominação" matar um membro do clã (*TFA*, p.124). Também a história das guerras religiosas no Ocidente ocorre porque os ocidentais podem combater pelos seus deuses, o que é contrário aos costumes dos Igbos (*TFA*, p.158 e 161). Achebe pretende, assim, mostrar que, em certos aspectos, os Igbos são superiores aos que os vieram converter e que, de facto, eles têm um sistema religioso extremamente desenvolvido que funciona tão eficazmente como o Cristianismo.

Em *AS*, a cerimónia de atribuição de nome a uma criança é a oportunidade para Achebe apontar um caminho para o futuro: a união transversal de pessoas com religiões e classes sociais diferentes. Ao longo de quase toda a narrativa, Beatrice, cristã convicta e de classe social elevada, olha para a sua criada Agatha, seguidora de Jeová no âmbito de uma seita nova (Yahwe Evangelical Sabbath Mission Inc.), com superioridade, desprezo e até desrespeito (p.83, 93, 115, 182). Só muito perto do final é que a atitude de Beatrice se altera radicalmente.

> "...despised Agatha, who had wilfully placed herself *until now*[31] beyond the reach of Beatrice's sympathy" (*AS*, p.184)
>
> "It was Agatha's habit to cry for hours whenever Beatrice said as much as boo to her; and Beatrice's practice to completely ignore her. But today...Beatrice turned to where Agatha sat with her face buried in her hands...and placed her hand on her heaving shoulder. She immediately raised her head and stared at her mistress in unbelief. 'I am sorry Agatha' The unbelief turned first to shock and then, through the mist of her tears, a sunrise of smiles." (*AS*, p.185)

A cerimónia de atribuição de nome retrata o novo respeito que Beatrice sente por aqueles que diferem dela religiosa e economicamente.

Ao tomar a iniciativa de nomear a criança, Beatrice declara:

> "There was an Old Testament prophet who named his son *The-remnant-shall-return*. They must have lived in times like this. We have a different metaphor, though; we have our own version of hope that springs eternal. We shall call this child AMAECHINA: *May-the-path-never-close*." (*AS*, p.222)

[31] Ênfase nossa.

O nome atribuído à criança simboliza acesso aberto ao conhecimento, comunicação entre o passado e o presente, e a unificação de instâncias aparentemente opostas. Para além de se tratar de um nome masculino dado a um bébé do sexo feminino, esta criança é o produto da união de Ikem com Elewa, uma mulher com uma religião e um estatuto económico-social muito diferentes dos dele. Esta união vai fomentar outras unificações. A cerimónia termina com a imagem de Beatrice (a cristã de elite), Elewa (a cristã pobre), Agatha (a Testemunha de Jeová), Aina (a muçulmana pobre), o tio e mãe de Elewa (seguidores dos preceitos tradicionais), e de outros elementos constitutivos do grupo, congregados no mesmo ritual, numa "ecumenical fraternization" (*AS*, p.224). Ao proceder à quebra da noz de cola, o tio de Elewa salienta esta unificação de espíritos.

> "Owner of the world! Man of countless names! The church people call you three-in-one. It is a good name. But it carries miserly and insufficient praise. Four-hundred-in-one would seem more fitting in our eyes. But we have no quarrel with church people; we have no quarrel with mosque people. Their intentions are good, their mind on the right road.[...] When I asked who named her they told me All of Us. May this child be the daughter of all of us." (*AS*, p.228)

Esta cerimónia reforça o sentido de comunidade e orienta-a para um futuro mais positivo. Ao adaptar um ritual antigo a circunstância contemporâneas, Beatrice cria um novo híbrido que saúda o futuro. A mensagem de esperança para esse devir traduz-se na convicção de que o esforço colectivo de diferentes homens e mulheres, munidos de coragem para ultrapassarem as barreiras da intolerância e do preconceito, poderá dar origem a um novo modo de vida.

Mas, tal como já referimos, é essencialmente no primeiro romance de Achebe que encontramos mais informação de âmbito religioso. A religião tradicional dos Igbos, ainda hoje praticada, está organizada à volta de quatro conceitos teológicos, a saber, *Chukwu*, deuses e oráculos, *chi* e antepassados.

Chukwu

No topo da hierarquia religiosa Igbo está *Chukwu*, deus supremo, criador do universo, omnipotente e omnisciente, que só é abordado pelos homens através de deuses menores e divindades, como confirma Victor Uchendu em *The Igbo of the Southeast Nigeria* (1965): "The Igbo high god is a withdrawn god [...] not worshipped directly. There is neither shrine nor

priest dedicated to his service. He gets no direct sacrifice from the living but is conceived as the ultimate receiver of all sacrifice made to the minor deities."[32] A exploração do conceito Igbo de deus supremo, por parte de Achebe, pode ser ilustrada com a discussão amigável entre Akunna e o missionário Mr.Brown (*TFA*, pp.179-81). Achebe utiliza a técnica pedagógica da analogia, comparação e contraste para apresentar a religião tradicional dos Igbos. Mr.Brown está persuadido que esta religião apenas contempla a adoração de ídolos. Akunna, ao argumentar a favor da sua cultura religiosa, compara-a com a religião do missionário. Mr.Brown só consegue ver contrastes entre as duas, mas, afinal, a sua oposição é mais do âmbito da forma do que do conteúdo[33]. Através da sua conversa, Achebe, "romancista-professor", ensina os seus leitores que a religião tradicional Igbo não é, de modo algum, inferior à religião cristã; ambas as religiões têm a mesma essência, apesar das suas formas de manifestação diferirem enormemente. Este autor não poderia chegar a esta conclusão se não conhecesse bem as duas religiões. Os europeus, devido à sua ignorância da cultura africana, que consideravam bárbara, pagã e mesmo demoníaca, não conseguiram compreender a verdadeira natureza das religiões tradicionais africanas. Mais importante do que qualquer outro aspecto neste episódio é a troca de informações e a tentativa de se conhecer melhor o outro.

> "Neither of them succeeded in converting the other but they learned more about their different beliefs." (*TFA*, p.179)

O desconhecimento da cultura de outros povos é que está, a maior parte das vezes, na origem da intolerância e da xenofobia, pois tal como sabiamente afirma um ancião de Umuofia acerca do Reverendo Smith: "We say he is foolish because he does not know our ways, and perhaps he says we are foolish because we do not know his." (*TFA*, p.191)

Deuses e oráculos

Os Igbos acreditam que os seus deuses, deusas e oráculos são todos filhos de *Chukwu*. Estas divindades são seres poderosos e inteligentes que deambulam pelo mundo

[32] Citado por OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.10.
[33] Este tipo de oposição é afinal a mesma que separa Chris Oriko de Ikem Osodi: "What divides us is style not substance. And that is absolutely unbridgeable." (*AS*, p.118)

mas que habitam nos mares, montanhas, cavernas, florestas e árvores, locais que são considerados como os seus santuários. A crença é que *Chukwu* os nomeou como seus representantes e, como tal, estes seres espirituais estão em contacto activo com os homens e a natureza.

A cosmovisão tradicional africana comunga com a natureza: em vez de ser sujeita a uma apreciação externa, como acontece no Ocidente industrializado e urbanizado, ela é apreendida pelo africano tradicional como uma parte integrante do seu mundo. A ausência de descrição cénica nos romances africanos está, precisamente, relacionada com esta atitude integrativa da natureza. Ela está tão inextricavelmente mesclada nas realidades sociais, económicas e metafísicas que é impossivel retratá-la como se tivesse uma existência independente. Por conseguinte, os deuses e deusas mais importantes são os espíritos da natureza, personificações de forças naturais, tais como, Ani, Amadiora e Idemili. Eles não podem ser desrespeitados pelo homem, mesmo que não cumpram com as expectativas humanas; pelo contrário, os seres humanos estão sempre preparados para aceitar a culpa pelo aparente insucesso de tais deuses. Alguns desastres naturais são atribuídos a ofensas que o homem cometeu contra os deuses. Contudo, o Igbo tradicional também acredita que mesmo uma grande ofensa pode ser apaziguada por um sacrifício equivalente.

Nos romances de Achebe, os deuses e divindades são seres espirituais que personificam certos interesses humanos, por exemplo, a deusa da terra, Ani, é responsável pela moralidade e fertilidade. À semelhança do que sucede no mundo tradicional Igbo, Achebe atribui tarefas específicas e distintas e um grau de autoridade diferente a cada divindade; do cumprimento individual das suas funções resultam a harmonia e ordem da sociedade.

O facto de se adorar vários deuses simultaneamente pode implicar que a obediência e fidelidade a um deus represente uma ofensa para outro deus.

> "In Igbo religion...all the people must placate all the gods all the time! For there is a cautionary proverb which states that even when a person has satisfied the deity Udo completely he may be killed by Ogwugwu."[34]

[34] ACHEBE, Chinua – "The Igbo World and its Art", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.63.

Para evitar ofender os deuses, é necessário estar alerta e reconhecer presságios e premonições. Dado que há uma necessidade quase constante de adivinhar e fazer a vontade dos deuses, oráculos e adivinhação exercem uma enorme influência nas sociedades tradicionais.

> "The Oracle was called Agbala, and people came from far and near to consult it. They came when misfortune dogged their steps or when they had a dispute with their neighbours. They came to discover what the future held for them or to consult the spirits of their departed fathers." (*TFA*, p.16)

Todas as ordens, decretos e castigos emanados da deusa da terra, através do seu oráculo, são cumpridos textualmente, sob pena de recaírem duras represálias sobre o transgressor e a sua comunidade.

> "And if the clan did not exact punishment for an offense against the great goddess, her wrath was loosed on all the land and not just on the offender. As the elders said, if one finger brought oil it soiled the others." (*TFA*, p.125)

Quando Unoka morreu de uma doença considerada uma abominação pelo oráculo, a voz da deusa da Terra, ele não pôde ser enterrado ("Unoka...died of the swelling which was an abomination to the earth goddess.[...] The sickness was an abomination to the earth, and so the victim could not be buried in her bowels. He died and rotted away above the earth and was not given the first or the second burial." p.18); Ikemefuna é morto porque o oráculo assim o ordenou ("Umuofia has decided to kill him. The Oracle of the Hills and the Caves has pronounced it." p.57); gémeos são abandonados à morte na floresta porque o oráculo os considera uma abominação ("He remembered his wife's twin children, whom he had thrown away. What crime had they committed? The Earth had decreed that they were an offense on the land and must be destroyed." p.125); no final do romance, a morte de Okonkwo por suicídio é considerada também uma abominação ("It is an abomination for a man to take his own life. It is an offense against the Earth, and a man who commits it will not be buried by his clansmen. His body is evil..." p.207)

Saliente-se que, de modo geral, Achebe apresenta mais as tradições do que as explica. *TFA* pressupõe a familiaridade do leitor com informação de âmbito religioso: por exemplo, apenas surge uma breve menção à autoridade de Chielo enquanto sacerdotisa do Oráculo dos Montes e das Cavernas. O leitor tem de saber mais sobre religião tradicional Igbo, crenças religiosas e sistema político para conseguir compreender mais profundamente o

papel dos sacerdotes e sacerdotisas dos diversos deuses bem como o significado e papel dos oráculos.

Ani – a deusa da terra, a mais importante divindade depois de *Chukwu*, é responsável pela moralidade e fertilidade humanas assim como pela proliferação de animais e plantas.

> "...Ani, the earth goddess and the source of all fertility... played a greater part in the life of the people than any other deity. She was the ultimate judge of morality and conduct. And what was more, she was in close communion with the departed fathers of the clan whose bodies had been committed to earth." (*TFA*, p.36)

Segundo Kalu Ogbaa "As physical earth, Ani functions metaphorically as the womb which contains the living-dead ancestors during the period of gestation before they are reincarnated from the spirit world of the tomb into the physical and human world."[35] Segundo a cosmologia Igbo, o mundo é habitado em três níveis de existência (os vivos, os mortos e os que ainda vão nascer) e Ani mantém o equilíbrio dessa trindade.

Enquanto que *Chukwu* está fora do alcance e compreensão dos Igbos, a presença de Ani é sentida em cada minuto da sua existência. Na medida em que são uma sociedade agrícola, tirando todo o seu sustento da terra, os Igbos estão em comunhão diária com Ani, a "Mãe Terra": os agricultores sabem que o sucesso das suas culturas se deve ao cuidado de Ani. Por isso, ela merece toda a gratidão do povo que se expressa, anualmente, sob forma de festivais do novo inhame, de danças rituais realizadas antes e depois das colheitas, bem como, de sacrifícios de purificação oferecidos à deusa.

> "It was a crime against the earth goddess to kill a clansman..." (*TFA*, p.124)

---

[35] OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination*, op.cit., p.30. Esta deusa aparece, no entanto, referida de diversas formas. Este mesmo crítico, na sua obra *Understanding Things Fall Apart*, publicada em 1999, designa-a de *Ala* (vd. pp.130-1), provavelmente com base na designação utilizada por Victor Uchendu,, em *The Igbo of Southeast Nigeria* (citada na p.148 da obra de Kalu Ogbaa). Também David Carroll utiliza a mesma designação: "Ala, the earth goddess, is usually considered the most powerful." (CARROLL, David – *Chinua Achebe: Novelist, Poet, Critic*, London, MacMillan, 1990, 2nd ed., p.15) Obiechina refere-se à deusa dos dois modos: "The novelists...often refer to the nature gods who dominate the lives of the villagers, such as Ala (Ani), the Igbo earth goddess..." (OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, op.cit., p.43). Nesta mesma obra, Obiechina cita dois autores, Forde e Jones, em que surgem ainda outras variantes: "Ale (Ala or Ane), the earth spirit, is the most prominent deity..." (p.212). Austin Shelton utiliza uma destas designações, contrariando, simultaneamente, a perspectiva de Achebe: "Okonkwo's very invidualism causes him to perform an action which was sacriligeous in relation to *Ane*, the...*alusi* (spirit, not "earth goddess", as Achebe puts it)...,by beating one of his wives during the Week of Peace."(SHELTON, Austin – "The Offended *Chi* in Achebe's Novels", *Transition*, nº.13, March-April 1964, p.37)

"They set fire to his houses, demolished his red walls, killed his animals and destroyed his barn. It was the justice of the earth goddess, and they were merely her messengers.[...] They were merely cleansing the land which Okonkwo had polluted with the blood of a clansman." (*TFA*, p.125)

"When he has been buried we will then do our duty by him. We shall make sacrifices to cleanse the desecrated land." (*TFA*, p.208)

Quando Okonkwo bate numa das suas mulheres durante a Semana de Paz é repreendido por Ezeani, o sacerdote de Ani, e obrigado a fazer, precisamente, um sacrifício de purificação.

"Okonkwo broke the peace and was punished, as was custom, by Ezeani, the priest of the earth goddess.[...] before we plant any crops in the earth we should observe a week in which a man does not say a harsh word to his neighbour. We live in peace with our fellows to honour our great goddess of the earth without whose blessing our crops will not grow.[...] The evil you have done can ruin the whole clan. The earth goddess whom you have insulted may refuse to give us her increase and we shall all perish.[...] You will bring to the shrine of Ani tomorrow one she-goat, one hen, a length of cloth and a hundred cowries." (*TFA*, pp.29-31)

Dado que esta deusa, para além da fertilidade, também é responsável pela moralidade e cumprimento das leis e costumes Igbos, quaisquer ofensas ou transgressões nesta área são consideradas *nso ani*, ofensas contra Ani.

"This year they talked of nothing else but the *nso-ani* which Okonkwo had committed. It was the first time for many years that a man had broken the sacred peace." (*TFA*, p.31)

Amadiora - o deus dos relâmpagos e do trovão.

"Amadiora will break your head for you!" (*TFA*, p.33)

"...earth and sky seemed merged in one gray wetness. It was then uncertain whether the low rumbling of Amadiora's thunder came from above or below." (*TFA*, p.34)

"Quick as the lightning of Amadiora..." (*TFA*, p.50)

"...the god of the sky, Amadiora..." (*TFA*, p.146)

Também considerado o deus da guerra, ele é o oposto de Ani, no sentido em que, enquanto Ani é vista como uma figura maternal, alimentando e cuidando, Amadiora é um deus destrutivo. Segundo Ogbaa, em tempos de guerra, Amadioha (designação utilizada por este crítico) é invocado para levar a morte aos inimigos.[36]

Algumas divindades são apenas mencionadas, como é o caso de

[36] OGBBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.131.

- *Ifejioku*, o deus dos inhames ("I also kill a cock at the shrine of Ifejioku, the god of yams.", *TFA*, p.17)[37];
- *Ogwugwu*, dador e protector da vida (*TFA*, p.146 e 203);
- *Idemili* (*TFA* p.146 e 203; *AS*, p.102-5) e
- *Ikenga* ("he pointed at the rafters from which Akunna's carved *Ikenga* hung", *TFA*, p.179), deus da força, segundo Kalu Ogbaa:

> "Ikenga (literally 'right hand')...is the personification of the strength of a man's arm and fortitude in the face of adversity, which create good fortune for him. The statuette Ikenga holds a sword that symbolizes the weapon with which a man fights those who stand between him and his fortune. In their agrarian society, the traditional Igbo believe in hard work as the key to prosperity, which depends on the strength of a man's right arm."[38]

Chi

O conceito de *chi* é o mais difícil de explicar por ser extremamente complexo e, dependendo das circunstâncias, adquirir sentidos múltiplos. De um modo geral o *chi* é o duplo espiritual de cada pessoa e deriva da crença Igbo na dualidade, já atrás mencionada, crença que todas as coisas têm o seu complemento no reino dos espíritos: o *chi* será o ser espiritual que complementa o ser humano.

As acepções e papéis que Achebe atribui a *chi* dependem do contexto em que o conceito é utilizado.[39] Nas seguintes passagens, *chi* é um deus pessoal que funciona como fado ou destino (bom ou mau):

> "At an early age he [Okonkwo] had achieved fame as the greatest wrestler in all the land. That was not luck. At the most one could say that his *chi* or personal god was good." (*TFA*, p.27)
>
> "Unoka was an ill-fated man. He had a bad *chi* or personal god, and evil fortune followed him to the grave, or rather to his death, for he had no grave." (*TFA*, p.18)
>
> "But she [Ekwefi] had grown so bitter about her own *chi* that she could not rejoice with others over their good fortune. [...] How could she know that Ekwefi ... did not blame others for their good fortune but her own evil *chi* who denied her any? (*TFA*, p.79)

[37] Ogbaa utiliza uma designação diferente para se referir a este deus: *Nfijoku*. Ibid.
[38] Ibid, p.132.
[39] Para uma perspectiva mais alargada deste conceito em Achebe, consultar na íntegra o seu artigo "Chi in Igbo Cosmology" já atrás citado.

O pai de Okonkwo é retratado como preguiçoso e pobre, porque o seu *chi* também assim o era. Está aqui implícita a crença cosmológica Igbo que o ser humano é o reflexo do seu espírito ou deus pessoal. Austin Shelton critica de sobremaneira a perspectiva de Achebe em relação à acepção de *chi* como deus pessoal:

> "*chi* (*God Within*, not "personal god" as Achebe blasphemously refers to *chi*, reflecting possibly a jaundiced attitude toward his own people's religion).[...] The *chi* of a man is not his "personal god", but the emanated spirit of Chukwu by which the individual participates in the spiritual Godhead." [40]

Chi, em Achebe, também pode significar anjo da guarda ou boa sorte:

> "Everybody was killed, except the old and the sick who were at home and a handful of men and women whose *chi* were wide awake and brought them out of the market." (*TFA*, p.139-40)

Para os Igbos, a boa sorte não é um acaso, é algo concedido aos seres humanos por um deus benevolente ou anjo da guarda. Os que têm um *chi* malévolo não conseguem escapar à má sorte.

Mas o *chi* não detém o poder completo, pois isso seria abominável para a imaginação Igbo e, por conseguinte, encontramos ainda a acepção de *chi* como ego ou iniciativa individual:

> "But the Igbo people have a proverb that when a man says yes his *chi* says yes also. Okonkwo said yes very strongly; so his *chi* agreed. And not only his *chi* but his clan too, because it judged a man by the work of his hands." (*TFA*, p.27)

Esta concordância, para além de psicológica, é ética e prática porque resulta no sucesso e feitos de Okonkwo, assim como no reconhecimento da sua integridade por parte do seu povo.

O tratamento do conceito de *chi* por parte de Achebe é, de certo modo, ambíguo, porque ele nem defende nem rejeita a crença Igbo, apenas explora as várias *nuances* de significado. Durante o seu exílio em Mbanta, Okonkwo, ao reflectir sobre a sua má sorte, encontra evidência para contradizer o provérbio acima mencionado:

> "Clearly his personal god or *chi* was not made for great things. A man could not rise beyond the destiny of his *chi*. The saying of the elders was not true – that if a man said yes his *chi* also affirmed. Here was a man whose *chi* said nay despite his own affirmation." (*TFA*, p.131)

---

[40] SHELTON, Austin – "The Offended *Chi* in Achebe's Novels", op.cit., p.36.

Há uma construção metafísica da má sorte em que esta não é atribuída apenas à humanidade de Okonkwo, mas ao seu *chi*.

> "Why, he cried in his heart, should he , Okonkwo, of all people, be cursed with such a son? He saw clearly in it the finger of his personal god or *chi*." (*TFA*, p.152)

Enquanto que em *AMOP*, não encontramos nenhuma referência a *chi*, em *AS*, há uma com uma acepção diferente das anteriores, na medida em que se atribui a esta entidade o poder dela própria criar um deus.

> "Agwu the god of healers; Agwu, brother to Madness! But though born from the same womb he and Madness were not created by the same *chi*." (*AS*, p.125)

Antepassados

Os mortos são o segmento invisível da linhagem de cada Igbo, daí que, segundo este princípio de continuidade, os antepassados estejam no topo da hierarquia genealógica. A religião Igbo inclui, efectivamente, o culto dos antepassados os quais devem ser honrados mas não adorados como os deuses e divindades[41].

> "Early that morning as he offered a sacrifice of new yam and palm-oil to his ancestors he asked them to protect him, his children and their mothers in the new year." (*TFA*, p.39)

Uma outra forma de honrar os antepassados traduz-se em invocar a sua presença com noz de cola, giz branco e vinho de palma, antes das refeições, durante reuniões e quando se recebe visitas.

> "One day a neighbour called Okoye came in to see him. [...] they argued for a few moments before Unoka accepted the honour of breaking the kola. Okoye, meanwhile, took the lump of chalk, drew some lines on the floor, and then painted his big toe. As he broke the kola, Unoka prayed to their ancestors for life and health, and for protection against their enemies." (*TFA*, pp.5-6)
>
> "He presented a kola nut and an alligator pepper[...] He broke the nut saying: 'We shall all live. We pray for life, children, a good harvest and happiness'.[...] After the kola nut had been eaten Okonkwo brought his palm-wine..." (*TFA*, p.19)
>
> "The kola was eaten and the drinking of the palm-wine began." (*TFA*, p.117)

[41] Por isto mesmo consideramos incorrecta a ideia de adoração por parte de Okonkwo dos símbolos que representam os seus antepassados. "Near the barn was a small house, the 'medicine house' or shrine where Okonkwo kept the wooden symbols of his personal god and of his ancestral spirits. He *worshipped* them with sacrifices of kola nut, food and palm-wine, and offered prayers to them on behalf of himself, his three wives and eight children." (*TFA*, p.14)

"The kola nut was given him to break, and he prayed to the ancestors. He asked them for health and children." (*TFA*, p.165)

Achebe, já o dissemos, por vezes apresenta os factos sem fornecer explicações ou informações que ajudem o leitor não-africano a descodificar totalmente a mensagem. Com efeito, se intuitivamente compreendemos a prática relativa à noz de cola e ao vinho de palma, que interpretação poderemos fazer das linhas desenhadas a giz no chão bem como à pintura do dedo grande do pé? Foi a Kalu Ogbaa que fomos buscar dados explicativos das várias práticas que constituem este ritual: as linhas desenhadas no chão com giz simbolizam a passagem cíclica dos antepassados do e para o mundo dos espíritos; a pintura do dedo grande do pé com giz é um sinal da chegada em segurança da pessoa que veio fazer uma visita, e um sinal de desejo de um regresso também sem riscos; a noz de cola, condimentada pela pimenta, é quebrada e partilhada pelos seres humanos vivos e pelos seres espirituais invisíveis; em seguida, o vinho é servido e bebido (à excepção do episódio com Unoka demasiado pobre para o providenciar) como sinal da comunhão espiritual e união necessárias à vida e prosperidade do povo.[42]

Em *AMOP*, num cenário contemporâneo, este ritual da quebra da noz de cola continua a ser mencionado mas sem o cerimonial dos tempos antigos.[43]

"She brought the kolanut in a saucer and gave it to her father who broke the nut after a short avaricious prayer about bringing and eating, threw two lobes into his mouth one after the other, crunched them more noisily than I had ever heard anyone crunch kolanut and passed the saucer to me." (*AMOP*, p.92)

Em *AS*, o ritual da quebra da noz de cola continua a estar presente, desta vez como uma prática associada à cerimónia tradicional de atribuição de um nome a um recém-nascido. Mas, agora, apesar de ainda se proceder à oração solicitando diversas graças, já não há uma invocação clara dos antepassados, sendo Deus, aparentemente, o destinatário de todos os pedidos feitos.

"...he [Elewa's uncle] assumed a sacramental posture, picked up the kolanut in his right hand and held it between four fingers and thumb, palm up, to the Almighty." (p.227)

---

[42] OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., pp.107-8.

[43] Neste romance, surge ainda outra acepção de "cola". O que na sociedade tradicional tinha sido um comportamento civil honroso torna-se um comportamento corrupto no novo mundo colonial: enquanto que, em 1900, a cola simbolizava respeito e deferência, na nova ordem ela transforma-se num símbolo de suborno.

Os antepassados adquirem uma importância excepcional, dado que os Igbos acreditam na reincarnação. Os rituais fúnebres são, assim, particularmente imponentes e significativos: a morte torna possível a transição da vida corpórea para a imaterial. A reincarnação, ao representar o fenómeno contrário, ilustra a constante interacção entre os vivos e os mortos de que atrás falávamos. A passagem relativa ao funeral do ancião Ezeudu revela-nos, precisamente, as crenças desta comunidade no que diz respeito a este tema.

> "Ezeudu!" he called in his gutural voice. "If you had been poor in your last life I would have asked you to be rich when you come again. But you were rich. If you had been a coward, I would have asked you to bring courage. But you were a fearless warrior. If yoy had died young, I would have asked you to get life. But you lived long. So I shall ask you to come again the way you came before." (*TFA*, p.123)

Contrariamente aos cristãos, os praticantes da religião tradicional Igbo não fazem distinção entre vida na terra e vida após a morte. Por conseguinte, cada um aspira a viver uma vida moralmente correcta que acredita se irá perpetuar no mundo espiritual.

Os espíritos dos antepassados "mortos-vivos" são personificados e representados na terra pela colectividade de *egwugwu*, ou espíritos mascarados, o elo activo entre o mundo dos humanos e o mundo dos espíritos.

> "The *egwugwu* house was now a pandemonium of quavering voices: *Aru oyim de de de de*! filled the air as the spirits of the ancestors, just emerged from the earth, greeted themselves in their esoteric language." (*TFA*, p.88)
>
> "On the next day all the masked *egwugwu* of Umuofia assembled in the marketplace." (*TFA*, p.187)

Eles não têm santuários como os deuses ou os oráculos; encontram-se sepultados e são invocados para acompanharem os seres humanos nas suas cerimónias rituais e participarem em deliberações comunais.

Mais uma vez, enquanto que na sociedade de *AMOP* os antepassados parecem estar esquecidos, em *AS*, surgem referências ao culto que lhes é devido.

> "...she flipped through the barren pages of the Sunday newspapers much of it full-page portrait obituaries even of grandfathers who had died fifty years ago but apparently still remembered every passing minute by their devoted descendants." (*AS*, p.110)
>
> "May I remind you that our ancestors – by the way you must never underrate those guys; some of you seem to ready to do so, I'm afraid." (*AS*, p.159)

Através da descrição da vida rural tradicional, Achebe demonstra que os Igbos possuíam uma religião viável que governava de uma forma eficaz as suas vidas muito antes da introdução do Cristianismo naquela região. Nos seus romances com cenário contemporâneo e essencialmente urbano, as referências à religião são escassas.

> "...intercede with the Owner of the Sky." (*AMOP*, p.28)
>
> " 'We are looking on the Man Above.' [...] 'God will hear our prayers,' I said. 'He holds the knife and He holds the yam.' " (*AMOP*, p.90)
>
> "Leave me and my in-law. He will bring and bring and bring and I will eat until I am tired. And thanks to the Man Above he does not lack what to bring." (*AMOP*, p.91)
>
> " 'That was why...To God...' I tried instinctively to seal the oath by touching my lips... [...] ...at least I thank God that I am better than some people with all their minister and everything.[...] It was only God that saved me from his hands." (*AMOP*, p.145)

Estas são as únicas referências religiosas desta obra, aparentemente ateísta, e a sua formulação vaga ilustra o abandono progressivo dos temas espirituais (quer sejam tradicionais ou cristãos) em proveito de obsessões puramente materialistas.[44] A sociedade dos anos sessenta não tem a espiritualidade que Achebe revelou em *TFA*. Um materialismo degradante não deixa espaço para a obediência aos deuses tradicionais; aliás, os grandes deuses dos clãs e dos rios, dos montes e das cavernas, da terra e do céu, estão ausentes. Como afirma Robert Wren, "the political platform has become 'the new shrine' and 'the chief celebrant' is unprincipled, corrupt, powerful and vengeful".[45]

Em *AS*, diferentes cultos religiosos subjazem às referências a diferentes supremas entidades divinas:

- Deus

> "God does not sleep. How do we know that that drought they are suffering over there may not be God's judgement for all the troubles they have caused in this country." (*AS*, p.18)
>
> "...our mission-house, itself enclosed snugly within the world of the Anglican Church compound." (*AS*, p.84)

[44] Em Setembro de 2003, esta obra foi alvo de fortes críticas por parte da Igreja Católica do Quénia que pretendia excluí-la dos programas de literatura das escolas secundárias daquele país, em virtude de considerarem "obscena e imoral" a sua língua, tendo mesmo classificado a obra de "sexualmente explícita e pornográfica" ("Church Wages War on *A Man of the* People", Africa *News Service*, September 3, 2003).

[45] WREN, Robert, *Achebe's World*, op.cit., p.127.

- Cristo

"You know it was the same old cry heard by Jesus Christ from his lazy-minded...hangers-on in Galilee..." (*AS*, p.158)

- Jeová

"She is a prophetess of Jehovah." (*AS*, p.115)

"Jehova is not a person anyone can deceive
Jehova is so great who is it can confuse him?
If Jehova-jireh let us raise his name!" (*AS*, p.224)

- Alá

"Abi Aina no be Moslem? [...] Well, if a daughter of Allah could..." (*AS*, p.224)

- ou apenas designações mais genéricas do Deus criador

"So the Almighty, looking at his creation..." (*AS*, p.102)

"I tell you it is the way the Almighty has divided the work of the world. [...] To some of us the Owner of the World has apportioned..." (*AS*, p.123)

"Owner of the World! Man of countless names!" (*AS*, p.227)

Por vezes surgem mesmo citações da Bíblia.

"Blessed are the poor...for they shall see God." (*AS*, p.55)

"But, as the Bible says, it is better to give than to receive." (*AS*, p.154)

Depois de um período em que a fé e a crença religiosas guiavam todos os passos da sociedade tradicional (*TFA*), e de uma fase mais descrente e materialista, ilustrada por *AMOP*, segue-se uma época em que a religião volta adquirir uma maior importância, mas, agora, numa perspectiva polifónica e plural que abre novos caminhos para o futuro da sociedade.

1.1.2 Costumes e tradições

Para além dos costumes ou rituais ligados à religião que já foram mencionados na secção anterior do nosso trabalho, tais como, a cerimónia da quebra da noz de cola e a cerimónia de atribuição de nome a um recém-nascido ("The naming ceremony after seven market weeks...", *TFA*, p.77; "on the seventh market as tradition prescribed.[...] a father to hold it [the baby] in his hands and pronounce its name on this twenty-eighth day of its life." *AS*, p.217), Achebe descreve uma série de outras festividades, cerimónias, costumes e tradições da sociedade Igbo.

Casamento

Segundo Makouta-Mboukou, "le marriage est un thème inépuisable de la littérature négro-

africaine"[46] e Achebe não deixa de o abordar de uma forma assaz completa.

Em *TFA*, faz-se referência às três principais cerimónias de casamento: o "bride-price", o *uri* e o *isa-ifi*.

Achebe descreve-nos toda a discussão relativa ao contrato de casamento da filha de Obierika, Akueke (*TFA*, pp.72-3). Depois de um longo período em que as famílias dos noivos (subentenda-se os elementos masculinos) bebem vinho de palma e conversam, estabelece-se o "bride-price", o inverso do dote tradicional ocidental, ou seja, uma quantia que a família do noivo paga pela noiva à família desta. O método tradicional de negociação utiliza um conjunto de pequenos paus, em que cada pau representa um saco de *cowries*, conchas que funcionavam como moeda tradicional dos Igbos no pré-colonialismo.[47] Este sistema de acrescentar e tirar paus do pequeno feixe até se chegar a um acordo final não é mais do que um disfarçe cerimonioso que empresta dignidade ao acto; negociar directamente um valor em dinheiro poderia ser melindroso, na medida em que se assemelharia ao processo de compra de uma cabra ou vaca.

Em *AMOP*, apesar da sociedade se ter transformado, arrastando consigo alterações das tradições, ainda se faz referência ao "bride-price" tradicional.

> "He even tried to take a girl on whose head I had put the full bride-price and many other expenses – and who according to our custom is my wife – this girl here..." (p.139)

Se algum dia houver lugar a separação entre o casal, existe a obrigatoriedade de devolução do dote pago.

> "At last I went to my in-laws and said to them, 'You have taken back your sister. I did not send her away. You yourselves took her. The law of the clan is that you should return her bride-price.' " (*TFA*, p.91)
>
> "The law of Umuofia is that if a woman runs away from her husband her bride-price is returned." (*TFA*, p.92)
>
> "He told us that Chief Nanga had paid a bride-price of one hundred and fifty pounds for his daughter and another one hundred pounds on her education and other incidentals.[...] 'Our custom', said my father firmly, 'is to return the bride-price – finish. Other bits and pieces must be the man's loss. Is that not the custom?' Our party said yes, that was the custom." (*AMOP*, p.147)

[46] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean Pierre, op.cit., p.159.
[47] Para mais informação sobre esta moeda, consultar WREN, Robert – *Achebe's World*, op.cit., p.176.

A etapa seguinte das cerimónias preparatórias do casamento diz respeito ao *uri*, dia em que o noivo, tendo já pago a maior parte do dote, traz vinho de palma para todo o grupo de familiares da noiva designado por *umunna* (*TFA*, p.110). O números de potes de vinho trazidos pelo noivo e familiares tem de estar em consonância com a importância da noiva.

> "I hope our in-laws will bring many pots of wine. Although they come from a village that is known for being closefisted, they ought to know that Akueke is the bride for a king." (*TFA*, p.116)

Concluída a contagem dos recipientes, o noivo e os seus familiares sentam-se formando um meio círculo, enquanto que os familiares da noiva formam o outro meio círculo. Após os cumprimentos aos elementos femininos do lado da noiva, que imediatamente se retiram, dá-se a cerimónia tradicional da quebra de noz de cola em que se fazem as habituais saudações e preces, e se bebe o vinho de palma. A festa continua pela noite dentro com um banquete, cânticos de louvor aos feitos dos anciãos e danças, por parte das raparigas incluindo a noiva. No final, esta é levada para casa da família do noivo para lá passar sete semanas (*TFA*, pp.116-9).

A última cerimónia, o *isa-ifi*, refere-se ao casamento do filho mais novo de Uchendu e consiste numa confissão pública de fidelidade por parte da noiva desde o momento em que o noivo declarou a sua intenção de se casar com ela (*TFA*, p.132). Ao contrário de outras cerimónias, esta é conduzida por mulheres, neste caso, as irmãs e primas direitas do noivo, num total de vinte e duas.

Durante o período de casamento (assim como noutros períodos cruciais de transição na vida das raparigas, por exemplo a puberdade), ressalta a importância de determinadas artes decorativas. Os preparativos rituais e sociais pautam-se por uma ênfase estética. Entre os Igbos, a noiva é pintada com *uli* e outras cores decorativas e usa um penteado especial.

> "She wore a coiffure which was done up into a crest in the middle of the head. Cam wood was rubbed lightly into her skin, and all over her body were black patterns drawn with *uli*. She wore a black necklace which hung down in three coils just above her full, succulent breasts. On her arms were red and yellow bangles, and on her waist four or five rows of *jigida*." (*TFA*, p.71)
>
> "Some of it also went to the bride and her attendant maidens, who were putting the last delicate touches of razor to her coiffure and cam wood on her smooth skin." (*TFA*, p.115)

O casamento funciona como um elemento unificador de aldeias politicamente independentes, na medida em que o sistema obriga a que as pessoas casem com membros

de uma aldeia diferente da sua aldeia natal. Os laços de casamento entre elementos de diferentes comunidades asseguravam uma paz relativa e um sentido de pertença comum a um grupo mais alargado.

O sistema praticado é a poligamia, sendo o número de mulheres um dos indicadores da riqueza de um indivíduo.

> "He [Okoye] had a large barn full of yams and he had three wives." (*TFA*, p.6)
> "He [Okonkwo] was a wealthy farmer and had two barns full of yams, and had just married his third wife. To crown it all he had taken two titles..." (*TFA*, p.8)

As mulheres não podem esperar muito dos seus maridos em termos de companheirismo, atenções pessoais e fidelidade. As suas relações existem quase sem o elemento emocional. Por outro lado, elas sabem que a responsabilidade por tudo o que diz respeito ao casamento não recai apenas sobre os seus ombros. É o que puerilmente alega Mrs Nanga em *AMOP*: "She is our wife. [...] We are getting a second wife to help me." (p.36)

Em *AS*, Sam, provocando um explosão de riso, faz uma análise humorística do sistema poligâmico: "Polygamy is for Africa what monotony is for Europe." (p.79)

É ainda em *AS* que confirmamos a importância do casamento na sociedade africana, quando Beatrice, com um tom de reprovação, cita os provérbios:

> "Better to marry a rascal than grow a moustache in your father's compound; better an unhappy marriage than an unhappy spinsterhood; better marry Mr Wrong in this world than wait for Mr Right in heaven." (p.88)

Festa do Novo Inhame

A festa do novo inhame, que representa o culminar de um ciclo de trabalho, é uma celebração pública da primeira colheita do inhame, o rei das culturas Igbo, e realiza-se entre Julho e Setembro de cada ano[48], em homenagem essencialmente a Ani.

> "The Feast of the New Yam ... was an occasion for giving thanks to Ani, the earth goddess and the source of all fertility. [...] The Feast of the New Yam was held every year before the harvest began, to honour the earth goddess and the ancestral spirits of the clan. New Yams could not be eaten until some had first been offered to these powers." (*TFA*, p.36)

A cultura deste produto é precedida por uma série de sacrifícios oferecidos tanto à deusa da terra como ao deus dos inhames.

[48] OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.116.

"Every year,...before I put any crop in the earth, I sacrifice a cock to Ani, the owner of all land. It is the law of our fathers. I also kill a cock at the shrine of Ifejioku, the god of yams." (*TFA*, p.17)

O inhame, sendo uma cultura "masculina" e a base de alimentação do povo, simboliza a fonte de energia e resistência dos Igbos. Devido ao facto da sociedade Igbo ser agrária, a maior parte das cerimónias incluem pratos preparados à base de inhame.

"Ekwefi went into her hut to cook yams. Her husband had brought out more yams than usual because the medecine man had to be fed." (*TFA*, p.83)

"As the evening wore on, food was presented to the guests. There were huge bowls of foo-foo and steaming pots of soup. There were also pots of yam pottage." (*TFA*, p.118)

O inhame é também a cultura mais rentável economicamente e, por isso mesmo, um dos indicadores de riqueza nesta comunidade, a par do número de mulheres, filhos e títulos, como podemos constatar por citações anteriormente efectuadas.

A preocupação pela dimensão estética é uma constante em praticamente todas as festividades, em especial nesta dedicada ao novo inhame, em que tudo e todos estão embelezados e artisticamente preparados.

"The festival was now only three days away. Okonkwo's wives had scrubbed the walls and the huts with red earth until they reflected light. They had then drawn patterns on them in white, yellow and dark green. They then set about painting themselves with cam wood and drawing beautiful black patterns on their stomachs and on their backs. The children were also decorated, especially their hair, which was shaved in beautiful patterns." (*TFA*, pp.37-8)

Apesar da arte estar normalmente associada a situações do foro da religião e do rito, e por isso mesmo adquirir um significado ritual, a intenção decorativa nunca está ausente como confirma William Fagg, em *The Artist in Tribal Society*:

"While 80% of African art has a ritual function, i.e. is connected with some religious or magical cult, in nearly all tribes the ritual objects are, or may be embellished in response to what clearly are aesthetic impulses."[49]

Esta festividade decorre em dois dias diferentes, sendo o primeiro constituído por banquetes reunindo familiares e amigos, em que o inhame, logicamente, é o principal alimento e o vinho de palma a principal bebida; o segundo dia é dedicado à competição de "wrestling".

[49] Citado por OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, op.cit., p.67.

"It was difficult to say which the people enjoyed more – the feasting and fellowship of the first day or the wrestling contest of the second." (*TFA*, p.39)

Sistema legal e judicial

Uma das características das comunidades Igbo, que contraria o estereótipo Europeu da tribo africana com a sua hierarquia rígida e o seu chefe todo poderoso, reside no facto de que ninguém desempenha o papel de chefe de uma aldeia ou de um grupo de aldeias, e no facto de que também não existe uma hierarquia de poder tipo pirâmide.

"They asked who the king of the village was, but the villagers told them that there was no king. 'We have men of high title and the chief priests and the elders', they said." (*TFA*, p.148)

A dispersão de poder por pequenas unidades significa que o conjunto dos aldeãos pode tomar parte na gestão da sua comunidade apresentando-se nas reuniões públicas. Aqui, todos os adultos do sexo masculino têm o direito de expressar a sua opinião, o que confere um carácter pluralista ao sistema.

Na ausência de chefes poderosos, serão essencialmente as leis que regularão a ordem social. Estas, contudo, não são absolutamente rígidas e codificadas, mas submetidas continuamente a um processo de avaliação e eventual adaptação. Uma lei só se afirma enquanto tal através do consenso comunitário. Carroll, analisando o sistema legal Igbo, confirma, precisamente, este aspecto.

"...rules and regulations to be effective must be common knowledge, and the compact Igbo community is the perfect social unit for discussion and debate.[...] in the legal process...the aim characteristically is to balance the disputing claims in order to achieve social justice. [...] By observing the spirit of the law a satisfactory compromise is usually reached which safeguards the solidarity of the group."[50]

Apesar de, tal como vimos atrás, a sociedade tradicional pré-colonial não ser um paraíso igualitário, ela trabalhava para a manutenção de uma harmonia social interna e a lei e forças judiciais estavam voltadas para a reconciliação das diferentes partes envolvidas em conflito num objectivo claro de restaurar o estado de normalidade. Este aspecto pode ser observado através da assembleia de cidadãos que teve lugar na sequência do assassínio de uma mulher de Umuofia. Os elementos masculinos desta comunidade são chamados a reunir-se pelo procedimento habitual na aldeia.

[50] CARROLL, David – *Chinua Achebe*, op.cit.,p.14

"Okonkwo...heard the *ogene* of the town-crier piercing the still night air...Then the crier gave his message, and at the end beat his instrument again. And this was the message. Every man of Umuofia was asked to gather at the market-place tomorrow morning." (*TFA*, p.9)[51]

A assembleia tem de decidir o que fazer em resposta à provocação sofrida e, como seria de esperar, opta construtivamente por dar duas alternativas ao povo de Mbaino:

"Many others spoke, and at the end it was decided to follow the normal course of action. An ultimatum was immediately dispatched to Mbaino asking them to choose between war on the one hand, and on the other the offer of a young man and a virgin as compensation." (*TFA*, p.11)

Umuofia apenas envereda pela guerra como último recurso e só se a razão estiver do seu lado.

"And in fairness to Umuofia it should be recorded that it never went to war unless its case was clear and just and was accepted as such by its Oracle." (*TFA*, p.12)

O povo de Mbaino reconhece a razoabilidade da posição tomada por Umuofia ("But the war that now threatened was a just war. Even the enemy clan knew that.",*TFA*, p.12). Eles também sabem que este é o procedimento normal quando é cometida uma acção que pode vir a quebrar as relações pacíficas de vizinhança. De outro modo, a insegurança instalar-se-ia, uma vez que não há uma autoridade central que imponha a lei e a segurança. O culpado vizinho de Umuofia, reconhecendo a justiça do ultimato, aceita proceder à reparação enviando uma rapariga jovem e um adolescente chamado Ikemefuna.

Este episódio dá-nos informação sobre o espírito com que o sistema tradicional operava e sobre a própria vida comunitária tradicional. A identidade de um indivíduo só adquire o seu significado mais profundo em relação com o grupo social a que ele pertence.[52] Umuofia reage como uma unidade de solidariedade ao assassínio de um dos seus elementos

[51] Em *TFA*, a imagem do "crier" a convocar os cidadãos masculinos de Umuofia para uma reunião surge com alguma frequência: "The silence was broken by the village crier beating his sonorous *ogene*. He called every man in Umuofia...to a meeting in the market-place after the morning meal." (p.196); "The village crier ...beat his iron gong and announced that another meeting would be held in the morning."(p.199) Em *AMOP*, Achebe dá-nos conta de alterações do sistema tradicional. O novo papel atribuído ao "crier" é sintomático de que as decisões democráticas e comunitárias dos velhos tempos já não são uma realidade. "In the past the Crier had summoned the village to a meeting to deliberate over a weighty question, or else to some accustomed communal labour. His business was to serve notice of something that was to happen. But this night he did something new: he announced a decision already taken." (p.134) As "novas" tecnologias inclusivamente vieram assumir o papel dessa figura tradicional com muito mais eficácia. "the radio, our national Crier, took up the message, amplified it and gave it in four languages including English." (p.134)

[52] Mesmo numa sociedade contemporânea, como a retratada em *AS* reconhece-se este facto: "Society is an extension of the individual." (p.99)

femininos e exige que Mbaino actue do mesmo modo apesar de ter sido apenas um ou alguns dos seus membros a cometer o crime ("Those sons of wild animals have dared to murder a daughter of Umuofia.", *TFA*, p.11). Este era o modo tradicional de relacionamento inter-clãs que se revelava efectivo para a preservação das relações pacíficas entre povos unidos por laços de casamento e muitas vezes economicamente interdependentes.

O espírito tradicionalista aparece ainda com mais relevo na adjudicação de casos envolvendo membros da mesma comunidade. A sua natureza conciliatória em vez de rigidamente legalista pode ser observada no caso Uzowulu *versus* Mgbafo. Este caso é submetido a um júri formado pelos nove espíritos ancestrais (*egwugwu*) representando as nove aldeias do grupo que constitui Umuofia.

Uzowulu, o queixoso, bateu, como era hábito, na sua mulher Mgbafo, mas desta vez os irmãos dela invadem a sua casa, batem no cunhado e levam a irmã consigo. Uzowulu, sentindo-se prejudicado, recorre ao tribunal comunitário na esperança, mais do que de reaver a sua mulher, de reaver o dote que teve de pagar por ela. Todo o discurso do espírito ancestral sénior, "Evil Forest", é de sobremaneira importante, porque esclarece a atitude tradicional perante disputas entre membros do mesmo grupo, e perante o papel e significado dos *egwugwu* (*TFA*, pp.89-94).

Através deste episódio, apercebemo-nos da natureza representativa e democrática das instituições políticas e judiciais. Apesar de Umuofia se encontrar reunida em peso na praça central, os antepassados mascarados que representam as nove aldeias actuam como o corpo judicial e executivo e produzem um veredicto unânime. Na medida em que cada um representa a opinião da sua própria aldeia, para que a decisão obtenha a aprovação geral, ela tem de ser unânime. Dado que, para os Igbos, os *egwugwu* vêm efectivamente do mundo dos espíritos para tomar parte nas deliberações terrenas,

> "...the spirits of the ancestors, just emerged from the earth, greeted themselves in their esoteric language." (*TFA*, p.88)
>
> "Now and again an ancestral spirit or *egwugwu* appeared from the underworld, speaking in a tremulous, unearthly voice and completely covered in raffia." (*TFA*, p.121)

a verdadeira função destes espíritos mascarados é dar um cunho de autoridade ancestral aos veredictos do tribunal comunitário, demonstrando o interesse contínuo dos antepassados pelos assuntos dos vivos.

Apesar das fórmulas antigas, das interacções rituais, da cerimónia aparentemente inflexível, este é um sistema de negociação extremamente fluído, como nos diz David Carroll: "What at first sight appears to be rigid conventions invariably turn out to be the ritual framework within which debate and questioning can be carried on."[53] Não existe, na realidade, nenhuma tentativa profunda de extrair a verdadeira versão a partir dos relatos contraditórios e nenhum princípio de lei tradicional é invocado para determinar a culpa. Aliás, neste caso, não há vencedores nem vencidos. As pretensões das duas partes são justapostas e, em seguida, "Evil Forest" usa a sua autoridade para reconciliar os contendores o menos penosamente possível.

> " 'Your words are good', said the leader of the *egwugwu*. 'Let us hear Odukwe. His words may also be good.' " (*TFA*, p.91)
>
> " 'We have heard both sides of the case,' said Evil forest. 'Our duty is not to blame this man or to praise that, but to settle the dispute.' " (*TFA*, p.93)

Enquanto Europeus, poder-nos-á parecer que o castigo atribuído a Uzowulu é demasiado leve, mas para um Igbo a reprimenda pública "It is not bravery when a man fights a woman" (p.93) é já suficientemente severa, pois reduz Uzowulu ao nível de uma mulher numa sociedade machista como é Umuofia. A recusa em seguir princípios legais absolutos reflecte o cepticismo do povo de Umuofia em relação à autoridade. A paz da comunidade é o critério primordial que preside a qualquer disputa interna e isso confere um grau significativo de liberdade no modo como se lida com esse tipo de situações.

Dado que, tal como já mencionámos, não existe a figura de um chefe, ou até um conjunto de cidadãos, para impor a ordem e a lei, é a aldeia, em geral, que assume esse papel o que é perfeitamente acatado pelos membros da comunidade, uma vez que todos têm conhecimento das regras acordadas.

> "Five women stayed behind to look after the cooking-pots, and all the rest rushed away to see the cow that had been let loose. When they saw it they drove it back to its owner, who at once paid the heavy fine which the village imposed on anyone whose cow was let loose on his neighbour's crops." (*TFA*, p.114)

---

[53] CARROLL, David – *Chinua Achebe*, op.cit., p.36.

De igual modo, em relação ao caso contra Mbaino, após se ter seguido "the normal course of action" (*TFA*, p.11), "the elders...decided as everybody knew they would" (*TFA*, p.12).

Achebe traça uma comparação entre o sistema judicial e o sentido de justiça dos Europeus e o sistema e ética de Umuofia. No episódio atrás analisado, todos se conhecem, e todos sabem o que Uzowulu fez ou é capaz de fazer, e o julgamento é aceite pelas duas partes em disputa. No caso que envolve uma disputa por um pedaço de terra entre Aneto e Oduche (*TFA*, pp.176-7), estranhos à comunidade é que são responsáveis pelo julgamento; e porque houve suborno, o tribunal imposto pelo homem branco decide a favor do segundo contendor.

> "The white man's court has decided that it should belong to Nnama's family, who had given much money to the white man's messengers and interpreter." (p.176)

Na disputa pela terra, Aneto mata Oduche e, à semelhança do que já tinha acontecido a Okonkwo, junta os seus bens e prepara-se para sair da sua terra, provavelmente para também cumprir um exílio de sete anos. Mas, no desconhecimento da jurisprudência autóctone, o homem branco decreta a morte de Aneto por enforcamento e até os anciãos da sua família são presos e humilhados antes de serem libertados.

Achebe, num outro episódio, também nos fornece pistas que nos levam a contrapor a actuação dos habitantes de Umuofia à do homem branco. Na sequência de um recém-convertido ao Cristianismo ter arrancado a máscara a um *egwugwu*, o que constitui um sacrilégio e uma ofensa maior do que matar alguém ("One of the greatest crimes a man could commit was to unmask an *egwugwu* in public, or to say or do anything which might reduce its immortal prestige in the eyes of the uninitiated.", p.186) pois simboliza o assassínio do espírito do antepassado ("Enoch had killed an ancestral spirit, and Umuofia was thrown into confusion.", p.186), os anciãos de Umuofia queimam a igreja cristã e são presos. Se pensarmos no que representa aquele acto para o Igbo tradicional, constatamos que o homem branco impôs um castigo muito mais severo a Abame. Exterminar uma aldeia inteira porque alguns aldeãos mataram um homem branco é seguramente mais grave do que queimar uma igreja. Aos olhos dos habitantes de Umuofia, a igreja é onde mora o Deus dos homens brancos e, por isso, queimá-la equivale a profanar o seu Deus. Pela mesma lógica, os *egwugwu* albergam os espíritos ancestrais e o acto de desmascarar um deles constituiu um acto de profanação.

Contudo, no seu habitual sentido de justiça, o povo de Umuofia não exerceu qualquer represália sobre o missionário ou os seus seguidores, dado que eles não tinham directamente a ver com a questão.

Sistema de títulos

O sistema de títulos *ozo* apenas diz respeito ao mundo masculino de Umuofia. Robert Wren elucida-nos sobre a sua origem:

> "The origin of the *ozo* titles is lost in the past, available only by conjecture. The evidence hints that, long ago, the region was led by the king-priests of Nri...exclusive creators and owners of the *ozo* title.[...] the *ozo* title was no mere honour. It united a man with his ancestors; with an *ozo* title a man became immortal, a living god. He could achieve this position by accumulating wealth and honour."[54]

A riqueza era necessária porque o pretendente ao título tinha de a distribuir pelas pessoas da sua comunidade. Quanto mais importante fosse o nível do título *ozo* a que se queria aceder, maior tinha de ser a riqueza a repartir, de modo a que nenhum homem se tornasse demasiado rico ou poderoso para ser controlado. O próprio Achebe refere este facto no ensaio "Named for Victoria, Queen of England":

> "...given their extreme republican and egalitarian world-view it made good sense for the community to encourage a man acquiring more wealth than his neighbours to squander it and thus convert a threat of material power into harmless honorific distinction, while his accumulated riches flowed back into the commonwealth."[55]

TFA confirma que a sociedade Igbo tradicional encorajava os seus membros a trocar poder e riqueza por honras e títulos.

> "And now he was going to take the Idemili title, the third highest in the land. It was a very expensive ceremony and he was gathering all his resources together."(*TFA*, p.7)
>
> "There was a wealthy man in Okonkwo's village who had three huge barns, nine wives and thirty children. His name was Nwakibie and he had taken the highest but one title which a man could take in the clan." (*TFA*, pp.19-20)
>
> "Somewhere a man was taking one of the tiltes of his clan, with music and dancing and a great feast." (*TFA*, p.59)

[54] WREN, Robert – "*Things Fall Apart* in Its Time and Place" in Lindfors, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, p.43.
[55] ACHEBE, Chinua – "Named for Victoria, Queen of England", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.32.

"...he will then return to his compound and commence the elaborate and costly ceremonies of *ozo* with feasting and dancing to the entire satisfaction of his community and their ancient costume." (*AS*, p.104)

O detentor do(s) título(s) era, contudo, obrigado a ter uma conduta exemplar sob pena de perder o seu estatuto, como comenta Achebe:

"A man's position in society was usually determined by his wealth. All the four titles in my village were taken – not given – and each had its own price. But in those days wealth meant the strength of your arm. No one became rich by swindling the community or stealing government money. In fact, a man who was guilty of theft immediately lost all his titles. Today we have kept the materialism and thrown away the spirituality which kept it in check."[56]

Na sociedade tradicional Igbo nenhum homem poderia tornar-se rei, mas o detentor de um título *ozo* era uma pessoa muito influente e com mais poderes do que o cidadão comum.

"...our clan holds the *ozo* title in high esteem" (*TFA*, pp.69-70)

"The first thing he would do would be to rebuild his compound on a more magnificent scale. He would build a bigger barn than he had had before and he would build huts for two new wives.[...] Only the really great men in the clan were able to do this. Okonkwo saw clearly the high esteem in which he would be held, and he saw himself taking the highest title in the land." (*TFA*, pp.171-2)

"Ezeudu had taken three titles in his life. It was a rare achievement. There were only four titles in the clan, and only one or two men in any generation ever achieved the fourth and highest. When they did they became the lords of the land." (*TFA*, p.123)

"...a man who has achieved wealth of crop and livestock and now wishes to pin an eagle's feather on his success by bying admission into the powerful hierarchy of *ozo* must..." (*AS*, p.103)

"Our people say that when a titled man comes into a meeting the talking must have to stop until he has taken his seat. An important somebody..." (*AS*, p.121)

Em *AMOP*, contudo, um ancião de Urua reconhece que esta acepção tradicional de privilégio associada aos títulos, e até à idade, se alterou.

"I always say that what is important nowadays is no longer age or title but knowledge." (p.125)

Rituais fúnebres

A morte, para os africanos tradicionais, adquire um significado e um valor muito

[56] ACHEBE, Chinua – "The Role of the Writer in a New Nation", op.cit., p.159.

diferentes dos que os Ocidentais lhe atribuem, e um dos motivos relaciona-se com a crença na reincarnação.

De modo a ultrapassar a tristeza inerente à ocasião, o povo Igbo realiza dois rituais fúnebres (o primeiro e o segundo) com pompa e circunstância. Achebe descreve um dos rituais que antecedem o enterro do corpo e que oferece, por si só, já um certo espectáculo:

> "Go-di-di-go-go-di-go. Di-go-go-di-go. It was the *ekwe* talking to the clan. One of the things every man learned was the language of the hollowed-out wooden instrument. Diim! Diim! Diim![...] the cannon shattered the silence. Men stirred on their bamboo beds and listened anxiously. Somebody was dead. [...] Now and again the cannon boomed. The wailing of the women would not be heard beyond the village, but the *ekwe* carried the news to all nine villages and even beyond. It began by naming the clan: *Umuofia obodo dike*, "the land of the brave".[...] Then it went nearer and named the village: *"Iguedo of the yellow grinding-stone!"* It was Okonkwo's village. [...] At last the man was named and people sighed "E-u-u, Ezeudu is dead". (*TFA*, pp.120-1)

Se algum membro da comunidade cometer alguma abominação, de acordo com as regras e crenças vigentes, não haverá lugar a estas cerimónias. Tal foi o caso de Unoka devido à doença com que morreu.

> "The sickness was an abomination to the earth and so the victim could not be buried in her bowels. He died and rotted away above the earth and was not given the first and second burial." (*TFA*, p.18)

E tal foi também o caso de seu filho Okonkwo por ter cometido suicídio.

> "It is an abomination for a man to take his own life. It is an offense against the Earth, and a man who commits it will not be buried by his clansmen. His body is evil, and only strangers may touch it." (*TFA*, p.207)

Se em *TFA* se faz referência a todo um conjunto de tradições e costumes genuinamente africanos, em *AMOP* e *AS* raramente encontramos tais referências, sendo visível, pelo contrário, um elevado grau de alienação por parte dos africanos na sua tentativa de imitação dos costumes e modos europeus.

> "...all he ever wanted was to do what was expected of him especially by the English whom he admired sometimes to the point of foolishness." (*AS*, p.49)
>
> "He was fascinated by the customs of the English, especially their well-to-do classes and enjoyed playing at their foibles." (*AS*, p.50)

O alinhamento fundamental faz-se, agora, pelo modelo europeu. Achebe ao mesmo tempo que reconhece, em certa medida, a importância do impacto ocidental ("The white man had...built a trading store and for the first time palm-oil and kernel became things of great price, and

much money flowed into Umuofia.",*TFA*, p.178), não deixa de sublinhar os efeitos perversos destas tentativas frustradas de imitação. A implantação dos costumes europeus num contexto africano é para Achebe uma fonte inesgotável de ironia e troça. O atributo mais anódino da civilização europeia é sempre citado com uma intenção irónica, quer seja o capacete colonial ("she was one of the very first women to wear a white ladies' helmet, which in our ignorance we called *helment* and which was in those days the very acme of sophistication.", *AMOP*, p.16), os carros ("Ah! This na famous Cadillac? [...] Na tough car! Eje-je-je! You think say these people go go another heaven after this?", *AMOP*, p.58), ou o chá e o whisky (" 'I no follow you black white-men for drink tea and coffee in the hot afternoon,' said Chief Nanga. 'Whisky and soda for me and for Mr Samalu.' " *AMOP*, p.33). Por vezes, contudo, Achebe não se contenta em pôr apenas em evidência estes exemplos flagrantes de alienação; ele permite-se apresentá-los com uma ironia e troça verdadeiramente devastadoras.

> "There was one man I noticed particularly. His robes were made from some expensive-looking European woollen material – which was not strange these days. But what surprised me was that the tailor had retained the cloth's thin, yellow border on which the manufacturer advertised in endless and clear black type: 100% WOOL: MADE IN ENGLAND. In fact the tailor had used this advertisement to ornamental advantage on both sleeves. I was struck once again by our people's endless resourcefulness especially when it came to taste in clothes." (*AMOP*, p.64)

Outro episódio que, à semelhança dos anteriores, visa parodiar e denunciar a renúncia das origens por parte de determinados Nigerianos diz respeito ao café do ministro Koko que estaria supostamente envenenado. Após alguns momentos de extrema confusão, o cozinheiro acusado de querer matar o seu patrão esclarece a situação:

> "The Minister's usual Nescafé had run out at breakfast and he had not had time to get a new tin. So he had brewed some of his own locally processed coffee which he maintained he had brought from OHMS." (*AMOP*, p.35)

Mas uma ironia ainda maior do que poderia parecer à primeira vista surge quando somos confrontados com o significado de OHMS.

> "OHMS – Our Home Made Stuff – was the popular name of the gigantic campaign which the government had mounted all over the country to promote the consumption of locally made products. Newspapers, radio and television urged every patriot to support this great national effort which, they said, held the key to economic emancipation without which our hard-won political freedom was a mirage." (*AMOP*, p.35)

Detectamos nos retratos destes africanos uma certa intenção didáctica de Achebe no sentido de mostrar que quanto mais os modelos europeus surgem como ridículos e desprezáveis, tanto mais os esforços de imitação por parte dos Africanos parecem desmesurados e vãos.

1.1.3 Papel da mulher

Relativamente à questão se a cultura tradicional da Nigéria era ou não essencialmente machista antes do advento do europeu, as opiniões dos críticos divergem. Por um lado, há quem defenda que a mulher desempenhava um papel relativamente importante na sociedade pré-colonial e que a imagem da mulher africana indefesa, dependente e improdutiva foi introduzida pelos imperialistas europeus cujas mulheres eram assim. Com efeito, apesar do Nigeriano pré-colonial não valorizar o contributo económico, ou outro, das suas mulheres, o facto é que a mulher nigeriana tradicional desempenhava um papel mais significativo na sociedade do que as mulheres ocidentais naquela época. Por outro lado, numa abordagem mais feminista, afirma-se que as mulheres africanas eram tradicionalmente subordinadas a costumes machistas.[57] Apesar de sermos do sexo feminino e de vivermos na Europa no século XXI e, por isso, haver logicamente uma maior tendência para nos aliarmos mais à segunda perspectiva, reconhecendo a opressão e desigualdade do sistema tradicional, tentaremos ser o mais imparciais possível e salientar todas as tarefas e papéis atribuídos à mulher africana de outrora que, aos olhos da sua comunidade, tinham uma importância talvez dificilmente reconhecida e aceite hoje em dia.

Alguns críticos, numa tomada de posição feminista, dedicaram-se a salientar o machismo e o preconceito de Achebe em relação às mulheres, essencialmente no âmbito do seu primeiro romance. Kirsten Holst Petersen, por exemplo, chama a atenção para a falta de objectividade e mesmo de verdade no que diz respeito ao retrato que Achebe apresenta das mulheres.

> "...the picture of women's place and role in these societies...was lent more dignity and described in more positive terms than reality warranted. Achebe's much praised objectivity

[57] Bill Ashcroft et al. falam mesmo em "colonização dupla": "The notion of 'double colonisation' – i.e. that women in formerly colonised societies were doubly colonised by both imperial and patriachal ideologies – became a catch-phrase of post-colonial and feminist discourses in the 1980s." ASHCROFT, Bill et al (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, op.cit., p.250.

> with regard to the merits and flaws of traditional Ibo society becomes less than praise-worthy seen in this light: his traditional women are happy, harmonious members of the community, even when they are repeatedly beaten and barred from any say in the communal decision-making process and constantly reviled in sayings and proverbs."[58]

De igual modo, Florence Stratton também não concorda, pelo menos na totalidade, com a análise feita pela maioria dos críticos salientando a imparcialidade e objectividade de Achebe no que toca à representação da sociedade Igbo.

> "This claim loses a certain amount of credibility...when the treatment of female characters in the narrative is concerned...a subjective bias is evident in the portrayal of women.[...] Although he avoids idealization by including in the novel an implicit criticism of certain aspects of life in Umuofia, that criticism...does not cover the condition of women in Umuofia.Moreover, not only does the male inner voice fail to question the harsh injustice done to women,the female inner voice is utterly mute."[59]

Sem pretendermos retirar toda a razão a esta observação, mas sem esquecermos que se trata de uma obra literária, o que nos impede de identificar liminarmente os pontos de vista do narrador ou personagens com a opinião do autor, temos de reconhecer que, num estilo mais expositivo do que prescritivo, o romance *TFA* reflecte a organização socio-cultural existente na África pré-colonial, sem abdicar do seu direito, enquanto ficção, de ser selectivo, subjectivo ou não-realista, e que, por isso mesmo, não se pode afirmar que Achebe defende esse papel da mulher para a contemporaneidade. Neste romance, com efeito, as mulheres praticamente não têm voz, mas, como veremos mais à frente, a perspectiva altera-se substancialmente com o seu último romance. No mundo de *TFA*, o patriarcado intromete-se opressivamente em quase todas as esferas da existência. Trata-se de um mundo em que o homem é praticamente tudo e a mulher muito pouco. Já atrás vimos que as mulheres eram quantificadas como parte dos bens dos homens. Enquanto esposas, aparecem em múltiplos números, entre celeiros de inhames e títulos honoríficos. Estes três indicadores é que serviam para aferir o sucesso e valor de um homem e, por conseguinte, para determinar o seu estatuto social.

---

[58] PETERSON, Kirsten Holst – "First Things First – Problems of a Feminist Approach to African Literature", in ASHCROFT, Bill et al (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, op.cit., p.253.
[59] STRATTON, Florence – *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, London, Routledge, 1994, p.32 e 34.

Achebe está a descrever uma sociedade agrária em que a própria cultura principal, a do inhame, é sinónimo de virilidade; o "coco-yam", porque de dimensões mais reduzidas e de menor valor, já é considerado uma cultura feminina.

> "His mother and sisters worked hard, but they grew women's crops, like coco-yams, beans and cassava. Yam, the king of crops, was a man's crop." (*TFA*, p.22-3)
>
> "Yam stood for manliness, and he who could feed his family on yams from one harvest to another was a very great man indeed." (*TFA*, p.33)
>
> "You may tell him she is still in hospital...and that she planted neither cassava nor cocoyam this year." (*AMOP*, p.91)

Apesar de, a nível ficcional, não se atribuir a estas culturas grande peso económico, Achebe fornece um relato diferente quando se refere à importância e ao valor destas alegadas culturas femininas na verdadeira sociedade Igbo:

> "Men owned the yam, 'the king of crops', but yam was a monarch more visible in metaphor than in reality. In traditional Igbo menu this crop yam was eaten only once a day, in the afternoon; morning and evening meals were supplied from women's crops, cassava and cocoyam, etc."[60]

Mas, apesar de toda a masculinidade, o agricultor tradicional necessita de ajuda para produzir uma colheita abundante, e são precisamente as mulheres que fornecem a mão-de-obra.

> "Okonkwo and his family went to the farm with baskets of seed-yams, their hoes and machetes, and planting began.[...] As the rains became heavier the women planted maize, melons and beans between the yam mounds.[...] The women weeded the farm three times at definite periods in the life of the yams, neither early nor late." (*TFA*, p.33)

No universo cultural deste romance, as mulheres são mais vistas do que ouvidas, sempre de um lado para o outro ("the women had gone to the bush to collect firewood", p.55), com cântaros de água ("Women..returning from the stream with pots of water on their heads...", *TFA*, p.81; "...women and children going to the stream with their waterpots.", *TFA*, p.198) a cozinhar e a realizar trabalhos de reparação ou embelezamento das próprias cabanas, muitas vezes sob a supervisão dos homens.

> "Okonkwo's wives had scrubbed the walls and the huts with red earth until they reflected light. They had then drawn patterns on them in white, yellow and dark green." (*TFA*, p.37)
>
> "...bright red earth with which women scrubbed the floors and walls of huts." (*TFA*, p.83)

---

[60] ACHEBE, Chinua – "Myth and Power: the Hidden Power of Igbo Women", citado por OSEI-NYAME, Kwadwo – "Chinua Achebe Writing Culture: Representations of Gender and Tradition in *Things Fall Apart*", *Research in African Literatures*, vol.30, nº2, Summer 1999, p.160.

"The *egwugwu* house...its back with the many-coloured patterns and drawings done by specially chosen women at regular intervals.[...] They scrubbed and painted the outside walls under the supervision of men." (*TFA*, p.88)

Entre reprimendas, surras ou outras formas de violência, recebem ainda ordens do marido:

" 'Do what you are told, woman,' Okonkwo thundered, and stammered. 'When did you become one of the *ndichie* of Umuofia?' " (*TFA*, p.14)

"No matter how prosperous a man was, if he was unable to rule his women and his children (and especially his women) he was not really a man." (*TFA*, p.53)

"Okonkwo was provoked to *justifiable*[61] anger by his youngest wife, who went to plait her hair at her friend's house and did not return early enough to cook the afternoon meal.[...] And when she returned he beat her heavily." (*TFA*, p.29)

"Without further argument Okonkwo gave her a sound beating and left her and her only daughter weeping." (*TFA*, p.38)

"Okonkwo ...was not a hunter. In fact he had not killed a rat with his gun. And so... the wife who had just been beaten murmured something about guns that never shot. Unfortunately for her, Okonkwo heard it and ran madly into his room for the loaded gun, ran out again and aimed at her...He pressed the trigger and there was a loud report accompanied by the wail of his wives and children." (*TFA*, p.39)

Neste romance, fica-nos a ideia de que a violência contra as mulheres é socialmente sancionada. Quando Okonkwo espancou a mulher, na Semana de Paz, ele é castigado não devido ao acto em si, mas devido ao período em que ele decorreu. Em *AS*, o pai de Beatrice surge também como um exemplo de violência masculina dirigida contra a mulher.

"There were times I suspected that he may have floggeg our poor mother... [...] ...on those occasions my father always took the precaution to lock the door of their room. She would come out afterwards...wiping her eyes with one corner of her wrapper, too proud or too adult to cry aloud like us." (*AS*, p.86)

E, à semelhança do que se verificou em *TFA*, também neste romance, somos confrontados com a sanção social, neste caso por parte da polícia, de tais comportamentos.

"Later I hear how a concerned neighbour once called the police station...and reported that a man was battering his wife and the Desk Sergeant asked sleepily: 'So Therefore?' " (*AS*, p.35)

Um exemplo bastante ilustrativo de que Okonkwo é incapaz de um compromisso entre a esfera masculina e a feminina, e de que ele acredita que a masculinidade só se atinge pela exclusão das mulheres, tem a ver com a morte quase simultânea de um casal da comunidade, Ogbuefi Ndulue e a sua primeira mulher. Enquanto que para Obierika, esta

[61] Ênfase nossa.

morte dupla é sinal da proximidade e afinidade entre eles ("It was always said that Ndulue and Ozoemena had one mind... I remember when I was a young boy there was a song about them. He could not do anything without telling her.", *TFA*, p.68), para Okonkwo, é indício de fraqueza ("I did not know that... I thought he was a strong man in his youth.", p.68). A união na vida e na morte de Ndulue e Ozoemena é a dramatização simbólica da união dos atributos masculinos e femininos. Ndulue foi um grande homem e guerreiro porque conseguiu encontrar o equilíbrio entre força e sensibilidade, entre o princípio masculino e o feminino. Para Okonkwo, na sua visão monocromática, uma pessoa ou é homem ou mulher; não pode haver compromisso ou composição.

Ao longo de quase todo o primeiro romance de Achebe é notória a discriminação e exclusão do sexo feminino em relação à maior parte das cerimónias, comunitárias ou familiares, mesmo as que lhes dizem directamente respeito, como é o caso das cerimónias preparatórias do seu casamento (excepção feita ao *isa-ifi*, *TFA*, pp.131-2).

> "Akueke...carrying a wooden dish with three kola nuts and alligator pepper...gave the dish to her father's eldest brother and then shook hands, very shyly, with her suitor and his relatives.[...] When she had shaken hands, or rather held out her hand to be shaken, she returned to her mother's hut to help with the cooking." (*TFA*, p.71)

Até o *uri*, a única cerimónia que é designada como uma cerimónia de mulheres ("it was really a woman's ceremony and the central figures were the bride and her mother.", *TFA*, p.110), as exclui de tudo, excepto dos cozinhados.

> "Then the bride, her mother and half a dozen women and girls emerged from the inner compound, and went round the circle shaking hands with all. The bride's mother led the way, followed by the bride and the other women.[...] When the women retired, Obierika presented kola nuts to his in-laws." (*TFA*, pp.116-7)

Esta quase invisibilidade das mulheres é, de resto, reconhecida pelo narrador.

> "It was clear from the way the crowd stood or sat that the ceremony was for men. There were many women, but they looked on from the fringe like outsiders." (*TFA*, p.87)

As mulheres são sistematicamente excluídas da vida política e judicial, não sendo convidadas a participar, juntamente com os homens, em nenhuma discussão de carácter comunitário nem em nenhum conselho de guerra, nem a fazer parte do grupo de *ndichie* ou de *egwugwu*. Aliás, o conhecimento feminino em relação a tudo o que envolve estes espíritos ancestrais é praticamente nulo.

"These women never saw the inside of the hut. No woman ever did.[...] No woman ever asked questions about the most powerful and the most secret cult in the clan." (*TFA*, p.88)

A atitude das mulheres relativamente aos *egwugwu*, se por um lado, revela toda a hierarquia de poder,

"And then the *egwugwu* appeared. The women and children sent up a great shout and took to their heels. It was instinctive. A woman fled as soon as an *egwugwu* came in sight." (*TFA*, p.89)

por outro lado, deixa antever que elas têm perfeita consciência da realidade por trás desses espíritos mascarados mas que não o revelam.

"Okonkwo's wives, and perhaps other women as well, might have noticed that the second *egwugwu* had the springy walk of Okonkwo. And they might also have noticed that Okonkwo was not among the tilted men and elders who sat behind the row of *egwugwu*. But if they thought these things they kep them within themselves." (*TFA*, pp.89-90)

Este silêncio ponderado das mulheres perante esta importante instituição masculina é irónico. A narrativa revela a atitude natural e instintiva das mulheres em relação ao poder e, simultaneamente, ironiza acerca da pretensão das instituições sociais masculinas. Convém notar que a hierarquia desta estrutura de poder não é afectada na medida em que as mulheres se limitam a assumir em pensamento o seu conhecimento e não o verbalizam.

Em *TFA*, há uma série de referências à feminilidade numa perspectiva pejorativa. Quando Osugo, que não possuía nenhum título, contradiz Okonkwo este deixa implícito que não o considera um homem.

" 'This meeting is for men.' The man who had contradicted him had no titles. That was why he had called him a woman. Okonkwo knew how to kill a man's spirit." (*TFA*, p.26)

Já Unoka tinha sido alvo do mesmo epíteto devido ao seu insucesso e fraqueza.

"Even as a little boy he had resented his father's failure and weakness, and even now he still remembered how he had suffered when a playmate had told him that his father was *agbala*. That was how Okonkwo first came to know that *agbala* was not only another name for a woman, it could also mean a man who had taken no title." (*TFA*, p.13)

Após a morte de Ikemefuna, Okonkwo, torturado por emoções que não estava habituado a sentir, considera a sua reacção típica de mulher.

" 'When did you become a shivering old woman,' Okonkwo asked himself, [...] 'How can a man who has killed five men in battle fall to pieces because he has added a boy to their number? Okonkwo, you have become a woman indeed.' " (*TFA*, p.65)

Okonkwo considera tolas as histórias que as mulheres contam aos seus filhos ("it was as silly as all women's stories", *TFA*, p.75) e pretende fomentar o gosto do seu filho Nwoye por histórias masculinas violentas e sangrentas (*TFA*, p.53), mas sem sucesso.

> "Nwoye knew that it was right to be masculine and to be violent, but somehow he still preferred the stories that his mother used to tell..." (*TFA*, p.55)
>
> "But he knew that they were for foolish women and children, and he knew his father wanted him to be a man. And so he feigned that he no longer cared for women's stories." (*TFA*, p.56)

Após ter sabido que o seu filho se converteu ao Cristianismo, Okonkwo pergunta-se:

> "How...could he have begotten a son like Nwoye, degenerate and effeminate?[...] How could he have begotten a woman for a son?" (*TFA*, p.153).

Enquanto que Nwoye partilha as qualidades de delicadeza e sensibilidade do seu avô e de sua mãe,

> " 'I have done my best to make Nwoye grow into a man, but there is too much of his mother in him.' 'Too much of his grandfather,' Obierika thought." (*TFA*, p.66)

Ezinma é decidida, enérgica, corajosa, independente e franca, e, por isso mesmo, é a favorita de Okonkwo. Este lamenta, contudo, que ela não corresponda à sua interpretação estrita acerca dos papéis que devem ser desempenhados pelo rapaz e pela rapariga.

> "And after a pause she [Ezinma] said: 'Can I bring your chair for you?' 'No, that is a boy's job.' " (*TFA*, p.44)
>
> " 'She should have been a boy,' he thought as he looked at his ten-year-old daughter.[...] 'She should have been a boy,' Okonkwo said to himself again." (*TFA*, p.64)
>
> "If Ezinma had been a boy I would have been happier. She has the right spirit." (*TFA*, p.66)
>
> "He never stopped regretting that Ezinma was a girl. Of all his children she alone understood his every mood." (*TFA*, p.172)
>
> " 'I wish she were a boy,' Okonkwo thought within himself. She understood things so perfectly. Who else among his children could have read his thoughts so well?" (*TFA*, p.173)

Ele não aceita que os papéis e as atitudes de um sexo e outro não são biologicamente estabelecidos mas sim fluídos e socialmente formados. Ezinma é a mais forte personagem feminina, mas, significativamente, a sua força é repetidamente atribuída às suas características masculinas. Para além disso, no final da narrativa, ela desaparece determinada a assumir o papel convencional de esposa e mãe.

Quando, especialmente após a chegada dos Europeus, o clã não opta por práticas marcadamente violentas, e que na sua óptica são as únicas dignas de serem consideradas masculinas, Okonkwo classifica-o pejorativamente de "feminino".

"This was a womanly clan, he thought." (*TFA*, p.159)

"He mourned for the clan,...and he mourned for the warlike men of Umuofia, who had so unaccountably become soft like women." (*TFA*, p.183)

"Those were days when men were men.[...] If they had ignored his [Egonwanne's] womanish wisdom five years ago..." (*TFA*, p.200)

A tendência de Okonkwo para categorizar as diversas actividades como masculinas ou femininas é típica da sua sociedade, mas somos levados a deduzir que ele demonstra um grau de respeito pelos valores femininos muito menor do que os Igbos em geral ("Okonkwo never showed any emotion openly, unless it be the emotion of anger. To show affection was a sign of weakness; the only thing worth demonstrating was strength.", *TFA*, p.28). De qualquer modo, na sociedade de *TFA* tudo o que se relaciona com força é caracterizado como masculino e tudo o que se relaciona com fraqueza como feminino, e todos os valores e actividades rotulados de masculinos são muito mais valorizados do que aqueles classificados de femininos. A estrutura de poder da sociedade Igbo, surpreendentemente democrática em muitos aspectos, é inteiramente dominada pelos homens. O domínio de Okonkwo sobre o seu agregado familiar torna-se, assim, um microcosmos do domínio da sociedade por parte de figuras patriarcais.

Esta ênfase excessiva na virilidade, os estereótipos ligados ao papel atribuído ao sexo feminino ou masculino e a discriminação das mulheres, ao denegrirem a parte feminina, provocam um desequilíbrio entre os dois princípios que subjazem a qualquer sociedade, o masculino e o feminino, como confirma Derek Wright:

> "Okonkwo's cult of virility, by mistaking the nature of courage and confusing gentleness with weakness, upsets the sexual equilibrium that maintains a delicate balance between male values and female and maternal ones."[62]

Apesar de Killam, com base no papel desempenhado por Ani na vida da população, sugerir que "a powerful female principle pervades the whole society of Umuofia"[63], é importante salientar que este princípio é mais potente a um nível simbólico e metafórico do que a nível de descrição metonímica realista das práticas institucionais de Umuofia nas quais se verifica a supremacia generalizada do princípio masculino. Neste romance, com efeito, é patente a ausência de uma influência feminina moderadora no âmbito da maior parte dos aspectos da sociedade. Nele, apenas aparece uma única alusão à mãe de Okonkwo e, significativamente,

---

[62] Citado por OSEI-NYAME, Kwadwo, op.cit., pp.151-2.

[63] KILLAM, G.D. – *The Writings of Chinua Achebe*, London, Heinemann, 1980 (rev.ed.), p.20.

não se refere o seu nome ("When he was a child his mother had told him a story about it.", p.75). Há um interesse mais evidente na relação complexa e torturada de Okonkwo com o pai e, mais tarde, com o seu filho Nwoye. Okonkwo simultaneamente odeia a memória do pai e reprime o saber da mãe; neste processo, ele distorce tanto o princípio masculino como o feminino, ao mantê-los rigidamente separados e ao declarar guerra feroz ao feminino. Okonwo criou uma falsa contradição entre força e delicadeza, e as consequências desta simplificação são evidentes tanto na sua própria tragédia como na vida do seu próprio filho Nwoye.

Após tantos indicadores significativos da subordinação das mulheres nas várias estruturas sociais indígenas, questionamos a posição assumida por dois críticos que afirmam que as próprias mulheres teriam uma percepção muito diferente.

> "However, that is not to say that traditional Igbo women felt as dominated as their counterparts in the Western world. Women may have been portrayed as less visible than men in Umuofia, but their roles were as important as those of men."[64]
>
> "While African women saw these inequities, they significantly did not perceive themselves as victims.[...] They saw their situation as part of their important roles as wives and mothers."[65]

Resta a dúvida.

As personagens femininas de Achebe, figuras quase anónimas envolvidas nas suas tarefas domésticas, individualizam-se um pouco mais enquanto mães. Enquanto que no fim do primeiro capítulo de *TFA*, as esposas de Okonkwo são meros números, mais tarde, a sua primeira mulher é chamada de "Nwoye's mother" (p.14, 27, etc.). A valorização maternal é indicada pelo significado de Nneka ou "mother is supreme", conceito explicado por Uchendu, tio de Okonkwo.

> "It's true that a child belongs to its father. But when a father beats his child, it seeks sympathy in its mother's hut. A man belongs to his fatherland when things are good and life is sweet. But when there is sorrow and bitterness he finds refuge in his motherland. Your mother is there to protect you." (*TFA*, p.134)

Uchendu tenta deliberadamente levar Okonkwo a compreender a importância das qualidades femininas, chamando a atenção para a tolice que representa o facto de se ignorar o lado

---

[64] OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.165.
[65] UFOMATA, Titi – "Women in Africa: their socio-political and economic roles", *West Africa Review*, vol.2, nº1, 2000, p.6.

feminino e maternal da ética tribal, pois é ele que providencia consolo, simpatia e alívio perante o sofrimento causado pelas contradições e injustiças da vida.

Apesar da maternidade ser um dos valores principais da África tradicional, ela pode ser fonte de sofrimento se nascerem gémeos.

> "If you think you are the greatest sufferer in the world ask my daughter, Akueni, how many twins she has borne and thrown away." (*TFA*, p.135)

Também a elevada taxa de mortalidade infantil (corporizada na teoria dos *ogbanje*) contribui para esse sofrimento, para além dos motivos óbvios, porque a maternidade é, para a sociedade africana tradicional, uma das obrigações primordiais da mulher casada.

> "Ekwefi had suffered a good deal in her life. She had borne ten children and nine of them had died in infancy, usually before the age of three. As she buried one child after another her sorrow gave way to despair and then to grim resignation. The birth of her children, which should be a woman's crowning glory, became for Ekwefi mere physical agony devoid of promise." (*TFA*, p.77)

Rhonda Cobham fornece-nos informação que nos permite dar uma certa razão a Florence Stratton quando esta deixou antever em Achebe um propósito de dar ênfase apenas ao lado masculino da comunidade de Umuofia. Pelas suas palavras, deduzimos que, na sociedade de então, a *umuada* (conjunto de mulheres do clã, *TFA*, p.132) teria maiores poderes do que Achebe revela no seu primeiro romance.

> "Achebe does not tell us, however, that the *umuada* also regulated the markets in each town and that they intervened or threatened to intervene to settle civic as well as marital disputes. When Uzowulu is brought to judgement for chronic abuse of his wife...the matter has been brought to the attention of the *egwugwu*. [...] But anthropological accounts indicate that, in a more likely scenario, the wives of the clan would have intervened and enforced their judgement..."[66]

Estas omissões não nos deixam outro exemplo de autoridade feminina na estrutura social Igbo a não ser em mulheres que desempenhem o papel de sacerdotisa do Oráculo dos Montes e Cavernas como Chika ("The priestess in those days was a woman called Chika. She was full of the power of her god, and she was greatly feared.", *TFA*, p.17) ou Chielo que, vestida do manto místico da divindade que serve, se transforma totalmente:

---

[66] COBHAM, Rhonda – "Making Men and History: Achebe and the Politics of Revisionism", in LINFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, op.cit., p.97.

"Anyone seeing Chielo in ordinary life would hardly believe she was the same person who prophesied when the spirit of Agbala was upon her." (*TFA*, p.49)

"...a loud and high-pitched voice broke the outer silence of the night. It was Chielo, the priestess of Agbala, prophesying...Once in a while Chielo was possessed by the spirit of her god and she began to prophesy." (*TFA*, p.100)

"It was not the same Chielo who sat with her in the market and sometimes bought beancakes for Ezinma, whom she called her daughter. It was a different woman – the priestess of Agbala, the Oracle of the Hills and Caves.[...] Chielo was not a woman that night." (*TFA*, pp.106-7)

No desempenho deste papel, Chielo transcende o limiar imposto às mulheres comuns e adquire poderes que lhe permitem, por exemplo, repreender e até ameaçar Okonkwo:

" 'Beware, Okonkwo!' she warned. 'Beware of exchanging words with Agbala. Does a man speak when a god speaks? Beware!' " (*TFA*, p.101)

No âmbito do sistema poligâmico, um maior grau de importância e respeito, mas também de responsabilidade, é concedido à primeira mulher em relação a todas as outras.

"Anasi was the first wife and the others could not drink before her, and so they stood waiting. Anasi was a middle-aged woman, tall and strongly built. There was authority in her bearing and she looked every inch the ruler of the womenfolk in a large and prosperous family. She wore the anklet of her husband's titles, which the first wife alone could bare." (*TFA*, p.20)

"My father's first wife, whom we all call Mama... [...] We had only one Mama. The other two wives (at the time – there are more now) were called Mother by their children, or so and so's mother by the rest." (*AMOP*, p.28)

"Two or three of my father's wives came to the door... Then Mama, the senior wife, came out..." (*AMOP*, p.121)

Simon Gikandi, analisando a relação masculinidade/feminilidade em *TFA*, salienta as contradições ideológicas de Umuofia para cuja representação Achebe utilizou ambiguidade semântica. Umuofia era temida pelas comunidades vizinhas devido ao seu poder na guerra e na magia ("its priests and medecine men were feared in all the surrounding country.", p.11), mas o que é certo é que a origem desse poder tinha a ver com uma mulher ("the active principle in that medecine had been an old woman with one leg.", p.11). Os inhames, símbolos de maculinidade, só crescem segundo a vontade de Ani, a deusa da Terra. A dualidade desta cultura realtivamente às mulheres transparece ainda na palavra *agbala*: se, por um lado, descreve pejorativamente alguém que não adquiriu nenhum título honorífico, por outro, designa uma das entidades-chave de Umuofia, o Oráculo dos Montes e Cavernas (p.16). Gikandi conclui assim:

"So, whichever way you look at it, the female principle – which is repressed in the quest for power and wealth – is central to the constitution of the community." [67]

Uma análise do papel das mulheres nas outras duas obras de Achebe confirma um certo desenvolvimento diacrónico.

Em *AMOP*, há imagens de mulheres desempenhando papéis tradicionais de cantoras e dançarinas (p.1 e 14) ou mulheres a adorarem políticos ricos como o Chefe Nanga. A primeira mulher referida nesta obra é Mrs Eleanor John, rica, independente e activa politicamente, que aparece como o estereótipo de uma mulher praticamente analfabeta que começando do nada, como vendedora ambulante, consegue subir na vida e tornar-se uma mulher de negócios de sucesso, mas a quem não é atribuído nenhum papel de relevo.

Em seguida, surge Elsie, uma enfermeira jovem e moderna, ligada à cidade, apenas à procura de prazer físico e de uma vida confortável materialmente. Assim sendo, não surpreende que ela tenha sido conquistada pelo homem que acredita que nada é mais importante do que um paraíso material na terra e que lhe pode oferecer os ingredientes mais glamorosos para atingir o tipo de vida desejado: um Cadillac com motorista e uma bandeira ministerial (p.56) e uma mansão principesca com sete casas de banho (pp.40-1). Elsie representa a nova geração urbanizada, enquanto que Mrs.Nanga representa a antiga geração ainda firmemente ligada aos costumes e valores tradicionais. A segunda é tudo o que a primeira não é: caseira, simples, modesta e, acima de tudo, leal. Enquanto Elsie delira com as festas e com todos os bens materiais que a cidade lhe pode oferecer, Mrs.Nanga não lhes atribui importância alguma.

" 'It must be very enjoyable going to all these embassy parties and meeting all the big guns', I said in pretended innocence. 'What can you enjoy there?' she asked with great spirit. 'Nine pence talk and three pence food.' " (p.36)

A mulher do Chefe Nanga, uma beneficiária da educação colonial utilitária, apesar de tentar não o aparentar, está descontente com a eminência de um segundo casamento do seu marido. A razão deste segundo casamento é-nos apresentada logo no início da obra ("Apparently his missus is too 'bush' for his present position so he wants a bright new 'parlour-wife' to play hostess at his parties.", *AMOP*, p.22), razão que é reconhecida pela própria Mrs.Nanga

[67] GIKANDI, Simon – *Reading Chinua Achebe*, op.cit., p.48.

("'When Edna comes she will go to those places,' she said. 'I am too old and too bush." *AMOP*, p.87) com uma certa amargura (" 'Let her come quick-quick to enjoy chief Nanga's money before it runs away.' She laughed bitterly. [...] '...let her come and eat Nanga's wealth... The food is cooked and the smell of the soup is around. Let nobody remember the woman who toiled and starved when there was no money...' She rubbed her eyes with a corner of her lappa and blew her nose into it.", *AMOP*, p.88). Apesar de deixar transparecer os seus verdadeiros sentimentos a Odili, quando este tenta destronar o seu marido, ela assume o papel tradicional de esposa lutando para manter a sua precária posição social e económica (p.103 e 137). Por conseguinte, ela permanece uma figura dependente e periférica cuja validade como ser humano apenas deriva do marido.

Neste romance, há já uma certa defesa da educação das mulheres, ilustrada por Odili, e até um certo incitamento a uma postura mais activa e distante da submissão evidenciada tradicionalmente até então, desde que acautelados determinados limites nessa emancipação.

> " 'Edna, give yourself a chance. The man's son is almost your age..' 'That is the world of women', she said resignedly. 'Rubbish! An educated girl like you saying a thing like that! Are you a Moslem or something?' " (*AMOP*, p.98)
>
> "And as far as I was concerned she [Edna] had just the right amount of education. I had nothing against professional women – in fact I liked them in their way – but if emancipation meant people like that other lady lawyer who came to sleep with illiterate Chief Nanga for twenty-five pounds a time (as he confided to me the next morning), then they could keep it." (*AMOP*, p.127)

Odili refere-se aqui a outra personagem feminina apresentada anteriormente, a advogada Agnes Akilo, e descrita por Nanga como "she who must be obeyed" (p.48).

Uma caracterização forte em *AMOP* diz respeito a outra advogada, Eunice, "a beautiful woman who has brains as well" (p.78). Ela é a noiva de Max, fundador do partido "Common People's Convention", que se opõe ao corrupto Chefe Nanga e à sua espécie. Quando Max é assassinado a mando dos seus adversários políticos, Eunice envereda por uma acção retaliatória decisiva.

> "Then she opened her handbag as if to take out a handkerchief, took out a pistol instead and fired two bullets into Chief Koko's chest." (*AMOP*, p.143)

Só após este acto é que Eunice se aproxima do corpo de Max e começa "a chorar como uma mulher". Numa história que prima pela total ausência de lei e de ordem, onde corrupção,

pilhagens e crimes políticos se tornaram rotina, um acto individual de retaliação por parte de uma rapariga revoltada é considerado "estranho" pela maior parte das pessoas (*AMOP*, p.143), mas de louvar pelo narrador ("in such a regime, I say you died a good death if your life had inspired someone to come forward and shoot your murderer in the chest – without asking to be paid.", *AMOP*, p.149)

Em *AS*, Ikem (de certo modo, o *alter ego* de Achebe) reconhece que o mal-estar africano resulta, em parte, da exclusão das mulheres ao longo dos tempos. Beatrice, detentora de um diploma do Queen Mary College pela Universidade de Londres, projecta uma nova visão sobre o papel das mulheres e clarifica as opiniões de Ikem sobre este assunto.

> "You were damn right. You charged me with assigning to women the role of a fire-brigade after the house has caught fire and been virtually consumed. Your charge has forced me to sit down and contemplate the nature of oppression..." (p.97)

Tendo como referência os mitos de criação da Bíblia e os das tradições orais dos seus antepassados, Ikem salienta as semelhanças entre ambos no que diz respeito tanto ao seu objectivo de censurar, reprimir e subordinar as mulheres, como à explicação do pecado ou da culpabilidade da mulher. Primeiro, Ikem formula uma analogia entre o mito bíblico que culpa Eva pela dentada pecaminosa na maçã e o mito Igbo que culpa a Mulher por ter separado o Céu da Terra (*AS*, p.97); em seguida, Ikem traça uma comparação entre a Virgem Maria e o culto tradicional idealista da mulher como mãe ("Mother is supreme"). Por conseguinte, para Ikem, as mulheres foram oprimidas desde os inícios do mundo ("The women are, of course, the biggest single group of oppressed people in the world and, if we are to believe the Book of Genesis, the very oldest.", p.98).

Apesar de ter promovido uma filosofia e atitude liberal em relação às mulheres, e até de ter escrito sobre a revolta das mulheres em Aba em 1929[68], Beatrice acusa-o de não conceder às mulheres nenhum papel de relevo, político ou outro (p.65, 91 e 96). Na sua carta, a que chamou "love-letter", Ikem aceita que a sua atitude anterior relativamente às mulheres tinha sido demasiado respeitosa e idealista. No melhor sentido Negritudinista, ele,

[68] Para mais informação sobre esta revolta das mulheres Igbo, bem como sobre outros movimentos femininos de revolta e protesto durante o período colonial na Nigéria, consultar ORIJI, John N. – "Igbo Women from 1929-1960", *West Africa Review*, vol.2, nº 1, 2000.

assim como os seus antepassados, tinham colocado a Mulher reverentemente num pedestal, em obediência ao conceito de *Nneka* ("Mother is Supreme", já apresentado em *TFA*), mas negando-lhe um papel relevante e activo na gestão do mundo (*AS*, p.98). Beatrice fornece a Ikem um novo conceito de feminilidade. Ela é independente, eloquente e realizada profissionalmente e, ao reavaliar a posição das mulheres, fornece dados para a definição do novo papel que elas terão de desempenhar no futuro.

> "But the way I see it is that giving women today the same role which traditional society gave them of intervening only when everything else has failed is not enough, you know, like the women in the Sembene film who pick up the spears abandoned by their defeated menfolk. It is not enough that women should be the court of last resort because the last resort is a damn sight too far and too late." (*AS*, pp.91-2)

Em Beatrice, Achebe procura afirmar a força moral e a integridade intelectual das mulheres africanas, especialmente num período em que as condições sociais que, no passado, mantiveram as mulheres num estatuto de subordinação, já praticamente desapareceram; a urbanização e a educação contribuiram significativamente para alargar os horizontes das mulheres. O pai de Beatrice, um professor rígido e cruel, acreditava firmemente na subordinação das mulheres. Porque foi a quinta de cinco raparigas, foi-lhe dado o nome Nwanyibuife ("a female is also something", p.87), como sinal do desapontamento dos seus pais por não terem filhos. Com tal grau de chauvinismo masculino ("There was enough male chauvinism in my father's house to last me seven reincarnations!", p.88), ela acabou por criar um mundo só seu, isolado dos outros, à semelhança das *matrioskas* russas: "World inside a world inside a world, without end." (*AS*, p.85). Como consequência, Beatrice investiu o máximo na sua educação e decidiu, se necessário fosse, pôr a sua carreira acima de tudo e de todos (p.88) .

É, precisamente, porque Ikem sente que Beatrice representa o novo potencial feminino que lhe diz:

> "I can't tell you what the new role for Woman will be. I don't know. I should never have presumed to know. *You* have to tell us. We never asked you before. And perhaps because you've never been asked you may not have thought about it ; you may not have the answer handy. But in that case everybody had better know who is *now* holding up the action." (*AS*, p.98)

Os novos papéis da mulher africana moderna têm de ser expostos e assegurados por ela própria. O próprio narrador, quase no final da obra, retoma esta perspectiva do importante papel que aguarda as mulheres daí para o futuro.

> "It is now up to you women to tell us what has to be done." (*AS*, p.184)

Logo após o episódio entre Ikem e Beatrice, uma passagem mítica deixa antever o importante papel que Beatrice irá desempenhar. Achebe abandona o debate intelectual e recupera o passado através do mito de Idemili que desmantela o mundo masculino de poder unilateral.[69]

> "In the beginning Power rampaged through our world, naked. So the Almighty... decided to send his daughter, Idemili, to bear witness to the moral nature of authority by wrapping around Power's rude waist a loincloth of peace and modesty." (*AS*, p.102)

Beatrice, criada num mundo distante dos seus antepassados e destas tradições, lendas e divindades, desconhece verdadeiramente o seu âmago, mas, por vezes, intuitivamente, tem a sensação de ser duas pessoas diferentes.

> "In a way I felt like two people living inside one skin, not two hostile tenants but two rather friendly people, two people different enough to be interesting to each other without being incompatible." (*AS*, p.89)
>
> "...she did carry a vague sense more acute at certain critical moments than others of being two different people." (*AS*, p.105)

Ikem, no entanto, e melhor do que qualquer outra pessoa, tem a intuição do que ela é e do que poderá vir a ser.

> "Perhaps Ikem alone came close to sensing the village priestess who will prophesy when her divinity rides her...[...] He knew it better than Beatrice herself. But knowing or not knowing does not save us from being known and even recruited and put to work. For...baptism...is no antidote against possession by Agwu the capricious god of diviners and artists." (*AS*, p.105)

A visão de Chris, apesar de ser, de um modo geral, menos profunda, ampla ou filosófica, do que a de Ikem, também revela uma percepção correcta dessa outra dimensão de Beatrice.

> "I don't know what has come over you. Screaming at me like some Cherubim and Seraphim prophetess or something." (*AS*, p.113)
>
> "Clearly this was her grove and these her own peculiar rites over which she held absolute power. Priestess or goddess herself? No matter." (*AS*, p.114)

---

[69] Amadiume, em *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*, salienta que em *TFA* houve uma masculinização errónea da "deusa da água": "Achebe...is...guilty of the masculinization of the water goddess, whom he describes in his novel *Things Fall Apart*, as 'god of water'...In his most recent novel, *Anthills of the Savannah*, Achebe himself acknowledges that he was in error in assigning masculine gender to the deity, for he devotes a chapter to the water *goddess* Idemili." (citado por STRATTON, Florence, op.cit., pp.26-7).

> "Chris had noticed it from the very moment she had walked in that evening that she carried with her a strong aura of that other Beatrice whom he always described in fearful jest as goddessy." (*AS*, p.199)

Beatrice, numa intertextualidade clara com *TFA*, reconhece que, por vezes, se sente "like Chielo in the novel, the priestess and prophetess of the Hills and the Caves" (p.114). É ao assumir este novo papel que ela prevê os acontecimentos finais,

> "And I see trouble building up for us. It will get to Ikem first. No joking, Chris. He will be the precursor to make straight the way. But after him it will be you. We are all in it, Ikem, you, me and even Him." (*AS*, pp.114-5)

previsão essa que é referida como "ill omen presaging the bloody events of November" (p.218), numa altura em que esses acontecimentos já se tornaram realidade. É ainda enquanto "goddess in her shrine" (p.196) ou "priestess of the unknown god" (p.224) que Beatrice tenta reconfigurar o papel das mulheres num mundo dominado até então pelos homens, de modo a não serem mais encaradas como o último recurso, tal como Ikem tinha mencionado ("as the world crashes around Men's ears, Woman in her supremacy will descend and sweep the shards together.", p.98).

Neste romance, Achebe transmite-nos uma ideia de maior equilíbrio entre o princípio masculino e feminino. Florence Stratton, citando de novo a análise de Amadiume acerca de Idemili, reforça precisamente esta ideia.

> "Associated with female industriousness, assertiveness, and prosperity, as well as other qualities, Idemili embodied the matriarchal principal, a principal which, in its ideological opposition to the patriarchal principle embodied in 'the cult of ancestral spirits' (Achebe's *egwugwu*), ensured that Igbo gender construction was flexible."[70]

Em *AS*, o papel das mulheres será, assim, redimir o país ("to appease an embittered history", p.220) e mesmo salvá-lo da derrocada. Tal alteração de poder e acção requer necessariamente novos mitos e novos modelos de base. Achebe transforma e adapta a história mítica de modo a inverter os papéis e a silenciar os homens em determinadas situações. No final de *AS*, na cerimónia de atribuição de nome ao bébé de Ikem e Elewa, a

[70] Ibid., p.27. Amadiume faz ainda referência à divindade central de Umuofia, a deusa da Terra, Ani, que, apesar de também ser uma divindade feminina, não representa valores que sirvam, de um modo geral, os interesses das mulheres. Esta deusa, por exemplo, não protege as mulheres da brutalidade masculina. Quando Okonkwo bateu na sua terceira mulher, durante a Semana de Paz, o crime cometido por ele não foi, como já referimos, o acto em si (pressupondo-se que a deusa sanciona maus-tratos físicos às mulheres), mas a perpretação de um acto violento durante essa semana.

comunidade, liderada por Beatrice, chega ao consenso de que deve ser a mulher a dar um nome à criança.

> " 'What does a man know about a child anyway that he should presume to give it a name...' 'Nothing except that his wife told him he is the father,' said Abdul, causing much laughter.[...] 'Exactly. So I think our tradition is faulty here. It is really safest to ask the mother what her child is or means or should be called." (pp.222-3)

A "desmasculinização" da sociedade de Kangan permite a Beatrice e a todas as mulheres ignorarem e ultrapassarem a hierarquia tradicional, desenvolvendo, deste modo, um novo sistema de poder que rejeita o patriarcado e a superioridade masculina. O valor desta atitude é, inclusivamente, reconhecido pelo tio de Elewa, um homem tradicionalista:

> "...in you young people our world has met its match. Yes! You have put the world where it should sit... My wife here was breaking her head looking for kolanuts, for alligator pepper...[...] And while she is cracking her head you people gather in this whiteman house and give the girl a boy's name... That is how to handle this world..." (p.227)

Da análise que fizemos de Beatrice transparece uma profundidade e complexidade de caracterização desta personagem feminina que se distancia da habitual nos primeiros tempos do romance africano. Parece-nos, por isso, errada a perspectiva de Ogede quando, comparando Ikem e Beatrice, afirma:

> "The former appears more credible because his creator, like most male African writers, does not know enough about womanhood to be able to overcome stereotypical depiction of women."[71]

Pelas mesmas razões, discordamos também da opinião de Patricia Alden que, em "New Women, Old Myths", a partir da análise que efectua à personagem de Beatrice, conclui:

> "Even in this novel, Achebe still betrays a significant failure of imagination – a failure to take seriously, as part of contemporary political struggle, the feminist challenge to patriarchal authority, and a corresponding failure to create convincing, interesting women characters."[72]

No final de *AMOP* e de *AS*, Achebe usa as mulheres como pedras de toque e perpetuadoras de valores básicos, como a honestidade e o respeito pelos concidadãos, e deixa a ideia que elas serão as únicas capazes de controlar o abuso de poder. Elas representam a esperança no futuro da nação. Achebe parece afirmar que as mulheres são

[71] OGEDE, Ode – *Achebe and the Politics of Representation*, Trenton, Africa World Press, 2001, p.90.
[72] Citado por OGEDE, Ode, op.cit., p.94.

parte integrante na construção da nova sociedade africana, perspectiva corroborada por David Carroll na análise que faz sobre a morte do triunvirato masculino, Ikem, Chris e Sam:

> "Their death is interpreted as a rite of passage to a better world in which the true dialectic of life – of rulers and people, of male and female, of modernity and tradition – will be re-established, with a key role played by the women."[73]

Apesar das muitas instâncias reveladoras do estatuto inferior das mulheres em *TFA*, temos de salientar o papel que elas desempenham a nível da educação dos filhos. Através essencialmente de contos e fábulas, elas tentam socializar as crianças, despertando a sua curiosidade intelectual para os valores sociais e para as relações humanas, e tentam ensinar-lhes os princípios e valores que regem o cosmos Igbo.[74] Estas histórias, para além do entretenimento que proporcionam, têm ainda como objectivo desenvolver a consciência artística das crianças. Também em *AS* se reconhece amplamente o poder das histórias e do seu contador,

> "...it is only the story can continue beyond the war and the warrior. It is the story that outlives the sound of war-drums and the exploits of brave fighters.[...] ...it is the story that owns us and direct us.[...] ...the story is everlasting." (p.124)
> "The pen is mightier than the sword." (p.131)
> "...storytellers are a threat." (p.153)

mas, desde logo, uma grande diferença salta à vista no que toca a estas duas obras narrativas de Achebe. Apesar das mulheres surgirem como as principais contadoras de histórias em *TFA*, uma função que confirma as mulheres africanas como detentoras e promotoras das tradições africanas, esse facto é quase sempre alvo de referência indirecta por parte do narrador (à excepção de Ekwefi em relação à sua filha Ezinma, *TFA*, p.96). Em *AS*, a situação altera-se. O papel de Beatrice como narradora é de sobremaneira significativo, na medida em que é a primeira vez na ficção de Achebe que uma mulher desempenha este papel crucial. Beatrice, com a sua eloquência e excepcional expressividade, executa esta função de modo tão eficiente que, em retrospectiva, constatamos que os romances precedentes só teriam ganho com os talentos de uma semelhante contadora de histórias.

---

[73] CARROLL, David, *Chinua Achebe*, op.cit., p.190.

[74] Apenas Okonkwo parece ter conseguido apagar da sua memória o papel criativo da sua mãe na formação da sua personalidade e da sua sensibilidade. As histórias da sua mãe e a sua significação evaporam-se , diluem-se sob o rótulo de "silly women's stories" (*TFA*, p.75).

Sensível, terna e decidida, Beatrice oferece um ponto de vista feminino ("the women's angle", *AS*, p.80) que actua como complemento útil aos atributos masculinos incluídos neste romance. Apesar do romance se centrar nas questões do poder masculino (ou do seu abuso), a necessidade de um ponto de vista feminino torna-se, aqui, e pela primeira vez, crucial. Ao ser concedida a Beatrice a possibilidade de contar as suas próprias experiências, introduz-se uma outra perspectiva, essencial para a construção da narrativa (e mesmo da sociedade), já que ela é testemunha de um certo passado e a garantia do seu registo para o futuro.

Concordamos, assim, com Florence Stratton quando afirma que "Achebe does not tell African women 'where the rain began to beat them' ", mas, pelo que atrás ficou exposto, torna-se óbvio que já não o podemos fazer quando ela acrescenta que "nor does he attempt to restore 'dignity and self-respect' to African women."[75] Se em *TFA*, esta afirmação adquire veracidade, o mesmo já não se pode afirmar, como vimos, em relação a *AS*. O estatuto social das mulheres transforma-se gradualmente ao longo dos três romances que constituem o objecto do nosso estudo. Em *TFA*, as mulheres são tratadas como uma classe social aparte; ocupam uma posição social e política inferior, simplesmente por causa do seu sexo. Em *AMOP*, Eunice, incipientemente, já representa uma certa voz e personalidade feminina. Mas é em *AS* que que se torna evidente que as mulheres têm uma palavra a dizer e um papel importante a desempenhar, e que gradualmente se estão a integrar nas principais estruturas sociais. É ao próprio Achebe que vamos buscar suporte, numa citação de certo modo longa mas que nos pareceu importante, para a nossa perspectiva da dimensão salvadora que Beatrice simboliza e que parece estar reservada às mulheres africanas em geral.

> "In mapping out in detail what women's role is going to be, I am aware that radical new thinking is required. The quality of compassion and humanness which the women bring to the world generally has not been given enough scope up till now to influence the way the world is run. We have created all kinds of myths to support the suppression of the woman, and what the group around Beatrice is saying is that the time has come to put an end to that. I'm saying the woman herself will be in the forefront in designing what her new role is going to be, with the humble cooperation of men. The position of Beatrice as sensitive leader of that group is

[75] STRATTON, Florence, op.cit., pp.37-8.

indicative of what I see as necessary in the transition to the kind of society which I think we should be aiming at."[76]

1.1.4 Percepção temporal

Na concepção tradicional africana, não existe uma teoria do tempo. Este é apreendido empiricamente, é elástico e modela-se de acordo com as actividades humanas. Como afirma Iyasere, "time for the traditional African is not a mechanical imposition of arbitrary order, but the harmonious flow of life arising naturally from daily and seasonal events".[77] Para o Africano tradicional, os acontecimentos é que definem e determinam o tempo e não o oposto, como acontece na concepção ocidental.

> "The linear concept of time in western thought, with an indefinite past, present and infinite future, is practically foreign to African thinking...When Africans reckon time, it is for a concrete and specific purpose, in connection with events, but not just for the sake of mathematics... The day, the month, the year, one's life time or human history, are all divided up or reckoned according to their specific events, for it is these that make them meaningful... time is meaningful at the point of the event and not at the mathematical moment."[78]

O tempo, por conseguinte, existe; o que difere é a forma de o perceber, vivenciar e contar.

Os romancistas africanos adoptaram os requisitos formais do romance no que diz respeito ao tempo, mas tiveram em consideração os diferentes modos como ele é apreendido nos meios rurais (tradicionais) e urbanos em África. Uma consciencialização sobre o tempo é essencial para uma percepção correcta e completa da sociedade tradicional, porque a instância temporal, tal como outros aspectos da vida tradicional, é determinada colectivamente. O tempo não existe como valor absoluto; ele é socializado.

Há que fazer, necessariamente, uma distinção entre o romance rural (ilustrado aqui por *TFA*) e o romance urbano (ilustrado por *AMOP* e *AS*) no diz respeito à percepção temporal das personagens: no primeiro, é visível toda a percepção tradicional por parte do africano relativamente ao tempo, que difere enormemente da nossa, ocidentais; no segundo, porque os parâmetros de vida europeus já se instalaram e se mesclaram com os africanos,

---

[76] RUTHERFORD, Anna – "Interview with Chinua Achebe", *Kunapipi*, vol.9, nº2, 1987, p.4.
[77] IYASERE, Solomon O. – "Oral Tradition in the Criticism of African Literature", *The Journal of Modern African Studies*, vol.13, nº1, March 1975, p.115.
[78] John MBITI citado por IYASERE, Solomon O. – "Oral Tradition in the Criticism of African Literature", op.cit., p.115.

essa percepção obrigatoriamente altera-se. Lezou salienta precisamente a diferença na percepção do tempo por parte do africano tradicional e do homem ocidental.

> "C'est l'homme qui règle le rythme du temps, celui-ci dure ce que doivent durer les préoccupations de l'homme. C'est une conception très souple et *anthropocentrique*, aux antipodes de la conception...de l'Occident qui fait de l'homme 'l'ombre de ce qu'il aurait dû être' à force de poursuivre le temps."[79]

Ao retratar a vida tradicional africana, Achebe expressa o conceito de tempo, por exemplo, através de indicadores naturais como a lua.

> "The two or three moons after the harvest" (*TFA*, p.4)
> "For three or four moons it demanded hard work..." (*TFA*, p.33)
> "In this way the moons and the seasons passed." (*TFA*, p.54)
> "Tortoise had not eaten a good meal for two moons" (*TFA*, p.96)
> "For two or three moons the sun had been gathering strength..." (*TFA*, p.130)

Dado que se trata de uma sociedade agrária, dois dos animais a ela ligados são recorrentemente utilizados por Achebe para fornecer indicações temporais: o galo como sinalizador do início do dia e as galinhas como indicadores do final do mesmo.

> "And whenever the moon forsook evening and rose at cock-crow the nights were as black as charcoal." (*TFA*, p.95)
> "It is almost dawn. The first cock has crowed." (*TFA*, p.108)
> "The first cock had not crowed..." (*TFA*, p.120)
> "And before the cock crowed Okonkwo..." (*TFA*, p.124)
> "We had meant to set out from my house before cock-crow." (*TFA*, p.141)
> "During the planting season Okonkwo worked daily on his farms from cock-crow until the chickens went to roost." (*TFA*, p.13)
> "...constant attention from cock-crow till the chickens went back to roost." (*TFA*, p.33)

Outro indicador utilizado por outros romancistas africanos, o sol, não se encontra presente em Achebe. Em contrapartida, este autor serve-se recorrentemente dos dias de mercado para assinalar temporalmente certos factos.

> "They would go to such hosts for as long as three or four markets..." (*TFA*, pp.4-5)
> "But the drought continued for eight market weeks and the yams were killed." (*TFA*, p.23)
> "He was ill for three market weeks..." (*TFA*, p.28)
> " 'On what market-day was it born?' he asked. '*Oyé*', replied Okonkwo.[...] the child had died on the same market-day as it had been born." (*TFA*, p.78)
> "For many market weeks nothing else happened." (*TFA*, p.139)

---

[79] LEZOU, Gérard Dago – *La création romanesque devant les transformations actuelles de la Côte d'Ivoire*, Dakar, NEA, 1977, pp.71-2.

"...they set their limit at seven market weeks or twenty-eight days." (*TFA*, p.150)

"You have not forgotten your market day?" (*AS*, p.31)

Okafor elucida-nos sobre esta forma de contabilizar o tempo ("Africans...know that four days make a market week and that seven market weeks make their lunar month."[80]) e Kalu Ogbaa sobre os quatro dias que perfazem a semana Igbo (*Nkwo, Eke, Oye, Afo*) cuja ordem na semana varia consoante o grupo Igbo.

> "Nkwo, regarded by some Igbo clans as the first of the four Igbo weekdays...modern Igbo calendars record Afo as the first weekday for all Igbo. However, any of the four days could be first and symbolic to the Igbo clan that holds its market on it."[81]

Os nomes próprios Igbo normalmente referem o dia em que o seu portador nasceu, para além de, por vezes, indicarem o seu sexo: *oko* para os rapazes, *mgbo* para as raparigas. Assim, *Mgbafo* indica uma mulher nascida no dia *afo*, e *Okonkwo* indica um homem nascido no dia *nkwo*.[82]

Mais significativamente, para os africanos, as diferentes estações, o ritmo do trabalho agrícola e as festividades fixas é que delimitam os ciclos em cada ano. As estações estão claramente demarcadas: de um modo genérico, existem duas estações, a das chuvas e a seca.

> "And now the rains had really come, so heavy and persistent that even the village rain-maker no longer claimed to be able to intervene. He could not stop the rain now, just as he would not attempt to start it in the heart of the dry season...", (*TFA*, pp.33-4)
>
> "the rainy season" (*TFA*, p.52)
>
> "...since the beginning of the rainy season." (*AMOP*, p.90)

A primeira é a estação do trabalho agrícola de plantação e cultivo.

> "when the land had been moistened by two or three heavy rains, Okonkwo and his family went to the farm..and planting began.", (*TFA*, p.33)
>
> "as the rains became heavier the women planted maize, melons..." (*TFA*, p.33)

A segunda é o período das colheitas, após as quais se goza de um certo descanso para, logo de seguida, se proceder à preparação da estação seguinte.

---

[80] OKAFOR, Clement Abiaziem – "Joseph Conrad and Chinua Achebe: Two Antipodal Portraits of Africa", *Journal of Black Studies*, vol.19, nº1, September 1988, p.25.

[81] OGBAA, Kalu - *Gods, Oracles and Divination*, op.cit., p.64.

[82] *Nwoye*, formado por *nwa* (criança) + *oye*, é, normalmente atribuído a rapazes mas, contrariamente aos outros nomes acima referidos, não contém referência ao sexo do portador. O nome atribuído ao filho de Okonkwo, significativamente, sugere uma criança nascida no dia *oye* mas que não é suficientemente masculina para ter o nome *Okoye*.

"It was a brief resting period between the exacting and arduous planting season and the equally exacting but light-hearted month of harvests." (*TFA*, p.34)

"...the cold harmattan season after the harvests had been gathered... Okonkwo and the two boys were working on the red outer walls of the compound. This was one of the lighter tasks of the after-harvest season." (*TFA*, pp.54-5)

"the season of rest between the harvest and the next planting season." (*TFA*, p.64)

"at the end of the carefree season between harvest and planting...only a few days before the Week of Peace began." (*TFA*, pp.28-9)

"No work was done during the Week of Peace.[...] After the Week of Peace every man and his family began to clear the bush to make new farms. The cut bush was left to dry and fire was then set to it.[...] Okonkwo spent the next few days preparing his seedyams." (*TFA*, p.32)

Determinadas festas e jogos também fazem parte do ciclo, ocorrendo principalmente durante o período de descanso. *TFA* transmite uma sensação de que os acontecimentos se vão sucedendo numa cadeia temporal inexorável comandada essencialmente pela natureza. Os principais eventos da narrativa seguem uma sequência lógica; a estrutura social da aldeia e o seu sistema de interacção e de crenças segue um calendário pré-estabelecido, indício da sensibilidade daqueles povos e daquela cultura ao processo temporal. A Festa do Novo Inhame, por exemplo, torna-se particularmente importante para o estudo da relação da cultura Igbo e do tempo.

"The Feast of the New Yam was held every year before the harvest began... Men and women, young and old, looked forward to the New Yam Festival because it began the season of plenty – the new year. [...] The new year must begin with tasty, fresh yams and not the shriveled and fibrous crop of the previous year." (*TFA*, p.36)

Excepto no caso desta festividade que é baseada num fenómeno fixo, o aparecimento da lua nova, a maior parte dos cálculos temporais e sasonais são necessariamente aproximações. A precisão temporal estrita não é de resto absolutamente inerente às estações, como nos deixa antever a alteração radical do ritmo sasonal descrito em *TFA*.

"The year that Okonkwo took eight hundred seed-yams from Nwakibie was the worst year in living memory. Nothing happened at its proper time, it was either too early or too late. It seemed as if the world had gone mad. The first rains were late, and, when they came, lasted only a brief moment. The blazing sun returned, more fierce than it had ever been known, and scorched all the green that had appeared with the rains." (*TFA*, p.23)

"But the year had gone mad. Rain fell as it had never fallen before." (*TFA*, p.24)

Por vezes, a par de uma generalização temporal torna-se necessário fornecer uma indicação temporal mais precisa. Exemplo desta situação é a história que Obierika conta a

Okonkwo, durante a visita que lhe faz a Mbanta, acerca da destruição de Abame (*TFA*, pp.138-41). No relato de Obierika, pode-se observar dois esquemas temporais, um mais preciso e outro mais genérico. Obierika transmite a ideia de uma certa intimidade com os acontecimentos. Ele viu os sobreviventes "com os seus próprios olhos" e ouviu a sua história "com os seus próprios ouvidos". Estas expressões revelam o grau de credibilidade que ele quer atribuir aos factos narrados. O assunto tem, por conseguinte, de ser situado com precisão; uma generalização ou indicação temporal vaga não é admissível agora sob pena de se perder parte dessa credibilidade.

> " 'Three moons ago', said Obierika, 'on an Eke market day a little band of fugitives came into our town." (*TFA*, p.138)

Um pouco mais adiante surge outra referência temporal, desta vez mais geral, relativa à data de chegada de um homem branco a Abame e da sua morte. Neste momento, Obierika, enquanto narrador, já não se encontra sob o mesmo tipo de pressão que o levou anteriormente a fornecer uma precisão temporal do acontecimento e, como tal, apenas indica um período de tempo mais difuso e menos definido do que o primeiro.

> "During the last planting season a white man had appeared in their clan." (*TFA*, p.138)

Noutra passagem, é-nos dito que "each of the nine *egwugwu* represented a village of the clan.[...] The nine villages of Umuofia had grown out of the nine sons of the first father of the clan." (*TFA*, p.89) Achebe não está meramente a proceder a uma re-encenação do passado mas, de certo modo, a lidar com um discurso sobre a natureza da história e o seu significado para o povo que a está a viver. Gikandi fundamenta, precisamente, esta perspectiva citando um estudo de Henderson sobre a temporalidade no seio de uma comunidade Igbo.

> "Traditions of origins represent a reasonable coherent system of constitutive symbolism, a system that contains evidence not only of what the community meant to its people but also of the development of that meaning over time."[83]

Cada aparição dos *egwugwu* representaria, assim, como que uma intemporalidade a imiscuir-se no presente temporal e a confirmar os laços entre os membros dos diversos clãs que constituem Umuofia.[84]

---

[83] GIKANDI, Simon, *Reading Chinua Achebe*, op.cit., p.29.

[84] Lezou, na obra já atrás citada, refere três modos de apreensão do tempo: o tempo cíclico (que comanda as estações do ano e o princípio da reincarnação), o tempo linear (que ordena as etapas da vida de um indivíduo e de uma sociedade e que, portanto, é objectivo e social) e o tempo metafísico (o

A própria técnica narrativa sublinha este sentido de temporalidade: o romance começa colocando Okonkwo no tempo presente, mas imediatamente surgem cortes na linearidade cronológica – somos transportados para o tempo em que Okonkwo era um jovem de dezoito anos ("As a young man of eighteen he had brought honour...", p.3), para o tempo da fundação de Umuofia ("one of the fiercest since the founder of their town engaged a spirit of the wild for seven days and seven nights.", p.3), para os tempos de juventude de Unoka ("That was years ago, when he was young", p.5), da sua idade adulta ("Unoka, the grown-up, was a failure.", p.5) e da sua morte (p.4 e 8) para, de seguida, voltarmos de novo ao presente e espreitarmos o futuro ("the doomed lad... the ill-fated lad was called Ikemefuna.", p.8). O narrador procura frequentemente colocar as personagens num contexto temporal, como se pode verificar pela relação diegética entre o Okonkwo jovem e o Okonkwo mais maduro: "That was many years ago, twenty years or more, and during this time Okonkwo's fame had grown like a bush-fire in the harmattan." (p.3) Este facto faz com que nós leiamos constantemente o romance tendo em mente um sentido paralelo do presente (momento da enunciação) e do passado (situação enunciada).

TFA é uma obra essencialmente descritiva na primeira parte, o que não invalida a existência de alguma acção, como sejam as lutas entre cidadãos de Umuofia, mas tudo gira à volta da vida calma e tradicional daquela comunidade. São raros os episódios mais tumultuosos nesta primeira parte, constituída por treze capítulos; constituem excepção a morte de Ikemefuna e os acontecimentos relacionados com Ezinma. A segunda parte, que corresponde ao exílio de Okonkwo, a acção é ainda menor e, por assim dizer, deslocada, pois vamos tendo acesso ao relato do que se vai passando em Umuofia e nas aldeias vizinhas com a vinda dos missionários brancos. Um lapso de tempo de sete anos decorre nos seis capítulos que constituem esta parte. Mas logo no início desta segunda parte, há indicações temporais analépticas muito interessantes. Referindo-se a Uchendu, Achebe utiliza uma curiosa expressão temporal: "it was he who had received Okonkwo's mother **twenty and ten years** before when she had been brought home..." (*TFA*, p.129). Reproduzindo o sistema tradicional Igbo de

---

tempo modelo, o tempo original que as cerimónias rituais tentam recriar). (LEZOU, Gérard Dago, op.cit., p.24)

contagem[85], ela é uma maneira subtil de alongar o tempo e de o tornar mais imenso que Mbanta inspira. Por outro lado, este modo de se referir ao tempo passado contrasta com o início do parágrafo seguinte em que se pode ler: "That was many years ago." (*TFA*, p.129) Se por um lado se aponta para uma necessidade de corte com a vida passada, em geral, por outro, há uma certa repetição. A criança que Okonkwo foi e que chorou com a morte da mãe, e que entretanto viveu uma vida de fama nesses "twenty and ten years", volta agora ao mesmo lugar numa situação de fragilidade em tudo semelhante àquela que vivera tantos anos antes: Okonkwo volta a estar indefeso, desamparado e confuso. É neste ponto que se dá o corte com o passado glorioso de Okonkwo e se inicia nova contagem com a reconstrução gradual da sua vida no exílio.

> "But it was like beginning life anew without the vigour and enthusiasm of youth, like learning to become left-handed in old age." (p.131)

A terceira e última parte, formada também por seis capítulos, oferece-nos uma percepção temporal assaz diferente: o tempo da narrativa é relativamente curto e, dado que envolve uma série de acontecimentos encadeados numa perspectiva de causa e efeito, o ritmo de acção torna-se mais rápido e fluído. Neil ten Kortenaar refere inclusivamente que poderíamos ler os dois primeiros terços de *TFA* como uma apresentação sincrónica de uma sociedade, na medida em que não houve uma alteração significativa entre o passado e o presente, e o último terço como uma apresentação diacrónica, dado que a chegada dos missionários implicou mudanças profundas.[86]

De qualquer modo, para Janmohamed, este romance é quase atemporal mencionando a "timeless aura of the story": para além de dois períodos específicos associados a punição ritual (a permanência de Ikemefuna durante três anos sob a custódia de Okonkwo e o exílio deste durante sete anos), este crítico apenas ressalva indicações temporais muito vagas como "many years ago", "years ago", "as old as the clan itself", "the worst year in living

---

[85] Cf. ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.102. Um outro exemplo do sistema tradicional de contagem ocorre ainda em *TFA*: "ten and one wives" (p.53)

[86] KORTENAAR, Neil ten – "How the Centre is Made to Hold in *Things Fall Apart*", in PARKER, Michael and STARKEY, Roger (eds.) – *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*, London, MacMillan, 1995, p.45.

memory". É sua opinião que "the novel is as timeless as one with a historical setting...can be: the narrative...exists in seamless mythic rather than segmented historical time."[87]

Também um outro crítico, David Ker, salientou esta perspectiva relativamente ao primeiro romance de Achebe:

> "*Things Fall Apart*...reads like a timeless novel. The people trace their beginnings to a mythical past.[...] for a people who hardly make any distinctions between the living and the dead ... a detailed chronological count is not helpful."[88]

Na consciência tradicional o tempo é menos significativo do que instituições sociais como a ética, a estética e a religião. Dado que o cenário tradicional se traduz, geralmente, numa sociedade agrária em pequena escala, o tempo aí adquire menos significado e importância do que num cenário urbano ou industrial. Descrever minuto-a-minuto, hora-a-hora ou até dia-a-dia as experiências de uma comunidade tradicional seria absurdo. A ausência de um tempo funcional detalhado confere à vida das sociedades africanas tradicionais um cariz de ócio e um ritmo diríamos quase pachorrento que se encontra praticamente ausente nas nossas hiperactivas sociedades urbanas ocidentais. Em *TFA* não temos nunca a sensação de pressa em terminar a tarefa que se tem em mãos, nem a nível das vidas privadas das personagens, nem nas assembleias da comunidade, nem em casamentos ou funerais. A ênfase é sempre colocada na estrita observância do ritual prescrito ou da função social, no perfeito exercício da etiqueta estipulada para o discurso ou comportamento ("It was clear...that he had important news. But it would be impolite to rush him.", *TFA*, p.67), no desenvolvimento de uma oratória repleta de floreados e repetições. Ruth Benedict ressalva precisamente este aspecto ao afirmar: "the value tradicional people place on time is low because to them wisdom is far more important than efficiency."[89]

Mas mesmo um romance rural como *TFA* é estruturado temporalmente e, a partir da sua evidência interna, conseguimos identificar um determinado esquema temporal. Obviamente não existe nenhum calendário que meça o tempo numa escala absoluta, pois tais calendários são produto de sociedades alfabetizadas. No âmbito do conceito africano

---

[87] JANMOHAMED, Abdul – "Sophisticated Primitivism: the Syncretism of Oral and Literate Modes in Achebe's *Things Fall Apart*", *Ariel*, vol.15, nº4, October 1984, p.33.
[88] KER, David – *The African Novel and the Modernist Tradition*, New York, Peter Lang, 1997, p.145.
[89] Citado por OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, op.cit., p.136.

tradicional, o tempo é cíclico, contemplando a recorrência das estações, das luas e dos dias de mercado. O impacto deste conceito pode ser observado na crença na reincarnação: a morte é encarada como o início de uma existência espiritual, e o nascimento é o fim de um patamar de existência imaterial. Nos romances urbanos, o tempo adquire, sem dúvida alguma, uma dimensão e um significado diferentes. *AMOP* parece-nos encontrar-se ainda num ponto intermédio entre a "câmara lenta" e a "câmara acelerada". Os sistemas burocráticos de administração na indústria, comércio e outras áreas da sociedade requerem já adesão a horários; o relógio gradualmente começou a controlar a vida das pessoas, como se torna visível em *AS*.

> "A car would be sent to pick me up from my flat at six-thirty.[...] My doorbell rang at exactly six-twenty-five." (*AS*, pp.70-1)
> "Punctuality is the soul of business!" ." (*AS*, p.109)
> "Come for Traffic Office for Monday morning, eight o'clock sharp." (*AS*, p.129)

A quebra do tempo linear (intimamente relacionada com a técnica narrativa que analisaremos no capítulo três) pode ser observada nesta obra que, não deixando de ilustrar um movimento para a frente, avança e recua num fluxo contínuo. Refira-se, por agora, apenas algumas circunstâncias exemplificativas do que acabámos de afirmar.

Cada narrador na primeira pessoa, com o relato da sua perspectiva, quebra normalmente a incipiente cronologia que o narrador heterodiegético na terceira pessoa vinha a desenhar. Um exemplo flagrante disto mesmo relaciona-se com os eventos relatados no capítulo III pelo narrador na terceira pessoa: após Chris ter telefonado a Ikem para enviar um fotógrafo ao Palácio Presidencial para dar cobertura à delegação de Abazon, apercebemo-nos que o próprio Ikem se dirige para lá, tendo, no percurso, recolhido ideias para o "Hino ao Sol" que compôs nessa mesma noite e que aparece reproduzido no final deste capítulo que termina na p.33. Entretanto, os capítulos seguintes estão a cargo de narradores homodiegéticos na primeira pessoa (capítulo IV – Ikem; capítulo V – Chris; capítulos VI e VII – Beatrice) e não prosseguem com a narração dos acontecimentos mencionados no capítulo III. Apesar do capítulo VIII ser de novo fruto da narração heterodiegética na terceira pessoa, ainda não é, neste momento, que se retoma a narrativa que se tinha abandonado; este capítulo aborda o mito de Idemili e foca essencialmente Beatrice (e Chris) no dia seguinte ao

jantar na casa do Presidente, em Abichi. Aliás, a secção deste capítulo, intitulada "Nwanyibuife" (p.106) representa a continuação da narração que tinha sido iniciada pela própria Beatrice e que tinha ficado suspensa desde a página 81.

É apenas no capítulo IX, que começa na p.120, que o narrador heterodiegético retoma o fio da narração iniciada no capítulo III. É aqui que tomamos conhecimento do que sucedeu a Ikem após o seu encontro com a delegação de Abazon.

Outra instância que também é exemplificativa dos avanços e recuos no fluxo temporal da obra tem a ver com a suspensão de Ikem do seu posto como editor da *National Gazette*. No capítulo IV, Chris alerta Ikem para os perigos da sua atitude destemida enquanto editor da *Gazette* (p.44), dos quais o despedimento poderia ser, apesar de tudo, o menos gravoso para ele. Ikem reflecte sobre as palavras de Chris e chega à conclusão que tudo não teria passado de um falso alarme, dado que, decorrida uma semana, o Presidente ainda não tinha tomado qualquer iniciativa nesse sentido. Entretanto, são narrados outros episódios relativos a outras dimensões temporais e, no capítulo VII, somos, subitamente, confrontados com a informação da suspensão de Ikem ("My suspension from the *Gazette* has done wonders for me.", *AS*, p.96). Em seguida, de novo outros episódios relacionadas com as outras personagens e, no capítulo IX, há um recuo temporal, ilustrado pelo encontro de Ikem com a delegação de Abazon, no qual Ikem ainda está em funções ("I call upon our distinguished son and Editor of the *National Gazette* to stand up.", *AS*, p.121). Novamente se seguem outros eventos e, no capítuloXI, tomamos conhecimento do processo de suspensão de Ikem através de uma conversa entre o Presidente e Chris.

> "While investigations continue into Ikem's link with the Abazon agitators he cannot continue to edit the *National Gazette*. [...] That's why I have sent for you. I want you as Commissioner for Information to issue a formal letter suspending him with immediate effect." (p.143)
>
> "...I want him suspended from duty and barred completely from the premises of the *Gazette*. Is that clear?" (p.144)
>
> "You do have a point in not wishing to write the suspension letter yourself. I wanted to do you the honour of appearing to be astill in charge of your ministry. But never mind. We will take from here. [...] The letter to Ikem wich was hand-delivered to his flat by a police despatch-rider that afternoon had been signed by a certain Chairman..." (p.145)

Apesar de, tal como referimos, parte desta análise ter a ver com a técnica narrativa desenvolvida pelo autor, pareceu-nos importante salientar estes aspectos, na medida em eles são reveladores de toda uma percepção temporal e vivência típicas de uma sociedade urbana em que diversos factores e informações nos chegam das mais variadas proveniências e nos mais variados momentos para, tal como um *puzzle*, se encaixarem e formarem, no final, um todo significativo.

1.1.5 O sobrenatural

As experiências quotidianas comuns partilham notoriamente o seu peso e importância com as áreas de experiência determinadas por uma crença no sobrenatural, na magia. Com efeito, a influência do campo sobrenatural, quando se trata de um povo africano tradicional, está presente na vivência diária e, na medida em que ela faz parte integrante do sistema de crenças, torna-se um factor essencial no percurso humano.

Já anteriormente sublinhámos que o africano tradicional tem uma visão total do universo em que há continuidade e convivência entre o mundo visível e o invisível, entre o mundo natural e o sobrenatural, entre o mundo dos vivos e o dos mortos. O homem tradicional mergulha recorrentemente nesta região metafísica, especialmente nos momentos de crise em que a realidade terrena e racional não conseguiu providenciar uma resolução para o problema ou uma explicação plausível para determinada questão.

Em Umuofia, a explicação para as sucessivas vagas de gafanhotos situa-se no plano sobrenatural.

> "The elders said locusts came once in a generation, reappeared every year for seven years and then disappeared for another lifetime. They went back to their caves in a distant land, where they were guarded by a race of stunted men. And then after another lifetime these men opened the caves again and the locusts came to Umuofia." (*TFA*, p.54)

A relevância ideológica do sobrenatural e da magia é um elemento central no que diz respeito à configuração das atitudes e crenças das pessoas. Mesmo num assunto como a declaração de guerra há a procura de apoio no mundo sobrenatural: o povo de Umuofia

consulta o Oráculo antes de mais nada para confirmar se devem ou não entrar em guerra (*TFA*, p.12) e, em caso afirmativo, procura-se ajuda na magia:

> "Umuofia...was powerful in war and in magic, and its priests and medecine men were feared in all the surrounding country. Its most potent war-medecine was as old as the clan itself.", (*TFA*, p.11).

A magia também é utilizada para obter benefícios económicos,

> "The people of Umuike wanted their market to grow and swallow up the markets of their neighbours. So they made a powerful medecine. Every market day, before the first cock-crow, this medecine stands on the market ground in the shape of an old woman with a fan. With this magic fan she beckons to the market all the neighbouring clans." (*TFA*, p.113)
>
> "Josiah...must know make juju with Azoge's stick. [...] The beast is not satisfied with all the money he takes from us and must now make a medecine to turn us into blind buyers of his wares." (*AMOP*, pp.84-5)

a fidelidade por parte da mulher,

> "...her husband (apparently a very jealous man) had put some juju on her breasts to scare her into faithfulness." (*AMOP*, p.59)

ou para providenciar protecção contra qualquer tipo de mal

> "We grew up knowing that the world was full of enemies. Our father had protective medecine located at crucial points in our house and compound." (*AMOP*, p.28)

O africano tradicional acredita que nem tudo o que sucede na vida pode ser explicado racionalmente: há antepassados, espíritos e deuses a influenciar os assuntos dos vivos; há leis naturais que quando violadas despoletam respostas punitivas por parte do mundo invisível. Provavelmente não existe nenhuma área da experiência humana que não esteja intimamente ligada ao sobrenatural e ao sentido religioso das pessoas. Achebe mostra como estes vectores são parte integrante da estrutura ideológica da sociedade tradicional e, por isso, essenciais a uma correcta interpretação da vivência num contexto social tradicional. Uma vez que a maioria dos africanos acredita na existência e poder do plano sobrenatural e na eficácia da magia, torna-se perfeitamente lógico que essas dimensões estejam presentes no romance africano. A sua presença neste género literário deriva ainda do facto deste ser devedor da tradição oral cujos textos assentam predominantemente no extraordinário e no maravilhoso e menos no ordinário e no quotidiano.

A crença num plano sobrenatural torna-se ainda evidente, por exemplo, nas superstições[90] que ditam formas específicas de comportamento.

> "Children were warned not to whistle at night for fear of evil spirits. [...] A snake was never called by its name at night, because it would hear." (*TFA*, p.9)
> "Is that me? That was the way people answered calls from outside. They never answered yes for fear it might be an evil spirit calling." (*TFA*, p.41)
> "Spirits of good children lived in that tree waiting to be born. Young women who desired children came to sit under its shade." (*TFA*, p.46)
> "She hit her left foot against an outcropped root, and terror seized her. It was an ill omen." (*TFA*, p.103)
> "The Minister stepped out...with his ever-present fan of animal skin which they said fanned away all evil designs and shafts of malevolence thrown at him by the wicked." (*AMOP*, p.7)
> "She circled her head with her right hand and cast the evil towards the shop." (*AMOP*, p.85)

A natureza mística da cosmovisão africana assume assim um papel de destaque nas literaturas africanas modernas consubstanciando-se, de certo modo, na técnica formal do "realismo mágico"[91]. Para Achebe o realismo vai ser o trampolim para o sobrenatural, como o próprio autor confirma:

> "A closeness to life as it is lived is for me very vital. What I try to achieve in my novels is as close a version of events as would happen in real life. That's an aspect of realism that I think is valuable, so that then you can delve into magic or whatever you do."[92]

Em *AS*, não encontrámos referências a nenhuma instância do foro do sobrenatural, provavelmente devido ao facto de a sociedade contemporânea aí descrita, apesar de procurar vínculos com tradições antigas, se pautar já por uma maior racionalidade típica de sociedades mais modernas.

Achebe provou ser um importante observador e relator da vida, tradições e costumes africanos. As suas obras constituem uma crónica da vida nigeriana ao longo dos tempos,

---

[90] Apesar de a elas não se cingir, como tem, por vezes e erroneamente, acontecido. Esta crença, como temos vindo a salientar, desenvolve-se em diversos planos.
[91] Apesar da origem do termo remontar aos anos 50 e a um contexto diferente do que estamos a abordar (ele foi utilizado pela primeira vez num ensaio de Jacques Stephen Alexis "Of the magical realism of the Haitians", 1956), recentemente, ele tem sido apontado por alguns críticos como um dos elementos caracterizadores da ficção africana moderna e como uma técnica que exemplifica bem a integração dinâmica das duas vertentes em questão.
[92] WACHTEL, Leonor, op.cit., p.56.

desde o período da pré-colonização até à época mais recente da independência. Ao expor a(s) verdadeira(s) face(s) da cultura africana/igbo ao mundo, Achebe contribuiu para mudar o modo como o mundo olhava para África e para os africanos, e ajudou a sua sociedade a acreditar de novo em si própria. Acima de tudo, Achebe assume-se como um defensor do multiculturalismo negando a supremacia de uma determinada cultura face a outra e afirmando, pelo contrário, que todas as culturas têm o seu lugar no mundo e o seu valor intrínseco.

> "Let every people bring their gifts to the great festival of the world's cultural harvest and mankind will be all the richer for the variety and distinctiveness of the offerings."[93]

[93] ACHEBE, Chinua – "Colonialist Criticism", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.89.

1.2 O contexto cultural em Ahmadou Kourouma

Traçado que está o pioneirismo de Achebe relativamente à caminhada para a descolonização literária, importa reconhecer também o papel, de certo modo paralelo, desempenhado por Ahmadou Kourouma nas letras africanas em língua francesa.

> "Kourouma is considered as the Francophone Africans' answer to the Chinua Achebe of the Anglophones."[1]
>
> "Il faut attendre près d'une décennie, après l'accession des Etats africains francophones à la souveraineté nationale pour que les romanciers suivent l'exemple du mouvement anglophone.[...]...ce n'est que vers 1968 que le changement se fera effectif: Ahmadou Kourouma et *Les Soleils des Indépendances.*"[2]

Da mesma opinião é Albert Gérard que salienta a ruptura de Kourouma com as convenções ocidentais:

> "[Kourouma] délaissant les formes du roman européen traditionnel, a elaboré un style et une technique narrative dont l'originalité marque peut-être le débout de l'émancipation de la littérature franco-africaine par rapport aux conventions...du roman occidental du XIX ème siècle. Chez Kourouma cette libération semble être le fait d'un écrivain qui assume sa personnalité culturelle sans crainte ni complexes."[3]

Os pontos de contacto entre Ahmadou Kourouma e Chinua Achebe são notórios. Está presente neste autor marfinense a mesma preocupação em exprimir uma visão africana do mundo. *Les Soleils des Indépendances* (*LSI*), recusando ser mais um romance acusador do Ocidente, tem como cenário a África, as suas tradições, os seus problemas. A África que Kourouma evoca é referida sem reticências e sem falso pudor. O romance de Kourouma desembaraçou-se de um certo saudosismo que até aí tinha reinado na produção literária africana em língua 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. Mas se, por um lado, ele não tem complexos que o levem a esconder abusos e práticas cruéis e injustas,

---

[1] OKOLI, Tunde – "Ivoirian Writer Ahmadou Kourouma Dies at 76", *Africa News Service*, December 15, 2003.
[2] DABLA, Séwanou – *Nouvelles écritures africaines – romanciers de la deuxième génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.17.
[3] GERARD, Albert – *Etudes de littérature africaine francophone*, Dakar, N.E.A., 1977, p.71.

"I have nothing to hide. I try to express whatever shortcomings or faults society presents in its realities, given that they are known and lived by the populations. I have nothing to hide."[4]

por outro, também não os tem quando se trata de sublinhar orgulhosamente a sua particularidade.

"Des idéologues de chez eux (les Occidentaux), pour justifier l'esclavage et la colonisation, avaient décrété que le nègre n'avait pas d'histoire parce que son histoire n'était pas écrite. Il s'est trouvé des Africains de chez nous qui pour le désir d'Afrique se sont armés de la plume. Ils ont démontré que l'Afrique, le premier continent de l'humanité, avait – écrites ou non écrites – de multiples traces de son passé multimillénaire. Ils (les idéologues de chez eux) avaient afirmé que nous étions sans culture. On leur a répondu que les Africains de la plus longue histoire de l'humanité avaient la culture la plus riche de l'univers."[5]

Outras afirmações proferidas por Kourouma no âmbito de uma entrevista também nos remetem automaticamente para o objectivo que Achebe pretendeu atingir com *TFA*: mostrar que a África pré-colonial, apesar dos seus defeitos, possuía sociedades viáveis, organizadas e culturalmente ricas.

"Les gens avaient une certaine vie, avaient un certain monde qui était peut-être fermé, qui n'avait pas que des avantages, mais qui satisfaisait à tous, qui avait sa cohérence politique et économique et qui, maintenant, a disparu. Avec la colonisation quelque chose a été cassé, et ce monde s'est diversié."[6]

A relação do tema de *LSI* com o de *TFA* foi inclusivamente salientada por Dorothy Blair.

"The true subject, of which Fama's sterility is only the individual symbol, is the collapse, with no hope of regeneration, of the only society in which he was fully integrated. This is an extension of the 'Things-Fall-Apart' theme, originally illustrating the catastrophic impact of colonization on African rural society."[7]

Pensamos, contudo, que esta poderá ser uma visão excessiva quando se faz uma apreciação de que a colonização teve um impacto catastrófico na África rural. Não foi no mundo rural que a colonização teve efeitos mais catastróficos, mas sim nas zonas de implantação do urbanismo, sobretudo em zonas litorâneas.Foi precisamente através da implantação do

[4] OUEDRAOGO, Jean – "An interview with Ahmadou Kourouma" (November 24, 1997), *Callaloo*, vol.23, nº4, Fall 2000, p.1347.
[5] Prefácio de Ahmadou Kourouma à obra de Boniface MONGO-MBOUSSA, *Désir d'Afrique*, Collection Continents noirs, Gallimard, 2001.
[6] FENOLI, Marc – "Kourouma, le colossal", *Archives – culture et developpement*, 18 janvier 1999, p.3.
[7] BLAIR, Dorothy – *African Literature in French: a history of creative writing in French from West and Equatorial Africa*, Cambridge University Press, 1976, p.302.

urbanismo que a colonização trouxe consigo que foi possível atrair às cidades populações do interior rural que, na cidade, acabaram, de alguma forma, por alienar-se.

Também a opinião de Kourouma quanto ao papel do escritor se assemelha em tudo à do autor nigeriano: por um lado, combater o mito da virgindade cultural africana antes da chegada do Europeu (como já ficou claro através do prefácio acima citado) e, por outro, preservar as estruturas culturais tradicionais.

> "The role of the writer! I believe that in modern day Africa, two things are worth noting. First is the need to clear our History of any myth, to free the people from the ancient myths.[...] But there is one other very, very important consideration, which lies in the process. It is simply that African history...bears certain realities, lessons that we must defend, preserve.[...] I believe that we need to maintain our structures, our cosmogony. There is no superior cosmogony. I do not believe that my cosmogony is inferior to those which say that God is made of three persons..."[8]

Aqui é abordada uma questão fundamental: as visões diferenciadas das cosmogonias, ou seja, da forma como a relação do homem com a natureza, com o mundo, com o outro, se posiciona. Nesta área, é que há uma atitude da colonização que é, de alguma maneira, niilista. Nas questões das culturas não pode haver absolutismos; tem de haver sempre uma relatividade e, portanto, um respeito pela diferença, um respeito pelo outro.

> "Moi, je n'ai fait qu'écrire pour exprimer une situation autant sociale que politique propre au pays où je suis né...Il faut en finir avec ceux qui veulent bien nous accorder la grâce de l'innocence et de la virginité culturelle."[9]

Quando Kourouma afirma "je n'ai fait qu'écrire...", isso é, da parte dele, uma modéstia e, simultaneamente, uma ironia, porque o problema fundamental que aqui se coloca é saber qual a intenção (se de intenção podemos falar em termos literários) de um romance como *LSI*. Consideramos haver essa intenção em determinadas obras do nosso *corpus*, a saber, em *Things Fall Apart*, *Les Soleils des Indépendances* e *A Varanda do Frangipani*. Trata-se de obras de ficção que, de alguma forma, pretendem fazer uma certa apreciação global da história, dos contactos entre a África e os outros, entre a África e a Europa. Nenhum destes trabalhos, porém, é um romance anti-colonial; eles acabam por ser mais o que poderíamos chamar de romances-tese, romances que, perante todas as contradições de um processo

[8] OUEDRAOGO, Jean, op.cit., pp.1342-3.
[9] BADDAY, Moncef – "Ahmadou Kourouma, écrivain africain", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº10, avril 1970, p.6.

histórico que foi desenvolvido nos moldes que conhecemos, procuram encontrar a tese do que deve ser, em termos de futuro, a evolução da relação do escritor com esses fenómenos de colonização. O homem de cultura, e não aquele que foi a vítima directa da colonização mas também o seu beneficiário mais significativo, tenta interpretar ou analisar esses fenómenos de colonização. Estas obras acabam por ser um pouco obras de projecção, de prospecção, tentando, simultaneamente, fazer o balanço da história. É correcto dizer-se que a colonização cometeu diversos tipos de violência contra a África, mas, agora, que os colonizadores antigos foram substituídos pelos novos dirigentes africanos, verificamos que estes não foram capazes de usufruir, de forma adequada, dos bens, da cultura que foi trazida pelos outros, designadamente uma cultura que, não sendo africana, fez com que África desse passos significativos em termos da história da civilização.

Voltando concretamente a Kourouma, o desejo de escrever neste autor surgiria na sequência de uma decepção: a leitura dos estudos etnográficos e sociológicos sobre a África. Segundo Madeleine Borgomano, para este autor escrever romances equivalia a uma forma de fazer uma sociologia viva e activa[10]; uma sociologia devidamente credenciada, acrescentamos nós, pois relativamente às fontes de informação que possibilitaram a Kourouma a apresentação do mundo tradicional africano, encontramos, de novo, a semelhança com Achebe: o relato chega-nos de alguém que conhece bem a sociedade de que está a falar.

> "Je suis Africain. Je suis Malinké. Les informations, je les connais. Il y a beaucoup de rituels malinké que je connais, d'autres que je ne connais pas.[...] Il y a des rituels qui existent, que j'ai eu l'occasion de lire ou de voir un peu."[11]

O antigo mundo malinké é, assim, apresentado do interior por um escritor que o ama, mas que sabe reconhecer o que ele tem de negativo. O olhar crítico de Kourouma, para além de incidir sobre as novas instituições da Independência, observa sem complacência certas tradições malinkés bem como os seus representantes. Não compreendemos, por isso, a posição de Maria Teresa Santos quando fala em "defesa incondicional dos valores da tradição,

---

[10] Cf. BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.8.

[11] LE RENARD, Thibault e TOULABOR, Comi M. – "Entretient avec Ahmadou Kourouma", *Lectures*, 1999, p.183.

de que é caso exemplar o romance *Les Soleils des Indépendances* de Ahmadou Kourouma." [12]. Neste romance, assumido pelo próprio como "uma descrição crítica do mundo malinké"[13], faz-se uma reflexão lúcida sobre uma certa África tradicional, condenada pela necessária evolução das instituições e mentalidades. Sem cair nunca no exotismo de outrora, Kourouma soube descrever os costumes, as crenças e os ritos malinkés, integrando-os coerentemente na acção. As descrições, os comentários e as explicações de ordem etnológica constituem um discurso didáctico e uma iniciação do estrangeiro à vida e à mundividência dos Malinkés.

1.2.1 Cosmologia e religião

Kourouma vai recriar a atmosfera em que vive o Malinké tradicional. Aqui o objectivo é a harmonia e, como tal, convém preservar o equilíbrio entre as forças visíveis e invisíveis que detêm também um papel determinante ("équilibre des forces invisibles qui sauvent le village", p.141[14]). A morte não é, assim, encarada como um fim, mas precisamente como a passagem de um mundo ao outro. Os mitos antigos afirmam a continuação da vida para além da morte e a crença na reincarnação.

> "Elle [l'ombre] a marché jusqu'au terroir malinké où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké." (p.8)

O reconhecimento do mundo invisível manifesta-se pela crença em toda uma série de espíritos ("la brousse noire, mistérieuse d'esprits, de mânes", p.46; "la nuit déjà peuplée d'esprits"), de almas errantes ("petite lumière qui veille et éloigne d'autres âmes errantes", p.99), de génios ("des génies...s'étaient ajoutés à la foule", p.150; "Favorable, on jette le sacrifice de deux colas blancs aux mânes et aux génies pour les remercier.", p.151), mas, principalmente, pela crença nas almas ou espíritos dos antepassados:

> "Génies des forets sombres et calmes...[...] Mânes des prestigieux aïeux, vertèbres de la terre nourricière, acceptez, attrapez ce sacrifice dans la grande volonté d'Allah le tout-puissant et éloignez de nous tous les malheurs, pulvérisez les mauvais sorts!" (p.74)

---

[12] SANTOS, Maria Teresa – *O universo oral na obra de Mia Couto*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de Expressão Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996, p.32.
[13] BADDAY, Moncef, op.cit., p.8.
[14] Todas as citações de *LSI* referem-se à edição do Seuil, Paris, de 1970.

Seleccionámos esta citação, entre outras possíveis, dado que ela revela o sincretismo entre aquilo que é o animismo próprio dos povos africanos e a sua relação com o islamismo, e que desenvolveremos mais à frente. Nenhum islâmico invocaria Alá e, ao mesmo tempo, "les mânes".

Aprendemos ainda que cada homem tem o seu duplo, o seu *dja* (de certo modo equivalente ao *chi* de Achebe),

> "Fama se pensa mort, sans saisissement, imagina son double, son dja sortir de son corps, s'asseoir au milieu des mânes, sans effarement, son dja le juger, le plaindre." (p.120)

cujo poder, assim como o da alma, tem de ser preservado e reforçado na vida terrestre.

> "La colonisation, les maladies, les famines, même les Indépendances, 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)

Para se fazer face a todas estes infortúnios e infelicidades, é preciso descobrir a origem do mal (através de consultas ao *féticheur*[15] e ao marabuto) e depois afastá-lo através de sacrifícios.[16] Estes são mencionados frequentemente, mesmo se, por vezes, não são descritos com pormenores:

> "tuer des sacrifices de toutes sortes..." (p.23), etc.

No sacrifício, é importante que corra o sangue, pois isso permite entrar em contacto com a fonte da vida:

> "Mes conseils se limiteront à te recommender de tuer immédiatement un sacrifice. Les signes frais encore ouverts, là sur le sable, attendent du sang" (p.71)
>
> "Mais le sang, vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké, 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)

O sangue, que para nós, ocidentais, constitui uma visão trágica, não assume uma dimensão de tragédia para o africano. Aqui, trata-se, apenas, de cumprir um ritual de ligação aos

---

[15] Optámos por utilizar o termo francês, 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 *sorcier*, 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.

[16] Séry faz alusão a realidades relativamente recentes quando acusa os estrangeiros de fazerem sacrifícios humanos: "ils [les Dahoméens] égorgèrent nos enfants en offrande à leurs fétiches" (*LSI*, p.89).

antepassados. O sangue acaba por ser a fecundação dessa ligação, a seiva que consegue fazer essa ligação.

O sangue serve então para despertar os antepassados mortos e é condição *sine qua non* para estes efectuarem um bom acolhimento ao recém-defunto. Irónica e criticamente, aproveita-se para se dizer que "avant les soleils des Indépendances et les soleils des colonisations, le quarantième jour d'un Malinké faisait déferler des marigots de sang", mas agora "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).

A crença no poder do sacrifício, tanto como meio de combater a infelicidade já existente, como de a evitar, é recorrente ao longo do romance.

> "Pourtant un destin dur comme fer, lourd comme une montagne, se dévie à coup de sacrifices, avec le concours des morts." (p.121)
>
> "...des sacrifices adoucissent le mauvais sort et même le détournent.[...] Or le voyage de Fama portait un sort très maléfique. Seuls de très bons sacrifices pouvaient l'adoucir, et pour le détourner, de très durs sacrifices." (151), etc.

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)

A par de uma certa glorificação da religião tradicional, há a consciência de que se verificou uma mutação 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)
>
> "Il demeurait bien connu que les dirigeants des soleils des Indépendances consultaient très souvent le marabout, le sorcier, le devin; mais...ce n'était jamais pour la communauté, jamais pour le pays, ils consultaient toujours les sorciers pour eux mêmes, pour affermir leur pouvoir, augmenter leur force, jeter un mauvais sort à leur ennemi." (p.163)

O abandono das crenças ancestrais ao serviço da comunidade estará, assim, na origem das misérias da actualidade.

Em *LSI*, apresenta-se um mundo muçulmano: o nome de Alá, o louvor e o apelo a Alá, os costumes e as orações apontam para a presença constante de um Islão que pontua e dá ritmo à vida quotidiana. Com efeito, são raras as páginas desta obra em que não aparece

referido o nome de Alá. Afirma-se peremptoriamente a fé em Alá e no seu profeta Maomé ("Allah le miséricordieux! Et Mahomet son prohète!", p.29; "profonde foi au Coran, en Allah et en Mahomet", p.109), mas, paralelamente, este mundo é marcado por práticas, crenças e superstições 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, 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 Horoudougou...Parce que musulmans dans le coeur, dans les ablutions, le fétiche koma leur devait être interdit. Mais le fétiche prédisait plus loin que le Coran; aussi passaient-ils la loi d'Allah, et chaque harmattan, le koma dansait sur la place publique pour dévoiler l'avenir et indiquer les sacrifices." (p.161), etc.

Está aqui presente uma contaminação dos aspectos religiosos num território, num contexto cultural islamizado onde claramente se vê que este islamismo não é o fundamentalismo islâmico, mas sim um sincretismo que obriga o Corão a ter que conviver permanentemente com as práticas animistas e, consequentemente, com o ancestrismo.

O Islamismo não conseguiu, de facto, 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."[17] Existe, então, um verdadeiro dualismo religioso, uma verdadeira convergência e não propriamente uma oposição.

Logo no episódio que inicia 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 após a morte, mas já a evocação das peregrinações da

[17] KANE, Mohamadou – "L'actualité de la littérature africaine d'expression française – *Les Soleils des Indépendances*", *Présence Africaine*, numéro spécial "Réflexions sur la première décennie des indépendances en Afrique noire", 3e trimestre 1971, p.237.

sombra do defunto, assim como a futura reincarnação, obedecem a crenças malinkés que não têm nada a ver com o Islão. Também no episódio do cemitério em Togobala (cf.pp.119-20), se a oração é islâmica, o ambiente é animista. Os antepassados é que são os destinatários das orações e todos os sons da natureza são interpretados como manifestações do além. Mas são as cerimónias fúnebres de quadragésimo dia 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. O ambiente de piedade desvanece-se e, apesar de se continuar a rezar, o espírito, numa perspectiva irónica, já se encontra na comida ("on lisait, priait d'un oeil, l'autre caressait les boeufs et les calebasses pleines de riz cuit.", p.146). Apesar de, inicialmente, se ter afastado Balla, por ele ser infiel, no final da cerimónia, vai-se recorrer a ele e aos seus *fétiches* como prevenção contra possíveis maus agoiros lançados pelos abutres, uma vez que eles tinham sido esquecidos e não tinham participado no festim.

Ao longo de todo o romance, há um equilíbrio entre as duas forças, o que nos impede de falar de conflito ou de desordem religiosa. É precisamente para esta harmonia entre a religião muçulmana e a tradição animista 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.*"[18]

Vejamos, então, mais concretamente qual o comportamento religioso da sociedade urbana da capital e da sociedade rural de Togobala.

A oração, com frequência sob forma colectiva, advém da fé muçulmana, sendo introduzida pela expressão árabe *bissimilai*, que serve para dar graças e que representa a

[18] PAGEARD, Robert – "La vie traditionnelle dans la littérature d'Afrique noire d'expression française", *Revue de Littérature Comparée*, nº3-4, "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974, p.442.

pronúncia africana da expressão muçulmana "bismillah" (em nome de Deus[19])

> "Fama souffla un gros «bissimilai» et dut reprendre la prière par les premiers mots." (p.27)
>
> "Le grand marabout ...lança un gros «bissimilai» et chantonna les versets. [...] Mais toutes les mains furent jointes et portées à hauteur des fronts luisant au soleil finissant; tous communièrent dans une seule prière pour obtenir la clémence d'Allah et des mânes des aïeux." (p.146) [20]

e concluída pela expressão, também árabe, *alphatia*:[21]

> "A ce moment, le marabout lança un soufflant «alphatia». Tous les prieurs joignirent les mains, accueillirent les bénédictions et les portèrent sur leurs fronts.[...] La prière était terminée." (p.121)

Após todo um ritual introdutório à oração, em que, de joelhos, o crente toca quatro vezes com a testa no chão e, posteriormente, se senta também no solo (cf. pp.26 e 43), encontramos uma descrição detalhada da oração muçulmana.

> "La prière comportait deux tranches comme une noix de cola: la première, implorant le paradis, se récitait dans le parler béni d'Allah: l'arabe. La seconde se disait tout entier en malinké à cause de son caractère tout matériel: clamer sa reconnaissance pour la subsistance, la santé, pour l'éloignement des malchances et malédictions..." (p.26)

Enquanto que, para uns, o *muezzin* talvez fosse essencial no que concerne a primeira oração do dia,

> "Le muezzin lançait l'appel pour la première prière puis parcourait les rouelles en chantant des versets..." (p.124)

para Fama, ela revela-se supérflua, pois quando a figura do *muezzin* aparece já aquele está pronto para a oração (cf.p.125). Mesmo preso em Mayako, Fama mantém este hábito.

> "Malgré cet état, chaque matin il se révellait avant les chants du coq pour se livrer à la bonne prière du matin qui prépare la rencontre avec les mânes des ancêtres et le dernier jugement d'Allah." (p.177)

Novamente, nos deparamos com uma perspectiva sincrética: na sua oração, Fama concilia, significativamente, os antepassados e Alá, o que não impede que ele seja apresentado como um muçulmano praticante. Ele respeita escrupulosamente o ritmo das orações que, aliás, 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.",

---

[19] Cf. BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.237.

[20] É, de novo, visível o sincretismo religioso, pois mesmo no âmbito de uma oração que se desenrola segundo os moldes muçulmanos,pretende-se obter a clemência de Alá e dos espíritos dos antepassados.

[21] Expressão, que segundo Borgomano, corresponde ao termo "al fatiha", secção inicial do Corão. Cf. BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.237.

p.44), como na aldeia ("A la mosquée il priait gros et égrenait trop longtemps le chapelet...", 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 momentos de reconforto no meio de todas as humilhações sofridas. 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" (p.25).

Apesar de Fama revelar algumas fraquezas (profere injúrias [p.26], deixa-se distrair por pensamentos impuros [p.26 e 29] ou simplesmente está desatento [p.120]), a sua fé é inabalável e autêntica. Alá é o único juiz de todos os seus actos e palavras, direito que Fama não reconhece aos homens, e 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 firmament, 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 conforto da resignação e da submissão,

> "...il ne lui restait à attendre que de la volonté d'Allah..." (p.176)

mas também a esperança.

> "Il s'apercevait maintenant des mensonges de tous les marabouts, de tous les sorciers et devins qui constamment lui avaient prédit que son sort était d'arriver un matin à Togobala, en grand chef... [...] Tout cela s'avérait faux; à moins que... Les possibilités du Tout-Puissant étaient sans bornes." (pp.177-8)

Quando sente que o seu fim está próximo, a 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 serenidade de uma oração:

> "Soudain un éclair explose, écharpille l'air, le ciel et la terre, et le coursier se cabre au bord du gouffre. Fama tremblote. Une prière. Tout s'arrange doux et calme..." (p.204)

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!" (pp.10, 11, 96)
> "Qu'Allah continue de bénir et de renforcer la communauté malinké de la capitale!" (p.83), etc.

Ele está 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'acquiter, car par ces durs soleils des Indépendances, travailler honnêtement et faire de l'argent tient du miracle, et le miracle appartient à Allah seul qui par ailleurs distingue le bien du mal." (p.24)[22]

Apesar de, na primeira parte do romance, se insistir na piedade islâmica de Fama, na sua pureza e integridade muçulmanas, não se deixa de referir que ele próprio recorreu 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 também "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 confrontar-se 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 de Balla, ele adopta a segunda conduta (cf.pp.108-9). Mas, mais tarde, apesar de Balla o aconselhar a oferecer sacrifícios, pois "les prières coraniques et même le paradis sont insuffisants" (p.123), Fama abandona Togobala sem executar os duros sacrifícios que se impunham para contornar o carácter maléfico da sua viagem (cf.151-2). O comportamento desta personagem é típico de uma pessoa dividida: ele é um muçulmano sem deixar de ser um animista.

A forma como os povos da África muçulmana vivem o islamismo não tem nada a ver com o que sucede na África berbérica e na Arábia. Este muçulmanismo é fundamentalmente a demonstração do que aconteceu na outra parte de África em que o cristianismo entrou como religião monoteísta, tal como o muçulmanismo é. O que sucedeu é que foi mais fácil ao muçulmanismo ter aderentes, ter prosélitos, porque, de alguma forma, não punha tão em causa, ao nível dos princípios, uma certa relação social estabelecida entre as pessoas,

[22] A demagogia de Fama faz-nos relembrar idêntica atitude por parte de Unoka (*TFA*) relativamente à sua dívida para com Okoye.

designadamente no que concerne a práticas de constituição de famílias, por exemplo, a poligamia que o cristianismo necessariamente condenava. O muçulmanismo coabitava mais facilmente com o animismo do que o cristianismo que aparecia como mais puritano, como uma religião um pouco mais opressora. O cristianismo punha, efectivamente, em causa os aspectos espirituais próprios da organização religiosa dos povos africanos enquanto que o muçulmanismo, como era uma religião fundamentalmente ligada ao comércio, traficava mais facilmente com esses aspectos.

Salimata é também uma personagem extremamente ilustrativa deste sincretismo, desta miscigenação, desta convivência sem problemas de consciência entre o que é ser africano e poder praticar uma religião monoteísta.

É assim que Salimata, sem deixar de ser animista, se assume como muçulmana e rege a sua vida pelos mandamentos de Alá. Ela está persuadida que se obedecer fielmente aos preceitos religiosos, o seu desejo de ter um filho acabará por se tornar realidade. É uma das razões pelas quais ela cumpre conscienciosamente com os deveres de esposa.

> "La soumission de la femme, sa servitude sont les commandements d'Allah, absolument essentiels parce que se muant en force, en valeur, en grâce, en qualité pour l'enfant sortant du giron de l'épouse. Et l'enfant, si Allah l'accordait, il devrait être un homme dont les millions d'années n'effaceront jamais les empreintes sur terre. Les grands hommes sont nés de mères qui ont couvé les peines, les pleurs, les soucis et 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 droiture est plus que la richesse, et la charité est une loi d'Allah.[...] Le devoir du donataire de la bonté divine est de faire des sacrifices. [...] Et le premier sacrifice, c'est offrir; offrir ouvre tous les coeurs. Et sait-on jamais en offrant qui est le secourou, le vis-à-vis? Peut-être ...un élu et aimé d'Allah dont un petit geste, un petit mot suffirait pour féconder la plus déshéritée des femmes." (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, les gros Toubabs et Syriens, les présidents, les sécrétaires généraux auraient dû donner à manger aux chômeurs et miséreux. Mais...ils n'entendent pas et ne voient jamais les nécessiteux. Allah, lui, les voit bien, les entend bien, les connaît bien et s'arrange pour qu'ils aient une assiettée un matin, un fruit 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, paresseux de chiens errants!" (p.64)

"Allah seul fixe le destin d'un être." (p.30)

apesar deles 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 progenitures, alors que Salimata une musulmane achevée..." (p.59)

Pela sua fundamental necessidade de ser mãe, ela pensa, inclusivamente, enveredar pelo adultério. Num impulso, a Salimata africana chega a pedir a Alá para a libertar da inibição de que sofria para poder praticar o adultério e, eventualmente, atingir a maternidade, mas logo a Salimata muçulmana cai em si e afirma a sua inocência e pureza:

"Allah, le Bienfaiteur miséricordieux, pardonne le blasphème! Pécheresse? Non! Salimata n'était pas une pécheresse impie, la stérilité de l'époux et la fidelité de la femme cohabitant dans son mariage, elle implorait Allah, l'absoluteur et le miséricordieux pour qu'y passât la maternité." (p.43)

O adultério é uma instituição que não existe na África tradicional. Ela rejeita o adultério enquanto muçulmana, mas pensa, simultaneamente, na necessidade de afastar de si o tabu, o castigo por ser estéril.

É nesta linha de dualidade que esta muçulmana que cumpre todos os preceitos do culto a Alá (cf. p.27), na esperança de 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 ou da feitiçaria (cf.p.28). Uma vez que Alá parece surdo aos seus desejos e pedidos, ela vai aconselhar-se com marabutos que no fundo são *fétícheurs* fabricantes de sortilégios.

Apesar do presente de Salimata ser doloroso e decepcionante, apesar da sua vida ser um fracasso, a sua combatividade é constante: ela continua a lutar para viver, para ter uma criança, e ainda consegue aliviar um pouco a miséria de outros mais desfavorecidos do que

ela. Como recompensa, no final, ela consegue ultrapassar a sua inibição e, quem sabe, irá ver o seu desejo realizado tendo um filho de Abdoulaye.

O próprio Abdoulaye é representativo deste sincretismo religioso que temos vindo a analisar. Ele faz constantemente referência a Alá, mas isso não o impede de estar familiarizado com os *fétiches*. Ele é marabuto e *Hadji*, mas também pratica a feitiçaria e a magia (cf.p.66). 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 les forces ocultes se voit appeler marabout."[23]

Longe de chocar os bons muçulmanos, a actuação de Abdoulaye só os maravilha. A sua conduta pouco divina não põe, assim, em causa nem o Islão nem Alá, pois insere-se naquela perspectiva de harmonia dualista[24], perfeitamente aceite por todos. As suas cenas de adivinhação estão inextricavelmente misturadas com o Islamismo: à evocação dos mortos e ao apelo dos génios, junta-se a imploração a Alá, através da leitura do Corão.

> "Il usait de trois pratiques: traçage de signes sur sable fin (évocation des morts), jet des cauris (appel des génies), lecture du Coran, avec observation d'une calebasse d'eau (imploration d'Allah)." (pp.68-9)

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

As únicas personagens que, a nosso ver, surgem perfeitamente definidas (e antitéticas) no que diz respeito ao plano religioso e que, por isso, 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). O segundo, seu grande adversário, é um animista por excelência.

> "Un Cafre de la carapace de Balla dans un village d'Allah comme Togobala! Un féticheur, un lanceur de mauvais sorts, un ennemi public d'Allah..." (p.115).

---

[23] KANE, Mohamadou – *Roman africain et tradition*, Dakar, N.E.A., 1983, p.454.

[24] Se bem que com parâmetros algo diversos, este dualismo equipara-se à filosofia de vida dos Igbos, tolerante e aberta ao outro, por nós já analisada, e que culmina, por exemplo, na expressão proverbial "Wherever something stands something else will stand beside it".

O *griot*[25] 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 *fétiches*. Balla usufrui, assim, de um estatuto especial ("fétichiste parmi les Malinkés musulmans", pp.115-6), sendo, por um lado, marginalizado por eles, mas por outro, consultado por todos:

> "Alors, au refus d'Allah...le Malinké court au fétiche, court à Balla.[...] Et le malveillant client de Balla paie et sacrifie aux fétiches; la victime aussi, ou ses héritiers, pour arrêter la destruction d'un sort maléfique accroché à la famille." (p.116).

Madeleine Borgomano salienta, precisamente, esta mistura de contradição e de compromisso.

> "Dans un monde malinké qui se proclame musulman depuis des siècles, Balla, le représentant du fétichisme (pourtant théoriquement rigoureusement banni par l'Islam) est toléré, consulté, écouté. Son rôle est certainement bien plus important que celui de l'iman."[26]

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). Ele chega acreditar que é imortal e que os seus *fétiches* são mais poderosos do que Alá. Este guardião das tradições animistas, tal como Abdoulaye, tem pleno acesso ao mundo invisível.

De acordo com a visão tradicional africana, o mundo constrói-se à volta dos conceitos de unidade, força e vida, e, 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 e, por isso mesmo, a religião não é contemplação, mas participação e comunhão do homem com o universo, do qual ele faz parte integrante. Daí as relações de interdependência e interacção estabelecidas entre o mundo visível e invisível, entre os mortos e os vivos, bem patentes ao longo do romance. Dailly, entre muitos outros críticos, refere precisamente esta atitude do Africano perante a morte:

---

[25] O *griot* é o contador profissional de histórias, o mestre da palavra. Numa entrevista concedida a Lezou, Kourouma refere-se ao seu estatuto: "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 et 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.

[26] BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.87.

"Il existe des rapports constants entre les vivants et les morts par l'entremise des ancêtres défunts."[27]

Logo no início de *LSI*, encontramos efectivamente esta vertente:

"L'ombre du décédé allait transmettre aux mânes que sous les soleils des Indépendances les Malinkés honnissait et même giflaient leur prince. Mânes des aïeux!" (p.15)

O clã prolonga-se no além através dos defuntos que participam agora da vida dos espíritos. Dado que os mortos vão formar o elemento invisível do clã, e da comunidade em geral, nenhum acontecimento importante pode ter lugar sem se estabelecer a relação com os antepassados.

"Mânes des prestigieux aïeux...acceptez, attrapez ce sacrifice dans la grande volonté d'Allah le tout-puissant..." (p.74)

"Bakary s'en alla consulter, prier, adorer Allah et les ancêtres." (p.101)

"Louange au Tout-Puissant! Louange aux mânes des aïeux!" (p.142), etc.

O sincretismo surge a cada passo da obra: "Louange au Tout Puissant" é uma expressão tipicamente monoteísta, mas logo, a seguir, surge o animismo com a invocação dos "mânes des aïeux". É uma integração permanente entre mundos que faz com que *LSI* seja plural: há uma pluralidade de cosmovisões que não se conflituam, que convivem sem problemas de maior. Por tudo isto, não podemos falar, na obra de Kourouma, de uma visão maniqueísta do universo, como na concepção ocidental que sugere uma oposição materialidade/ imaterialidade ou corpo/espírito. O animismo exprime uma visão totalizante do mundo.

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, de Salimata e dos Malinkés muçulmanos. É ainda com uma ponta de ironia que nos é mostrado um Deus que permanece tão surdo como os *fétiches* aos pedidos de Fama e Salimata. A religião, tal como nos é apresentada, pode ser encarada como um recurso vão, na medida em que não oferece soluções contra as desilusões do presente.

[27] DAILLY, Christophe e KOTCHY, Barthélémy – *Propos sur la littérature négro-africaine*, CEDA, 1984, p.201.

1.2.2 Costumes e tradições

Para além dos costumes ligados às práticas religiosas, encontramos em Kourouma, e à semelhança de Achebe, a descrição de alguns costumes e tradições da sociedade de pertença do autor, neste caso da sociedade Malinké. Contudo, dado que Kourouma conjuga em *LSI*, de certo modo, os objectivos fundamentais visados por Achebe em *TFA* (recuperar o orgulho dos Africanos/Nigerianos/Igbos no seu passado, na sua cultura tradicional, na sua História) e em *AMOP* e *AS* (denunciar toda uma série de injustiças, abusos e corrupção no seio dos regimes políticos pós-independentistas), este autor marfinense vai necessariamente dosear os dados relativos a uma e a outra vertente. Apesar de *LSI* ser um romance com forte orientação cultural, ele permanece militante, revelando um compromisso político. Dá-se como que uma fusão da intenção cultural e política. Consequentemente, *LSI* não apresenta uma variedade e uma riqueza tão grande de informação de natureza sociológica e antropológica como *TFA*. Ainda assim, através da leitura desta obra, conseguimos obter uma imagem assaz completa do quotidiano dos Malinkés e dos valores por eles acarinhados. As qualidades morais exigidas ao Malinké, por exemplo, são lembradas frequentemente ao longo do romance: o humanismo e a fraternidade (cf.pp.139 e 140) bem como a solidariedade, o respeito e a hospitalidade:

> "Devant sa case, les salueurs se succédèrent, puis 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, pensif, qu'on présenta la traditionnelle calebassée d'eau fraîche de bienvenue." (p.107)

A verdade é outro dos valores acarinhados pelos Malinkés mesmo que ela seja penosa:

> "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 qui est la canne dans le palabre." (p.140)

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

- cada dinastia ou povo tem o seu totem e é segundo este que se determina a superioridade ou inferioridade de um determinado grupo.

> "Fama Doumbouya! Vrai Doumbouya,...totem panthère..." (p.9)

"...c'était un affront, un affront à faire éclater les pupilles. Qui donc avait associé Doumbouya et Keita? Ceux-ci...ont pour totem l'hippotame et non la panthère." (p.12)

"Avec les pas souples de son totem panthère, des gestes royaux et des saluts majestueux..." (p.106), etc.

As religiões animistas são essencialmente totémicas, ou seja, baseiam-se na crença de que a maior parte das famílias tem afinidades com determinados animais de quem descendem[28] ou de quem são os protegidos.

- uma prática viva e quotidiana de humanismo e fraternidade entre os Malinkés é a saudação

  " – Avez-vous connu une nuit paisible?" (p.44)

  "...ils parcouraient les concessions une après une pour saluer et demander aux habitants si la nuit était paisible.[...] Puis ils s'installaient au seuil de la case patriarcale des Doumbouya et...recevaient les honneurs des salueurs du matin." (p.125)

  "Les assis se levèrent, serrèrent les mains des arrivants et en bon musulman chacun s'enquit des nouvelles de la famille de l'autre." (p.138), etc.

  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 t'accorde grandeur et prospérité sans limite." (p.11), etc.

- a coesão da comunidade é assegurada pelo costume da *palabra*.

  "La moitié des villageois s'étaient joints au palabre de Fama." (p.138)

  "Elle [l'assistance] n'en demandait pas plus: le palabre pour le palabre." (p.140)

  "Laissons le grand palabre se développer et se poursuivre, les villageois l'aimaient..." (p.142), etc.

A *palabra* 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 instituição social que é, a *palabra*,...diálogo...que recobre as variantes do debate, da conferência, do ensinamento iniciático, do sarau gnómico, possui as suas próprias regras, o seu código rigoroso...[...] A *palabra* constitui, portanto, a base da transmissão cultural, ao mesmo tempo que é o espaço privilegiado para que a palavra, o Verbo, afirme a sua omnipotência e a sua indispensabilidade em todos os actos do homem africano."[29]

---

[28] Makouta-Mboukou refere, no entanto, que "En réalité cette descendance est purement symbolique, car il n'y a pas une seule famille qui croit sérieusement descendre d'un animal. Mais les écrivains se laissent prendre au jeu. Refusant de critiquer cette croyance, ils en font une matière littéraire." MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, op.cit., p.149.

[29] TRIGO, Salvato, *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., pp.126-7.

- a tradição proíbe que se tenha relações sexuais durante o dia

  "Fama aurait pu dans la journées, lorsque Salimata allait au marché, pousser Mariam dans le tara. Il ne le fit pas; la coutume l'interdisait." (p.159)

- a festa das colheitas destina-se, aparentemente, apenas aos elementos masculinos da sociedade tradicional malinké

  "...en ce temps-là la fête des moissons occupait huit jours, et pendant ces huit jours femmes et étrangers devaient se cloîtrer, fétiches et masques dansant et criant sur les places et les chemins." (pp.99-100)

- a noz de cola, tão presente nas obras de Achebe, também é mencionada em *LSI* numa perspectiva de ritual

  "Diamourou avait...distribué des colas à tous les salueurs au nom de Fama." (p.117)

  "Favorable, on jette le sacrifice de deux colas blancs aux mânes et aux génies pour les remercier." (p.151)

  "...tu n'oublierais jamais de me jeter de temps en temps une tranche de cola blanc." (p.153)

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, como é o caso, por exemplo, da excisão.

Excisão

Tema actualmente bastante polémico e alvo de contestação por parte de diversos sectores, a excisão foi abordada por Kourouma, numa década em que a discussão do assunto e a crítica à tradição não eram, de modo algum, prática corrente. Sem renunciar às tradições malinkés, o romance aborda a excisão que é uma tradição muçulmana. A excisão é, na realidade, uma imposição muçulmana sobre uma realidade cultural africana. A questão africana é uma questão de iniciação sexual: nos rapazes através da circuncisão, nas raparigas através do eufuco (exhimenização ou perfuração do hímen). A exhimenização é feita, ritualmente, normalmente pelo chefe da aldeia que, com este acto de religiosidade animista, procura que o primeiro sangue (puro) da jovem caia na terra fecundando-a e, assim, seja entregue aos seus antepassados. Não encontramos, contudo, em *LSI* nenhuma referência a este ritual africano, mas apenas à excisão que é, de facto, uma sobreposição no animismo a

um costume verdadeiramente africano. Só que a excisão é uma violência que tem fundamentalmente a ver com uma má interpretação, ou até uma completa distorção, dos princípios corânicos no respeito pela mulher, ou seja, a perspectiva de olhar para a mulher apenas como uma entidade reprodutora sem prazer. A mulher, no mundo muçulmano, é reduzida à função meramente procriadora e, portanto, a uma dimensão de objecto de utilização pelo homem.

A questão da excisão é importante porque, no fundo, acaba por ser dramática na economia do romance. Num artigo crítico sobre *LSI*, Arlette Chemain-Degrange salienta o que considera ser a denúncia da tradição efectuada por Kourouma.

> "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."[30]

Este crítico considera, portanto, que o autor deste romance nos mostra como a vivência dos 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."[31]

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."[32]

teremos aqui explicitado um dos objectivos alegadamente visados pela excisão.[33] Segundo os defensores desta tradição ou de outros rituais de iniciação, o objectivo não é fazer heróis ou heroínas, mas simplesmente homens e mulheres que saibam cumprir com as obrigações que

---

[30] CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette – "Critique social et exploration de l'inconscient dans le roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*", *Annales de l'Université de Brazzaville*, Droit et Lettres, tome VIII, séries A et B, 1972, p.16.
[31] LEZOU, Gérard Dago, op.cit., p.95.
[32] CHEMAIN, Roger – *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.72.
[33] E explicada uma das necessidades romanescas da esterilidade, neste caso de Salimata.

o grupo lhes poderá impor, tanto no plano físico como moral. Também Makouta-Mboukou atesta 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."[34]

A angústia de Salimata cresce à medida que ela vê o desenrolar da operação nas companheiras,

> "Elle revoyait chaque fille à son tour de rôle dénouer et jeter le pagne, s'asseoir sur une poterie retournée, et l'exciseuse...avancer, sortir le couteau, un couteau à la lame recourbée, le présenter aux montagnes et trancher le clitoris considéré comme l'impureté, la confusion, l'imperfection..." (p.34)

o que, em conjunto com a lembrança das jovens que tinham morrido na sequência desse ritual, vai definitivamente pôr em risco o cumprimento do objectivo de demonstração de coragem. Apesar do seu desejo de ser corajosa, perante o espectáculo que se lhe depara, quando a excisadora se aproxima de Salimata com os braços e mãos repletos de sangue, ela não resiste à dor e desmaia. Na passagem acima citada, está presente uma outra perspectiva que tem sido, quanto a nós incorrectamente, utilizada para justificar a prática da excisão em determinadas sociedades: a necessidade de se eliminar o clitóris por ser considerado um elemento masculino na mulher que lhe conferiria um certo carácter andrógino.

> "Often the rationale for male and female circumcision is that it is necessary to make a child (neutral term) a real male or female. This leads to a further explanation that 'men are hard and women are soft', and that the 'soft' part of a man's genital, e.g., the prepuce or foreskin, and the hard part of the female genitalia, e.g., the clitoris (possibly erectile) must be removed in order to make them truly male-all hard and female-all soft."[35]

Uma intervenção da própria mãe de Salimata deixa antever esta perspectiva.

> "L'excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années d'équivoque, d'impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme." (p.33)

Consideramos que a posição da mãe de Salimata é errónea a diferentes níveis. Antes de mais, como pode a mãe falar de impureza numa jovem que ainda é virgem? Há aqui, nitidamente, uma contradição. Depois, pensemos que estamos fundamentalmente a lidar com um problema de violência religiosa sobre o corpo da mulher. Não se respeita a dimensão natural da mulher; a excisão, na realidade, não elimina a masculinidade, mas, pelo contrário,

---

[34] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre ,op.cit., p.155.
[35] MATIAS, Aisha Samad – "Female Circumcision in Africa", *AfricaUpdate*, vol.III, nº2, Spring 1996.

opera o corte com a feminilidade. A excisão é, de facto, uma mutilação e não o fim de um equívoco, como a mãe de Salimata a interpreta numa tentativa de desculpar o aspecto de barbaridade, numa tentativa de justificar o injustificável.

Chantal Zabus, uma das figuras que se tem debruçado sobre esta questão a nível do universo literário e do mundo real, dá ênfase, precisamente, a esta dimensão:

> "...excision has, over the years, shifted from being a ritual, a *rite* to being a *mutilation* so that women's rites now clash with human rights."[36]

Um dos argumentos-base para esta opinião, encontra-o Zabus num relatório que comprova determinados factos ligados ao alegado rito.

> "...as the Minority Rights Group Report of 1983 holds that even female infants undergo the operation indicates that the practice of excision is no longer linked to initiation into adulthood. In other words, excision is no longer a *rite* of passage, let alone a *rite tout court*."[37]

Para sustentar o seu ponto de vista, baseia-se ainda em vários relatórios que publicitaram números impressionantes e que consideramos valer a pena citar na íntegra.

> "Women's rights activists estimate around 6,000 girls a day across the world are subjected to the ritual. The 1992 Minority Rights Group International Report estimated the number of 'circumcised' women to be 74 million, i.e., about one in every 37 women. The most recent UN reports estimate that one in every 25 women, i.e., some 120 million women world wide, have been 'circumcised' in varying degrees. According to a governmental study carried out in 1998, 97% of 14,779 Egyptian women polled had undergone 'Female Genital Mutilation' "[38]

Uma justificação misógina para esta prática advém da mitologia do Mali,

> "The myth relates how the God of Creation, Amma, tried to rape the female Earth, whose clitoris rose in the shape of an anthill in self-protection. The irate Amma excised the erectile organ, thereby forcing the female Earth and her descendants into subjection."[39]

mas, para Zabus, a verdadeira razão para esta mutilação reside na implementação de uma ideologia que pretende eliminar o prazer sexual da mulher, "a patriarchal desire to contain female sexuality within reproductive bounds"[40].

Encontrámos outras opiniões sobre esta questão num conjunto de artigos publicados na newsletter *AfricaUpdate*, um dos quais já citado anteriormente, em que, apesar de

---

[36] ZABUS, Chantal – "Writing Women's Rites: Excision in Experiential African Literature", *Women's Studies International Forum*, vol.24, nº3/4, 2001, pp.335.
[37] Ibid., p.337.
[38] Ibid., p.343n.
[39] Ibid., p.342.
[40] Ibid., p.341.

nenhum constituir uma defesa cega desta prática social, todos trazem para a discussão a natureza complexa e diversa da civilização africana.[41]

O primeiro artigo sintetiza as razões da existência deste costume, algumas das quais já foram referidas.

> "In Africa, the rationale for genital surgery are as diverse as the continent itself.[...] For some cultures it is a component of a rite of passage to socially acceptable adulthood. For others it is a nuptial necessity. For yet others, it is a mark of courage, particularly where it is carried out on older people. For some it is a reproductive aid, increasing fertility. For others, it enhances sexuality. Many parents want surgery done on their daughters because it protects them from would-be seducers and rapists."[42]

O segundo artigo confirma que o costume teve origem no Egipto antigo, há 4000 anos e que, paulatinamente, se foi espalhando por diversas zonas de África devido aos vários movimentos migratórios, estando, actualmente, predominantemente implementado nas regiões do Nilo, do Sahara, do Sahel e do Corno de África.[43]

No último artigo, a autora após referir os termos em que a excisão tem sido descrita no discurso ocidental,

> "Female circumcision has been perceived as an act of barbarism, savagery, torture and maiming which deprives African women of their feminity, especially with regard to sexual sensitivity and pleasure. [...] Further, it is argued that the act represents violation of human rights of children and women."[44]

alerta para o problema da perspectiva trans-cultural, num apelo à compreensão inter-cultural.

> "These conclusions are affected by two major factors. One, is the use of Western cultural perspectives in assessing an African cultural experience. The second, is the discussion of the experience in isolation of its full cultural context. Assesssing cultural values of people through different cultural frameworks have often led to distortions, misinterpretations and misrepresentations."[45]

---

[41] Queremos ainda fazer referência a um artigo escrito por Sofia Branco, na sequência de entrevistas realizadas a membros da comunidade guineense em Portugal, em que também ela denunciou a prática da excisão. Aqui, vamos encontrar muitas das ideias avançadas por Zabus, por exemplo, o facto de a excisão já não assumir contornos de ritual de iniciação à vida adulta, e da verdadeira razão para o acto ter a ver com a vontade dos homens em retirar a fonte de prazer às suas mulheres. Cf. BRANCO, Sofia – "Mutilação Genital Feminina – o holocausto silencioso das mulheres a quem continuam a extrair o clitoris", *Público – Dossiers*, 6 de Novembro de 2002.

[42] IWERIEBOR, Ifeyinwa – "Brief Reflections on Clitoridectomy", *AfricaUpdate*, vol.III, nº2, Spring 1996.

[43] O artigo de Zabus corrobora a origem da prática e acrescenta uma informação que denuncia a distorção ou má-interpretação, por parte dos muçulmanos, de que falávamos atrás: "...it was really just an ugly custom that had been borrowed from the ancient Egyptians and had nothing to do with Islam. Islam recommends circumcision only for men." ZABUS, Chantal – "Writing Women's Rites", op.cit., p.341.

[44] APENA, Adeline – "Female Circumcision and the problem of cross-cultural perspectives", *AfricaUpdate*, vol.III, nº2, Spring 1996.

[45] Ibid.

Uma opinião como esta suscita-nos dois tipos de reacção: por um lado, enquanto responsáveis pela leccionação de uma disciplina de cultura, através da qual pretendemos formar os nossos alunos no sentido de uma maior tolerância relativamente a dados culturais diferentes, só poderíamos concordar com estas últimas palavras de alerta que, no fundo, remetem, para a filosofia de base do colonialismo negando todo e qualquer valor cultural e histórico aos povos subjugados, instância contra a qual se insurgiram precisamente os autores por nós estudados; por outro lado, os testemunhos de que essa prática mutilatória se faz, muitas vezes, contra a vontade das jovens e das próprias mães levam-nos, enquanto elemento do sexo feminino, a tomar uma posição de condenação.

Analisemos, então, a posição de Kourouma relativamente a esta questão. Perante aquela atmosfera terrível e violenta, de medo e sangue, somos levados a considerar a narrativa da excisão como uma tomada de posição hostil a este costume, a esta prática que se impôs em algumas sociedades tradicionais africanas. Mas embora possamos ver uma crítica à excisão na imagem que se dá dela como um ritual bárbaro e cruel, no quadro dos sofrimentos infligidos à heroína, a questão também se pode colocar noutros termos. Apesar de Salimata, por vezes, funcionar como paradigma de todas as mulheres malinkés, nem sempre isso acontece e, precisamente nesta questão da excisão, é bem visível que não se pode aplicar a sua situação às outras jovens que, tal como ela, se submeteram a essa prática. Apesar de terem passado pelo mesmo sofrimento físico, aparentemente, não sofreram o mesmo tormento psicológico

> "Elle revoyait...l'opérée se lever, remercier la praticienne et entonner le chant de la gloire et de la bravoure répété en choeur par l'assistance." (p.34)

e tiveram um regresso triunfal à aldeia.

> "...le retour des excisées avait été fêté, dansé, chanté, sans Salimata. Ah! Le retour, mais il le faut savoir, c'était la plus belle phase de l'excision. Les tam-tams, les chants, les joies et tout le village se ruant à la rencontre des filles excisées..." (p.36)

Não esqueçamos, porém, que grande parte destes festejos é feita por homens e não pelas mulheres. O ritual de comemoração é sobretudo masculino, pois, daí em diante, os homens já terão mais potenciais mães para fazerem crescer a sua prole. Kourouma não faz do caso de Salimata uma regra, mas também não faz dele uma excepção. A situação de Salimata faz ressentir a crueldade deste costume, mas consideramos que a condenação desta mutilação

surge menos explícita do que seria desejável. Não podemos, de facto, afirmar que há uma tomada de posição forte, directa, didáctica e ideológica contra esta prática; há, no entanto, uma espécie de revelação do outro lado das coisas, aquilo que os romances escritos por homens raramente manifestam: o ponto de vista da mulher.

Como que para atenuar, de certo modo, o impacto negativo deste costume, faz-se referência a toda a preparação psicológica de Salimata por parte da sua mãe que omite qualquer informação no que diz respeito à violência sangrenta do cerimonial mas que inclui alusões aos cânticos e ao período de reclusão durante o qual se ensinam às jovens todos os tabus da tribo (cf. pp.32-3).

Vários aspectos são utilizados por Kourouma para apontar crítica e acusadoramente para a excisão como o motivo do futuro infeliz de Salimata. Apesar de ter vivido fisicamente a clitoridectomia, ela recusou-a psicologicamente. É talvez devido a esta transgressão dos costumes que ela vai ser condenada ao infortúnio. No entanto, Kourouma deixa paralelamente transparecer que o que teve uma influência predominante na psicologia e no destino infeliz da personagem foi tudo o que se passou após essa cerimónia, a violação com todas as suas consequências traumatizantes e inibidoras, os casamentos impostos, enfim, todas as violências e repressões, toda a organização social que a pressionou e não o ritual 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, todos os aspectos positivos da cerimónia e a marginalizaram.

> "Salimata n'a pas vécu le retour triomphal au village don't elle avait tant rêvé. C'est à califourchon au dos d'une matrone 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'écouta pleurer." (p.42)

É também sobre este ponto que passa a crítica de Kourouma à tradição. O que se põe em questão é toda a organização social tradicional que esmagou o indíviduo. Foi esta tradição, esta mentalidade tradicional, que também (e, se calhar, fundamentalmente) condenou Salimata a uma vida de infelicidade. Salimata nunca chega a dizer o que realmente pensa sobre a excisão, não incriminando, verdadeiramente, o costume. Pensamos, por conseguinte,

que apesar de pretender denunciar a violência, a crueldade e o perigo do rito da excisão em si, este autor faz, simultaneamente, incidir a sua crítica sobre essa outra vertente de marginalização da sociedade em relação à jovem.

Chemain-Degrange chama a atenção para a ruptura operada por Kourouma a nível da sua posição relativamente à 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."[46]

Em Kourouma, tal como em Achebe, não há um fascínio cego pelo passado, pela vida tradicional. Se Fama é estéril (porque afinal a esterilidade provém 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. 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.

Casamento

Após a excisão, a tradição manda que as jovens fiquem um período em reclusão para serem tratadas e preparadas para a vida conjugal.

> "...Salimata rejoignit la case de retraite des excisées, et cloîtrée avec les autres collègues elle vécut trois semaines de soins, de fêtes et d'instructions initiatiques..." (p.39)

Imediatamente após esta reclusão as jovens malinkés são conduzidas ao noivo (escolhido normalmente pelos pais à revelia das próprias interessadas), numa cerimónia que envolve música e cânticos. Mas a noite de núpcias revela um costume que pode assumir uma dimensão grotesca, como no caso de Salimata, pela sua violência moral e física.

> "...on lava sa tête et elle se trouva dans la case nuptiale avec deux matrones au pied du lit pour l'éducation sexuelle et pour témoigner qu'elle était vierge. Baffi entra, s'approcha, tenta, elle se ramassa, se serra, se refusa, les matrones accoururent et la maîtrisèrent et il a désiré forcer et violer..." (pp.39-40)

Uma vez que o dote tinha sido pago, apesar da inibição sexual de Salimata face ao marido, ela tem de permanecer no lar como uma espécie de escrava do marido e não como esposa

[46] CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, op.cit, p.32. Nesta afirmação, omitiríamos a expressão "violação ritual", pois consideramos que, na realidade, não foi como tal que ela teve lugar.

com a possibilidade de vir a ser mãe (cf.p.40). O casamento aparece indissociado do 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, une femme qui absorbe, conserve et fructifie, rien!" (pp.134-5)

como para a mulher.

> "Ce qui sied le plus à un ménage, le plus à une femme: l'enfant, la maternité qui sont plus que les plus riches parures, plus que la plus éclatante beauté! A la femme sans maternité manque plus que la moitié de la feminité." (p.51)
>
> "Allah a sacré le mariage, c'est un totem. Mais l'enfant pour une femme dépasse tout; le but de la vie est que naisse un rejeton." (p.77)

Em *LSI*, são ainda referidos rituais relacionados com a viuvez por parte da mulher: a clausura (cf. pp.41 e 132-3) [47] e o aspecto físico que as viúvas tradicionalmente têm de apresentar, nomeadamente, a nível dos cabelos desgrenhados (cf.p.133).

Logo após a viuvez, tomamos conhecimento de outra tradição: a mulher é legada, como qualquer outro bem material, ao irmão do marido, no caso de Salimata (cf. pp.41 e 42), ou ao familiar mais próximo do marido falecido, no caso de Mariam (cf. pp.93, 134, 135 e 157). Tal como na sociedade de Umuofia, também aqui o sistema tradicional é poligâmico[48], obedecendo a determinadas regras:

> "...elle maria l'interprète peul pourtant époux de douze femmes, qui accepta d'en faire sa préférée." (p.112)
>
> "...elle bramera des chants avec des paroles philosophant ...sur l'obligation de loger chaque coépouse dans sa chambre..." (p.95)

Kane refere o carácter inovador que assumiu, na década de 70, a abordagem romanesca da poligamia.

---

[47] Dado que o período em que Salimata esteve em reclusão difere substancialmente do de Mariam, apesar do costume ser confirmado, permanece a dúvida quanto ao lapso de tempo tradicionalmente instituído.

[48] A poligamia é uma instituição especificamente africana e não uma consequência da introdução do Islamismo no continente negro. Cf. MILOLO, Kembe – *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Suisse, Ed.Universitaires de Fribourg, 1986, p.152.

> "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."[49]

A justificação apresentada em *LSI* para o casamento múltiplo é semelhante à que encontrámos, por exemplo, em *AMOP* (cf.p.36),

> "Voilà ta coépouse, considère-la comme une petite soeur; les gens du village l'ont envoyée pour t'aider dans ton grand et magnifique travail accompli au service du mari Fama." (p.157)

sendo o casamento monogâmico considerado por Salimata "comme un escabeau à un pied, ou un homme à une jambe" (p.157). Esta posição de Salimata afigura-se-nos irónica, na medida em que, apesar de, aparentemente, ela pretender assumir-se como defensora da poligamia, na realidade, a atitude que ela vai revelar é de revolta contra este sistema. As próprias imagens que ela utiliza, no fundo, não consubstanciam uma condenação forte da monogamia. A personagem de Salimata vai, assim, mostrar bem como a poligamia pode ser insuportável para as mulheres (cf.pp.158-9). E o narrador da obra deixa antever que não aprova o segundo casamento de Fama quando afirma que "les soucis qui chauffaient Fama avaient été bien mérités" (p.159). Não se põe, contudo, em causa a instituição em si mesma.

Surpreendentemente, um inquérito efectuado entre as mulheres wolof revelou que elas, contrariamente às expectativas, eram maioritariamente a favor da poligamia. A razão fundamental para tal posição prendia-se com a possibilidade de elas usufruirem de um dia de liberdade relativamente ao marido e aos afazeres domésticos. Apesar de continuar a ser uma prática corrente, a poligamia não goza, actualmente, de um estatuto legal, como nos alerta Borgomano:

> "Les instituitions de Côte d'Ivoire (comme celles de la plupart des nouvelles nations africaines) interdisent légalement la polygamie. Mais elles ne peuvent pas grand chose contre son existence de fait et, d'une certaine façon, elles lèsent même beaucoup de femmes qui, secondes épouses de fait, n'ont plus aucun droit légal."[50]

A modernidade, tentando resolver, na teoria, a questão da poligamia, faz, na prática, recair sobre a mulher africana este factor significativamente penalizante.

---

[49] KANE, Mohamadou – *Roman africain et tradition*, op.cit., p.397.
[50] BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.121n.

Rituais fúnebres

A morte em *LSI* constitui um verdadeiro motor da acção; todo ele é pontuado pela morte. A narrativa inicia-se com a de Ibrahima Koné e o autor aproveita para descrever a concepção dos Malinkés relativamente à morte, nomeadamente a crença na "sombra" do defunto como entidade autónoma,

> "Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, graillonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques." (p.7)

e a crença na sua reincarnação noutro corpo (cf.p.8), tal como já observámos na secção anterior. Na segunda parte, a acção é dinamizada pela morte de Lacina e, aqui, confirmamos a existência de uma prática que também era, antigamente, corrente na Europa: as carpideiras.

> "C'est alors qu'a retenti un cri perçant: le signal des pleurs et lamentations pour l'enterré. Hurlant comme des possédées, toutes les femmes se jetèrent à terre et roulèrent dans la poussière. La clameur appela d'autres pleureuses et lamentations et se communiqua à tout le village." (p.106)

Aprendemos, contudo, que esta é uma prática tradicional malinké, mas condenada pelo islamismo.

> "Quelques instants après,...les pleureuses se précipitèrent pour reprendre. «Non et non! Allah dans son livre interdit de pleurer les décédés.» Pas de cris! Plus de lamentations! Lacina le cousin avait vécu et était mort en grand musulman." (p.107)

Uma outra situação em que se verifica incompabilidade entre duas formas de pensar diz respeito à primeira noite de Fama na casa patriarcal em Togobala. Se, de acordo com os preceitos islâmicos, um defunto é "un fini", segundo a crença animista, há que ter em conta todos os espíritos que o rodeiam.

> "Le Coran dit qu'un décédé est un appelé par Allah, un fini; et les coutumes malinké disent qu'un chef de famille couche dans la case patriarcale.[...] Fama devait l'ouvrir et y déballer les bagages. Mais chez les Bambaras, les incroyants, les Cafres, on ne couche jamais dans la case d'un enterré sans le petit sacrifice qui éloigne esprits et mânes." (p.108)

E, tal como tínhamos encontrado em *TFA* o medo de represálias face a um não-cumprimento da tradição convencionada (cf.p.125), também em *LSI* surge o medo de infortúnios na sequência da transgressão de um costume.

"Et le malheur qui doit suivre la transgression d'une coutume intervient toujours, intervient sûrement, si par la parole le fautif avait été prévenu de l'existance de la coutume, surtout quand il s'agit de la coutume d'un village de brousse." (p.109)

Finalmente, na terceira parte, temos a morte de Balla e a do próprio Fama, que poderão simbolizar a morte do mundo tradicional. Assim, o romance começa e termina com a morte.

"Il y avait une semaine qu'avait fini...Koné Ibrahima. [...] Des jours suivirent le jour des obsèques jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour se déroulèrent devant l'ombre, puis se succédèrent des semaines et arriva le quarantième jour, et les funérailles du quarantième jour ont été fêtées..." (p.8)

"Fama avait fini, était 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)

Este facto vai impor um ritmo cíclico à narrativa. A morte de Fama será, segundo a concepção malinké, mais um acontecimento nessa cadeia cíclica que é a alternância vida-morte-vida ou nascimento-morte-reincarnação.

A morte é, tal como já referimos, apenas a passagem do estado 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 rituais fúnebres, pois deles é que vai depender o bom acolhimento do defunto nesse novo mundo. Os rituais fúnebres devem, por conseguinte, ser respeitados a fim de se assegurar o repouso total, a paz à alma do defunto[51]. Acima de tudo, eles são uma obrigação dos familiares.

"Le défunt appartient au seul jugement d'Allah et ce qui appartient aux parents est d'organiser de dignes obsèques." (p.83)

"Aller aux funérailles d'un cousin est commandement des coutumes et d'Allah." (94)

As cerimónias fúnebres desenrolam-se, como já observámos, em duas etapas: no sétimo e no quadragésimo dias. A razão da existência dos ritos de quadragésimo dia, bem como da

[51] Na passagem relativa às cerimónias fúnebres de Ibrahima Koné, o condicional salienta a diferença que se interpôs relativamente às tradições, tal como elas eram vividas no universo tradicional e como o são na África das Independências.

necessidade de se proceder a sacrifícios de animais nessa data, é-nos fornecida pelo narrador.

> "...quarante jours exactement après la sépulture les morts reçoivent l'arrivant mais ne lui cèdent une place et des bras hospitaliers que s'ils sont tous ivres de sang. Donc rien ne peut être plus bénéfique pour le partant que de tuer, de beaucoup tuer à l'occasion du quarantième jour." (p.143)

As cerimónias que acompanham estes rituais são longa e pormenorizadamente descritas (cf. pp.145-50):

- a colocação estratégica no espaço dos vários intervenientes: os marabutos ao centro, Fama à direita e Diamourou atrás de Fama; à volta destes, os elementos masculinos da comunidade; em seguida, já mais afastado por ser um descrente, Balla, e, na periferia, as crianças e a matilha de cães;
- a oração muçulmana colectiva, orientada por um dos marabutos;
- a *palabra* por parte dos *griots*, salientando os feitos dos Doumbouya;
- a oferta de presentes por parte de cada grande família;
- a matança dos bois, fazendo correr simbolicamente o seu sangue, e a distribuição da carne segundo as regras da tradição;

> "Mais quand vint le partage de la viande rouge, on procédé avec soin, avec justice, avec recherche, et surtout, selon les coutumes qui ont fixé pour tel village ou telle famille, telle partie ou tel morceau..." (p.148) [52]

- o ataque e saque das crianças às entranhas e vísceras dos animais, e, por último, o aproveitamento dos restos de excrementos por parte dos cães;
- as danças das raparigas (*yagba, balafon, n'goumé*)
- as façanhas extraordinárias dos caçadores (o *n'goni*)

As cerimónias fúnebres de Balla, ainda que primando pela ausência das orações e pelo reforço dos seres invisíveis, são semelhantes às de Lacina.

> "Mais de grandioses funérailles de septième et de quarantième jour furent célébrées (quatre boeufs!). Les chasseurs se dépassèrent en miracles, en sorcelleries, et beaucoup de génies, beaucoup d'animaux, beaucoup de morts sous des formes humaines assistèrent à la fête..." (p.188)

[52] Também no mundo de *TFA* se verifica que, numa ocasião festiva, a distribuição da carne se processa ordeiramente segundo regras pré-estabelecidas: "The meat was then shared so that every member of the umunna had a portion. Every man rose in order of years and took a share. Even the few kinsmen who had not been able to come had their shares taken out for them in due term." (p.166)

Todos estes rituais fúnebres são pertença do mundo africano; há toda uma série de práticas e cerimónias que se prolongam no tempo, procedimento esse que é alheio ao mundo islâmico no qual se procura enterrar os mortos o mais rapidamente possível, de modo a que eles compareçam, sem demora, perante Alá.

1.2.3 Papel da mulher

Salimata, embora personagem secundária,[53] 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, logo no segundo capítulo, apresenta-se Salimata cuja história ocupa praticamente a primeira parte da obra. Para além do protagonista, cuja profundidade o distingue dos romances anteriores, a maior parte das vezes simples caricaturas,[54] temos, então, esta personagem feminina dotada de uma consistência psicológica também, até aí, invulgar. A este propósito, diz-nos Kane:

> "Même les romans centrés sur un personnage féminin africain sont parvenus bien rarement à ce degré de précision et de profondeur."[55]

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

Kourouma, na entrevista concedida a Ouédraogo, reconhece o papel fundamental da mulher africana a nível doméstico.

> "...women in society, away from the political arena, when we enter in family life, when the consideration is on the family itself...women become important."[56]

A história de Salimata vai servir de base à denúncia de aspectos polémicos da condição da mulher na sociedade tradicional malinké. Madeleine Borgomano sublinha precisamente este aspecto.

> "A travers ce personnage riche et complexe, Kourouma transmet une image très nuancée de la vie des femmes africaines. Cette image tend à devenir dénonciatrice, dans la mesure,

---

[53] Pensamos ser incorrecta a opinião de Lezou que considera Fama e Salimata personagens de igual importância no romance – cf.LEZOU, Gérard Dago, op.cit., p.147.
[54] "Rares sont les personnages jouissant de la présence, de la pénétration d'esprit de Fama Doumbouya." KANE, Mohamadou – *Roman africain et tradition*, op.cit., p.214.
[55] KANE, Mohamadou – "L'actualité de la littérature africaine d'expression française", op.cit., p.238.
[56] OUEDRAOGO, Jean, op.cit., p.1341.

justement, où le lecteur est mis, par l'usage de la focalisation interne, du côté de Salimata, avec elle."[57]

Alguns dos costumes já abordados anteriormente, nomeadamente a excisão e todas as tradições ligadas ao casamento, são, em grande medida, indicadores da forma como esta sociedade encara o papel da mulher, pelo que tentaremos evitar ser redundantes e referir essencialmente dados novos relativos ao tema em estudo nesta secção.

O drama de Salimata é encontrar-se dividida entre a sua condição de mulher africana e muçulmana, duas formas de ser e estar na vida que lhe impõem deveres e modos de pensar e agir diferentes.

Salimata simboliza a mulher vítima de uma tradição, imposta do exterior, que acarretará, enquanto adulta, com os fantasmas e sequelas nascidos dessa iniciação trágica. Logo desde o início, chama-se 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)

Desde logo, está implícita uma certa violência física e, com efeito, na descrição da operação, mostra-se bem o carácter traumatizante que pode assumir aquele rito. À medida que um medo enorme invade Salimata, ela recorda as companheiras que morreram por causa daquele costume. Mas, dado que aquela sociedade não tolera qualquer tipo de fraqueza nesta prova, essas mortes em vez de serem encaradas com comoção, foram antes consideradas como um sacrifício pela felicidade da aldeia (cf.p.35).

Ao fracassar neste rito de passagem, Salimata vai criar as condições para a violação e consequente inibição sexual, acontecimentos que vão condicionar toda a sua vida de mulher adulta, 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)

No mundo muçulmano, o marido é considerado dono e senhor da mulher:

"...tout ce qui entourait aurait dû appartenir à Fama comme sa propre épouse." (p.103)

---

[57] BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.76.

"Avec les soins que la femme doit, quel qu'ait pu être le comportement de l'homme, quelle qu'ait pu être sa valeur, un époux restait toujours un souverain. La soumission de la femme, sa servitude sont les commandements d'Allah..." (p.44)

"Allah a dit que le paradis de la femme se gagnait dans la fumée de l'accomplissement du devoir de son mari." (p.177)

Huannou confirma esta submissão da mulher africana que já tínhamos detectado em *TFA*:

"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..."[58]

E Salimata cumpre conscienciosamente a sua obrigação enquanto mulher de Fama.

"Une assiettée de riz et une couvette de sauce furent remplies, puis le tout fut posé en s'agenouillant aux pieds de Fama. Le mari était servi." (p.57)

"Elle avait fait son devoir, plus que son devoir." (p.177)

Já em relação aos seus dois primeiros maridos, o facto de, na sequência da excisão e violação, ela ter ficado a sofrer de inibição sexual perante os homens impediu-a de desempenhar as funções exigidas a uma esposa e, como tal, esteve sujeita a todas as injúrias e a todos os sarcasmos:

"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)

Ao ser-lhe retirada a fonte de prazer, Salimata vai, em contrapartida, rejeitar a atitude de submissão da mulher ao prazer do homem e, simultaneamente, inviabilizar o prazer (e o dever) do homem de ser pai. Há quase uma mensagem subliminar no sentido de incitar as jovens a insurgirem-se contra a violência da excisão. Quase se sugere às jovens que, dado terem sido obrigadas a submeter-se a uma prática alienígena (muçulmana), se furtem à maternidade (valor acarinhado pela sociedade tradicional africana). Nesta linha, poderíamos inclusivamente, questionar-nos se não seria precisamente esse o propósito da voz narrativa ao fazer Salimata escolher para posterior marido um homem estéril, facto que a impediria de desempenhar o papel de mãe exigido pela sociedade africana.

Em África, o nascimento de uma criança é a prova que o casal está abençoado pelas forças sagradas e que é útil à comunidade. Mas, sintomaticamente, apesar do problema ter

[58] HUANNOU, Adrien – "La technique du récit et le style dans *Les Soleils des Indépendances*", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº38, 4e trimestre 1975, p.35.

origem no marido, ela é que vai ser responsabilizada pela esterilidade e marginalizada pela sociedade, já que não pode contribuir para a sua continuação.

> "La femme est 'l'arbre de vie'; elle seule peut-être accusée de stérilité, car on n'attribue jamais cette responsabilité au mari."[59]

A mulher africana que não desempenha a função de mãe não preenche a condição feminina principal, como já constatámos na secção relativa ao casamento, e, por isso, é quase objecto de tabu.

> "Au village, on avait juré, protesté, médit de Fama: un légitime, un fils de chef qui courbait la tête sous les ailes d'une femme stérile, un dévoyé!" (p.93)

Este estatuto de inferioridade atribuído à mulher africana sem filhos é salientada por diversos críticos, essencialmente do sexo feminino.

> "Intervient ici un critère plus spécifique à la société africaine traditionnelle. Une femme ne reçoit pas un statut seulement d'un homme par le mariage, elle n'existe réellement que par et dans la maternité. La stérilité est donc une tare et presque une honte."[60]
>
> "Aucune femme mariée ne demeure volontairement sans enfant et la stérilité totale est le pire des malheurs qui puisse lui arriver. Elle est synonyme de malédiction, de malchance. La femme stérile est maudite et suspecte. Son sort est tragique puisqu'elle a manqué à son devoir de fécondité."[61]

Salimata tem consciência de que apenas a maternidade poderá romper o ciclo dos seus infortúnios e assegurar a plenitude da sua feminilidade. Ao longo de todo o romance, em todos os momentos do quotidiano de Salimata é notória a sua obsessão por um filho.

> "Dis à ton tour des souhaits de bénédictions à mon endroit, afin...que je sois féconde et riche en enfants comme ces chauve-souris!" (p.48)
>
> "Elle voulait être une mère, une mère digne, les mères chiennes font des enfants malchanceux. Et la maternité est une grande chose, une chose difficile, pour risquer de récolter quelque chose de désobéissant..." (p.50)
>
> "Un matin, elle rinçait les calebasses; sous ses doigts elle sentit un bébé, un vrai bébé. Elle le baigna, il pleurait en gigotant.[...] Une nuit, dans le lit, un bébé vint se coller à Salimata et se mit à la téter, les succions ont brûlé les seins gauche et droit, elle le tâta, tout chaud, tout rond, tout doux." (p.52)
>
> "...le génie engrossa Salimata! Qu'importe qu'après ...le docteur ait appelé cet état «une grossesse nerveuse»...Salimata avait été heureuse des mois et des mois; elle avait exulté; elle avait été enceinte, avait eu un ventre..." (p.52)

Convicta da esterilidade de Fama, ela chega mesmo a colocar a hipótese de adultério,

---

[59] MILOLO, Kembe, op.cit., p.114.
[60] BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.61.
[61] MILOLO, Kembe, op.cit., p.114.

"Qu'est-ce qui primait dans la volonté d'Allah? Fidelité ou maternité? La maternité sûrement, la maternité d'abord." (p.43)

solução que, de imediato, rejeita. Vacilando, significativamente, entre o ponto de vista muçulmano (fidelidade) e o ponto de vista africano (maternidade), ela reconhece a supremacia do segundo, mas recusa ir contra o primeiro.

Segundo Kane, "la contestation de la tradition porte rarement sur la dénonciation de la situation faite à la femme stérile"[62], o que confere uma dimensão inovadora ao romance. Evidentemente que seria abusivo considerar a situação de Salimata como a norma no meio tradicional malinké, tal como já referimos anteriormente, mas numerosos aspectos da sua vida poderão ter um valor exemplar, nomeadamente no que se refere a esta pressão exercida sobre as mulheres pelo marido e pela sociedade em geral. A levarmos ainda em conta a crítica, *LSI*, no âmbito da literatura da Costa do Marfim, adquire, também aqui, foros de inovação.

"*Les Soleils des Indépendances* reste 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."[63]

Em *LSI*, confirma-se o papel que as mulheres desempenham a nível da economia do lar, nomeadamente, através do pequeno comércio, no caso de Salimata a venda de comida, na rua ou no mercado.

"La voisine de Salimata était une collègue, une amie....Chaque matin elles vendaient à la criée des assiettées de bouillie aux travailleurs attendant le son des cloches..." (p.45)

" Et ce fut le chantier au bout de la rue, le chantier où se bousculaient tous les clients de Salimata. – Bouillie! Bouillie bien sucrée!" (p.49)

""La journée restait longue encore: le marché à parcourir, le riz à cuire et à vendre..." (p.50)

"Le marché de riz cuit se tenait à quelques pas du débarcadère.[...] Salimata s'installa en retrait, sans préau, ni table, ni banc, elle vendait comme toutes les autres..." (p.58)

A mulher, na África tradicional, é que tinha a responsabilidade de sustentar o lar, perspectiva esta que foi sendo alterada com a invasão do islamismo no dia-a-dia africano. Em *LSI*, Salimata é a única fonte regular de rendimentos.

"...elle...préparait et vendait la bouillie pour avoir de l'argent pour le nourrir, pour le vêtir, pour le loger, et à midi courir le marché, le plateau, vendre du riz et avoir de l'argent..." (p.34)

---

[62] KANE, Mohamadou – *Roman africain et tradition*, op.cit., p.391.

[63] TRAORE, Aminata – "Les femmes ivoiriennes dans la parole", *Notre Librairie*, nº86, "Littérature de Côte d'Ivoire I", janvier-mars 1987, p.106.

"...les bas prix, qui apportaient assez d'argent pour nourrir Fama, pour vêtir Fama, loger Fama..." (p.51)

O papel e a imagem que se transmite da mulher africana nesta obra são, de um modo geral, semelhantes aos veiculados em *TFA*: as mulheres, enumeradas entre os outros bens, são um elemento indicador da riqueza do marido,

"Son père était un riche notable (soixante boeufs, trois camions, dix femmes..." (p.86)

e o seu trabalho, a maior parte das vezes, está circunscrito às tarefas domésticas, principalmente à confecção de alimentos.

"...elle vaqua à son ménage, arrangea les ustensiles, changea de pagne «pour la cuisine», porta une marmite dehors. Le pilon frappa à coups rapides. Elle revint avec une cuvette." (p.55)

"Puis arrivèrent les femmes chargées de calebasses d'aliments cuits et de pots de sauce qu'elles alignèrent et rassemblèrent autour des quatre boeufs à l'attache. Aux ménagères du village avaient été distribués grains et condiments. Dès le premier matin elles avaient pilé, attisé les feux des foyers, posé, descendu et reposé des canaris." (p.145)

Importante talvez fosse analisar a posição de Kourouma relativamente ao papel da mulher nos romances subsequentes a *LSI*, e tentar verificar se, à semelhança de Achebe, o autor marfinense, com o passar das décadas, concedeu mais espaço e responsabilidades ao sexo feminino. Dado que esta questão ultrapassa o *corpus* por nós seleccionado para esta dissertação, fica a nota para uma ocasião futura.

1.2.4 Percepção temporal

A percepção do tempo é uma das componentes essenciais da nossa mundividência, modelando-a sem que, na maior parte das vezes, tenhamos consciência disso. Esta percepção temporal está fortemente condicionada pela nossa cultura o que leva a que diferentes povos correspondam percepções do tempo consideravelmente diferentes.

"Le temps est un système fondamental de la vie culturelle, sociale et personnelle des individus. En fait, rien ne se produit en dehors d'un cadre de temps donné. Chaque culture a ses propres cadres temporels à l'intérieur desquels fonctionnent des modèles qui lui sont particuliers, ce qui constitue un facteur de complication des rapports interculturels."[64]

[64] Edward T.HALL – *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, citado por BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.22.

Bernard Dadié, em *La ville où nul ne meurt*, dizia: "Le Temps ne peut mourir, ni rajeunir, le Temps ne compte pas..." (p.24). Na perspectiva africana, não existe uma concepção abstracta do tempo; ele é sempre concreto. O que é diferente em relação ao Ocidente, tal como já pudemos constatar através das obras de Achebe, é a maneira de contar e interiorizar o tempo. Trata-se de uma concepção de tempo fluída e diferente da nossa, na qual não há uma noção nítida de passado, presente e futuro; estas instâncias temporais mesclam-se e tornam-se indistintas, tal como a vida e a morte se mesclam sem fronteiras definidas. Na realidade, o africano vivencia o tempo sempre com base num conteúdo de referência.

Em África, o tempo, ao ser apreendido empiricamente, torna-se elástico. Com efeito, ao longo de *LSI*, o tempo é tratado com uma elasticidade considerável. A sombra de Ibrahima Koné, mais veloz do que o som, percorre mais de dois mil quilómetros "dans le temps de ciller l'oeil" (p.7). As saudações no início da *palabra* que vai fazer confrontar Babou e Fama duram "le temps de faire passer par un lépreux un fil dans le chas d'une aiguille" (p.138). No âmbito das cerimónias fúnebres de quadragésimo dia de Lacina, as crianças tão depressa se acercam dos restos dos bois sacrificados como dispersam: foi apenas "le temps de pousser des cris, de claquer les dents" (p.148). A cena do ferimento mortal de Fama e a reacção por parte dos animais durou "le temps d'un éclair" (p.201).

Na sua corrida para a preparação e venda do arroz, Salimata não tem tempo para reflectir sobre o seu destino,

> "Salimata n'avait pas le temps, le jour était déjà loin et trop d'occupations attendaient." (p.55)
> "Salimata fut interrompue dans ses réflexions par les sifflements des braises éteintes. L'écume du riz avait débordé... [...] Après de rapides ablutions, elle changea de pagne... '– Je pars pour la ville blanche à la place où se vend le riz.' " (p.57)

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, 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 vouilons tous radieux" (p.181).

O declínio físico de Fama também nos fornece indicações temporais: na primeira parte, vêmo-lo numa verdadeira corrida contra-relógio "au pas redoublé d'un diarrhéique" (p.9); na segunda, "viellissant" (p.134) e finalmente, ao sair da prisão, ele tornou-se "ce vieux maigre et décharné, les yeux clos comme un aveugle" (p.191).

A ausência de uma ideologia de tempo faz com que o africano tradicional não se adapte ao tempo, mas, pelo contrário, o adapte a si próprio.[65] O homem regula o ritmo do tempo, não está submetido a ele, como na concepção ocidental. Daí a grande flexibilidade da percepção temporal. O tempo modela-se com as actividades humanas, como confirma A.Schwart:

> "Le temps n'est pas une notion théorique et abstraite définissable dans l'absolu, mais ne s'appréhende que par rapport à des activités e des phénomènes précis."[66]

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 reincarnação. Esta concepção de tempo ritma as estações do ano: "harmattan" e "hivernage" (em Achebe, a "dry season" e a "rainy season").

> "Et au milieu d'un hivernage: «Le jour est fixé, ce sera l'harmattan à venir.»" (p.33)
> "...il traînait, harmattan et hivernage, le fumet..." (p.39)
> "Quatre hivernages de mariage blanc!" (p.41)
> "Famine ou abondance, hivernage ou harmattan, des envois..." (p.112)
> "...l'ennui du long chômage saisonnier de l'harmattan" (p.138)
> "...jamais, nuit ou jour, harmattan ou hivernage,..." (p.162)

O ano desenrola-se de um "harmattan" (cujo pico tem lugar em Dezembro-Janeiro) ao outro, isto é, de uma época seca à outra. A percepção do tempo e de duração articula-se, assim, com os momentos fundamentais da vida do indivíduo.

O calendário dos povos negros estabelece-se em função da sua concepção comunitária e como ilustração desta circunstância podemos referir a viagem de regresso de Fama à capital. Não se deve simplesmente determinar o dia da viagem, mas sim ter em conta

---

[65] Exceptuando Salimata que, como vimos, tem de obedecer já a um certo ritmo imposto pela sociedade urbana em que um tempo definido já pauta a vida de determinados sectores da população, nomeadamente os trabalhadores nas fábricas que têm horas específicas de entrada e saída.
[66] Citado por LEZOU, Gérard Dago, op.cit., p.40.

se esse dia é favorável ou nefasto para a comunidade. Pelo facto de não ter respeitado as predições de Balla, que indicavam que aquele era um dia nefasto, Fama vai sofrer uma série de desgraças. Por conseguinte, dado que uma característica do africano negro é viver em simbiose com a natureza, o tempo traduz-se num ciclo natural que pontua o ciclo da vida do homem.

No Ocidente, o tempo é apreendido em função da sua rentabilidade, daí o provérbio "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. Esta é uma noção subjectiva do tempo, na medida em que ele 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. É um tempo de conteúdos. 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.

> "C'est ainsi que le temps myhtique sur lequel se sont fondées les sociétés dites «a-historiques» est plié aux exigences de la durée concrète des sociétés industrielles."[67]

Salimata, como atrás o afirmámos, já sofre a pressão de um tempo deste tipo.

Em *LSI*, os relógios não existem, sendo o sol um dos indicadores temporais mais importantes. Com efeito, a própria palavra, para além de remeter para o astro em si, é utilizada com o significado de "dia",

> "A cette nuit succéda un soleil maléfique...un jour de malheur..." (p.30)
> "Et cela pendant un soleil entier, du lever au coucher..." (p.145), etc.

ou de "era" e "período", quando empregue no plural, tal como aponta o próprio título da obra.

> "...l'ère des Indépendances (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés)..." (pp.7-8), etc.

O tempo é indicado pela posição do sol que determina a hora da oração.

---

[67] ANOZIE, Sunday Ogbonna – *Sociologie du roman africain*, Paris, Ed.Aubier-Montaigne, Coll.Tiers Monde et Développement, 1970, p.142.

"...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), etc.

A oração é assim, mesmo quando desligada de qualquer referência ao sol, outra das mais importantes indicações temporais:

- a primeira oração

"Lève-toi! L'heure de la première prière te passera..." (p.41)

"L'heure de la première prière avait passé..." (p.179), etc.

- a segunda oração

"La mise en place commença après la deuxième prière." (p.145)

- a terceira oração

"La journée restait longue encore: le marché à parcourir,...le marabout à visiter et tout cela avant la troisième prière." (pp.50-1)

"A l'heure de la troisième prière,..." (p.99)

- a quarta oração

"Un bout de temps éloignait encore de l'heure de la quatrième prière..." (p.19)

"Brusquement l'appel à la quatrième prière a retenti. Un soleil avait fini." (p.122), etc.

- a quinta oração

"On se quitta pour se retrouver aussitôt après la cinquième prière." (p.140)

Nesta obra, aparece ainda uma curiosa expressão temporal que, para nós ocidentais, se torna impossível de descodificar se não recorrermos a informação extra-textual.

"...un grand marabout arrivera du Nord *à l'heure de l'ourebi.*" (p.99)

"Souleymane et son escorte débouchèrent bien sur Toukoro un vendredi *à l'heure de l'ourebi.*" (p.100)

"*A l'heure de l'ourebi*, loin dans l'inexploré de la brousse..." (p.126)

Se soubermos que o "ourebi" é um pequeno antílope das savanas, "à l'heure de l'ourebi" indica a hora matinal em que estes animais saem, ou seja, a hora da primeira oração.[68]

Relacionado ainda com o aparecimento do sol, aparece, recorrentemente, o canto do galo[69] a marcar o início do dia, tal como já tinha surgido na sociedade rural de *TFA*.

---

[68] BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.242.

[69] Dominique Zahan exclarece-nos sobre o simbolismo do sacrifício deste animal que ritma a passagem do tempo: "Ainsi les coqs et les poulets en général sont-ils assimilés aux valeurs cosmiques, porteuses d'un destin don't l'être humain se sent indépendant. Les offrir en holocauste signifie à la fois se présenter soi-même devant l'invisible et manifester son désir de placer son temps à la cadence des rythmes cosmiques." Citado por CHEMAIN, Roger – *L'imaginaire dans le roman africain*, op.cit., pp.38-9.

"Un chant de coq éclata dans la cour voisine, premier cri du jour à naître." (p.37)

"Le jour commençait au premier chant de coq." (p.124), etc.

Para além das estações do ano, por nós já referidas, os acontecimentos são ainda indicados temporalmente pelos diferentes momentos do dia, mais uma vez na sequência da presença ou ausência da luz solar:

- a manhã

"La ville se blanchissait du matin." (p.43)

"C'était le matin. Le soleil venait de pointer..." (p.85), etc.

- a tarde

"Puis ce fut l'après-midi..." (p.42)

"C'était midi d'une entre-saison." (p.58), etc.

- a noite

"La nuit enveloppa la ville." (p.97)

"Le village vivait le soir, tout préparait la nuit..." (p.122), etc.

Relativamente a certos acontecimentos, precisa-se o dia em que eles ocorreram.

"...ce fut l'après-midi d'un lundi, le frère de Baffi...revint à Salimata." (p.42)

"Un lundi le génie vint le prendre à la sortie du village." (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 segunda-feira, a partir das citações feitas, será um dia maléfico. 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)

Certos acontecimentos são datados e contados porque se revestem de uma certa importância para a personagem em questão ou para a intriga:

"Déjà cinq soleils de tombés, de parcourus. 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 de 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 do romance.

Na primeira parte, o tempo é indicado com um certo rigor, precisão e equilíbrio, o que convém ao carácter de exposição desta secção. A duração é da ordem de algumas horas, cerca de dois dias. Na cidade, Fama é um homem caracterizado, essencialmente, pela inactividade ("Fama était là sur une chaise, inutile et videla nuit, inutile et vide le jour...", p.55), da qual ele só sai, apressando o passo, 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, parecendo ausente da vida real. Essa passividade poderá talvez ser explicada pelo ódio que ele tem pela época contemporânea. 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 do tempo é revelado por uma descrição minuciosa das suas numerosas actividades. 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 postos de venda às horas certas. Assim, por 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.

Na medida em que estamos a lidar com uma perspectiva em que não há uma abstracção do tempo, não existe a necessidade romanesca de se enveredar por fenómenos de ilusão cronológica, de se utilizar diferentes técnicas genettianas de diegese. De um modo geral, na primeira parte do romance, o movimento é rápido; há quase uma tentativa de se

fazer corresponder diegese 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 da narração, mas é um tempo forte a nível de intensidade dramática. O primeiro e o segundo capítulos referem-se, assim, ao primeiro dia; o terceiro capítulo, à noite, e o quarto capítulo, ao segundo dia. Entre o fim da primeira parte e o início da segunda, não sabemos quanto tempo decorreu, mas, aqui, com a viagem de Fama, retoma-se a cronologia. Fama parte de manhã ("De bon matin il se présenta à l'autogare...", p.83) e só pára em Bindia, onde vai passar a noite ("...Bindia apparut dans un halo....La ville-étape, la halte d'une nuit...", p.96). A viagem continua na manhã seguinte ("Le matin vint et partit trop tôt. Deuxième jour de voyage.", p.102). Na noite seguinte já Fama 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...Il en restait dix-huit...", p.124) e as indicações que se seguem são de uma grande imprecisão. Nesta segunda parte da obra, as durações alongam-se, as marcas temporais cronológicas desaparecem, o tempo está como que suspenso. 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 percebido por ocasião de acontecimentos importantes como a *palabra* 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 noves dias após o regresso são apresentados em poucas frases. Os acontecimentos seguintes estendem-se, provavelmente, 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. Dans les caves les plafonniers restaient constamment allumés et on ignorait quand venait le matin et quand commençait le soir..." (p.165)

É também "une nuit" (p.165) que Fama é transferido para um campo no qual perde por completo a noção de duração.

> "Un matin, on y comptait qu'on avait vécut 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. 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 mais desagradáveis realidade das Independências.

Depois da libertação de Fama, tudo se acelera. Mas, depois de tudo o que passou, ele 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 estaria implícito se permanecesse na cidade.

O presente de Fama é-nos, por conseguinte, mostrado segundo uma cronologia cada vez mais imprecisa. O romance está construído 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, como vimos, a uma imprecisão das indicações temporais. A terceira parte cobre provavelmente alguns anos. 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.

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, setenta e três páginas cobrem um período de dois dias, na segunda parte, temos setenta páginas a cobrir cerca de quarenta dias e, finalmente, a terceira, estendendo-se por vários meses ou anos, não ocupa mais de quarenta e oito páginas. Há uma aceleração da diegese em relação ao discurso. Passam-se cada vez mais coisas e o autor dispõe de cada vez menos páginas para as contar. Tal como afirmámos, dado que não existe uma concepção abstracta do tempo, não é necessário utilizar fenómenos de ilusão cronológica. Lembremos Genette que diz que "uma narrativa pode passar sem anacronias[70], mas não pode proceder sem anisocronias,...sem efeitos de ritmo".[71] No romance, há numerosas páginas de imobilidade e 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:

> "...puis se succéderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et..." (p.205)

[70] O que não é o caso de *Les Soleils des Indépendances*.
[71] GENETTE, Gérard – *Discurso da narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979, p.87.

1.2.5 O sobrenatural

No âmbito da concepção tradicional reportada pelo romance, não há lugar para o acaso. Pelo contário, existe uma necessidade, mas esta não é de natureza científica. O universo funciona de forma mágica e sob a dependência de forças sobrenaturais. Para os Malinkés, o sobrenatural faz parte do quotidiano. Em *LSI*, as forças omnipresentes do irracional, do maravilhoso, da magia, 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, avait été vu se lançant pour chanter. Et aussi un mouton blanc, un bélier à cornes retournées, au museau noir." (p.71)

ou as metamorfoses de Balla (cf. p.129); ou ainda a capacidade de determinar qual a origem do mal que atinge os indivíduos.

> "Depuis des mois Salimata n'avait pas traversé des jours aussi maléfiques. Il fallait partir au marabout pour découvrir la cause." (p.64)

- em toda uma série de predições que se realizam no decurso da narrativa:

- a chegada do marabuto Souleymane Doumbouya anunciada desde há muito ("...Souleymane...arriva à Toukoro...Le chef de Toukoro le reconnut, le salua. Depuis des générations on l'attendait. Il leur avait été annoncé", p.99)
- a previsão, por parte de marabutos, feiticeiros e adivinhos, do regresso de Fama a Togobala com um grande cortejo ("...tous les marabouts, de tous les sorciers et devins qui constamment lui avaient prédit que son sort était d'arriver un matin à Togobala, en grand chef, accompagné d'un cortège étonnant, avant de mourir dans le Horoudougou...",pp.177-8)
- a revelação de Balla acerca do carácter maléfico da viagem de Fama de regresso à cidade ("Or le voyage de Fama portait un sort très maléfique...Balla l'a dit et redit. Fama a durci les oreilles, il lui fallait partir. Une certaine crânerie nous conduit à notre perte.", p.151), e da morte de Fama fora de Togobala ("Le vieux féticheur...déclara sur-le-champ: «Fama ne reverra plus Togobala»", p.186)

- na crença no destino pré-estabelecido

"Tout le destin apparaissait comme un parcours préexistant et la petite herbe emportée par la crue du grand fleuve était Fama." (p.120)

"Personne ne peut aller en dehors de la voie de son destin." (p.152)

"Les paroles de Balla n'ont pas été écoutées, parce qu'elles ricochaient sur le fond des oreilles d'un homme sollicité par son destin, le destin prescrit au dernier Doumbouya." (p.176)

"...c'était encore cette destinée qui expliquait cette surprenante libération qui le relançait dans un monde auquel il avait cru avoir dit adieu." (p.193)

- na realização de uma profecia

"La fin de ta descendance n'arrivera ni demain, ni après-demain, ni un jour prochain. Il se fera un jour où le soleil ne se couchera pas, où des fils d'esclaves, des bâtards lieront toutes les provinces avec des fils, des bandes et du vent, et commanderont, où tout sera pleutre, éhonté..." (pp.101-2)

"Fama avait peur. Comme authentique descendant il ne restait que lui, un homme stérile vivant d'aumônes dans une ville où le soleil ne se couche pas (les lampes éléctriques éclairant toute la nuit dans la capitale), où les fils d'esclaves et les bâtards commandent, triomphent, en liant les provinces par des fils (le téléphone!), des bandes (les routes!) et le vent (les discours et la radio!)." (p.102)

- em determinadas superstições

"...il était toujours dangereux de dormir, c'est à dire, pour un Malinké, de libérer son âme dans ces villages de brousse, sans une petite lumière qui veille et éloigne d'autres âmes errantes, les mauvais sorts et les mauvais génies." (p.99)

"Mais chez...les incroyants, les Cafres, on ne couche jamais dans la case d'un enterré sans le petit sacrifice qui éloigne esprits et mânes." (p.108)

- nas várias práticas do âmbito da feitiçaria e da magia

"Trépidations et convulsions, fumées et gris-gris, toutes ces pratiques executées chaque soir afin que le ventre fécondât![...]...elle déballait gris-gris, canaris, gourdes, feuilles, ingurgitait des décoctions...[...] Salimata plongeait deux doigts dans une gourde, enduisait seins, genoux et dessous de pagne, recherchait et attrapait quatre gris-gris, les accrochait aux quatre pieux du lit, et la danse partait..." (p.28)

"La sorcellerie et la magie couraient sous sa peau comme chez d'autres la malédiction. [...] Abdoulaye cassait et pénétrait dans l'invisible comme dans la case de sa maman et parlait aux génies comme à des copains. Qu'il fixât du doigt un fromager, et le tronc et les branches séchaient!" (p.66)

"...Balla avait oeuvré, consulté et adoré les fétiches, et puis tué, tué les sacrifices pour Fama,...afin d'éloigner de son séjour les mauvais sorts, les mauvais sorciers. Et après il s'était soigné jambes, pieds, cou, tête, épaules, tout badigeonné de kaolin et de salives incantatoires." (p.114)

"Un chasseur s'enfonça une aiguille dans l'oeil gauche et la retira de l'anus. Un autre alluma quatre doigts de poudre bien tassée avec quatre plombs, dans une oreille droite et recueillit à l'oreille gauche une calebasse d'eau contenant les plombs." (p.149)

A crença na magia e nos feiticeiros verifica-se também por parte dos dirigentes dos novos estados africanos, denuncia Kourouma, tanto na sua obra literária,

> "Il demeurait 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)

como em diversas entrevistas concedidas.

> "...je dis dans mes entretiens que tous les présidents africains sont entourés de magiciens qui ont parfois rang de ministres d'Etat... En Afrique, il n'y a pas un seul dirigeant qui n'ait son magicien ou son marabout; magie et pouvoir (politique) sont des entités presque identiques.[...] La magie n'est pas quelque chose de secondaire dans le paysage politique, et le pouvoir ne s'exerce pas sans la magie."[72]
>
> "Power and magic are inseparable in the minds of most Africans. The dictator not only has power and money, he also has the best fetichists and sorcerers.[...] For the dictator's entourage and for the people at large, power and magic are one."[73]

Esta crença revela-se, afinal, uma estratégia de dominação e de poder por parte dos novos dirigentes africanos que, assim, mantêm a alienação das populações. Estes mesmos dirigentes que tinham assumido a alienação como bandeira de luta, criticando precisamente o colonialismo por os alienar, acabam depois por reproduzir, em termos gerais, o mesmo modelo.

Nessas várias entrevistas, Kourouma faz questão de deixar bem claro que ele próprio não acredita na magia.

> "Moi-même je ne crois pas à la magie mais je crois que les Africains pour ne pas être totalement désorientés, pour ne pas perdre pied, ont besoin de cette culture."[74]
>
> "...au fond de moi, je ne crois pas à la magie pour une raison très simple: si l'Afrique avait... des pouvoirs mystérieux, notre histoire n'aurait pas été si tragique. [...] Si les millions de personnes que l'on a fait partir aux Etats-Unis avaient pu se transformer en oiseaux et s'échapper, tous se seraient envolés et auraient fui."[75]

Um elemento, utilizado por Kourouma, com características sobrenaturais e pertencente à tradição é constituído pela passagem referente à infidelidade das mulheres no Horodougou.

---

[72] LE RENARD, Thibault e TOULABOR, Comi M., op.cit., pp.179-80.
[73] LEFORT, René and ROSI, Mauro – "Ahmadou Kourouma, an African Novelist's Inside Story", *Unesco Courier*, vol.52, nº3, March 1999, p.48.
[74] FENOLI, Marc, op.cit., p.3.
[75] LE RENARD, Thibault e TOULABOR, Comi M., op.cit., p.180.

"Faites enjamber un cheval mourant par une femme n'ayant couché qu'avec son mari, si elle n'est pas rapide la bête la soulève en se levant. 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)

Robert Pageard confirma esta crença no poder sobrenatural da mulher fiel:

"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."[76]

A dimensão sobrenatural na vida dos Malinkés passa ainda pela crença em toda uma série de espíritos, génios, vozes do além e sombras. O narrador serve-se, logo no início da obra, da morte de Ibrahima Koné para mencionar a crença na sombra[77] de um defunto e nos seus poderes sobrenaturais (cf.pp.7-8). O mundo aqui evocado que, para nós, poderia ser qualificado de fantástico, para um Malinké nunca seria encarado sob essa perspectiva. Em África, a fronteira entre o real e o sobrenatural permanece sempre indefinida.

Um outro ponto importante no nosso estudo do sobrenatural em *LSI* , que merece uma abordagem mais detalhada, relaciona-se com a natureza. Esta é uma obra em que a natureza está viva, presente e participativa. 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 que, muitas vezes, surge paralelo ao drama.

"...le soleil...avait cessé de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche." (p.18)

A própria natureza, aqui, parece associar-se à descriminação entre Brancos e Negros.

Na obra de Kourouma, o céu, o sol, a lua, a chuva, etc., são personificados, não por uma preocupação de estilo, mas porque a natureza africana nunca poderia ser um elemento neutro para um africano.

"La pluie avait monté l'avenue jusqu'au cimetière, mais là, soufflé par le vent, elle avait reculé et hésitait à nouveau.." (p.24)

---

[76] PAGEARD, Robert – "La vie traditionnelle dans la littérature d'Afrique noire d'expression française", op.cit., p.433.

[77] Jeanne-Lydie GORÉ considera que esta sombra corresponde ao conceito de *dja*, em "Aspects de la présence du sacré dans la littérature africaine d'expression française", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº54-55, "Mythe et littérature africaine", 4e trimestre 1979-1er trimestre 1980, p.33.

"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 fondre et balayer les nuages avant de monter plus haut..." (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. Mas, em *LSI*, não há quadros descritivos gratuitos; a evocação da natureza está estreitamente ligada à intriga. Ela integra-se não só no drama de Fama, como no de todo o 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. Não sendo, de modo nenhum, um estranho face à natureza, faz, pelo contrário, corpo com ela. Este é um dos vectores por onde passa a descolonização do processo literário, na medida em que, nos romances europeus, não existe uma real comunicação nem interacção homem/natureza, mas sim uma perspectiva em que a natureza, maioritariamente, surge como pano de fundo ou reflexo de certos estados de alma.

Ao longo de *LSI*, verifica-se, por diversas vezes, a intervenção da natureza como contraponto do comportamento humano. Manifestações da natureza, como por exemplo o vento e a chuva, vêm pontuar e acompanhar os dramas humanos.

No episódio da tentativa de violação de Salimata por parte de Abdoulaye, 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.

- Início do interesse sexual de Abdoulaye por Salimata:

  "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)

Na sequência da tentativa de violação, Salimata fere Abdoulaye:

> "L'homme à son tour hurla le fauve, gronda le tonnerre. [...] Le vent soufflait frais; la pluie tombait faible en gouttes espacées grosses comme des amandes de karité." (p.79)

Só quando Salimata faz correr o sangue de Abdoulaye e posteriormente se desfaz do animal sacrificado, actos que simbolicamente a libertam do seu trauma, é que a natureza se pacifica.

> "Elle...sortit le poulet sacrifié, le lança dans le torrent qui...l'emporta. Elle le suivit et souffla. En ce lieu, la pluie avait passé..." (p.80)

Este diálogo, esta identificação entre homem e elementos naturais, é visível também a nível de outras personagens.

A atitude exagerada das carpideiras, após a morte de Lacina, leva a que a natureza obrigatoriamente reaja, pois a inautenticidade destrói a harmonia entre as forças naturais e o homem.

> "C'en était trop![...] C'en était trop et irrémédiablement cela provoqua le sirocco qui a surgi sous forme d'un de ces prompts, rapides et violents tourbillons de poussière et de kapok que seuls savent produire les bons harmattans du Horodougou. Le vent renversa, arracha, aveugla et le vacarme s'arrêta.." (p.107)

A comunhão do homem e do espaço natural é tão profunda, tão necessária e vital, que qualquer exagero humano provoca uma reacção hostil. O ambiente de religiosidade que se gerou, ainda no âmbito das cerimónias fúnebres do primo Lacina, era tão profundamente muçulmano, tendo a vertente animista aparentemente sido ignorada, que a natureza, mais uma vez, teve de responder.

> "C'était si extraordinaire pour des Malinkés que leurs génies s'indignèrent et un maléfique tourbillon déboucha du cimetière, se mélangea dans les boubous et les feuillets des manuscrits (cela pouvait passer!), mais s'élança aussi sur les calebasses et les pots, fit voler quelques couvercles et renversa quelques sauces." (p.146)

Dado que mesmo depois de avisado do carácter maléfico da sua viagem de regresso à capital, Fama não desistiu dela, a natureza, pela sua actuação, reforça a ideia do erro que ela representa.

> "Ajoutons qu'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 partit Fama." (p.153)

Quando Balla morreu, ainda antes da população se ter apercebido do sucedido, já a natureza (incluindo os animais) se comportava estranhamente.

"On était au gros de l'hivernage. Pourtant pendant quatre jours, nuages et pluies disparurent du firmament. Le cinquième matin vint avant son heure; mais le soleil ne sortit pas: l'espace se distendit pendant que les horizons se mirent à sourdre une atmosphère étrange. Les oiseaux continrent leurs chants de réveil, les vautours leurs vols. Tout était silencieux, tout était immobile. [...] la mort avait frappé le vieux féticheur endormi..." (p.187)

O comportamento dos animais, como se pode constatar desde já, através desta citação, vai constituir-se como um outro factor indiciativo de toda a vivência dos Malinkés ligada ao sobrenatural. Por vezes, os animais entram em verdadeiro diálogo com os homens,

"Aussi les charognards rappelèrent-ils aux hommes, en poussant des cris sinistres au soleil couchant, que leur oubli était un sacrilège." (pp.148-9)

e esse diálogo é particularmente visível no que diz respeito aos oráculos, a hiena e a serpente:

"L'hyène partait de la montagne, descendait, s'approchait et s'approchait, entrait dans le village par le nord, du côté du fromager, passait concessions et cases et s'arrêtait au pied du baobab, là, hurlait, hurlait, fouillait le sol, se vitulait et se taisait. [...] Les vieux du village, Balla en tête, se réunissaient, interprétaient le message, décidaient les offrandes et les sacrifices." (pp.161-2)

"Et le serpent! [...] il ne passait les portes du village, sauf quand il avait un message, un avenir malheureux à dévoiler, un grand sacrifice à indiquer." (p.162), etc.

O exemplo mais acabado desta interacção, numa fusão de realidade e simbolismo, é, sem dúvida, o episódio da morte de Fama. Muito antes de tomarmos conhecimento do desfecho relativamente a esta personagem, já os animais nos dão o alerta no sentido de que algo negativo se irá passar.

"Ce furent les tisserins qui commencèrent. Ils remplirent les touffes des fromagers et des manguiers par des gazouillis et des piaillements. Les cocoricos des coqs partirent. Les chiens répondirent d'abord par les aboiements habituels du matin mais, aussitôt après, commencèrent à hurler aux morts d'une façon sinistre à vous arracher l'âme. Cela risquait d'annoncer, de préparer une journée maléfique." (pp.195-6)

Quando a situação nos leva já a temer pelo futuro de Fama, mas ainda sem termos dados concretos nesse sentido, de novo, os animais, em conjunto com a natureza em geral, antecipam, de um modo claro, o que vai suceder ao príncipe do Horodougou.

"Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique du cri de l'homme... Ils le montrèrent en se comportant bizarrement. Les oiseaux: vautours, éperviers, tisserins, tourterelles, en poussant des cris sinistres s'échappèrent des feuillages, mais au lieu de s'élever, fondirent sur les animaux terrestres et les hommes. [...] Les forêts multiplièrent les échos, déclenchèrent

des vents pour transporter aux villages les plus reculés et aux tombes les plus profondes le cri que venait de pousser le dernier Doumbouya." (pp.200-1)

Esta longa passagem, que nos pareceu importante citar, resume-se no título do capítulo: "Ce furent les oiseaux sauvages qui, les premiers, comprirent la portée historique de l'événement". A participação de uma natureza viva, cheia de significações, permite conferir ao drama uma dimensão um pouco mágica como salienta Borgomano.

> "L'expression «comme toujours dans le Horodougou» tente...un peu magiquement, d'affirmer la persistence du monde traditionnel. Dans ce monde, les animaux ne sont pas séparés du monde des hommes. Ils en pressentent et en annoncent les événements. Ces animaux fournissent même aux hommes des signes lisibles au moins par les initiés: le monde reste donc compréhensible, uni et cohérent."[78]

Kourouma foge a uma perspectiva exótica ou pitoresca, procurando, pelo contrário, recriar a verdadeira ambiência e vivência tradicionais, como ele próprio confirma numa entrevista:

> "...it is important to realize that the Africa I present is one which lived somewhat in the bush. There was a community and a way of life between wild animals and the town people. Nothing ever took place without animals playing a role in it: the proverbs, the conduct of life.[..] There was a community, a symbiosis between the fauna and the life of things that one can say that we all lived together. We lived together with animals. There was a symbiosis, which the current environment does not allow."[79]

A presença do sobrenatural, típica da narrativa oral, constitui uma dimensão original do romance para a qual Roger Chemain chamou a atenção.

> "Tout aussi original,...nous paraît le rôle d'un décor mythique construit à partir...de la conception du monde traditionnelle des Malinkés..."[80]
>
> "Nous observons en effet chez les jeunes écrivains une désaffection croissante envers l'écriture réaliste que pratiquaient leurs aînés."[81]

Em *LSI*, restitui-se a visão africana da unidade fundamental do universo em que os mundos animal, vegetal e mineral participam de uma mesma força e se encontram em permanente comunicação, processo este que se revela original segundo Echenim Kester:

> "A 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."[82]

---

[78] BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.36.
[79] OUEDRAOGO, Jean, op.cit., p.1342.
[80] CHEMAIN, Roger – *L'imaginaire dans le roman africain*, op.cit, p.32.
[81] Ibid., p.147.

Kourouma descolonizou a escrita romanesca, entre outras instâncias, pela inclusão do sobrenatural, da magia, do maravilhoso africano, e, por isso, perguntamos com Evelyne Lavergne:

> "Pourquoi s'embarrasser de la vraisemblance chère au genre romanesque, quand le merveilleux peut être poésie, authenticité et le vraisemblable si stérilisant! Pourquoi adhérer à un monde colonisé par le rationnel?"[83]

Como conclusão deste sub-capítulo sobre o contexto cultural em Kourouma, não queremos deixar de fazer algumas observações, em primeiro lugar, no que toca ao tipo de narratário visado pela obra e, em segundo lugar, no que diz respeito à relação deste autor com o mundo tradicional malinké.

Começemos pela questão do narratário. Que tipo de narratário estará implícito neste romance: africano ou ocidental? 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." [84]

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.p.12, 147, etc.)

Esta abertura a vários tipos de público foi salientada pela crítica, por exemplo, nos seguintes termos:

> "Les Africains qui liront ce roman y reconnaîtront 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 auxquelles l'auteur a touché. Mais la signification, le symbolisme, le charme poétique qui tient au langage, ne sauraient échapper au lecteur de l'Ocident, même s'il n'a, du milieu sociologique concerné, qu'une connaissance superficielle." [85]

---

[82] ECHENIM, Kester – "La structure narrative de *Soleils des Indépendances*", *Présence Africaine*, nº107, 3e trimestre 1978, p.156.
[83] LAVERGNE, Evelyne – "*Les Soleils des Indépendances*, un roman authentiquement africain?", *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, nº3, 1981, p.17.
[84] BADDAY, Moncef, op.cit., p.7.
[85] CLEO-GODIN, Jean – "*Les Soleils des Indépendances*", *Etudes Françaises*, vol.4, nº2, Les Presses de l'Université de Montréal, mai 1968, p.212.

Jean Derive empenhou-se também em chamar a atenção para a cumplicidade existente com diversos narratários, resultante da multiplicidade de códigos culturais da narrativa[86]. Segundo este crítico, para além da referência explícita a um código malinké, de uma cumplicidade com a África tradicional, há também uma cumplicidade do autor com a África moderna (as aventuras políticas de Fama remetendo para acontecimentos reais na Costa do Marfim e na Guiné) e com toda a região islamizada de África. Para além disto, Derive, numa perspectiva mais polémica e discutível, encontra raizes 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. Ora, em nosso entender, é precisamente por aqui que passa 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. E isto leva-nos imediatamente ao segundo tipo de observações com que queríamos concluir esta secção.

Kourouma propôs-se, em *LSI*, fazer uma descrição do mundo malinké, dos seus costumes, crenças e ritos, mas soube guardar as suas distâncias. Apesar de não condenar, directa e nitidamente, determinados costumes tradicionais, como observámos a propósito, por exemplo, da excisão, o autor não adere cegamente a eles.

A esterilidade e a morte de Fama têm dimensões simbólicas. 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. Contudo, a sua existência caracteriza-se pela esterilidade a vários níveis: na vida conjugal, social, política e até económica ("La malchance...se mêlait à tout ce qu'il entreprenait, guidait ses mains, ses jours, toutes ses affaires. Marchés, achats, ventes, voyages se soldèrent par des pertes.", p.56). Talvez seja porque Kourouma quer transmitir a ideia do fim de uma época, de um certo mundo dos chefes tradicionais que ele faz de Fama um estéril. A esterilidade desta personagem poderá, assim, traduzir a impossibilidade de se reproduzir o passado, a impossibilidade de se fazer

[86] DERIVE, Jean - "Pour une pédagogie de la lecture des oeuvres négro-africaines écrites en français: l'exemple du roman *Les Soleils des Indépendances*", *Littératures africaines et enseignement*, Colloque International, Université de Bordeaux III, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, pp.79-87.

reviver esse passado em nome de uma autenticidade cultural entretanto parcialmente perdida.

Mas, para além da esterilidade, é a própria morte de Fama que simboliza o desaparecimento da África antiga, o fim de certos valores tradicionais que se revelam inadaptados ao mundo moderno, com as suas novas realidades políticas, económicas e sociais. Fama (um novo Okonkwo?) morre porque é demasiado retrógrado e porque este tipo de passado deve morrer. O próprio autor, numa entrevista concedida a Lezou, afirma:

> "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."[87]

Contrariamente à opinião de alguns, não é Kourouma que tem uma concepção passadista de África, mas sim a sua personagem. A partir do romance, pode-se concluir que o passado não é melhor (nem pior!) do que o presente, assim como a tradição não tem só qualidades. O autor abre-nos o caminho para vermos nela tanto qualidades como defeitos, para a criticarmos ou elogiarmos. Talvez aqui esteja presente um certo didactismo, não tão explícito como em *AS*, mas de qualquer modo semelhante: 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, nem de beleza.

[87] LEZOU, Gérard Dago – op.cit., p.156.

1.3 O contexto cultural em Mia Couto

Antes de iniciarmos a análise do contexto cultural em Mia Couto, é importante chamar a atenção para a diferente situação que se verificou na África lusófona em comparação com a África anglófona e francófona. Enquanto que as colónias controladas pelo Reino Unido e pela França obtiveram, de um modo geral, a sua independência por volta do ano de 1960, Portugal, sob o comando de Salazar, rejeitou firmemente todas as pressões no sentido de descolonizar os territórios africanos, política que foi prosseguida, a partir de 1968, pelo seu sucessor, Marcelo Caetano.

Apesar de, em 1965, a resistência armada à administração colonial portuguesa ser já um facto em Angola, Moçambique e Guiné, em 1967, Franco Nogueira, ministro de Salazar, tentava que o sistema colonial português ainda fizesse sentido para o resto do mundo:

> "Before all others, we alone have brought to Africa the idea of the rights of man and racial equality. We are the only ones to have practised 'multiculturalism', the perfect expression of a brotherhood of peoples. No one in the world challenges the validity of this principle. But there is still some hesitation to acknowledge that this is a Portuguese invention. To do so would enhance our authority in the world."[1]

Ao mesmo tempo que gerava este mito da harmonia cultural do império, o Estado Novo fomentou e promoveu a literatura exótica colonial, que tinha sido desacreditada no resto da Europa durante a II Guerra Mundial. Ao tentar manter viva a ilusão de uma literatura 'afro-colonial', pretendia silenciar a verdadeira voz da literatura africana.

A tardia descolonização dos territórios sob tutela portuguesa levou a uma diferente periodização das literaturas africanas de língua portuguesa em relação às literaturas africanas de língua inglesa e francesa. Por exemplo, enquanto que, na generalidade do espaço africano anglófono e francófono, a partir dos finais da década de sessenta, assistimos já à produção de romances reveladores de sentimentos de desilusão perante a falta de concretização das esperanças da pré-independência e de denúncia perante o fracasso e a corrupção dos novos dirigentes, agora africanos (pensemos em *AMOP* e *AS*, de Achebe, e em *LSI*, de Kourouma),

[1] Citado por SILVA, Tony Simões da – "De/Colonising Tales", *Jouvert, Journal of Post-Colonial Studies*, vol.6, nº1-2, Fall 2001, p.11.

no espaço africano lusófono, começavam-se a dar os primeiros passos em ficção, mas ainda num âmbito colonial em que os dirigentes eram, portanto, ainda europeus.

Mas, para além desta distinção, teremos ainda que proceder a outra, desta vez isolando Moçambique das outras ex-colónias portuguesas. Com efeito, para analisarmos devidamente o contexto cultural na literatura moçambicana, nomeadamente nas obras de Mia Couto, temos de tomar em consideração as especificidades de Moçambique nesta área. Uma série de factores sócio-culturais delinearam o destino de Moçambique de um modo muito diverso das outras colónias, e afectaram o desenvolvimento da sua literatura, imbuindo-a de tendências divergentes e múltiplas. A cultura moçambicana é o resultado de um cruzamento, ao longo da história, de várias civilizações: africanas (diversas etnias bantas), oriental (indiana e chinesa), islâmica (árabe) e ocidental (portuguesa). Esta dimensão de Moçambique como um mosaico de pequenas nações culturais constitui uma questão fundamental para a formação da literatura moçambicana e é um facto a ter em conta para a compreensão da heterogeneidade que caracteriza esta literatura.

> "Moçambique é feito de muitas mestiçagens, de muitas trocas, principalmente nas áreas litorâneas onde sempre vivi. Áreas de mosaico cultural, onde há vários povos e existem várias influências culturais."[2]

Couto analisa a existência das diversas culturas no interior de Moçambique recorrendo à metáfora do formigueiro, também já utilizada, noutra perspectiva, por Achebe:

> "Quando olhamos para a savana vemos um morro de muchém como construção das térmitas. Isto acontece porque olhamos apenas a superfície. Na realidade, a grande construção das térmitas é uma extensa rede de túneis e escavações. Nessa teia invisível reside a rainha-mãe que assegura a sobrevivência de toda a comunidade. Nós estamos discutindo Moçambique como se ele apenas fosse um morro de muchém, sem olhar à teia infinita que, no subsolo, constrói e justifica o morro. A nossa verdadeira mãe é a ruralidade. É este espírito rural que fabrica Moçambique."[3]

É precisamente por essa diversidade cultural que, para Couto, passa o projecto de moçambicanidade.

---

[2] COUTO, Mia – "Moçambique é uma ilha", entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29.08.98.

[3] COUTO, Mia, entrevista concedida ao jornal *Público*, 15.06.96.

"Há este mosaico, não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marcar parte de uma coisa que é ainda só um projecto: a moçambicanidade."[4]

Sendo a literatura o produto cultural de um povo, torna-se o objecto ideal para o estudo das características que definem a identidade cultural desse povo. Para Fernanda Cavacas, é importante o estudo deste contexto que se inscreve obrigatoriamente nas narrativas.

"Seja o reflexo da época e da personalidade do romancista, através do seu imaginário e do seu inconsciente, seja o sinal da História, implícito, explícito ou oblíquo, importa analisar no interior dos textos a dimensão do real."[5]

Todos os códigos e indícios do real africano, adquiriu-os Couto numa vivência em estreita ligação com o mundo negro.

"A Beira era uma cidade muito conflituosa porque a fronteira entre os brancos e os negros era uma fronteira muito misturada, muito 'atravessada'...toda a minha infância é uma infância de viver no meio de negros, brincar com eles... [...] Na rua começava a África, em casa estava a Europa."[6]

"Sou marcado por essa dualidade, casa e rua, que me fez viver dois universos."[7]

À semelhança de Achebe, também Couto se assume como pertencendo a dois mundos, nem sempre sendo o mundo mais europeízado o que exercia mais atracção sobre ele.

"Praticamente eu vivi em dois mundos. O mundo da família, alguns filhos de vizinhos... E depois o outro nível, que era o nível que eu mais procurava, que eram os negros, também da vizinhança, e esses da escola. Isso tem a ver com a minha posição, porque eu era muito tímido e muito excluído, também. Eu também me auto-excluía...e procurava um pouco fazer grupo com esses que eram excluídos também. Havia uma espécie de natural procura..."[8]

Também, tal como em Achebe e Kourouma, uma das fontes de informação de Couto, para além da vivência directa,

"Eu só posso escrever o que eu escrevo porque nasci e vivi em Moçambique, não imagino que isto seja uma coisa que possa passar de outra maneira senão através das vivências profundas."[9]

---

[4] COUTO, Mia, entrevista concedida a José Eduardo AGUALUSA – "A autenticidade está a criar-se agora", *Público*, 17.07.90, p.8.

[5] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto – Um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, texto policopiado, dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2002, p.520.

[6] COUTO, Mia, entrevista concedida a Patrick CHABAL – *Vozes Moçambicanas*, Lisboa, Vega, 1994, pp.275-6.

[7] COUTO, Mia, entrevista concedida a Omar Ribeiro THOMAZ e Rita CHAVES – "Escrita desarrumada", *Folha de S.Paulo*, 18.11.98.

[8] COUTO, Mia in CHABAL, Patrick – *Vozes Moçambicanas*, op.cit., p.277.

[9] COUTO, Mia – "Moçambique é uma ilha", in *Jornal do Brasil*, op.cit.

situa-se ao nível das histórias contadas pelos mais velhos.

> "Eu guardo da minha infância... um ponto de referência, as histórias que me eram contadas, dos velhos que moravam perto, vizinhos do outro lado da rua, de um outro mundo, e eu recordo desse mundo encantado até algumas histórias, sobretudo como eles me deixaram uma marca."[10]

Contudo, Couto afirma-se um pouco "estrangeiro" em muitos dos aspectos culturais moçambicanos, faceta essa que, curiosamente, segundo o autor, é condição essencial para o tratamento literário a que ele os submete.

> "Se estivesse por dentro de todos os códigos, de todos os mitos, se calhar não conseguiria tratá-los literariamente."[11]

Mia Couto, nas suas obras, apesar de não nos fornecer tanta informação de natureza sociológica e etnológica como Achebe ou mesmo Kourouma, não deixa de nos facultar dados que nos permitem aceder ao modo de viver e de pensar dos moçambicanos. Uma das razões que pode ter contribuido para esse menor pendor sociológico pode ter a ver com a postura de Couto em relação ao papel do escritor. Enquanto que Achebe considerava, enquanto escritor, ter a missão de ensinar África, com o objectivo de reabilitar a imagem denegrida desse continente e assim contribuir para a recuperação da auto-estima dos povos africanos, em Mia Couto esse sentido de missão, segundo o próprio, está ausente.

> "O que eu faço dentro de mim é uma espécie de reconciliação com a situação e tenho muita dificuldade em ver isso como uma missão, algo assim como 'a literatura deve fazer'. Nunca me vi como tendo uma missão. Se a literatura pode ajudar em alguma coisa, é tranquilizar...a via da literatura oferece caminhos menos penosos que nos façam assegurar 'podes recuperar aquele tempo'. Nós temos que poder regressar ao passado... eu não creio, mas, se calhar, a literatura pode ajudar."[12]

Se bem que este autor negue sentir uma qualquer missão, pensamos poder afirmar que ele quer atenuar, pela sua escrita, o divórcio que se verifica entre a formação de muitos moçambicanos e a sua identidade cultural. O exemplo mais ilustrativo deste facto será talvez o Inspector Izidine Naíta que, ao longo do romance *A Varanda do Frangipani* (*VF*), vai reaprender as suas raízes culturais, por exemplo, com Nãozinha e Marta Gimo, verdadeiras portadoras da(s) cultura(s) tradicional(is) e 'ensinadoras' de moçambicanidade.

---

[10] COUTO, Mia in CHABAL, Patrick – *Vozes Moçambicanas*, op.cit., p.286.
[11] COUTO, Mia, entrevista concedida ao *DL*, 10.05.90.
[12] THOMAZ, Omar Ribeiro e CHAVES, Rita, op.cit.

Couto vai, assim, re-escrever e re-mitificar o passado, talvez seguindo a mesma estratégia estético-ideológica de Achebe e Kourouma de protesto contra as distorções, mistificações e exotismos apresentados pelos inventores colonialistas de África. Mas, tal como estes dois autores, Couto também não defende um retorno puro ao modo de vida tradicional,

> "Não se trata de regressar ao passado, mas de trabalhar a modernidade sem virar costas ao património cultural."[13]
>
> "Não defendo essas culturas tradicionais do ponto de vista revivalista. O que procuro dizer é que o passado não passou, existe dentro das pessoas e pode servir de contraponto aos valores da ganância e de enriquecimento fácil."[14]

reconhecendo, antes, que a identidade cultural de África tem de ser concebida com a incorporação do legado colonial. Numa aproximação clara ao ponto de vista de Achebe, Couto refere a importância do diálogo com o passado colonial e com a cultura do outro para a afirmação de moçambicanidade.

> "Perhaps we're just beginning to create a basis for a national literature, and at this point we have to recognize that five hundred years of colonial history make up part of our memory, and that this memory has to be recuperated by us, as a people and individually."[15]

Esta perspectiva dialógica pluricultural não invalida que a tradição seja a referência sólida para as comunidades moçambicanas perceberem o mundo e o seu lugar nele. No entanto, mais uma vez, tal como nesses autores, em Couto, não há idealização desse mundo tradicional.

> "Recuso-me a glorificar o mundo rural como se ele fosse uma essência isenta de história e de contágios."[16]

Através desta citação, torna-se claro que a tentativa de descolonização do processo literário em Couto passa por um sentido de desnativização literária. Contrariamente a outros, para este autor, a autenticidade africana não reside numa perspectiva de nativismo fundamentalista. Couto vai, por conseguinte, tentar fazer passar a imagem multifacetada do espaço cultural moçambicano.

---

[13] COUTO, Mia in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº475, 13.08.91, p.10.
[14] COUTO, Mia in *Jornal Público*, 15.06.96.
[15] COUTO, Mia in APA, Lívia - "A dialogue: Mia Couto and José Eduardo Agualusa", *Trafika*, nº4, Winter 1995, p.45.
[16] COUTO, Mia in *Jornal Público*, 15.06.96.

1.3.1 Cosmologia e religião

Mia Couto, fazendo talvez jus à mestiçagem cultural moçambicana, apresenta-nos uma espécie de síntese de dois mundos: por um lado, existe uma linguagem simbólica e metafísica do universo cultural ocidental judaico-cristão que o marcou e está presente por força da sua origem,

> "Todo o dia é o terceiro, apto a ressuscitações." (*VF*, p.51)
> "Está um céu de desaparecer a virgem." (*VF*, p.91)
> "Que atentassem no caso de Jesus. Alguém lembra o carpinteiro que oficinou o crucifixo? Alguém lhe deita as culpas? Não. Mão pecadora foi a que pregou os pulsos do Senhor." (*VF*, p.121)
> "Ernestina se levantou com modos solenes, parecia acabada de comungar. ... Falava com Deus?" (*VF*, p.133)
> "Semelhava um Cristo negro, carregando uma invisível cruz." (*UVF*, p.125)
> "Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas." (*UVF*, p.204)

e, por outro lado, há um plano metafísico da religiosidade africana banta. Lembremos, por exemplo, o feiticeiro Zeca Andorinho e o padre Muhando, "duas faces da mesma moeda divina"[17].

> "E ele [o padre Muhando],...foi ter com o nyanga, que ele chamava de 'colega',..."(*UVF*, p.127)

Mia Couto chama a atenção para a capacidade da sociedade moçambicana de harmonizar vertentes opostas.

> "A sociedade moçambicana sabe absorver conflitos, tem uma grande habilidade para conciliar tudo, mesmo a nível religioso...porque no núcleo mais profundo há um caroço que é animista."[18]

A nível literário, por conseguinte, a imagética animista, muito mais do que, por exemplo, a rejeição explícita de uma imagética cristã, vai tornar-se um elemento constituinte e caracterizador da Estética africana.

> "Não será por se afirmar anti-cristão que um texto literário pode ser africano, mas por procurar a sua inspiração no tradicionalismo religioso, no animismo, construindo e desenvolvendo uma imagética que *saiba*, de facto, a *africanidade*."[19]

---

[17] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, Lisboa, Mar além e Instituto camões, col.Mar profundo, nº4, 2001, p.17.
[18] Citado por SOUSA, Luís Manana – *A construção da identidade na literatura moçambicana*, tese de doutoramento em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Universidade da Coruña, 1998, p.509. As estatísticas oficiais revelam que, em Moçambique, 25 a 30% da população é muçulmana, cerca de 20% cristã e 50 a 55% animista.
[19] TRIGO, Salvato, *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.147.

Tal como nas obras de Achebe e de Kourouma, também nas de Couto é visível um certo sincretismo religioso.

> "Contra esses desgovernantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão..." (*UVF*, p.220)

Em *VF*, Ernestina, personagem essencialmente cristã, aconselha Salufo a procurar a ajuda da feiticeira Nãozinha.

> " – Eu estive a pensar. Consulte Nãozinha, ela pode abençoar sua viagem.
> – A senhora, assim mulata, tão portuguesa de alma, a senhora acredita nessas coisas?
> – Acredito, Salufo." (*VF*, pp.109-10)

Por sua vez, Nãozinha, que se caracteriza por uma série de crenças relacionadas com o animismo, e de práticas ligadas à feitiçaria e à magia, invoca Cristo:

> " – Não vá, Salufo, eu lhe peço pela fé de Cristo." (*VF*, p.91)

Também Ermelinda (*UVF*) faz prova de sincretismo religioso.

> "Às vezes, ela frequenta as missas pouco católicas desse padre Muhando. Mesmo desconfio que ela visita-se lá no feiticeiro, o tal Zeca Andorinho." (*UVF*, p.98)

E se, por um lado, se invoca repetidamente Deus,

> "Deus me perdoe, eu deixei de o amar." (*VF*, p.107)
> "Lhe perdoasse Deus por amaldiçoar o santo papel..." (*UVF*, p.104)
> "E suspirou: - Haja Deus!" (*UVF*, p.116), etc.

por outro, também se faz referência aos deuses.

> "Nossos deuses estão aqui perto. O Deus dele está longe, para além das vistas e das visitas." (*VF*, p.68)
> "Nem a terra, que é propriedade exclusiva dos deuses, nem a terra é poupada das ganâncias." (*UVF*, p.156), etc.

Se aproximarmos uma informação fornecida por Couto relativamente a esta questão dos deuses,

> "Os deuses moçambicanos são nossos antepassados, a nossa família. Parece um detalhe, mas isso muda toda a concepção do mundo."[20]

com a seguinte passagem de *UVF*,

> "Eu era um filho especial: desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes,

[20] COUTO, Mia, entrevista concedida a Norma COURI – "Mia Couto divulga a língua portuguesa", *Folha de S.Paulo*, 01.09.98.

meu corpo,mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia palavras dos falecidos." (*UVF*, p.143)

somos, necessariamente, obrigados a reconhecer a ancestralidade como um dado autenticamente africano e, simultaneamente, a relembrar a concepção de morte na África tradicional. A ideia da morte definitiva é puramente ocidental[21]. Para os bantos, ela não é concebida como o fim da vida nem como a ruptura do ciclo vital, mas como uma transformação do estado visível ou material para o estado invisível ou espiritual, a continuação da existência sob outra forma e noutras circunstâncias.

"Excelêncio morreu? Ou simplesmente mutou-se, deixou de se ver?" (*VF*, p.55)

"Era minha mãe. Ou seria, antes, a visão dela. Pois ela já há muito passara a fronteira da vida, para além do nunca mais." (*UVF*, p.115)

"Agora, que ela transitara de estado..." (*UVF*, p.116)

"Quando transitasse para além da vida eu já saberia morar desse outro lado." (*UVF*, p.131)

"E, no fim, só um conselho. É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida. Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, senhor." (*UVF*, p.159)

A morte, longe de ser encarada como algo traumatizante e penalizante para quem permanece vivo, pode inclusivamente assumir contornos poéticos.

"A morte é uma brevíssima varanda. Dali se espreita o tempo como a águia se debruça no penhasco – em volta todo o espaço se pode converter em esplêndida voação." (*UVF*, p.51)

A filosofia tradicional banta, relativamente aos antepassados, postula a comunhão entre os vivos e os mortos ("...em Tizangara não há dois mundos. Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa", *UVF*, p.116), em que estes não vivem[22], mas existem sob a forma de forças espirituais.

"À entrada, Temporina gritou:

– Dá licença, tia Hortênsia?

Silêncio. O italiano me pegou pelo ombro: Hortênsia não estava falecida? Pedia-se autorização a um morto? Pedi que respeitasse o silêncio. A um imperceptível sinal, Temporina recebeu resposta da antiga dona. Podíamos entrar." (*UVF*, p.65)

Ermelindo Mucanga (*VF*) é um exemplo acabado da profunda influência que os mortos têm na cultura moçambicana. Após ter integrado o corpo de Izidine Naíta, vai assumir um

[21] Ernestina que, tal como dissemos, é uma personagem essencialmente cristã, revela precisamente a concepção ocidental acerca da morte ao perguntar: "A morte não é o fim sem finalidade?" (*VF*, p.105)

[22] Apesar de Zeca Andorinho afirmar que "viver é fácil: até os mortos conseguem". (*UVF*, p.157)

papel interventivo no sentido em que lhe concede a vida ao voltar a morrer renascendo no frangipani. Está aqui implícito o conceito animista da metempsicose, da migração de espíritos, neste caso, a incorporação da alma numa planta. Uma passagem que nitidamente ilustra esta noção de metempsicose situa-se quase no final da obra:

> "A árvore era o lugar de milagre. Então, desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluiu, como sémen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado. Esperava a final conversão..." (*VF*, p.151)

A personagem de Ermelindo fornece-nos ainda informação sobre duas formas de "vida" além-morte[23]:

- o *xipoco* (fantasma, segundo o glossário incluído no romance)
- o *xicuembo* (antepassados divinizados pela família, segundo a mesma fonte)

> "Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro. Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desencontrado da sua morte. Não ascenderei nunca ao estado de xicuembo, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos." (*VF*, p.12)

Os bantos, numa perspectiva animista, acreditam, então, que cada ser humano se transforma em *xicuembo* (espírito de um morto) depois de morrer e que se torna um antepassado-deus para os seus descendentes. A influência dos antepassados é notória a nível terreno, por exemplo, no bem-estar e felicidade dos familiares vivos.

> "Na vila, todos sabíamos – era Hortênsia quem continuava cuidando do sobrinho. Todas as manhãs sobre a mesa ressurgia o prato, com refeição destinada." (*UVF*, p.69)
>
> "Mas o povo encontrava-lhe respeito, razão dos antepassados que ele dispunha na eternidade." (*UVF*, p.108)

Segundo a crença dos Macuas, a pessoa ao morrer transforma-se em espírito, conserva a sua identidade, continuando a ser membro da comunidade e do grupo familiar a que pertencia, e passa a funcionar como intermediário entre o ser supremo, Deus, e os humanos, podendo intervir em assuntos problemáticos relacionados com a comunidade.[24] De um modo geral, todas as etnias acreditam que no vértice da estrutura tribal estão os espíritos antepassados,

---

[23] Em *UVF* confirma-se que "...espíritos ou fantasmas...são criaturas que ocorrem depois da morte." (p.221).

[24] MARTINEZ, F.L. – *O povo Macua e a sua cultura*, (1989), citado por SANTOS, Maria Teresa, op.cit., p.58n.

os "pais", os "avós", e a rede de relações que sustenta e articula os grupos de descendência. Esses espíritos dos antepassados são protectores dos filhos, como se fossem os mais velhos dos vivos, nas atenções e castigos.[25]

Mas se os mortos têm as suas obrigações para com os familiares vivos, o inverso também é verdade e os "viventes" têm de proceder a cerimónias de culto e de homenagem aos seus mortos.

> "O homenzito iria morrer aqui, longe dos antepassados. Seria enterrado em terra alheia. Ele, sim, estava condenado à mais terrível das solidões: ficar longe dos seus mortos sem que, deste lado da vida, houvesse familiar que lhe deitasse cuidados." (*VF*, p.68)
>
> "Nossa gente não vive sem tratar os do lado de lá, passados a poente fino. Habitamos assim: a vida a oriente, a morte a ocidente. A morte, a morte mais sua inexplicável utilidade!" (*UVF*, p.51)

Os antepassados exigem observância dos deveres que os descendentes têm para com eles.

> "A cerimónia estava pronta a ter início. Nãozinha falou claro: o espírito de minha mãe que exigia satisfação." (*VF*, p.35)

Uma das cerimónias em honra dos mortos, que já observámos em Achebe, consiste em derramar no chão um pouco de bebida. Dado que se acredita que os antepassados, após a sua morte, moram debaixo da terra, diz-nos Kalu Ogbaa:

> "The libation poured with palm wine...slakes the ancestors' thirst..."[26]

Cavacas também confirma a prática de oferecer bebida aos mortos.

> "É notório uma oferenda aos mortos (Antepassados) segundo o grupo cultural em questão: comida, bebida..."[27]

É neste sentido provavelmente que Navaia Caetano afirma: "A bebida se vazou pelo chão, desperdiçada. Nem os antepassados careciam de tanto beber." (*VF*, p.39)

Fica-nos, contudo, a ideia de que as tradições se estão a perder, o que vai acarretar os seus custos, por exemplo, a nível do comportamento dos "antepassados-deuses".

> "E dizem que a terra está para arder, por causa e culpa dos governantes que não respeitam as tradições, não cerimoniam os antepassados." (*UVF*, p.97)
>
> "– É que nossos antepassados nos olham agora como filhos estranhos." (*UVF*, p.210)
>
> "Os demais falecidos espreitavam, parecendo procurar por entre cacimbos. Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiram, com seu

[25] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., p.103.
[26] OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination*, op.cit., p.21.
[27] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., p.44.

peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem." (*UVF*, p.212)

"Os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país. (*UVF*, p.212)

O afastamento das tradições levou também à quebra da habitual harmonia entre o plano terreno e o espiritual.

"Se os chefes, neste novo tempo, respeitassem a harmonia entre terra e espíritos, então caíriam as boas chuvas e os homens colheriam gerais felicidades." (*UVF*, p.114)

"Nãozinha se lamentava: quem nos mandou afastar das tradições? Agora perdemos os laços com os celestiais mensageiros.", (*VF*, p.140).

E se a harmonia entre a terra e os espíritos é fundamental, também a harmonia entre a terra e o homem o é. O telurismo, a união profunda do homem de África com a terra, com a natureza, sendo um elemento fundamental da cosmogonia negra, é uma marca distintiva da estética africana.

"Ao menos a árvore...tem alma eterna: a própria terra. A gente toca o tronco e sente o sangue da terra circulando em nossas íntimas veias." (*VF*, p.68)

"Ela dormia nua sobre a terra, fizesse frio, tombasse chuva." (*VF*, p.72)

" – ...eu faço sempre assim... Durmo nua sobre a terra. ... Ela dormia fora... dormia assim, despida, para receber da terra as secretas forças. [...] '– Assim deitada, eu me sinto gémea do chão.' " (*VF*, pp.75-6)

"Vou plantar, a terra se zanga se não plantamos nada. Os campos se amargam quando os homens os abandonam." (*VF*, p.114)

"Mas a terra é um ser: carece de família, desse tear de entrexistências a que chamamos ternura." (*UVF*, p.114)

Com efeito, a relação do homem ocidental com a Terra não revela este sentido de comunhão e de diálogo, como confirma Salvato Trigo.

"A capitalização da terra foi uma das consequências mais funestas da colonização para um povo cuja relação com a terra não é de domínio material, de propriedade, mas de gozo, de erotismo. É esta ilação a retirar dum provérbio africano muito conhecido, segundo o qual, em África, a terra não se vende, nem se compra; goza-se."[28]

Ao longo dos textos de Mia Couto, e à semelhança do textos dos outros dois autores por nós estudados, encontramos um ambiente de comunicação permanente entre o mundo humano, espiritual, mineral e animal.

"Somos irmãos, árvores e bichos, bichos e homens, homens e pedras." (*VF*, p.69)

[28] TRIGO, Salvato, *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.82n.

Os mortos podem inclusivamente revelar-se aos seus descendentes sob a forma de animais.

> "Uma louva-a-deus não era um simples insecto. Era um antepassado visitando os viventes. Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio." (*UVF*, p.62)
>
> "Hortênsia, a falecida, assim se conhecia. Essa que, aos olhos do recepcionista, visitava a pensão em forma de louva-a-deus. E que iria visitar os vivos em outras formas." (*UVF*, p.64)

De novo, nos deparamos com o conceito de metempsicose; desta vez, porém, a migração do espírito humano direcciona-se para um animal.

Salientemos, por último, relativamente a *VF*, uma ideia que encontrámos bem presente em *LSI*, e que diz respeito à importância do sangue no âmbito dos sacrifícios.

> "Chamou-me [a feiticeira] para me dizer que iria aprontar uma cerimónia para agarrar o mupfukwa, esse mau espírito que me perseguia. Era preciso um animal, carecia-se de fazer descer o sangue à terra... Despescoçámos a garça. Contudo, o sangue da ave era tão leve que não tombou no soalho. Foi preciso apanhá-lo junto do pescoço." (*VF*, p.35)

O sangue não é visto como um elemento trágico, como na perspectiva ocidental, mas como fonte de vida, como elo de ligação à terra.

1.3.2 Costumes e tradições

"O Moçambique que amei está morrendo" (*VF*, p.50)

O sentido essencial de *VF* assume-se num apelo à valorização dos saberes tradicionais[29], ao chamar a atenção, precisamente, para o afastamento dos mesmos por parte do moçambicano, o que tem, como consequência, entre outras, uma desvalorização dos elementos mais velhos da sociedade. A visão tradicional africana dos idosos como repositórios de sabedoria ("Seu problema é que aquilo que você sabe tem pouca idade.", *UVF*, p.140), as "bibliotecas" de que falava Hampaté Ba, foi-se perdendo por contaminação com a perspectiva ocidental em que os jovens é que assumem um papel preponderante na gestão da sociedade e aos velhos não é concedido nenhum papel importante ou activo.[30]

---

[29] Em *O Último Voo do Flamingo* (*UVF*) também encontramos, se bem que mais diluídas, referências à importância das tradições.

[30] Também *TFA* aborda a questão da sabedoria tradicionalmente associada aos anciãos ("I am an old man and you are all children. I know more about the world than any of you.", p.133) e do gradual desaparecimento, nas camadas mais jovens, do respeito devido aos mais velhos ("It is good in these days when the younger generation consider themselves wiser than their sires to see a man doing things in the grand old way.", p.166)

"Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado." (*VF*, p.60).

"E dizia que, nas aldeias do campo, os idosos tinham uma condição mais feliz. A família os protegia, eles eram ouvidos e respeitados. Os anciãos tinham a última palavra sobre os assuntos mais sérios. Salufo lembrava antiguidades..." (*VF*, p.109)

"O mundo, lá fora, tinha mudado. Já ninguém respeitava os velhos." (*VF*, p.111)

A sociedade tradicional alterou-se: deixou de se atribuir o costumeiro lugar de destaque aos mais velhos,

"Foi ela [a guerra] que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos." (*VF*, p.127)

e desapareceu o habitual sentido de solidariedade.

"Ajudar?! Você não sabe? Ninguém ajuda ninguém, nesse mundo da actualidade." (*VF*, p.61)

" – Mas será que nesta terra já ninguém faz nada só por vontade do amor?" (*UVF*, p.140)

Couto pretende inverter a situação chamando a atenção para a necessidade de retorno aos valores tradicionais, para a divergência entre os valores da tradição e os da modernidade ditada pelo afastamento dessa tradição. Marta Gimo que mediatiza o 'renascimento' do inspector Izidine, explica-lhe o verdadeiro significado do asilo,

" – Você nunca vai entender. O que se está a passar aqui é um golpe de Estado....

- Mas aqui na fortaleza, um golpe?...

- Não é só aqui na fortaleza. É no país inteiro. Sim, é um golpe contra o antigamente.. Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão." (*VF*, pp.102-3)

e dos velhos.

"- São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade. ... Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem." (*VF*, p.78)

Não se trata obviamente de uma defesa intransigente das tradições, pois estas mantendo-se inalteradas, não poderiam continuar a cumprir as suas funções nas novas sociedades, mas trata-se, sim, da necessidade de se descobrir o chão para não se ficar sem raízes, de se repensar os lugares da tradição, o papel dos mais velhos na actualidade e a forma de integrar esses valores na sociedade moderna.

"- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo. ... Estes velhos não são apenas pessoas. ... São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto. ... O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente. ... Estão

a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor... Gente sem história, gente que existe por imitação." (*VF*, pp.59-60)

O próprio Mia Couto alega que este enfoque nos mais velhos o auxilia na luta contra a tendência dominante de desagregação moral da sociedade moçambicana.

"Os velhos que estão no livro são uma espécie de guardiões da moralidade, os últimos pilares de uma ética que é hoje a minha opção política."[31]

Uma das personagens mais significativas nesta dicotomia "mais velhos vs mais novos" é, sem dúvida, Navaia Caetano, o velho sempre criança que simboliza a incorporação do passado no presente e vice-versa, que traz consigo a sabedoria dos mais velhos e a transmite aos outros através da arte de contar.

"Eu era menino a tempo quase inteiro. De dia, meu lado criança governava meu corpo. De noite, me pesava a velhice. Deitado no meu leito, chamava os outros velhos para lhes contar um pedaço de minha história." (*VF*, p.36)

Navaia Caetano encarna, assim, alegoricamente, a preocupação de validação e manutenção das tradições incorporando-as nos tempos modernos.

Muito mais importante, em Mia Couto, do que a descrição de um ou outro costume, pensamos ser este alerta para a importância dessas tradições, que apesar de terem desaparecido ou estarem em vias de desaparecimento no espaço urbano, ainda podem ser visíveis no espaço rural. O hiato entre estes dois espaços é perceptível na personagem de Izidine que estudou na Europa e só regressou a Moçambique anos depois da Independência, ficando a viver e trabalhar em Maputo.

"Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo... No campo, não passava de um estranho." (*VF*, p.44)

A falta de ligação desta personagem urbana às tradições é reconhecida por Nãozinha

"...você mesmo, sendo preto, é lá da cidade. Não sabe nem respeita." (*VF*, p.81)

e por Marta Gimo

"Você, lá de onde vem, há muito deixou de ouvir a noite." (*VF*, p.45)

"É pena o senhor não ser seguidor da tradição."[32] (*VF*, p.61).

É notória a imagem da cidade, por oposição à do campo, como um espaço que contraria o modo natural da vida de antigamente.

---

[31] COUTO, Mia in *Público*, 15.06.96.

[32] Expressão aqui utilizada numa dupla acepção.

"Houve tempo que a cidade ainda me tentou. E ainda ensaiei me instalar por aquelas bandas. Mas eu lá adoecia de um mal que não tem nome. Era como se desaprendesse as mais naturais funções: escutar, olhar, respirar." (*VF*, p.128)

"Aqueles caminhos tinham serviços que não eram os mesmos das ruas urbanas: pareciam feitos apenas para passarem sonhos e poentes. Aquelas estreitas ruinhas aliviavam a tristeza da terra dando caminho ao último sol, em direcção aos secretos recantos da nossa alma." (*UVF*, pp.54-5)

Mia Couto põe na boca das suas personagens alusões directas à vida da cidade como factor de distanciamento ou mesmo de desaparecimento da tradição por oposição à vida do campo.

As personagens de Couto, ao transportarem consigo passados diversos que apontam para a multiplicidade actual do moçambicano, reflectem aspectos também de valor sociológico diverso e funcionam, por isso, muitas vezes, como estereótipos dos diversos grupos sociais rurais e urbanos, o que nos permite fazer ancorar as suas narrativas no(s) contexto(s) cultural(is) moçambicano(s). Vamos encontrar, por conseguinte, variadas, se bem que por vezes breves, informações sobre os costumes e tradições moçambicanos, mas essas informações nunca são produzidas fora do discurso narrativo (contrariamente ao que acontece, por vezes, em Achebe que, em certas ocasiões, envereda pelo metadiscurso), mas surgem, antes, no fio discursivo ou aparecem em falas das personagens.

Domingos Mourão, apesar de moçambicanizado em certos aspectos, não deixa de ser um branco "estrangeiro" que ainda não penetrou ou ainda não interiorizou totalmente a cultura e a maneira de pensar moçambicanas.

"Xidimingo Mourão se espantava. Ele não conhecia todas nossas crenças." (*VF*, p.90)

"Todos temos os nossos desconhecimentos. Mas os brancos como se envaidecem de suas ignorâncias! Para o português o assunto era pão e terra. [...] Nhonhoso sabia. Sendo um retinto, conhecia os nossos modos." (*VF*, p.92)

"O português não tinha entendido por que motivo eu lhe mostrara o corpo. Mourão ainda desconhecia muitos dos nossos segredos. Quando uma velha se desnuda e desafia um homem esse é um sinal de raiva." (*VF*, p.93)

E assim nós, leitores "estrangeiros", aprendemos com Couto que, desde o nascimento até à morte, há certos preceitos a cumprir se se quiser seguir a tradição:

- Proibição de relações sexuais após o nascimento de um filho

"A origem do mal todos conheciam: meu pai visitava muito o corpo de minha mãe. Ele não tinha paciências para esperar durante o tempo que minha mãe aleitava. É ordem da tradição: o corpo da mulher fica intocável nos primeiros leites." (*VF*, p.30)

A interdição da prática sexual logo após o parto é comum a praticamente todas as etnias moçambicanas: ("Depois do nascimento, o receio da contaminação possível pelos lóquios leva à interdição absoluta das relações sexuais, até ao atamento do cordão."[33]). Outras circunstâncias às quais esta proibição se pode estender (por exemplo, durante o período menstrual, a amamentação ou o luto por um familiar próximo) variam consoante a etnia.

- Interdição do pai fitar o bébé logo após o nascimento

  "Chamou o meu pai que baixou os olhos em nenhuma direcção. Um homem está interdito de enfrentar o filho antes que lhe caia o cordão umbilical." (*VF*, p.31)

  Fernanda Cavacas apresenta evidência deste costume a nível das etnias iao e tsonga:

  "Após o nascimento, mãe e filho ficam retidos na palhota até que o cordão umbilical caia – regra geral sete dias... Durante a reclusão, a mulher e o filho podem ser visitados por todas as parentes...sendo as visitas de homens interditas.[...] O marido não é autorizado a entrar na palhota, sob nenhum pretexto."[34]

- Circuncisão como cerimónia de iniciação à vida adulta

  "– Você não é bom nem mau. Você simplesmente inexiste.
  – Como inexisto?
  – Você fez circuncisão? [...]
  – Vão-me circuncisar?
  O velho riu. Ele já era demasiado adulto. Mas cerimónia, sim, havia que ser feita. Era condição para ingresso na família, a tribo dos mais crescidos." (*VF*, p.99)

- Posição fetal do corpo dos mortos quando vão a enterrar

  "Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram. Não tive sequer quem me dobrasse os joelhos. A pessoa deve sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em poupança de tamanho. Os mortos devem ter a discrição de ocupar pouca terra." (*VF*, p.11)

  "Sonhei que me enterravam devidamente, como mandam nossas crenças. Eu falecia sentado, queixo na varanda dos joelhos. Descia à terra nessa posição, meu corpo assentava sobre areia que haviam retirado de um morro de muchém." (*VF*, p.17)

  De novo recorremos a Cavacas como fonte de informação suplementar relativamente a este costume. A posição em que, segundo a tradição, se deve enterrar os mortos ("os braços em ângulo agudo; as mãos enclavinhadas junto à fronte; os joelhos dobrados sobre o busto, rentes ao queixo") deve ser uma reprodução da posição fetal, porque, para estes povos, a morte não é mais do que um novo nascimento, o começo de uma nova vida.[35]

---

[33] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., 122
[34] Ibid., p.92.
[35] Ibid, pp.95-6.

- Cuidado em não deixar que uma pessoa morra de punhos fechados

> "Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me como os punhos fechados, chamando maldição sobre os viventes." (*VF*, p.11)

- Costume de enterrar o morto com os seus pertences à excepção de objectos metálicos.

> "Seguindo os antigos mandos, todos os pertences, incluindo fotografias, eram enterrados com o defunto." (*VF*, p.84)
>
> "...como eu não tivesse outros bens me sepultaram com minha serra e o martelo. Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais. Os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos do falecido. E ainda pior: coisa que brilha é chamatriz da maldição." (*VF*, p.12)

Subjacente a esta interdição está a crença que os metais, ao permanecerem brilhantes, atrairiam o morto para a aldeia; ao brilharem para a Morte, designariam outras pessoas da aldeia para morrerem.[36]

- Interdição das crianças assistirem a funerais

> "...nossa tradição não autoriza uma criança a assistir um funeral. Morte é visão de crescido." (*UVF*, p.49)

- Obrigação da viúva dormir ao relento, logo após a morte do marido

> "...a viúva...estava interdita a abrigar-se, como é hábito da nossa crença. [...] As lamparinas iluminavam o milho, mãos trémulas passavam com o cadinho do fogo entre os espigueirais. Limpavam-se os campos dos maus-olhados." (*VF*, p.18)
>
> "...na minha terra, as mulheres em luto só se podem deitar ao relento. Até que da morte sejam purificadas." (*VF*, p.138)
>
> "...todas as mulheres do mundo dormem ao relento. Como se todas fossem viúvas e se sujeitassem aos rituais da purificação." (*UVF*, p.183)

Com Couto aprendemos ainda (ou melhor dizendo, confirmamos o que já nos tinha sido ensinado por Achebe) que, para a sociedade tradicional africana, a comunidade é mais importante do que o indivíduo por si só.

> " – Aprenda uma coisa, filho. Na nossa terra, um homem é os outros todos." (*UVF*, p.144)

Determinadas crenças orientam os comportamentos ou atitudes a adoptar:

- um xipoco de novo materializado não pode tocar ou ser tocado

> "...um xipoco que reocupa o seu antigo corpo arrisca perigos muito mortais: tocar ou ser tocado basta para descambalhotar corações e semear fatalidades." (*VF*, p.15)
>
> "Um xipoco, em autenticado corpo, não pode tocar num vivo. Caso senão, ele inflige morte." (*VF*, pp.149-50)

[36] Ibid., p.97.

"E um «passa-noite» está interdito de se envolver em assunto dos vivos." (*VF*, p.101)

- a terra ("benta") de morro de muchém assume um carácter protector

"Havia ameaça de tempestade e meu tio se atarefava a recolher terra do morro. '– Lá na igreja, o padre distribui água benta. Nós, aqui, temos é terra benta. Esta!'...E espalhava a areia sobe a casa... ' – Essa terra do morro é para impedir que o vento leve nossa casa." A areia do morro era uma âncora de terra espetada em nossa terra." (*UVF*, p.211)

Encontramos em *VF* o hábito de comer determinadas lagartas, as matumanas, que, de certo modo, nos fez lembrar o costume do povo de Umuofia de comer os gafanhotos (cf. *TFA*, p.56)

"Naquela altura do ano, sempre que chove os troncos cobrem-se de lagartas, as matumanas. Os velhos comiam essas lagartas. Até Izidine conhecia aquele hábito. ... O polícia mostrava, com gosto, que também conhecia aquele costume." (*VF*, p.97)

Após a ressalva que fizemos destes aspectos culturais moçambicanos, podemos confirmar o que já atrás tínhamos avançado, nomeadamente, que a informação de cariz sociológico e etnológico que encontramos nas obras de Mia Couto é, de um modo geral, mais parca e menos detalhada do que em Achebe ou em Kourouma. Atrevemo-nos a encontrar uma razão para tal: Couto não é "autenticamente africano" no sentido em que lhe falta a autoridade negra, enveredando, talvez por esse facto, por uma escrita que consideramos, de certo modo, defensiva. Não quer isto dizer, como vimos, que este autor não faça a devida chamada de atenção para a importância e o papel das tradições na época actual.

1.3.3 Papel da mulher

Apesar das personagens principais serem do sexo masculino, encontramos, nestas duas obras de Couto, de 1996 e 2000, algumas personagens femininas que nos permitem traçar certas linhas de força relativas à questão do papel desempenhado pelas mulheres, algumas das quais já foram anteriormente identificadas quando procedemos à análise das obras de Achebe e de Kourouma.

Começando por *VF*, nesta obra existem apenas três mulheres: Marta Gimo, Nãozinha e Ernestina. Qualquer uma delas demonstra uma enorme acutilância nas suas observações em relação ao sexo feminino:

- Nãozinha salienta todo o poder de uma sociedade patriarcal sobre as mulheres,

"Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas." (*VF*, p.82)

facto corroborado por Cavacas:

"As mulheres de idade e decrépitas são desprezadas. Enquanto são capazes de cultivar os campos, tratam-nas com consideração; mas quando perdem as forças e são obrigadas a fazerem-se sustentar pelos filhos, consideram-nas como fardos importunos." [37]

- Ernestina e Marta fazem sobressair a singularidade e sensibilidade da mulher por oposição ao homem.

" – Você tem poderes, eu sei.

– Como é que sabe?

– Isso é coisa que uma mulher sabe ver." (*VF*, p.110)

"Só uma mulher pode olhar assim." (*VF*, p.132)

Por sua vez, a dupla Ernestina e Nãozinha são a prova viva da violência masculina.

"O seu rosto estava marcado, tingido de ter sido sovado.

- Vasto lhe bateu outra vez?" (*VF*, p.55)

"E logo ele se descarregou em mim. Aos gritos me bateu no peito. Uma e mais e muitas vezes... Eu fiquei estendida, fingindo não ter sido senão um homem batendo em mulher velha." (*VF*, p.88)

Nãozinha e Marta, tal como já mencionámos, vão ser portadoras de ensinamentos tradicionais e tentar encaminhar Izidine na direcção da verdadeira moçambicanidade (cf.pp.59-60, 78, 81, 102-3, 127). Mas Marta, mais do que Nãozinha, é que se assume como guia de Izidine na sua caminhada de aprendizagem. Segundo Fernanda Cavacas, "é o canto dela que lhe relembra a infância e a mãe; é o vestido dela que lhe dá a dimensão afectiva e sexual da aproximação redentora; é a fraqueza dela que lhe refreia ímpetos agressivos e é ainda ela que o conduz ao ritual de adivinhação".[38]

Na obra *UVF*, as personagens femininas já são em número superior e espelham diferentes tipos de mulheres:

- a misteriosa Temporina, contraponto feminino da criança-velha Navaia Caetano, que, sob a capa da sua sabedoria tradicional de "velha", vai iniciar o italiano, Massimo Risi, em diversos aspectos culturais moçambicanos, vai metaforicamente ensiná-lo a andar sobre o chão moçambicano.

[37] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., p.122.
[38] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto – Um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, op.cit., p.518.

" ' – Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizangara não há dois mundos.' Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. ... E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos." (*UVF*, p.69)

"- Desculpa Massimo, mas você não sabe...andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar....Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha que eu lhe ensino." (*UVF*, p.70)

- Ana Deusqueira, a prostituta, revela uma faceta da sociedade ocidental, a sexualidade paga, que não existia na sociedade tradicional africana.

"Até recentemente não existira uma prostituta na vila. Nem palavra havia na língua local para nomear tal criatura." (*UVF*, p.30)

" – Prostitutas? Vocês já têm cá disso ?

E o administrador, empoleirado na vaidade, murmurou:

– É a descentralização, senhor ministro, é a promoção da iniciativa local!" (*UVF*, p.29)

Em África, a questão da prostituição, tal como a entendemos no Ocidente, nunca existiu pela razão de que estamos em face de uma sociedade que tem, pela via do seu iniciatismo, também a iniciação sexual. Esta retira, logo à partida, aquele constrangimento de natureza moral que pode levar ao aparecimento do conceito da prostituta que é o conceito da virgindade.

- Ermelinda, a esposa do administrador, revela-se já uma mulher insubmissa ao marido e capaz de mostrar vontade e personalidade próprias.

"A administratriz de novo se interpôs, deixando invisível o esposo." (*UVF*, p.21)

"E depois, em consequência, Ermelinda se irrita comigo a ponto de discutirmos nas vistas do público. Até chamou-me belzeburro." (*UVF*, p.98)

"Enquanto se internavam na sala se escutou a voz de Ermelinda:

– Você saia desta casa, Estêvão.

– Sair da minha casa!? Para ir para onde?

– Vá ter com Jonassane. Eu nunca mais quero ver-lhe." (*UVF*, p.199)

O marido, por sua vez, apesar de tentar mostrar-se deferencial em relação à mulher,

"Repare, Excelência, o devido respeito quando falo com a mulher moçambicana. Nós, dirigentes, temos que dar o exemplo e começar na célula familiar." (*UVF*, p.76)

não resiste a adoptar uma atitude mais prepotente.

"Eu, Estêvão Jonas, praguejei: ela que não se metesse." (*UVF*, p.76)

" – Você, Ermelinda, se meta fora disto." (*UVF*, p.198)

A mulher, em geral, em *UVF*, é vista como alguém com características específicas muito diferentes das do homem,

"Ia apoiar Ana Deusqueira, juntar-se às outras mulheres. Elas, em si, compunham uma outra raça." (*UVF*, p.199)

como um abrigo seguro,

" – Também eu gostava de ter um lugarzinho meu, onde pudesse chegar e me aconchegar.
- Não tem, Ana?
- Não tenho? Não temos, todas nós, as mulheres. ... Vocês, homens, vêm para casa. Nós somos a casa." (*UVF*, p.81)

como alguém que retira o seu poder da terra,

"Nós temos poderes, o senhor sabe. Ou já esqueceu as forças da terra? Pergunta por aí, todos sabem....O capim não parece, mas dá flor." (*UVF*, p.85)

e, por outro lado, ainda mais significativamente, como suporte e alimento dessa terra.

"...ele nem pensasse em levar Temporina dali. A terra guarda a raiz da gente. Mas a mulher é a raiz da terra." (*UVF*, p.204)

Nas duas obras, encontramos passagens que indiciam a importância que a sociedade africana atribui à maternidade:

- Ernestina, tal como Salimata, na sua extrema vontade de ser mãe, vai desenvolver uma gravidez psicológica.

"Nos restantes meses, toda eu me dediquei a arredondar. Mais eu me luava e mais Ernestina tonteava por descondizentes palavras. Já se dizia também ela ser mãe. Tomava ela mesma as preventivas vitaminas. Fazia respirações em preparos de parto....O impensável aconteceu: também o ventre de Ernestina inchou, circunsequente. Era gravidez da autêntica? Ou era obra da fantasia?" (*VF*, p.136)

- O narrador de *UVF* fala das consequências sofridas pela mãe devido à impossibilidade de ter mais filhos.

"Depois de mim seu ventre se fechou. Eu não era apenas um filho – era o castigo de ela não mais poder ser mãe. E aquele destino em outras punições se multiplicou: meu pai, em lugar de lhe reservar mais carinho, passou a lhe infligir penas, deitando-lhe as culpas pelos males do universo. E se sentiu aliviado: se ela perdera fertilidade, ele tinha direito de não ter deveres....E passou a dormir fora, gastando sua idade em leitos de outras. Minha mãe chorava enquanto dormia na solidão do leito desconjugal." (*UVF*, p.48)

A imagem que Couto passa da mulher, nos finais do sec.XX-princípios do sec.XXI, não deixando de reflectir algumas das perspectivas encontradas em Achebe e Kourouma, apresenta um enfoque algo diferente. Não nos deparamos com a imagem de uma mulher numa luta diária: num sentido figurado, de confronto com os afazeres domésticos (ex. mulheres de Okonkwo e de Fama), ou num sentido literal, de luta por um estatuto superior

ou contra um poder político (ex. Eunice e Beatrice). Em Couto, surge, de um modo geral, uma imagem mais serena da mulher em que ela se revela um pilar essencial da sociedade ao contribuir para que esta não se afaste definitivamente dos valores mais importantes da tradição.

Aqui, os homens chegam mesmo a remeter-se ao silêncio perante as mulheres,

> "Os homens, nós, escutávamos em silêncio. Elas eram donas, exclusivas, do que ali se passava." (*UVF*, p.199)

deixando emergir, a nível textual, a dimensão africana da sociedade tradicional matriarcal.

1.3.4 Percepção temporal

"Aqui é onde a terra se despe e o tempo se deita." (*VF*, p.148)

Em Mia Couto, as referências temporais são de ordem relativamente diferente das que encontrámos em Achebe e Kourouma. Ausentes estão os indicadores tradicionais de tempo como, por exemplo, a lua, o sol, as estações do ano, etc.,

> "A guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são os anos, as estações que marcam as nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer: 'antes da guerra, depois da guerra'." (*VF*, p.127)

mas, em contrapartida, temos a entidade "tempo" intensamente presente ao longo das obras, assumindo diversas dimensões.

Uma dessas dimensões tem a ver com a concepção circular do tempo que já havíamos encontrado anteriormente, o que nos traz a confirmação que este modo de encarar e perceber o tempo é transversal a diferentes culturas e povos africanos, neste caso, os Igbos, os Malinkés e os Bantos. Esta circularidade na percepção temporal do homem africano, a diminuta importância que este concede à distinção entre passado, presente e futuro, assentam no princípio filosófico segundo o qual a morte e a vida, tal como já constatámos, não são dois conceitos totalmente autónomos, mas sim, duas faces da mesma realidade. De acordo com a crença na reincarnação, a criança vem dos Antepassados e o homem volta para eles. As sociedades africanas alicerçam-se num conjunto de valores éticos e estéticos muito diferentes dos nossos; a concepção temporal na filosofia banta revela um

ser e um estar no mundo muito distantes dos da filosofia ocidental. É disto mesmo que também fala Mia Couto.

> "O que está presente naquele mundo que é Moçambique são outras maneiras de ver o mundo e são sistemas de pensamento muito diferentes. Por exemplo, a forma como penso o tempo é como algo de circular, porque também não há na minha língua palavra para dizer 'futuro'... [...] ...em Moçambique, curiosamente, não há sequer palavra para dizer 'futuro'. O futuro não está a ser pensado, apenas há soluções para remediar situações. Falta uma atitude cultural em relação a esse futuro que não existe. Pensá-lo é entrar por um território sagrado e inviolável. A concepção circular de tempo dos moçambicanos faz com que não haja a urgência em fazer planos que caracteriza a cultura ocidental."[39]

Esta percepção temporal totalizante, esta percepção simultânea do tempo na sua tripla dimensão, em que o passado, o presente e o futuro quase se mesclam indistintamente, é bem visível ao longo das duas obras em estudo.[40]

> "Para os mortos, o tempo está pisando nas pegadas da véspera." (*VF*, p.17)
>
> "Tudo começa antes do antigamente....Parece longe mas é lá que nascem os dias que estão ainda em botão. A morte desse Excelêncio já começou antes dele nascer." (*VF*, p.28)
>
> "...sofro a doença da idade antecipada. Sou um menino que envelheceu logo à nascença." (*VF*, p.28) [41]
>
> "O parto é uma mentira: nós não nascemos nele. Antes, já estamos nascendo. A gente vai acordando no antecedente tempo, antes mesmo de nascer." (*VF*, p.34)
>
> "Em tempos do antigamente .. Não quero perder-lhe o tempo mas o senhor não vai entender nada se eu não descer fundo nas minhas lembranças. É que as coisas começam mesmo antes de nascerem." (*VF*, p.82)
>
> "O final de minha vida era, afinal, um regresso aos meus primórdios. Porque, ali onde me terminava, o último lugar do mundo, tinha sido o primeiro local da vida. Eu estava fechando um ciclo." (*UVF*, p.211)
>
> "Para si, meu filho, para si que estudou em escola, o chão é um papel, tudo se escreve nele. Para nós a terra é uma boca, a alma de um búzio. O tempo é o caracol que enrola essa concha. Encostamos o ouvido nesse búzio e ouvimos o princípio, quando tudo era antigamente." (*UVF*, p.190)

Esta última passagem, para além de ilustrar a circularidade de que falávamos, introduz um outro dado importante, a interferência do mundo moderno, ocidentalizado no mundo tradicional que, entre outras consequências, vai acarretar uma alteração na percepção e

---

[39] OLIVEIRA, Catarina – "Mia Couto, contador de 'estórias abensonhadas'", *Lusitano*, Lisboa, 10.06.00.

[40] Apesar disso, fica o alerta no sentido de que "anteceder-se ao tempo é coisa que só pode trazer azares" (*UVF*, p.38).

[41] Navaia Caetano, o velho sempre criança de *VF* e Temporina, a moça-velha de *UVF* desafiam a temporalidade ao congregarem em si mesmos várias idades, características de vários tempos. "– Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos." (*UVF*, p.41)

vivência do tempo, como aliás já ficou bem explícito na análise de *LSI*, afectando necessariamente o prazer do africano em saborear a vida sem a ditadura do *Chronos*.[42]

> "Eu olhava a teimosia do meu pai e me parecia ver nele uma raça inteira sentando o seu tempo contra o tempo dos outros." (*UVF*, p.138)
>
> "O tempo aqui é de sobrevivências. Não é lá como na sua terra. Aqui só chega ao futuro quem vive devagarzito." (*UVF*, p.157)

É neste sentido ainda que podemos tomar o dito de Tizangara: "Saudade de um tempo? Tenho saudade é de não haver tempo." (*UVF*, p.35) Não é que o tempo não exista na sociedade tradicional, mas o facto é que a intemporalidade se assume como uma das marcas mais distintivas do pensamento banto tradicional.

Em Couto, ora nos deparamos com um tempo que aparentemente está parado mas que, afinal, vai passando,

> "Era como se o tempo não andasse, como se fosse sempre a mesma estação. Só o frangipani me devolvia esse sentimento do passar do tempo." (*VF*, p.47)
>
> "Para o rio tudo é hoje, onda de passar sem nunca ter passado." (*VF*, p.85)
>
> "...eu vivia com o sossego de peixe em água parada. Naquele tempo, não havia antigamentes. Tudo para mim era recente, em via de nascer." (*UVF*, p.49)
>
> "Cada coisa tem direito a ser uma palavra. Cada palavra tem o dever de não ser nenhuma coisa. Seu assunto era o tempo. Como o rio: parado é que o tempo cresce." (*UVF*, p.139)

ora com um tempo que passa, mas vazio de acontecimentos,[43]

> "...eu apenas convocava as doces lembranças da falecida. E me deixava ocupar pelo tempo.[...] Todavia, ficava na varanda o dia inteiro, fingindo olhar o tempo." (*UVF*,p.65)
>
> "Falámos sem motivo que não fosse encher o tempo." (*UVF*, p.109)
>
> "...eu via o tempo desfilando sem nada nunca acontecer." (*UVF*, p.115)
>
> "Ficámos ali horas trocando nadas, simplesmente adiando o tempo." (*UVF*, p.117)
>
> "Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. ...Até lá era o vazio do nada, um soluço no tempo." (*UVF*, pp.220-1)

ora com um tempo que foge talvez depressa demais,

> "Vendo o tempo se areiar entre os dedos." (*VF*, p.99)
>
> "A vida é assim: peixe vivo, mas que só vive no correr da água. Quem quer prender esse peixe tem que o matar. Só assim o possui em mão. Falo do tempo, falo da água. Os filhos se parecem com água andante, o irrecuperável curso do tempo." (*UVF*, p.47)

ou, pelo contrário, com um tempo que parece nunca mais acabar.

---

[42] TRIGO, Salvato, *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.250.

[43] Esta perspectiva pode tornar-se penosa, pois, como sabemos, tradicionalmente, o negro percebe o tempo através dos acontecimentos que o preenchem.

"No enfim de um infinito ..." (*UVF*, p.167)

As personagens veiculam, por vezes, uma imagem de espera de um tempo futuro.

"Ainda é cedo para fazermos alguma coisa; estamos à espera que seja demasiado tarde. ... lembranças de um tempo que só existe fora do tempo..." (*VF*, p.51)

"Eu já não fazia ideia nenhuma sobre os dias e as semanas. Para mim todos os dias tinham sabor de domingo. Talvez eu quisesse apressar o tempo que me restava." (*VF*, p.54)

"Agora era o último momento em que eu podia mexer no tempo. E fazer nascer um mundo em que um homem, só de viver, fosse respeitado." (*VF*, p.149)

"Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo."(*UVF*,p.225)

O tempo pode produzir determinado efeito,

"O tempo é um fumo, nos vai secando as carnes." (*VF*, p.58)

"...ruga...cicatriz do tempo." (*UVF*, p.70)

ou, pelo contrário, não produzir efeito nenhum.

"A guerra deixa em nós feridas que nenhum tempo pode cicatrizar." (*VF*, p.129)

"Nem ruga, nem mágoa, toda curadinha do tempo." (*VF*, p.86)

Pode ainda tornar-se invisível para quem sofre,

"As mulheres que vêem seus filhos morrer ficam cegas. Hoje eu entendo: não é que elas deixam de ver as coisas. Deixam sim, de ver o tempo." (*VF*, p.106)

ou para quem já morreu, assumindo-se como um "não-tempo", um "tempo atemporal".

"Não, segundo ele, o corpo era feito de tempo. Acabado o tempo que nos é devido, termina também o corpo. Depois de tudo, sobra o quê? Os ossos. O não-tempo, nossa mineral essência." (*VF*, p.136)

Como conclusão, citemos duas expressões que nos tocaram pela poeticidade característica de Mia Couto:

"...faço na palavra o esconderijo do tempo." (*VF*, pp.28-9)

"O tempo é o eterno construtor de antigamentes." (*UVF*, p.164)

Os desfechos das duas obras, se bem que bastante diferentes, deixam no ar a percepção do tempo que ainda há para viver. Em *VF*, apesar de Ermelindo, na companhia de todos os outros velhos, fechar o seu ciclo de vida à superfície da terra e de novo se integrar no 'chão', deitando-se "mais antigo que a terra" e predispondo-se a "dormir mais quieto que a morte" pela eternidade fora, do lado da luz, ficaram Marta e Izidine com todo o seu tempo pela frente. O fim aberto de *UVF* deixa o narrador e Massimo à espera "de um outro tempo". Afinal "os rios nunca enchem o mar" e "a vida de cada um está sempre toda por viver" (*UVF*, p.52).

1.3.5 O sobrenatural

A procura de uma postura própria, diferente e muitas vezes oposta à das literaturas europeias leva a que os autores africanos pendam para a criação de universos fantásticos ou tendencialmente fantásticos, rejeitando a lógica racionalista, científica e de abstracção intelectualista do pensamento europeu. Couto, numa tentativa de demarcação da tutela absolutista do racionalismo ocidental, procura construir uma nova lógica, um modelo de pensamento próprio mas, ao mesmo tempo, fiel ao imaginário africano:

> "Acredito que as respostas para os assuntos sérios podem ser encontradas também... neste desafio aos sistemas de pensamento que até agora usámos e pelos quais fomos usados. Temos que inventar outros sistemas de pensar... Aquilo que faço é também a experimentação do próprio pensamento, dos modelos de pensamento, é uma ligação a esses universos para os quais não existe idioma. Para dar expressão a esses universos invisíveis é preciso criar mais do que palavras, é preciso criar um outro idioma." [44]

Adoptámos, como base da nossa análise, uma definição abrangente de fantástico como toda a ocorrência de fenómenos que subvertem a ordem ou a lógica natural, mas, ao fazê-lo, temos de chamar a atenção para o facto de que a concepção que os diferentes povos têm dessa ordem ou dessa lógica pode ser, e muitas vezes é, diferente. Modelos culturais diferentes originam percepções e estruturações diferentes do real empírico. O que nós, ocidentais, podemos encarar como um fenómeno sobrenatural, ou seja, um fenómeno que rompe com as leis que, para nós, regem o mundo natural, um africano pode não o percepcionar da mesma forma devido à sua visão totalizante do mundo, em que materialidade e espiritualidade, e vida e morte não são opostos absolutos. A noção de fantástico será, assim, relativa, por não haver um padrão universal a partir do qual possamos traçar a fronteira entre o que é e o que não é fantástico. Pensamos ser isto que Mia Couto pretende transmitir-nos quando comenta a classificação da sua obra como fantástica:

> "O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. Eu penso que o nosso combate contra a ignorância possa ser feito sem esmagar a individualidade da nossa cultura e a singularidade do

[44] COUTO, Mia in *Público*, 15.06.96.

> nosso mundo imaginário. De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia."[45]

As obras de Couto, de facto, atravessam com facilidade a linha fronteiriça entre a realidade e a fantasia; o sobrenatural e o natural não têm linhas de separação muito nítidas. Couto, afinal também um homem de Ciência, fala-nos desta fronteira fluida entre o racional e o não-racional.

> "The boundary between the rational and the nonrational is very fluid in the world I come from. What exists there does not need to be materially tested. We must disanctify science so as to reassert wisdom – for something to be true it doesn't have to be expressed in a mathematical, quantifiable form."[46]

Já Salvato Trigo, a propósito de Luandino Vieira, confirmava que "a sobreposição do real e do imaginário...é...uma marca estética africana"[47]. Apesar de retratarem ostensivamente as vidas de homens e mulheres comuns no Moçambique actual, as histórias de Couto versam o que há de real e de fantástico no cerne das suas vidas quotidianas. Mia Couto afirma que a sua inspiração provém do que o cidadão comum diz na rua, no autocarro, no mercado. Na realidade, as suas histórias podem parecer familiares e plausíveis, mas são tão mágicas ou fantásticas como os contos de fadas. Em Mia Couto, o universo diegético é regido pela ordem natural até ao momento em que o sobrenatural irrompe, provocando estranheza. Nas duas obras em estudo, as mesmas situações que servem para dar a entender questões pertinentes do Moçambique real (como, por exemplo, o eterno confronto entre as culturas tradicionais africanas e a cultura 'moderna' mais ocidentalizada) permitem a Mia Couto enveredar também por um caminho onírico e mágico[48]. É neste sentido que este autor fala em 'realismo animista'. Com efeito, o poder dos antepassados, a vida dos mortos e a força da natureza desempenham um papel principal tanto em *VF* como em *UVF*. O lado oculto, invisível,

---

[45] COUTO, Mia in *Tempo*, Maputo, 12.10.86, p.47.
[46] Mia COUTO in APA, Lívia– "A dialogue: Mia Couto and José Eduardo Agualusa", op.cit., p.51.
[47] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.540.
[48] Esse confronto entre parâmetros da sociedade tradicional e da sociedade moderna pode inclusivamente levar a que a dimensão de fantástico não seja compatível com uma actualidade mais racional, como alerta Estêvão Jonas: "E se fosse tudo factualmente autenticada verdade? Como se pode combinar a explicação da coisa, conforme a actual vigência de ideias?" (*UVF*, p.174)

sobrenatural, tem mais força do que a realidade concreta que Izidine Naíta e Massimo Risi procuram ("Em Tizangara só os factos são sobrenaturais.", *UVF*, p.105).

À luz da nossa cultura ocidental, as histórias de Couto podem parecer-nos insuportavelmente (mas também deliciosamente) fantásticas, pois este elemento fantástico introduzido de repente provoca estranheza e emoção no leitor alienígena, mas o que é certo é que elas nos dizem muito acerca da cultura que as produziu. O uso do fantástico em Mia Couto nunca é casual; ele está profundamente enraizado no mundo mental moçambicano. As obras de Couto importaram esse fantástico das cosmogonias tradicionais orais.

Por outro lado, o fantástico em Couto servirá, provavelmente, de escape à realidade quotidiana que os Moçambicanos viveram devido aos devastadores conflitos armados. Por baixo dessa capa fantástica, mágica, quase sempre irónica e humorística, encontramos um mundo em que as vidas das pessoas tem sido severamente traumatizantes. Dado que a realidade muitas vezes é dura, a sobrevivência leva a que se tente viver mais num mundo fantástico.

> "The fantastic in Mia Couto's stories is also a response to what he perceives as the death of imagination brought by the violence of life in contemporary Mozambique."[49]

Paralelamente, pensemos que Moçambique ainda está a assumir-se como nação, como um país na verdadeira acepção do termo, e, como tal, ele próprio é parcialmente realidade e parcialmente fantasia. É aqui que, de certo modo, Patrick Chabal vai buscar outra razão para a presença acentuada do fantástico nas obras de Mia Couto.

> "Another theme in Mia Couto's stories is the apparent separation between individuals and the socio-political world which is arbitrarily created around them. People try to adjust to a new reality which they do not really understand. Old and new worlds collide. [...] The folly of a history which transformed their lives so drastically induces a 'fantastic' reponse."[50]

Para nos apercebermos de que modo a obra de Couto se enraiza no quotidiano dos Moçambicanos, ele próprio já um misto de realismo e de sobrenatural, basta atentarmos na

---

[49] CHABAL, Patrick et al. – *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst, 1996, p.81.
[50] Ibid., p.80.

obra *UVF*. Esta obra tem na sua génese um episódio relacionado com a crença num feitiço que fez despoletar a imaginação de Mia Couto, como o próprio nos conta:

> "Certa vez, ouvi uma estória, contada entre eles [os motoristas dos soldados da ONU enviados para Moçambique]. Tinham morrido uns militares zambianos da ONU. Explodiram, diziam. Fiquei curioso, pensei que era algo relacionado com minas. 'Não, não são minas, é outra coisa, uma coisa da nossa tradição'. Levou tempo até eles me confessarem, mas acabaram por me contar: quando os zambianos se metiam com as mulheres na zona de Chokwé havia ali um feitiço e eles, no acto do amor, quando estavam no clímax, explodiam e nada restava."[51]

Massimo Risi, consultor italiano numa missão muito séria em Moçambique, vai confrontar-se com um mundo mágico, diferentes percepções e crenças, e, ao imiscuir-se nesse mundo, começa a sentir-se perdido, sem as suas referências.

Tal como em Achebe e Kourouma, a dimensão do sobrenatural em Couto passa por toda uma série de superstições

> "O piar da coruja faz eco no oco da nossa alma. A gente se arrepia por vermos confirmados os buracos por onde nos vamos escoando." (*VF*, p.34)
>
> "Não se pode deixar um alguém apagar-se no nosso colo, esfriar em nosso corpo. Os mortos se agarram à alma e nos arrastam com eles para as profundezas." (*VF*, p.86)
>
> "Tinha esperado pela noite. Em respeito a um pedido da feiticeira. Esta lhe havia dito: um viajante nunca deve partir no crepúsculo." (*VF*, p.110)
>
> "...quem limpa lágrima de mulher fica amarrado em nó de lenço" (*VF*, p.131)
>
> " – Se aparecer um desses [louva-a-deus] não lhe mate...Nunca faça isso... Nós aqui nunca matamos esses bichos. (*UVF*, p.40) "Matá-lo podia ser um mau prenúncio." (*UVF*, p.62)
>
> "...jantávamos em silêncio, conforme sua interdição. Dava mau azar alguém falar durante a refeição." (*UVF*, p.135)

e presságios que povoam o universo das personagens e que, ao mesmo tempo que demarcam um ideário intrínseco, aprofundam o sentido de inexorabilidade do destino.

> "O menino que assim nascera certamente trazia novidades, presságios sobre o futuro da terra." (*VF*, p.33)
>
> "Abanava a cabeça, enxotando um mau presságio. – Não tenha, não tenha essa criança!" (*VF*, p.135)
>
> "Quando o silêncio clareia é que se escutam os escuros presságios." (*UVF*, p.18)
>
> "Voltei ao quarto de Masssimo Risi e, de novo, senti aquele presságio que me assaltara aquando do primeiro rebentamento." (*UVF*, p.148)

[51] ALMEIDA, Pedro Dias de – "O Último Voo de Mia", *Visão*, 01.06.00.

Em Couto regista-se um fatalismo místico, ritualista que tem tudo a ver com os arquétipos mentais do povo que retrata. Estão presentes, como vimos, presságios, sinais de bom e mau augúrio, assim como práticas de adivinhação e todo um comportamento norteado por tabus de vária ordem.

> "...ela [Temporina] não aceitara nenhum namoro enquanto moça. Quando deu conta, tinha-se passado o prazo da sua adolescência. Mais do que o permitido. E assim desceu sobre ela a punição divina. Numa só noite seu rosto se preencheu de ruga, se perfez nela todo o redesenhar do tempo.. Contudo, no restante corpo, ela guardava a sua juventude." (*UVF*, p.64)

O respeito pelo sobrenatural, que representa um aspecto importante da realidade moçambicana, encontra-se presente também numa série de crenças:

- no *halakavuma*, que se assume, entre outras coisas, como um mensageiro do futuro, um porta-voz do destino

> "Há alguém que desconheça os poderes deste bicho de escamas, o nosso halakavuma? Pois este mamífero mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, as proveniências do porvir." (*VF*, p.15)
> "-...pangolim, o halakavuma...
> - Ah, já sei. Esse que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro?
> - Afinal, você não esqueceu a tradição." (*VF*, p.101)

- no *wamulambo*

> "Ele não conhecia todas nossas crenças. Não conhecia o wamulambo, essa cobra gigantísssima que vagueia pelos céus durante as tempestades. '– ...nunca queira uma cobra dessas. Elas ajudam os donos mas, em contraparte, estão pedindo sempre sangue...' [...] O wamulambo se confrontava comigo, castigando-me de minhas mentiras?" (*VF*, pp.90-1)
> "Aquilo que o polícia tomava por máquina voadora era o wamulambo, a cobra das tempestades." (*VF*, p.150)

- no "re-nascimento" do mesmo filho, que, de certa forma, se assemelha à crença no *ogbanje* que encontrámos em Achebe.

> "Nunca eu vi mulher tão demasiado parideira... Lhe nasciam muitos filho. Digo bem: filho, não filhos. Pois ela dava à luz sempre o mesmo ser. Quando ela paria um novo menino, desaparecia o anterior filho. Mas todos esses que se sucediam eram idênticos, gotas rivalizando a mesma água." (*VF*, pp.29-30)

Ao longo das obras, surgem referidas práticas diversas que nos remetem para a feitiçaria.

" – Você mal chegue à vida queime umas sementes de abóbora...Queimar pevides faz lembrar amantes esquecidos." (*VF*, p.19) [52]

"Minha estreia parecia ter sido abençoada: foram lançadas as seis sementes de hacata. Os caroços tombaram de modo certeiro, alinhados pelos bons espíritos." (*VF*, p.30)

"Acreditámos que os feitiços dos portugueses eram mais poderosos. Por isso os deixámos governar." (*VF*, p.67)

"Do meu saco tirei folhas de kwangula tilo. Dei um ramo a cada um dos velhos para que segurassem em suas mãos. Assim se preveniam contra o rebentar dos pulmões." (*VF*, p.90)

" '– Esfrego-lhe com este óleo de baleia.' Nãozinha falou enquanto friccionava o peito de Izidine. 'A baleia é grande, você ficará maior que qualquer tamanho...a morte já não poderá abraçar-te. Serás escorregadiço como o fogo." (*VF*, pp.144-5)

Várias são as alusões ao feitiço e à profunda crença nele (cf. pp.80, 87, 97, 105, 147) bem como aos seus diferentes poderes consoante os diferentes animais utilizados: *likaho* de lagarto, de formiga, de sapo, de cágado (cf. pp.150 e 151).

Uma outra prática diz respeito aos ossículos divinatórios.

"Contra esses desgovernantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos..." (*UVF*, p.220)

"Os ossinhos da adivinhação disseram que me devia ser posto um xi-tsungulo. Rodeou-me o pescoço com esse colar feito de panos. Eu não sabia mas, dentro dos panos, estavam os remédios contra a tristeza. Esse feitiço me haveria de defender contra o tempo." (*VF*, p.32)

Cavacas ajuda-nos a compreender o que está em causa neste tipo de prática: os ossículos divinatórios, que constituem um sistema importante de adivinhação e desempenham um papel significativo na vida da comunidade, são o grande meio que os antepassados-deuses empregam para revelar a sua vontade. O colar, feito de pedaços de um cipó rastejante ligados por um cordel, em conjunto com determinadas drogas, servirá de protecção contra diversos malefícios.[53]

Também diversas são as referências àqueles que exercem essas práticas no âmbito da magia ou da feitiçaria. Para além da mulher feitiçeira,

"Nessa altura chegou ao asilo uma velha chamada de Nãozinha. Logo começaram os ditos: ela era uma feiticeira." (*VF*, p.35)

"Na tradição, lá nas nossas aldeias, uma velha sempre arrisca a ser olhada como feiticeira." (*VF*, p.82), etc.

---

[52] Fernanda Cavacas explica o tipo de magia divinatória que está aqui implícita: põe-se pevides de abóbora em cima de um caco e coloca-se este ao lume; cada pevide que estalar, em vez de arder e de ficar carvão, representa um amante da mulher sobre quem se está a fazer recair a magia. CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., p.109.

[53] Ibid., p.46.

nos textos de Couto aparece, ainda, a profissão de feiticeiro, que também é uma ocupação enraizada na sociedade tradicional. O feiticeiro, em conjunto com o adivinho e o curandeiro, é um dos especialistas credenciados para manipular as forças ocultas, sobrenaturais que envolvem os indivíduos.

> "Meu pai sofria uma demoniação...Cansado, meu pai consultou o feiticeiro."(*VF*, p.82)
> "Meu velho mandou chamar o chirema. O adivinho me cheirou os espíritos, espirrou, tossiu e, depois, vaticinou... O chirema voltou a ser atacado por convulsões. Os espíritos falavam por sua boca..." (*VF*, p.31)
> "No dia seguinte, ele me deu as bebidas que o curandeiro preparara." (*VF*, p.84)
> "O casarão tinha sido tratado pelos feiticeiros, consoante as crenças." (*UVF*, p.19)
> "..Zeca Andorinho, o mais poderoso feiticeiro da região....De cada vez que o mundo estremecesse, ele devia passar pela casa dos chefes a tratar o lugar, afastando os maus-olhados." (*UVF*, p.149)

Uma distinção deve, contudo, ser feita: enquanto que, tradicionalmente, a feitiçaria está associada a práticas maléficas de origem demoníaca, as outras práticas do curandeirismo e da adivinhação são protegidas e cultivadas pela comunidade. Citando Rodrigues de Areia, diz-nos Manana de Sousa:

> "A não distinção das actividades dos três agentes do poder tradicional (adivinho, curandeiro e feiticeiro)...é uma das causas que desde sempre impediram uma objectiva análise das concepções mágico-religiosas dos povos bantos."[54]

O adivinho, muitas vezes, é designado por *nyanga*.

> "Minha velhota falou por voz do nyanga: a paz só me visitaria se, em trocapartida, eu lhe concedesse paz a ela." (*VF*, p.36)

O *nyanga* tem alguma coisa, por um lado, da natureza do feiticeiro e invoca os antepassados que lhe transmitiram os seus feitiços, e, por outro lado, da natureza do adivinho, pois, com a sua força mágica, é capaz de detectar a causa de uma doença e curá-la ou preveni-la através de mezinhas.[55]

Refira-se ainda como instância do sobrenatural os "naparama",

> "Estou imune às minas, patrão. Não esqueça eu já fui um naparama." (*VF*, p.114)

grupo de crianças que serviu na Zambézia e às quais alegadamente foi conferida protecção sobrenatural contra as balas e outras formas de agressão.[56]

---

[54] SOUSA, Luís Manuel Manana, op.cit., p.439.
[55] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., p.47 e 58.
[56] Ibid., p.51.

Relacionadas com as actividades de feitiçaria, surgem outras crenças, como a da existência de *xipocos*, fantasmas que os feiticeiros têm o poder de sujeitar, colocando-os ao seu serviço, durante a noite. Segundo a tradição seriam espíritos malévolos de defuntos.

> "Além dos espíritos dos antepassados, há toda uma legião de espíritos do mal. [...] todos aqueles que tiveram uma vida malévola...depois da sua morte, os seus espíritos transformam-se em fantasmas 'tshiphoko', causando malefícios e toda a espécie de desgraças por onde quer que andem."[57]

Esta acepção negativa de *xipoco* não está, contudo, presente na obra *VF* pois Ermelindo Mucanga assume-se como um ser passivo e afável.

> "Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro...Mas não ando por aí pandemoniando os vivos. Aceitei a prisão da cova, me guardei no sossego que compete aos falecidos." (*VF*, p.12)

No âmbito da discussão do sobrenatural, temos, então, de referir, obrigatoriamente, a crença em toda uma série de espíritos que povoam o mundo, pois "há muita coisa escondida nestes silêncios africanos. Por baixo da base material do mundo devem de existir forças artesanais que não estão à mão de serem pensadas." (*UVF*, p.76)

> "Os espíritos falavam por sua boca..." (*VF*, p.31)
> "O que aconteceu é que nós, moçambicanos, acreditámos que os espíritos dos que chegavam eram mais antigos que os nossos." (*VF*, p.67)
> "A casa [de Hortênsia] era um lugar de espíritos." (*UVF*, p.65)

É assim que para além dos espíritos já mencionados, podemos ainda encontrar um outro tipo: o *mupfukwa*,

> "Foi então que me expulsaram, me excomungaram para este asilo. Eu trazia maldição, estava contaminado com um mupfukwa, o espírito dos que morreram por minha culpa." (*VF*, p.34)
> "[A feiticeira] iria aprontar uma cerimónia para agarrar o mupfukwa, esse mau espírito que me perseguia." (*VF*, p.35)

espírito negativo, dado que se acredita ser o espírito ressuscitado de um morto que vem vingar-se de um mal de que foi vítima durante a sua vida terrena.[58]

Em Couto, a "obra da sobrenatureza" (*UVF*, p.219) revela-se ainda, tal como já sucedera em Kourouma, no papel de contraponto que a natureza assume em relação à trama. Em momentos de maior intensidade, verifica-se um paralelismo entre a natureza e o drama.

> "O branco fechou os olhos. ...Devagar, empunhou o chamboco. Sempre de pálpebra descida, ele levantou o braço. Mas não chegou a cumprir sentença. Porque sucedeu que, de repente, lá

[57] Ibid., p.44.
[58] Ibid., pp.46-7.

fora, deflagrou uma tempestade de rasgar céus. Relâmpagos e trovões se confundiam. Nunca eu havia presenciado tais zangas dos firmamentos." (*VF*, pp.89-90)

"As nuvens se abriram enquanto ele escutara a feiticeira. Simples coincidência?" (*VF*, p.97)

"Amarraram-no às pás do catavento...como ele [Salufo] queria: rente ao céu, à espera das ventanias....Fosse magia, fosse coincidência mas, naquele exacto momento, sopraram os ventos e as hélices do moinho começaram a rodar....Me pareceu que tivesse desmaiado. De súbito, o vento parou." (*VF*, p.115)

"Não havia modo nem tempo de explicação. Lhe gritei ordem: ele que corresse atrás de mim. O polícia...espreitou o céu, confirmando a ominente ameaça... O helicóptero nos perseguiu...[...] ...súbito, deflagrou a tempestade. Era coisa jamais presenciada: o céu pegou-se em fogo, as nuvens arderam e o mundo se aqueceu como uma fornalha." (*VF*, pp.148-9)

Do diálogo entre os modelos culturais diversos que compõem o mosaico moçambicano vai, assim, resultar um mundo ficcional que ora concretiza possibilidades pertencentes ao real empírico ora invade o domínio do fantástico, por vezes sem uma fronteira nitidamente demarcada.

Para concluir, gostaríamos de citar apenas três passagens que, entre muitas outras, são as que, na nossa opinião, fazem sobressair com maior intensidade toda a dimensão do fantástico presente na obra de Mia Couto.

"Ela [Nãozinha] retirou a capulana dos ombros e cobriu com ela o chão da capela. De um saco retirou o camaleão e o fez passear sobre o pano. O réptil cambiou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a pontos de bola. De súbito estourou. Foi então que ribombeou o mundo, extravasando-se todo o escuro que há nas nuvens...A seus olhos se esculpiu a fantástica visão: ali, onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, um vão no vazio, um oco dentro do nada." (*VF*, p.143)

"Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. ... Depois, já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, insubstanciando-se no meio do chão. Ficou ali esparramorto, igual a uma massa suspirosa, fosse uma informe esponja." (*UVF*, p.215)

"...sobre o abismo, vimos chegar uma canoa. Vinha flutuando sobre o silêncio, suspensa no nevoeiro. Esvoava pelos ares. [...] Ninguém na canoa...E lá havia a inesperada prenda. ' – Pai, estão aqui seus ossos!' " (*UVF*, p.222)

E ao som deste silêncio fantástico, continuemos a "esvoar" pelos ares a bordo desta canoa que é a literatura de Mia Couto.

Capítulo 2

Contaminação linguística

A relação entre língua e literatura é especialmente complexa e controversa na África pós-colonial. Antes de desenvolvermos as estratégias utilizadas por Achebe, Kourouma e Couto a nível da sua língua literária, afigura-se-nos importante passar por uma questão que tem sido alvo de acesos debates ao longo dos anos, o chamado "drama linguístico" que se relaciona com a utilização, em literatura, da língua do antigo colonizador. Apesar desta questão já ter sido amplamente discutida por críticos e escritores, consideramos que devemos abordá-la, na medida em que, na nossa opinião, os autores por nós escolhidos conseguem contornar ou ultrapassar o que para muitos constitui um dilema.

O facto de as línguas europeias terem surgido na vida dos Africanos na sequência de um projecto de colonização é, certamente, o factor crucial nesta questão da língua e que faz gerar sensibilidades diferentes e acaloradas.

Uma das facções nesta controvérsia afirma que ao utilizar-se a língua do antigo colonizador está-se a assumir a sua cultura, os seus valores culturais e a sua visão do mundo. Um dos autores que mais radicalmente tem defendido este ponto de vista e que mais tem lutado pela utilização de línguas africanas em literatura tem sido Ngugi Wa Thiong'o.

> "Language carries culture and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we perceive ourselves and our place in the world.[...] Language is thus inseparable from ourselves as a community of human beings with a specific form and character, a specific history, a specific relationship to the world..."[1]
>
> "For me the question of language goes to the heart of the very being and existence of the African or for that matter any community deprived of its language. That is why I now regard Europhonism as the most dangerous intellectual system for the development of Africa. Its logic is the complete wiping off of the African personality in the global cultural map." [2]

Para este autor, o facto de língua e cultura serem inseparáveis leva a que, por um lado, a perda da primeira (a língua africana) acarrete a perda da segunda (a cultura africana)[3], e

---

[1] THIONG'O, Ngugi Wa – "The Language of African Literature" in ASCROFT, Bill, GRIFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, op.cit., p.290.

[2] THIONG'O, Ngugi Wa – "Europhonism, Universities and the Magic Fountain: the Future of African Literature and Scholarship", *Research in African Literatures*, vol.31, nº1, Spring 2000, p.8.

[3] Para já, como contraponto deste receio de diluição de africanidade, citemos Ken Saro-Wiva: "I have examined myself very closely to see how writing or reading in English has colonized my mind. I am, I find, as Ogoni as ever. I am enmeshed in Ogoni culture. I eat Ogoni food. I sing Ogoni songs. I dance to Ogoni music. And I find the best in the Ogoni world-view as engaging as anything else. I am anxious to see the Ogoni establish themselves in Nigeria and make their contribution to world civilization. I myself am contributing to Ogoni life as fully, and possibly even more effectively than those Ogoni who do not speak and write English." SARO-WIVA, Ken – "The Language of African Literature: a Writer's testimony", *Research in African Literatures*, vol.23, nº1, Spring 1992, p.156.

que, por outro lado, a utilização da língua do antigo colonizador arraste consigo uma interiorização da cosmovisão ocidental. São óbvios, neste tipo de raciocínio, os ecos da tese do determinismo linguístico de Sapir e Whorf, para quem o modo como uma língua se organiza e se revela está em absoluta relação com o modo como se percebe o mundo, ou seja, a língua determina o pensamento e a visão do mundo, e o falante de uma língua só estará apto a pensar e a perceber esse mundo da forma que essa língua o autoriza a fazer.[4] Uma vez que, para Ngugi, "the bullet was the means of physical subjugation" e "language was the means of spiritual subjugation"[5], os escritores africanos que empregam as línguas europeias são verdadeiros cúmplices de um poder neo-colonial nas antigas colónias. Por conseguinte, a partir de 1977, Ngugi decide produzir literatura em Gikuyu and Kiswahili; em 1981, considera que a literatura produzida por africanos em línguas europeias não é africana,

> "These writers' works belong to an Afro-European literary tradition which is likely to last for as long as Africa is under the rule of European capital in a neo-colonial set-up."[6]

e, em 1986, afirma o seu propósito de abandonar completamente o uso da língua inglesa.

> "This book...is my farewell to English as a vehicle for any of my writings. From now on it is Gikuyu and Kiswahili all the way."[7]

Este autor parece ter tido em conta o apelo feito, vinte e três anos antes, por Obi Wali, no seu polémico artigo "The Dead End of African Literature":

> "The whole uncritical acceptance of English and French as the inevitable medium for educated African writing is misdirected, and has no chance of advancing African literature and culture. In other words, until these writers and their Western midwives accept the fact that any true African literature must be written in African languages, they would be merely pursuing a dead end which can only lead to sterility, uncreativity and frustration."[8]

---

[4] A ser verdade, a tradução literária seria impensável pois destruiria a relação de pertença de um texto a uma determinada literatura. Dados os pressupostos dessa teoria, como poderia outra língua que não o russo veicular toda a ambiência e valores vividos pelas personagens de *Guerra e Paz*, de Tolstoi?

[5] THIONG'O, Ngugi Wa – "The Language of African Literature", op.cit., p.287.

[6] THIONG'O, Ngugi Wa – *Writers in Politics*, London, Heinemann, 1981, p.125. Se Ngugi subscrevia a teoria do determinismo linguístico, como foi possível ele próprio traduzir para inglês as suas obras escritas em Gikuyu?

[7] THIONG'O, Ngugi Wa – *Decolonizing the Mind: the Politics of Language in African Literature*, London, James Currey, 1986, p.xiv. Contudo, decorridos poucos anos, Ngugi retoma o seu uso. Nos inícios da década de 90, tornava-se claro que os esforços de Ngugi em utilizar o Gikuyu como a língua tanto da sua ficção como do seu discurso crítico tinham sido derrotados pela realidade do exílio vivido por este autor bem como pela sua vida profissional nos Estados Unidos da América. O súbito e inesperado regresso à língua inglesa manifestou-se a partir da sua obra *Moving the Center: the Struggle for Cultural Freedoms*, publicada em 1993.

[8] WALI, Obi – "The Dead End of African Literature", *Transition*, nº10, September 1963, p.14.

A posição tomada neste artigo resulta do desapontamento de Wali relativamente à Conferência de Makerere, realizada em Kampala, no ano anterior, em que os escritores africanos se dividiram em dois grupos: os chamados "rejeccionistas", que rejeitam a ideia de uma literatura africana em língua inglesa, e os "experimentalistas", que encaram o inglês como um língua válida para as literaturas africanas, desde que haja uma certa africanização dessa língua.

É precisamente nesta segunda perspectiva que podemos encontrar argumentos para não validar a posição dos "rejeccionistas", Wali e Ngugi incluídos. Este último autor dá uma ênfase excessiva à relação entre língua e cultura e ignora o poder do escritor pós-colonial de manipulação da língua do antigo colonizador. De facto, a noção fundamentalista de que a língua determina o pensamento e a percepção cultural[9] peca por não ter em consideração a capacidade que os falantes de uma língua têm de a manipular e recriar.

Achebe reconhece o dilema que pode representar para um escritor africano optar pela língua europeia e que, após esta opção, só lhe restam duas alternativas:

> "He can try and contain what he wants to say within the limits of conventional English or he can try to push back those limits to accommodate those ideas."[10]

É isto mesmo que Achebe e outros escritores africanos têm ousado fazer: usar a língua europeia de uma forma criativa, manipulando-a, subvertendo-a, africanizando-a. Como resultado, a língua inglesa, francesa ou portuguesa presente nas obras de ficção escritas por africanos é realmente diferente da língua usada pelos respectivos falantes europeus. A língua europeia depois de transformada criativamente pelos escritores africanos pode, efectivamente, veicular valores africanos e reflectir a experiência africana.

É disto mesmo que Achebe nos fala ao defender que é possível utilizar a língua europeia mantendo, simultaneamente, a integridade da experiência africana.

---

[9] Apesar de rejeitarmos esta ideia de determinismo linguístico absoluto, reconhecemos a estreita relação entre homem, língua e cultura e que, da mesma forma que a língua influencia o modo de interpretar o mundo, também a cultura influencia a estrutura e o uso da língua.

[10] ACHEBE, Chinua – "The Role of the Writer", op.cit., p.160. Gassama revela exactamente a mesma posição: "...de deux choses l'une: ou la langue subit des changements considérables afin de transmettre fidèlement le message de l'écrivain, ou l'écrivain renonce à sa sensibilité, à sa manière de concevoir la vie en acceptant la langue d'emprunt telle quelle." GASSAMA, Makhily – *Kuma*, op.cit., p.19.

"I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surroundings."[11]

Achebe não encontra razões para atacar a língua europeia

"Language is a weapon, and we use it. There's no point in fighting a language." [12]

"Language ought not be viewed as an enemy, but as a tool." [13]

e defende o seu direito e a sua opção de utilizar o inglês do seguinte modo:

"I can see no situation in which I will be presented with a Draconic choice between...English and Igbo. For me, no either/or; I insist on both."[14]

"Is it right that a man should abandon his mother tongue for someone else's? It looks like a dreadful betrayal and produces a guilty feeling. But for me there is no other choice. I have been given this language and I intend to use it."[15]

"...it [the English language] came as part of a package deal that included many other items of doubtful value and the positive atrocity of racial arrogance and prejudice which may yet set the world on fire. But let us not in rejecting the evil throw out the good with it." [16]

No âmbito das letras africanas francófonas, encontramos, de igual modo, e ao longo dos tempos, sensibilidades diferentes quanto à utilização da língua francesa em literatura. De um lado, surgem-nos, por exemplo, os famosos versos do poema "Trahison" de Léon Laleau,

"Ce coeur obsédent 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'apprivoiser, avec des mots de France,
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal?"

o famoso prefácio de Sartre, "Orphée Noir", à antologia de Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache,*

"Et comme les mots sont des idées, quand le nègre déclare en français qu'il rejette la culture française, il prend d'une main ce qu'il repousse de l'autre, il installe en lui, comme une broyeuse, l'appareil-à-penser de l'ennemi." [17]

---

[11] ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", *Transition*, vol.4, nº18, 1965, p.30.
[12] ACHEBE, Chinua in GALLAGHER, Susan VanZanten – "Linguistic Power: Encounter with Chinua Achebe", *Christian Century*, vol.114, nº9, 12 March 1997, p.260.
[13] ACHEBE, Chinua in COEYMAN, Marjorie – "Africa's Great Storyteller, Chinua Achebe, on Language", *Christian Science Monitor*, vol.92, nº249, November 2000, p.16.
[14] ACHEBE, Chinua – "The Writer and His Community", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.61.
[15] ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", op.cit., p.30.
[16] Ibid., p.28

bem como as opiniões de diversos críticos:

> "Chaque mot dans une certaine mesure est un miroir où l'on voit le visage d'un certain peuple et même si ce langage a acquis un grand pouvoir d'expression de l'universel,...il ya des choses qu'il ne pourra jamais dire et qui appartiennent à d'autres hommes." [18]
>
> "...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..." [19]

Por outro lado, há quem defenda a tropicalização da língua francesa como solução para o 'drama', por exemplo, Sony Labou Tansi, para quem a língua deve ser "respirée, bougée, jouée comme un instrument de musique" [20], e Rabemananjara que afirma:

> "La vérité est que sous l'impératif de notre drame, nous parlons malgache, arabe, wolof, bantou dans la langue de nos maîtres. Parce que nous tenons le même langage même si nous ne possédons pas la même langue, nous arrivons à nous entendre..." [21]

Também Kourouma, apesar de ter optado por escrever em francês, conseguiu diluir o "drama linguístico" fazendo esta língua espelhar toda uma realidade malinké.

> "...precisely because Kourouma has shown that the French language can be used to speak Malinké, he has intimated the possibility of a positive resolution of the dilemma of linguistic colonization in general, and opened a space for the reconquest of the individual and collective self."[22]

E também ele, à semelhança de Achebe, reconhece a inevitabilidade da escolha da língua francesa.

> "Il y a bien sûr un 'mariage' contre nature entre la langue française et la pensée africaine mais l'intellectuel africain n'a que cet outil à sa disposition et il faut bien qu'il s'en serve."[23]
>
> "Puisque nous Africains, nous étions francophones, il nous faut faire notre demeure dans le français.[...] nous faisons des efforts pour africaniser le français; nous faire une chambre où nous serons chez nous dans la grande maison qu'est la langue de Molière." [24]

---

[17] SARTRE, Jean-Paul – "Orphée Noir" in SENGHOR, Léopold – *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, P.U.F., 1972 (3e ed.), p.XVIII.
[18] COLIN, Roland – *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, A.D.E.C., 1965, p.29.
[19] MAKOUTA-MBOUKOU, J.P. – *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, op.cit., pp.74 e 77.
[20] Citado por MARTINHO, Ana Maria Mão de Ferro – *Cânones literários e educação: os casos angolano e moçambicano*, tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, p.390.
[21] Citado por KESTELOOT, Lilyan – *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1983, pp.320-1.
[22] POLLER, Nidra – "An Authentic Kuruma", *Research in African Literatures*, vol.22, nº2, Summer 1991, p.243.
[23] Ahmadou KOUROUMA in BADDAY, Moncef, op.cit., p.8.
[24] CHEMLA, Yves – "Entretien avec Ahmadou Kourouma", *Le Serpent à Plumes*, nº8, 1993, p.157.

Apesar de, na África lusófona, não encontrarmos tão recorrentemente ou com tanta intensidade esta sensação de drama na sequência da utilização da língua portuguesa, ainda encontramos um ou outro testemunho nesse sentido, como por exemplo, o de Pauline Chiziane:

> "Para mim essa história de ser bilingue, ou trilingue, ter uma cultura africana e escrever numa língua europeia é um grande dilema. Porque muitas das ideias que eu tenho, as ideias mais belas e mais profundas, tenho-as na língua em que as coisas me foram contadas ou em que certas acções foram realizadas, tratando-se de factos reais." [25]

Na segunda parte do seu testemunho, esta autora anula, de certa forma, a ideia do drama linguístico em África. Relativamente ao ponto de vista da língua que utiliza para escrever as suas histórias, Pauline Chiziane faz a valoração da forma como as aprendeu, da forma como ela própria interiorizou essas histórias. Consideramos, por isso, que a autora não coloca completamente o problema da estrangeiridade do instrumento linguístico.

Para esta autora, a prática de Mia Couto representa o caminho a seguir quando se quer harmonizar língua europeia com valores africanos.

> "..em termos de escrita que se faz em Moçambique, para mim, o Mia Couto é um dos casos mais perfeitos. Tomara eu poder escrever da maneira como ele o faz! Portanto, ele é um dos exemplos a seguir, em termos de prosa." [26]

A escolha, por parte de Achebe, Kourouma e Couto da língua europeia para a sua ficção resulta também do reconhecimento pragmático de uma realidade concreta, respectivamente o estatuto do inglês na Nigéria, do francês na Costa do Marfim e do português em Moçambique. Não esqueçamos que uma das questões, entre outras[27], que tem sido referida como impeditiva das literaturas em línguas africanas é a multiplicidade de línguas africanas num mesmo estado. Lembremos, então, a situação da Nigéria, em que aproximadamente 125 milhões de pessoas falam cerca de 200 línguas, sendo as mais importantes o Hausa (língua materna para 30% da população), o Yoruba (língua materna para 20% da população) e o Igbo (língua materna para 10% da população); da Costa do Marfim, em que cerca de 16 milhões de pessoas falam cerca de 60 línguas, sendo as mais importantes o Akan (língua materna para 25% da população), o Baoulé (língua materna para 20% da população), o

[25] Pauline CHIZIANE in CHABAL, Patrick – *Vozes Moçambicanas*, op.cit., p.300.
[26] Ibid.
[27] Por exemplo, o baixo nível de alfabetização das populações, a falta de recursos editoriais, etc.

Dioula (língua materna para 16% da população, mas segunda língua para 50% da população) e o Senoufo (língua materna para 12% da população) [28]; e de Moçambique, em que cerca de 20 línguas são faladas por quase toda a população (aproximadamente 19 milhões), mas em que nenhuma é falada por mais de 10-15% dos habitantes, e das quais as mais importantes são o macua, o maconde, o swahili, o shona, o ronga, o changana, o tsonga, o sena, o chope, o yao, o nianja e o tonga.[29]

Relativamente ao número de falantes das línguas europeias, na Nigéria cerca de 25% da população fala inglês, na Costa do Marfim, 30-40% da população fala francês, e, em Moçambique, cerca de 42% da população fala português, da qual 3% utiliza-o como língua materna e cerca de 39% como língua segunda[30].

A Conferência de Berlim, com a sua divisão arbitrária de África, não respeitou as fronteiras étnico-linguísticas, e originou, por um lado, a divisão de um determinada etnia por dois ou três poderes diferentes, e, por outro, a junção, num mesmo estado, de comunidades muito diversas. Achebe, referindo-se à complexidade vigente na Nigéria, analisa as implicações deste facto a nível linguístico:

> "Of course there are areas of Africa where colonialism divided up a single ethnic group among two or even three powers. But on the whole, it did bring together many peoples that had hitherto gone their several ways. And it gave them a language with which to talk to one another. If it failed to give them a song, it at least gave them a tongue for sighing. There are not many countries in Africa today where you could abolish the language of the erswhile colonial powers and still retain the facility for mutual communication."[31]

---

[28] Estatísticas do Banco Mundial de 1988, in ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.213.

[29] Segundo Irene Mendes, não há consenso relativamente às nomenclaturas e grafias utilizadas para designar os vários grupos étnicos e linguísticos. Cf. MENDES, Irene da Conceição Hermínio – *O léxico no português de Moçambique: aspectos neológicos e terminológicos*, tese de Mestrado em Lexicologia e Lexicografia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994, pp.13-4. Utilizamos, por conseguinte, as referências que nos surgiram mais convergentemente em estudiosos das línguas moçambicanas.

[30] Dados provenientes do II Recenseamento Geral da População e Habitação de 1997, publicado em Maputo em Agosto de 1999, citados por Ana Maria BRITO, na sua comunicação intitulada "Português de Moçambique: uma variedade em formação?", apresentada em Viena de Áustria, na Osterreichisch-portuguiesisches Sommerkollege, em Julho de 2001.
Comparando estes dados com os do I Censo, de 1980, verifica-se um aumento do número de falantes de Português que era da ordem dos 24,4%, dos quais 1,2% como língua materna e 23,2% como segunda língua. Cf. MENDES, Irene da Conceição Hermínio, op.cit. p.19.

[31] ACHEBE. Chinua – "English and the African Writer", op.cit., p.28.

Noutra perspectiva, pensemos também que prescindir da utilização da língua europeia como o meio literário das obras pós-coloniais levaria a que a ideologia colonialista veiculada nesta língua permanecesse intacta. Ao utilizarem a língua de colonização, manipulando-a e alterando-a de modo a fazê-la transmitir realidades africanas, os escritores pós-coloniais foram capazes de produzir um contra-discurso nessa mesma língua, transformando uma desvantagem numa vantagem. Ao discutir o paradigma Caliban-Próspero aplicado às literaturas pós-coloniais, Chantal Zabus adverte:

> "Indeed the twin result of the irreversible process of colonization is that the colonized speaks the language of the colonizer and, by the same token, becomes his rival in literary sophistication. This language is considered by most New World writers not only as part of Prospero's legacy to Caliban but also as the latter's means to 'curse' the colonizer."[32]

Os escritores africanos, em situação quotidiana de diglossia,[33] vão transpor essa situação para a sua produção literária e contaminar a língua europeia com as suas respectivas línguas maternas.

> "...l'écrivain peut et doit inventer un langage romanesque issu du génie de son peuple, sans renier l'apport occidental."[34]

Em relação à "nova língua inglesa" dos seus romances, Achebe salienta que "the beginning of this English was already there in society, in popular speech", mas este autor, em 1974 (data da entrevista), prevê a possibilidade de um ainda maior grau de africanização do inglês na sua literatura futura[35]. A língua literária dos escritores pode ser, por conseguinte, o

---

[32] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., pp.37-8.

[33] A diglossia distingue-se do bilinguismo e do poliglotismo, na medida em que a primeira é o resultado de uma situação eminentemente social e os segundos podem dizer respeito apenas a práticas individuais. Levando ao extremo, pode dar-se o caso de um autor ser monolingue e viver numa situação de diglossia. Tomamos, assim, de um modo geral, diglossia no sentido referido por Zabus: "A situation of diglossia is generally understood as one in which the linguistic functions of communication are distributed in a binary fashion between a culturally prestigious language with a written tradition and spoken by a minority, and another language, generally widely spoken but devoid of prestige." ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.13. Ashcroft et al.abordam o conceito de diglossia de um modo mais superficial e ligeiramente diferente esbatendo a ênfase na perspectiva puramente binária: "Diglossic societies are those in which a majority of people speak two or more languages, for example in...Africa..."ASHCROFT, Bill et al.– *The Empire Writes Back*, op.cit., p.38. Já Salvato TRIGO aborda o conceito de novo numa perspectiva de bilinguismo: "...diglossia...surge sempre que, numa situação de bilinguismo, o falante da língua segunda introduz na cadeia falada lexemas, frases, imagens,etc., da sua língua primeira." TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.88.

[34] BADDAY, Moncef, op.cit., p.6.

[35] ACHEBE, Chinua in EGEJURU, Phanuel Akubueze – *Towards African Literary Independence: A Dialogue with Contemporary African Writers*, London, Greenwood Press, 1980, p.49.

resultado da interacção de diferentes códigos linguísticos na cena social (apesar de tudo, ainda uma língua natural) ou um registo estético-literário sem relação directa com o uso corrente da língua europeia nesse cenário social (uma língua laboratorial), ou ainda ambos (como é exemplo flagrante Mia Couto).

Assim, a língua das literaturas africanas modernas, apesar de ser, formalmente, o inglês, o francês ou o português, é peculiarmente africana, pois o molde é o das línguas africanas com a sua sintaxe, os seus ritmos, os seus axiomas e as suas estruturas oratórias. Não se trata, por isso, de um processo mecânico e técnico relativamente simples de tradução, no sentido em que se tenta proceder à conversão de palavras e frases numa língua para outras equivalentes noutra língua. Os escritores africanos encontram-se envolvidos num processo fundamentalmente criativo em que a equivalência procurada se situa essencialmente ao nível do pensamento. Neste ponto, gostaríamos de inserir dois conceitos bastante pertinentes, o de relexificação e o de palimpsesto.

O primeiro conceito, apesar de o associarmos correntemente a Zabus, não teve a sua origem nesta autora, mas sim em Loreto Todd na seguinte formulação: "the relexification of one's mother tongue, using English vocabulary but indigenous structures and rhythms"[36]. Zabus redefine o termo como "the making of a new register of communication out of an alien lexicon"[37]. A relexificação, ao contrário da tradução, caracteriza-se pela ausência de um original: não se trata propriamente de passar um texto numa determinada língua para outra, mas há como que uma confluência de duas línguas num mesmo texto. Na descrição deste processo, Zabus fala em "présence latente d'un original écrit à l'encre blanche"[38] Assim se chega à noção de palimpsesto também avançada por Zabus.

> "They [West African texts] are indeed palimpsests in that, behind the scriptural authority of the European language, the earlier, imperfectly erased remnants of the African language can still be perceived. When decyphering the palimpsest, what is recovered is the trace in filigree of such African (source) languages..."[39]

---

[36] Loreto TODD ("The English Language in West Africa") citado por ZABUS, Chantal – "Relexification" in ASHCROFT, Bill et al. (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, op.cit., p.314.
[37] Ibid.
[38] ZABUS, Chantal – "Le palimpseste de l'écriture ouest-africaine francophone" in BOUYGUES, Claude (ed.) – *Texte africain et voies/voix critiques*, Paris, L'Harmattan, 1992, p.188.
[39] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.3.

De modo a criar harmonia formal entre a expressão e a referência objectiva dessa expressão, o escritor africano teve que enveredar por um processo de apropriação da língua, definido por Ashcroft et al. como

> "...the process by which the language is made to bear the burden of one's own cultural experience...Language is adopted as a tool and utilized to express widely differing cultural experiences."[40]

Nesta linha, Salvato Trigo frisa a ideia de que uma mesma língua, usada em diferentes contextos culturais, se torna diferente através de um processo de aculturação:

> "Habitando um universo semântico diferente, a língua mantém-se igual como sistema sígnico, mas diferencia-se semioticamente...Constrói a alteridade da linguagem sob a aparência da identidade sígnica."[41]

A língua europeia fora do seu *habitat* natural e em contacto com uma cultura e civilização diferente irá obedecer a uma retórica diferente; a língua europeia relexificada torna-se, assim, uma língua africana. Um dos vectores por onde passa a especificidade africana residirá, então, no uso que se faz da língua (*parole*) e não na língua (*langue*) propriamente dita.

A apropriação da língua, a criação de um terceiro código, de uma interlíngua[42] capaz de veicular a cultura africana, vai ser, por conseguinte, um dos conceitos-chave em Achebe, Kourouma e Couto, com vista à descolonização do processo literário, constituindo uma estratégia com contornos subtilmente subversivos.

> "The appropriation of the language is essentially a subversive strategy, for the adaptation of the 'standard' language to the demands and requirements of the place and society into which it has been appropriated amounts to a far more subtle rejection of the political power of the standard language."[43]

---

[40] ASHCROFT, Bill et al. – *The Empire Writes Back*, op.cit., p.38.

[41] TRIGO, Salvato – "A importância do comparatismo nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa", *Estudos Literários entre Ciência e Hermenêutica*, Actas do 1º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa, vol.1, 1990, p.147. Ashcroft et al. exprimem opinião semelhante em relação à língua inglesa: "...post-colonial writing abrogates the privileged centrality of 'English' by using language to signify difference while employing a sameness which allows it to be understood." ASHCROFT, Bill et al. – *The Empire Writes Back*, op.cit., p.50.

[42] Cf. ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.2, 4, 6, 8, 102 e 103. É nesta linha de pensamento que Ashcroft et al. fazem a distinção entre "English" (a língua normativa do centro imperial) e "english" (o código linguístico das "periferias" que foi alvo de subversão, manipulação e apropriação). ASHCROFT, Bill et al. – *The Empire Writes Back*, op.cit., p.8.

[43] ASCROFT, Bill, et al. (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, op.cit., p.284.

Antes de darmos curso à análise da fala literária destes nossos três autores, lembremos ainda as palavras de Bakhtine que se revelam extraordinariamente importantes quando aplicadas precisamente à questão que vimos a abordar:

> "...language, for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else's. It becomes 'one's own' only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. Prior to this moment of appropriation, the word does not exist in a neutral and impersonal language..., but rather it exists in other people's mouths, in other people's contexts, serving other people's intentions: it is from there that one must take the word, and make it one's own."[44]

Estas palavras fizeram-nos lembrar outras de Bill Ashcroft: "Languages exist...neither before the fact nor after the fact but in the fact"[45], o que nos leva a concluir que a africanização acontecendo, assim, a nível da "parole", a língua ("langue") deixa, em grande medida, de ser motivo de "drama linguístico".

Veremos, no decurso do nosso trabalho, que, no que toca à apropriação da língua europeia, à sua africanização, os três autores revelam estratégias por vezes coincidentes, por vezes divergentes. Consideramos que o tipo e o grau de subversão da língua europeia se prende, em grande medida, com as diferentes políticas linguísticas postas em prática pelos diferentes poderes coloniais, com o nível de glotofagia evidenciado por essas potências coloniais. Inglaterra, França e Portugal aplicaram diferentes políticas que iriam ter um impacto diferente nos diversos estados africanos. De um modo geral, detectamos dois padrões completamente diferentes face às línguas africanas: por um lado, encorajamento, por outro, repressão.

Começemos pela política britânica. A administração indirecta, a "Indirect Rule"[46], aplicada às colónias africanas permitiu, até certo ponto, o desenvolvimento das línguas

---

[44] BAKHTIN, M.M. – *The Dialogical Imagination*, op.cit., pp.293-4.
[45] ASCROFT, Bill, et al. (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, op.cit., p.302.
[46] Em 1900, os britânicos tinham imposto um sistema de administração mais directa dividindo o território em áreas chefiadas pelo chamado "District Commissioner" (presente em *Things Fall Apart*) com a ajuda de africanos que desempenhavam os papéis de "warrant chiefs" e mensageiros. Em 1918, Lord Lugard introduziu o sistema de "Indirect Rule" que eliminou a figura do DC e atribuiu mais poder aos "warrant chiefs". Este sistema utilizava, assim, as autoridades tradicionais existentes, ou inventava-as, no caso de não existirem (como sucedia com os Igbos), para governar as várias comunidades. Os britânicos foram forçados a reexaminar todo o sistema de governação após 1930, na sequência, entre outros factores, da corrupção que se tinha verificado a nível desses chefes africanos.

africanas e constituiu uma forma de controlo mais subtil do que o centralismo francês ou português. Apesar desta diferença, a educação, tal como em praticamente todas as outras colónias africanas, encontrou-se inicialmente a cargo de missionários cristãos, protestantes no caso das colónias britânicas. A maioria das escolas era sustentada pelas ordens missionárias com a ajuda de autoridades africanas locais. O regime administrativo indirecto não gerou, assim, um grau de alienação e assimilação tão profundo, nem o fenómeno de glotofagia teve uma dimensão tão intensa como por exemplo nas colónias sob o comando francês. Dada uma menor preocupação com a assimilação cultural, o ensino em inglês só se verificava após os primeiros anos de escolaridade. Já em 1927, as entidades britânicas recomendavam o uso de línguas africanas nos primeiros níveis de instrução e só nos níveis mais adiantados é que a língua inglesa assumia um lugar de destaque. A partir da década de 20, várias organizações governamentais, missionárias e particulares envidaram esforços no sentido de promover a escrita literária em línguas africanas.

Paralelamente ao ensino da língua inglesa aos africanos, os missionários protestantes britânicos procederam à passagem à escrita de cerca de 50 línguas africanas e traduziram para a maior parte delas a Bíblia, livros de hinos bem como outro material considerado importante para a sua "missão civilizadora". Apesar da relativa ausência de dirigismo linguístico, a língua inglesa era efectivamente o veículo da cultura anglo-saxónica. Contudo, a flexibilidade e maleabilidade intrínsecas desta língua (aliás, também características da língua portuguesa) facilitou desde logo o aparecimento de um *pidgin*,[47] e numa fase posterior, a africanização da língua como estratégia de descolonização cultural.

Impõe-se neste momento relembrar a posição radical de rejeição da língua inglesa assumida por Ngugi que poderá parecer paradoxal face ao que acabámos de afirmar em relação à política linguística britânica. Com efeito, mesmo na esfera britânica, as políticas variaram de uma colónia para outra e, no Quénia, a educação colonial não foi tão permissiva

[47] O *pidgin* é um código que resulta do contacto entre a língua europeia (neste caso, o inglês) e a língua africana, num contexto essencialmente urbano, e que deriva, inicialmente, da necessidade funcional de comunicação entre europeus e africanos, mas que, posteriormente, constitui um meio de comunicação entre africanos com línguas maternas diferentes. O desenvolvimento como língua utilitária explica as peculiaridades e simplicidade da sua gramática, sintaxe e vocabulário.

como na Nigéria. Ngugi, num relato autobiográfico, atesta precisamente o estatuto da língua inglesa no seu país,

> "It was after...1952 that...English became the language of my formal education. In Kenya, English became more than a language: it was the language, and all the others had to bow before it in deference."[48]

e refere o tratamento de violência psíquica desumana a que eram submetidos os alunos no Quénia apenas por falarem a sua língua materna:

> "The culprit was given corporal punishment – three to five strokes of the cane on bare buttocks – or was made to carry a metal plate around the neck with inscriptions such as 'I AM STUPID' or 'I AM A DONKEY'."[49]

Contrariamente às políticas linguísticas associadas à "Indirect Rule", apesar de tudo de certo modo flexíveis, a política centralizadora e assimilacionista francesa reprimiu a escrita e o ensino das línguas africanas de tal modo que algumas delas apenas passaram à literacia mais recentemente. Na África francófona, a sala de aula era sinónimo de imperialismo linguístico e o o currículo escolar apenas contemplava a norma e os seus cânones. Todo o ensino, desde a escola primária até à universidade era ministrado em francês, contrariamente ao que sucedia nas colónias britânicas como vimos. Um decreto de 10 de Maio de 1924, num dos seus artigos estabelecia peremptoriamente: "Le français est seul en usage dans les écoles. Il est interdit aux maîtres de se servir avec leurs élèves des idiomes du pays." [50] Kourouma presta o seu testemunho relativamente a esta questão:

> "In school I was only taught French and, like everyone who went to school before decolonization, I wasn't allowed to speak our mother tongue, Malinké." [51]

A política educativa francesa para África assemelhou-se de certo modo à portuguesa (especialmente na época da guerra colonial), no que diz respeito a esta sobrevalorização da língua europeia e à ignorância dos idiomas africanos.

Kourouma tem consciência da diferente relação que os ingleses têm com a sua língua em comparação com a atitude dos franceses no mesmo capítulo.

---

[48] THIONG'O, Ngugi Wa – "The Language of African Literature", op.cit., p.288.
[49] Ibid.
[50] Citado por MICHELMAN, Fredric – "French and British Colonial Language Policies: a comparative view of their impact on African Literature", *Research in African Literatures*, vol.26, nº4, Winter 1995, p.219.
[51] Ahmadou KOUROUMA in LEFORT, René e ROSI, Mauri –"Ahmadou Kourouma, an African Novelist's Inside Story", op.cit., p.46.

"...la langue française est entourée d'une grande dévotion. Object d'une sorte de fétichisme stérile...[...] Oui, c'est le mot: un fétichisme, une sorte d'amour outrancier que les Français ont voué à leur langue. Je vous ferais remarquer que le colonisateur anglais n'avait pas les mêmes susceptibilités à propos de la langue... Au fond, ce n'est pas l'alphabétisation qui est un problème. Alphabétiser les masses est relativement facile. C'est leur donner le moyen d'accorder la sensibilité à un outil d'expression. Donc les Anglais n'ont pas couvé leur langue comme les Français et c'est une bonne chose."[52]

Para comprovarmos esse *fetichismo* por esta língua, atentemos nas seguintes afirmações proferidas por figuras ligadas à língua e à cultura francesas:

"Tout français, ou presque, se sent ou se croit grammairien de droit divin.[...] La France est, autant que je sache, le seul pays au monde où la plupart des jornaux populaires possèdent une chronique grammaticale régulière." [53]

"The French language is a treasure. To violate it is a crime. Persons were shot during the war for treason. They should be punished for degrading the language." [54]

"For the French, their language is their primary capital, the symbol of their dignity, the passageway to integration, the diapason of a universal culture, a common heritage, part of the French dream." [55]

Estas posições reflectem a enorme preocupação que os franceses têm revelado pela sua língua ao longo dos séculos. Saliente-se apenas o século XVII em que Richelieu fundou a Academia Francesa que postulava a superioridade do francês devido à sua clareza e rigor e defendia a pureza desta língua face a contaminações externas.

Dada esta perspectiva da língua francesa como uma força civilizacional suprema, a política linguística colonial repressiva santificando o uso da língua francesa como língua de cultura não permitiu, de um modo geral, uma relexificação profunda dessa língua. Registemos, por isso, que Kourouma se assume praticamente, pelo menos até à década da publicação de *LSI*, como a voz que fez "descer" a língua francesa do seu santuário inatacável.

Apesar de tudo, as colónias inglesas e francesas foram mais privilegiadas do que as portuguesas. A política colonial portuguesa, para além de assumir, principalmente no período de guerra colonial, uma perspectiva de repressão face às línguas africanas e de ter

---

[52] Ahmadou KOUROUMA in BADDAY, Moncef, op.cit., pp.6-7.
[53] Afirmação de um linguista Pierre Alexandre, citado por MICHELMAN, Fredric, "French and British Colonial Language Policies", op.cit., p.216.
[54] Declaração de um professor da Sorbonne, René Etiemble, citado por MICHELMAN, Fredric, "French and British Colonial Language Policies", op.cit., p.217.
[55] Declaração do Ministro da Cultura francês, Jacques Toubon, em 1994, citado por MICHELMAN, Fredric, "French and British Colonial Language Policies", op.cit., p.217.

sacralizado a língua portuguesa, não investiu de modo significativo na educação, e, no momento da independência, o analfabetismo nas colónias portuguesas era consideravelmente maior do que o evidenciado nas outras colónias africanas à data da sua independência, ou seja, cerca de 15 anos antes.[56] O ensino, muito rudimentar até ao século XX, tinha como objectivo catequizar os africanos, sendo raros os que conseguiam uma escolarização ao nível primário. Antes da instituição do ensino oficial público, a escolarização estava a cargo das escolas das missões. A primeira escola primária oficial de Moçambique data de 1907 e o primeiro liceu de Moçambique só será um facto em 1920, na antiga cidade de Lourenço Marques. Relativamente ao ensino superior, só em 1963, é aprovado um decreto que permite a criação de estruturas neste nível de ensino em Angola e Moçambique; até essa data, os estudantes das colónias que quisessem prossseguir os seus estudos eram, segundo Alfredo Margarido, forçados a passar pelo território europeu a fim de lhes serem impostos os valores "civilizacionais" portugueses.[57] A situação educativa imposta por Portugal à África lusófona distinguiu-se, de um modo geral, da escolarização mais fortemente implementada pelos outros poderes coloniais europeus.

Desde a promulgação do estatuto de assimilado, em 1917, e da política de assimilação, a partir de 1926, a língua portuguesa foi ensinada como um mero instrumento de assimilação, à semelhança do que acontecia na colónias francesas também alvo de uma política de assimilação, e contrariamente às práticas das colónias britânicas que visavam, como vimos, um certo desenvolvimento das línguas e culturas africanas.

Há, no entanto que fazer uma distinção entre dois períodos no que toca à presença de Portugal em África: o período do século XVI até inícios do século XIX e o período pós-século XIX. Não podemos esquecer que a língua portuguesa chegou a África mais de três séculos antes do que a língua inglesa ou francesa e que, apesar de pouco expandida nesse período, ela foi sendo alvo de mestiçagens, através do contacto com as realidades africanas.

---

[56] Esta situação fez-se sentir com maior acuidade em Moçambique. Segundo um censo de 1950, de 5,7 milhões, menos de 4500 moçambicanos eram escolarizados, o que perfazia um total de 97,86% de analfabetos. LARANJEIRA, Pires – *Negritude africana de língua portuguesa*, Colecção Textos/29, Porto, Ed.afrontamento, 1995, p.179. No momento da independência, o nível de iliteracia era da ordem dos 90%. CHABAL, Patrick et.al. – *Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, op.cit., p.93.

[57] MARGARIDO, Alfredo – *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp.110-1.

Para Salvato Trigo, "a primazia e a antiguidade da língua portuguesa, em África, relativamente ao francês e ao inglês, constituem um elemento explicativo muito importante para a ausência do 'drama linguístico' nas literaturas africanas de expressão portuguesa"[58]. Contrariamente aos franceses, os portugueses em África não adoptaram uma posição rígida de purismo, refractária a contaminações da sua língua por outras línguas, neste caso africanas, e, paulatinamente, foi-se gerando uma miscigenação linguística (e cultural, em geral), dando origem a um discurso mestiço. A partir de meados do século XIX, uma política colonial dirigida vai minar gradualmente os alicerces dessa miscigenação cultural construída ao longo dos três séculos anteriores.[59] Enquanto que a França e a Inglaterra, ambos países democráticos, permitiram livre expressão (pelo menos na Europa), Portugal, desde 1926, sob uma ditadura repressiva, caracterizou-se essencialmente por uma sistemática censura, o que inviabilizou significativas trocas culturais criativas entre África e a metrópole, que tão importantes tinham sido nos casos dos impérios britânico e francês.

Acreditamos, assim, que estas diferenças apontadas irão ter uma influência preponderante no modo como os escritores africanos dos novos estados independentes, em particular os três autores escolhidos, irão trabalhar a língua na suas obras literárias. Não vamos, contudo, entrar em análises muito profundas ou complexas das três línguas europeias, principalmente porque esse não é o nosso objectivo primordial, mas também porque a nossa formação não é fundamentalmente em Linguística e estaríamos a entrar em terrenos em que o nosso conhecimento não é tão sólido. Interessa-nos, sim, apresentar a nossa percepção das estratégias utilizadas por cada um dos autores com vista à descolonização, à africanização da língua europeia, referindo essencialmente os aspectos que provocam mais estranhamento face à norma-padrão dessas línguas.

O nosso estudo parece, assim, de certo modo, responder ao repto lançado por Albert Gérard num Colóquio realizado em Paris sobre literaturas africanas de língua portuguesa:

> "On ne pourra avoir des idées claires sur cette question [contamination de la langue] qu'en comparant le registre de l'africanisation linguistique dans la litterature des différents états lusophones; il serait intressant, au surplus, de comparer les résultats avec les phénomènes de

[58] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.90.
[59] Ibid., p.69.

> créolisation plus ou moins délibéré de l'anglais et du français qui peuvent être observés chez Amos Tutuola et Ahmadou Kourouma." [60]

Com efeito, apesar de, por razões óbvias ligadas à extensão do trabalho, apenas abordarmos a literatura moçambicana (na pessoa de Mia Couto) e termos optado por Chinua Achebe (referindo, contudo, Tutuola como o seu precursor mais significativo), no restante, esse é o objectivo do presente capítulo.

Contrariamente a outros autores que vieram a reconhecer que a língua europeia constituía uma matéria prima moldável, tal como, por exemplo, James Baldwin[61],

> "My quarrel with English language has been that the language reflected none of my experience. But now I began to see the matter in quite another way...Perhaps the language was not my own because I had never attempted to use it, had only learned to imitate it. If this were so, then it might be made to bear the burden of my experience..." [62]

e mesmo após uma série de escritores ter produzido trabalhos profundamente africanos tanto a nível de forma como de conteúdo, a posição recente de Ngugi continuava a manifestar-se refractária à ideia de uma verdadeira literatura africana em língua europeia,

> "What in fact has been produced by we Kenyan writers in English is not African literature at all. It is Afro-saxon literature,...part of that body of literature produced by Africans in European languages like French and Portuguese that we should correctly term Afro-European literature..." [63]
>
> "When African writers reject Europhonism as the only way of performing their being, they will bring about genuine revolution in their literature in both content and form." [64]

Pela análise que faremos neste capítulo, pensamos conseguir provar precisamente o contrário, ou seja, que, mesmo recorrendo à língua europeia (que nas suas mãos deixou de o ser), tanto Achebe, como Kourouma ou Couto conseguiram fazer essa revolução, conseguiram fazer com que os seus respectivos universos africanos forçassem a língua europeia a transmitir uma nova forma de expressão.

---

[60] GERARD, Albert – "Identité nationale et image littéraire en Afrique lusophone", actas do Colóquio Internacional, *Les littératures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nationalité* , Paris, 1984, p.491.
[61] Se bem que em contextos diferentes.
[62] James BALDWIN in ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", op.cit., p.30.
[63] THIONG'O, Ngugi Wa – *Writers in Politics: A Reengagement with Issues of Literature and Society*, Oxford, James Currey, 1997 (rev.ed.), p.57.
[64] THIONG'O, Ngugi Wa – "Europhonism, Universities and the Magic Fountain", op.cit., p.10.

2.1 Contaminação linguística em Chinua Achebe

A situação linguística da Nigéria é provavelmente ainda mais complexa do que a da Costa do Marfim ou de Moçambique. Logo desde os inícios do século XX, as autoridades britânicas tentaram amalgamar centenas de diferentes comunidades étnicas e linguísticas numa nação, mas as populações histórica e culturalmente diferentes a nível de religião, crenças, costumes, etc., não demonstraram uma verdadeira vontade em unir-se.[65] Por volta de 1945, o regionalismo era uma realidade, na medida em que o Norte, o Sudeste e o Sudoeste tinham cada um a sua capital, o seu parlamento, o seu tribunal e o seu orçamento, dominados respectivamente pelos Hausa, pelos Igbo e pelos Yoruba. Ao longo dos tempos, o factor étnico tem impedido o desenvolvimento de uma consciência verdadeiramente nacional, e originou o que foi, seguramente, um dos acontecimentos mais chocantes da história da humanidade: a guerra do Biafra.

Este regionalismo vai reflectir-se na situação linguística: o inglês, língua oficial, partilha o seu espaço com as três línguas principais, o Hausa, o Igbo e o Yoruba, assim como com o Pidgin, uma das mais faladas na Nigéria, e vai necessariamente sofrer uma aculturação.

> "The English language has never been close to Igbo, Hausa or Yoruba anywhere else in the world. So it has to be different, because these other languages and their environment are not inert. They are active and they are acting on this language which has invaded their territory."[66]

Enquanto a Nigéria continua em busca da sua nacionalidade, apenas as literaturas combinadas dos seus cidadãos, tomadas como um todo, poderão, em última instância, reflectir o carácter nacional, como é opinião de Achebe.

> "I do not see African literature as one unit but as a group of associated units – in fact the sum total of all the *national* and *ethnic* literatures of Africa. A national literature is one that takes the whole nation for its province and has a realized or potential audience throughout its territory.[...] If you take Nigeria as an example, the national literature as I see it, is the

[65] Robert Wren compara a Nigéria com a Europa, constituída pelos mais diversos países, e afirma: "It is difficult to imagine the nations of Europe submerging their nationalistic fervour to a unitary system, yet it was expected in 1960 that somehow a British-based parliamentary system would work among the three arbitrary regions of Nigeria." WREN, Robert – *Achebe's World*, op.cit., p.133.

[66] LINDFORS. Bernth – *Early Nigerian Literature*, New York, Africana Publishing Company, 1982, pp.176-7.

literature written in English; and the ethnic literatures are in Hausa, Ibo, Yoruba, Effik, Edo, Ijaw, etc., etc." [67]

A língua utilizada nos diferentes romances de Achebe são um bom indicador da evolução da sociedade. O discurso proverbial de Obierika em *TFA*, por exemplo, veicula a sua própria certeza de quem ele é e a que mundo ele pertence. A língua do romance é simples mas assume uma vertente majestosa. Quando as personagens falam, usam um registo elevado destinado a transmitir o sentido do discurso Igbo. A escolha deste tipo de língua foi uma opção inovadora de Achebe, dado que a maioria dos escritores até aí tinham confinado as personagens africanas ao uso do *pidgin* ou a um discurso praticamente ininteligível (por exemplo, Conrad). Note-se como os africanos encaram a língua do homem branco como meros barulhos ("He [the white man] seemed to speak through his nose.", *TFA*, p.139), reflexo de como os colonizadores brancos tratavam as línguas africanas. Com *TFA*, temos a sensação de estarmos em presença de uma língua com uma valiosa tradição. Esta obra, na sua quase totalidade, não se afasta deste registo central, contrariamente a *AS* em que a língua se caracteriza pela heterogeneidade. O leitor fica com a impressão de que esta mistura, esta confusão de registos linguísticos apenas mascara a confusão política e social que o país estava a viver. Enquanto que *TFA* se caracteriza por uma retórica da coesão, por um monologismo ("I fear for you young people because you do not understand how strong is the bond of kinship. You do not know what is **to speak with one voice**.", *TFA*, p.167), *AS* caracteriza-se por um dialogismo. A evolução da sociedade afectou as estratégias retóricas. Achebe não poderia conceder à Nigéria dos anos 80 as mesmas certezas de Umuofia nem a mesma sábia voz ancestral. A expansão da noção de clã, de comunidade ou aldeia para a ideia de nação tornou impossível o controlo do comportamento de todos os seus membros. O mundo cresceu demasiado para que a actuação ou a reprovação social pudesse ser expressa unanimemente, não havendo mais lugar para "uma voz".

Convém, no entanto, chamar a atenção para o que se passa após a chegada do europeu. Uma das posições em *TFA* é que não se consegue entender ninguém cuja língua se

[67] ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", op.cit., p.27.

desconheça e 'entender', aqui, não pressupõe apenas a compreensão das palavras, mas também da cosmovisão de determinado povo. É neste sentido que Obierika afirma que o homem branco não pode conhecer a tradição de Umuofia dado que não possui conhecimento da sua língua (cf. *TFA*, p.176). Mesmo quando as pessoas falam a mesma língua, pode haver lugar para mal-entendidos devido à ambiguidade da mesma. A comunicação pode ser ainda mais complicada se os interlocutores tiverem um conhecimento limitado da língua e da cultura do outro. A situação é exacerbada quando eles tentam comunicar através de um intérprete; muitas vezes as *nuances* da língua são perdidas na tradução. Lembremos o que sucedeu em Mbanta, em que o intérprete traduziu "myself" por "my buttocks" uma vez que falava um dialecto diferente do de Umuofia.

Em *AMOP* também se coloca com acuidade a questão da língua. Aí, refere-se satiricamente que

> "We are proud to be Africans. Our true leaders are not those intoxicated with their Oxford, Cambridge or Harvard degrees but those who speak the language of the people. Away with the damnable and expensive university education which only alienates an African from his rich and ancient culture and puts him above his people." (p.4).

Paradoxalmente, Nanga não vai utilizar a língua do seu povo quando se lhe dirige, mas sim o inglês.

> "He would have preferred not to speak to his own kinsmen in English which was after all a foreign language, but he had learnt from experience that speeches made in vernacular were liable to be distorted and misquoted in the press. Also there were some strangers in that audience who did not speak our own tongue and he did not wish to exclude them. They were all citizens of our great country whether they came from the highlands or the lowlands..." (*AMOP*, pp.13-4)

A utilização da língua do povo é que garantiria certamente a compreensão por parte de todos. Ele opta pelo inglês, entre outras razões, provavelmente também para demonstrar que é possível fazer com que esta língua ocidental se africanize semanticamente.

A língua inglesa, contudo, é utilizada por ele, por vezes, mais para enganar do que para comunicar. Isto sucede porque, para a maioria dos ouvintes, a forma transmite mais do que o conteúdo. O que eles, na realidade, compreendem é que Nanga domina "a língua do homem branco":

" 'Owner of book!' cried one admirer, assigning in those three brief words the ownership of the white man's language to the Honourable Minister..." (*AMOP*, p.12)

Neste tipo de situações, o recurso à língua inglesa por parte de Nanga visa fundamentalmente fazer sobressair a forma e não o conteúdo. Não se chega a concretizar um verdadeiro acto de comunicação, na medida em que a expressão, na perspectiva do povo, se encontra esvaziada de conteúdo. O objectivo primordial de Nanga, porém, foi atingido: impressionar o povo com a sua competência na língua inglesa.[68]

Achebe serve-se da língua para fazer contrastar, de um modo efectivo, as personagens de Nanga e Odili: enquanto que este emprega essencialmente um inglês padrão, correcto, o 'homem do povo' utiliza frequentemente o *pidgin*. Logo no primeiro encontro entre as duas personagens, somos confrontados com os vigorosos coloquialismos de Nanga:

"You call this spend? You never see some thing, my brother. I no de keep anini for myself, na so so troway. If some person come to you and say 'I wan' make you Minister' make you run like blazes comot. Na true word I tell you. To God who made me.' He showed the tip of his tongue to the sky to confirm the oath. 'Minister de sweet for eye but too much katakata de for inside. Believe me yours sincerely.' (p.15)

Quando Nanga emprega o *pidgin* desta forma flexível e colorida, somos levados a ver nisso um modo africano de combater os valores europeus cosmopolitas. Neste caso, a língua, os exageros, os gestos, perturbam a narração comedida de Odili.

O *pidgin* desempenha um papel de verdadeira língua franca ao longo da costa oeste de África, facto que Achebe salienta:

"Nigerian pidgin is something which we all pick up; I didn't grow up with it, it's more a language, or dialect, of the cities, but as one grew up one encountered it and picked it up." [69]

A utilização deste código resultante do contacto entre a língua europeia e a africana revela-se ainda muito tímida no romance rural *TFA*. Será preciso esperar pelos romances urbanos para que a utilização do *pidgin* se processe de uma forma mais generalizada: enquanto que, em *TFA*, ele se limita a três ocorrências ("kotma", pp.174, 175, 176, 177, 180, adulteração de 'court messenger'; "yes, sah", p.208; "palaver", p.193), *AMOP* contém 93 afirmações em *pidgin*. O grau

[68] Também a atribuição do doutoramento *honoris causa* a Nanga, igualmente desprovido de conteúdo e de sustentação científica, suscita a admiração do povo.
[69] WACHTEL, Eleanor – "Interview with Chinua Achebe", op.cit., p.55.

de 'pidginização' está, por conseguinte, na proporção inversa ao grau de relexificação. Esta é estatisticamente mais recorrente do que a 'pidginização' em romances rurais, romances que se encontram mais próximos da oralidade. Segundo Chantal Zabus, "whereas the method of pidginization grounds the character in his/her supra-national or urban identity, relexification grounds the character in a specific ethnicity" [70].

Em *AMOP*, o *pidgin* é utilizado por diversas personagens, na maioria semi-alfabetizadas e de classes sociais mais baixas. Por vezes, uma determinada personagem apenas se exprime neste código:

- um empregado de Nanga (cf. *AMOP*, p.11, 14, 31-2);
- Josiah (cf. *AMOP*, p.15);
- Mrs Eleanor John (cf. *AMOP*, p.15);
- Um jornalista (cf. *AMOP*, p.16);
- O porteiro do hospital de Anata (cf. *AMOP*, p.104).

Mas o *pidgin* também é, por vezes, utilizado por africanos alfabetizados e pertencentes à classe média. É assim que uma personagem se vai servir de códigos diferentes consoante o interlocutor: é o caso, por exemplo, de Nanga que, para além de utilizar o inglês com diversas pessoas e, presumivelmente, a sua língua materna com Mrs Nanga, se dirige, em *pidgin*, a Mrs John e ao jornalista (cf. *AMOP*, pp.18-9), ao taxista (cf. *AMOP*, p.32) e ao candidato a cozinheiro (cf. *AMOP*, p.46). Por vezes ainda, uma personagem utiliza códigos diferentes com o mesmo interlocutor, como é o caso de Odili que tanto fala em inglês como em *pidgin* com Andrew, seu colega na escola de Anata (cf. *AMOP*, p.20), com Peter, um seu empregado (cf. *AMOP*, p.21), com Elsie (cf. *AMOP*, pp.57-8), com Max (cf. *AMOP*, p.74), e com o seu guarda-costas, Boniface [71] (cf. *AMOP*, pp. 113 e 131). Os membros da classe média educada utilizam, ocasionalmente, entre si, o *pidgin*, principalmente em conversas mais descontraídas. Nanga, normalmente, fala inglês com Odili, mas também dialoga com ele

[70] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.107.

[71] Não nos é dito de que região tinha vindo Boniface quando se instalou na aldeia natal de Odili, mas encontramos informação acerca da sua competência linguística. "He didn't even speak our language at the time. He does now, but still prefers pidgin." (cf. *AMOP*, p.112). A neutralidade étnica do *pidgin* torna-o, em determinadas ocasiões, preferível em relação a qualquer outra língua africana.

em *pidgin*, especialmente se o contexto é mais malicioso (cf. *AMOP*, p.59) e o mesmo se passa em relação ao chefe Koko (cf. *AMOP*, p.35) .

Noutras ocasiões chega-se utilizar indistintamente o *pidgin* e a língua africana,

> "...a young man...was...telling Mrs Nanga very noisily in pidgin and vernacular to give him a drink." (*AMOP*, p.95)

mas convém salientar, no entanto, que em situações de natureza mais séria, a língua africana (Igbo, neste caso) é considerada mais apropriada do que o *pidgin*:

> "But standard six in your time was superior to Senior Cambridge today,' I said in our language, refusing to be drawn into **the levity of pidgin**." (*AMOP*, p.87)

O mesmo se aplica quando está em causa o uso do inglês ou do *pidgin*: um sindicalista do grupo de Max, no meio de uma discussão política séria, utiliza o pidgin, mas imediatamente cai em si e retoma o inglês:

> " 'We say we are neutral but as soon as we hear communist we de begin de shake and piss for trouser. Excuse me,' he said to the lady and dropped the pidgin as suddenly as he had slid into it." (*AMOP*, p.79)

Por diversas vezes, Achebe denuncia o recurso forçado a um inglês formal que as personagens africanas só muito raramente dominam. Até a nível das personagens americanas da obra, há uma tomada de posição geral contra o carácter formal do modo como os Britânicos utilizam a língua inglesa:

> "Mine is John. I don't see why we should call one another Mister this and Mister that – like the British." (*AMOP*, p.45)

O próprio Odili tende, por vezes, a recorrer a um estilo de cortesia caracteristicamente britânico e, por isso mesmo, é repreendido pela americana Jean:

> " 'I think I had better be going. Sorry to take you out at this time of the night.'
> 'Don't be so British,' she said almost vehemently." (*AMOP*, p.53)

Também no meio de uma crise emocional, quando Odili está no auge de raiva e humilhação pelo facto de Nanga ter seduzido Elsie, as únicas palavras que ele consegue proferir são as tipicamente inglesas "Good Heavens" (*AMOP*, p.70), o que constitui uma resposta verbal demasiado trivial e desadequada perante uma situação como aquela. Esta personagem encontra-se mais imbuída dos tiques ocidentais do que poderia supor. Achebe assume claramente uma certa configuração da personagem no sentido de estabelecer, de alguma

forma, o contraste entre os alienados e os não-alienados. O discurso de Odili está matizado com expressões importadas:

- expressões idiomáticas: ele emprega "dead from the neck up" (p.7) por "stupid"; "get a big kick" (p.17) por "be thrilled or feel a great pleasure"; "kick the bucket" (p.25) por "die"[72]; "put a cat among the pigeons" (pp.78 e 80) por "make trouble or disturb";

- expressões proverbiais: "pass through the eye of a needle" (p.56), "one stone to kill two birds with" (p.135), "attack...is the best defence" (p.144), "a bird in hand" (p.147).

Odili preocupa-se frequentemente com a qualidade real do seu inglês e o à-vontade, nesta língua, de uma compatriota sua que fez os estudos em Inglaterra provoca-lhe um certo complexo de inferioridade.

> "I must confess to a certain feeling of awkwardness before her sophisticated, assured manner. The way she spoke she must have spent her childhood in England." (*AMOP*, p.47)

O próprio chefe Nanga "who was barely literate" (*AMOP*, p.47) e que "had just enough English (and not one single word more) to have his say strongly, without inhibition, and colourfully" (*AMOP*, p.68), sente-se compelido a utilizar a língua inglesa num registo mais elevado, por exemplo, tal como Odili, quando está em presença de Agnes Akilo,

> "His phonetics had already moved up two rungs to get closer to hers." (*AMOP*, p.48)

ou quando se refere ao presidente da Associação de Escritores.

> " 'I think he will heed my advice,' said Chief Nanga. 'He is a well-comported young man.'
> [...] The words well-comported struck me almost as forcibly as the sentiment they conveyed. I couldn't say whether it was right or wrong, and in any case you felt once again that such distinctions didn't apply here." (*AMOP*, p.68)

Nanga e Odili (mas principalmente, este último) distinguem-se, por conseguinte, pela versatilidade linguística, relacionando-se, por isso mesmo, com diversos mundos culturais. Odili, especialmente, encontra-se entre três culturas: a cultura e língua dos seus pais, a cultura europeia da sua educação universitária e uma mistura das duas, tal como representada por Nanga. Odili encontra-se quase numa espécie de limbo; capaz de reconhecer os defeitos tanto dos ideais europeus como das lealdades tradicionais (que ele

---

[72] Contrariamente a Achebe que, neste caso, utiliza a expressão idiomática inglesa, precisamente para demostrar a alienação da personagem, Kourouma, como veremos mais adiante, rejeitou a expressão idiomática francesa "il a cassé sa pipe" ou "il a passé l'arme à gauche" em favor da relexificação "il n'avait pas soutenu un petit rhume"(*LSI*, p.7).

qualifica de "primitive", cf.*AMOP*, p.7), ele flutua de um para o outro, sem conseguir sentir-se "em casa" em nenhum deles. Nanga, contrariamente a Odili, sente-se à vontade nesta mistura cultural e linguística, movendo-se com facilidade (e demagogia) nesses mundos.

O desfazamento entre realidade e expressão cria uma série de efeitos cómicos particularmente em personagens secundárias que utilizam muitas vezes uma fraseologia vazia. Elsie, por exemplo, copia parte da sua carta de amor de um manual de correspondência e começa as suas declarações apaixonadas com um prosaico

> "Your missive of 10th instant was received and its contents well noted." (*AMOP*, p.110)

mas termina-a servindo-se dos mais vulgares *clichés* românticos:

> "I hope we will also be friends. For yesterday is but a dream and tomorrow is only a vision but today's friendship makes every yesterday a dream of happiness and every tomorrow a vision of hope." (*AMOP*, p.110)

Achebe não perde nunca a ocasião de ridicularizar a falta de espontaneidade do discurso das personagens. Já de uma forma eventualmente mais amarga, ele descreve a torre de Babel linguística em que se tornou a casa do ministro:

> "Mr Nanga always spoke English or pidgin; his children, whom I discovered went to expensive private schools run by European ladies spoke impeccable English, but Mrs Nanga stuck to our language – with the odd English word thrown in now and again." (*AMOP*, p.32)

Contudo, o casal Nanga faz questão que os seus filhos visitem, pelo menos uma vez por ano, a sua aldeia natal, de modo a não perderem contacto com as suas raízes culturais.

> "Without it,' said Mrs Nanga, 'they would become English people. Don't you see they hardly speak our language? Ask them something in it and they reply in English." (*AMOP*, p.38)
>
> "Her children came and shook hands. The village, I noticed, had already rubbed off a good deal of their Bori trimness and made their Corona-School English a little incongruous." (*AMOP*, p.86)

A diversidade linguística da sociedade de *AMOP* é ainda salientada quando estamos em presença da personagem de Elsie,

> " 'When an old woman hears the dance she knows her old age deserts her,' replied Chief Nanga in our language. I laughed...and then translated it for Elsie who spoke a different language." (*AMOP*, p.67)

ou quando se dá a transmissão nacional, via rádio, de uma mensagem "in four languages including English" (*AMOP*, p.134).

O recurso à língua inglesa é, por vezes, o meio utilizado para se impedir a compreensão da mensagem por parte de personagens que apenas dominam a língua africana e, eventualmente, o *pidgin*.

> " 'That's right,' I said, greatly flattered. 'You have a good memory on top of your beauty,' I said in English so the father would not understand." (*AMOP*, p.91)

Nesta obra, um dos elementos mais notáveis é o fascínio de Achebe pelas diferentes línguas: o uso de provérbios e metáforas tradicionais Igbo (que analisaremos mais à frente); o uso vívido do *pidgin*, por vezes, indicando um certo tipo de intimidade da conversa; coloquialismos; o inglês padrão da narração de Odili; as frequentes referências a língua Igbo, geralmente em ocasiões em que se pretende salientar a identidade cultural. Esta confluência de línguas fornece, pelo seu contraste, uma imagem dos contrastes sociais, económicos, políticos e morais da nação.

A variedade linguística em *AS*, já mencionada atrás, reflecte, de igual modo, diferenças a nível de educação, de estatuto social, de contexto cultural, etc.

O presidente, Sam, e os membros do seu gabinete tiveram todos formação no Ocidente, a maioria em Inglaterra. O presidente, por exemplo, graduou-se em Sandhurst, a prestigiada academia militar inglesa. A educação privilegiada deste grupo de pessoas reflecte-se na sua língua: todos eles são bilingues e dominam perfeitamente o inglês, língua que utilizam como meio usual de comunicação. O seu registo de língua é, de um modo geral, o inglês normativo, à excepção de algumas referências a vocabulário local, como iremos salientar na secção sobre a ordem léxico-semântica. De Sam, é-nos dito que "he...knew a lot more than his fellow English officers and damn well spoke better English" (*AS*, p.60) e que "his favourite expression after he came home was: *it's not done*, spoken in his perfect accent" (*AS*, p.49). Também Christopher Oriko se exprime numa língua digna de qualquer falante nativo inglês.

> "He is in mufti as he now tends to be more and more **within the precincts** of the Presidential Palace: a white *danshiki* **tastefully embroidered** in gold, and its matching trousers. By contrast many of my colleagues especially **the crew from the Universities** aspire to the military look. Professor Okong wears nothing but khaki safari suits complete with epaulettes. It is amazing how the intellectual envies the man of action." (*AS*, p.4)

Este grupo revela uma preocupação pela forma como a língua inglesa é utilizada. Chris faz notar que um momento de crise "threw the Chief Secretary into utter confusion and inelegance of speech" (*AS*, p.6), e chega mesmo a corrigir o inglês do 'Attorney-General':

> " 'Your Excellency, let us not flaunt the wishes of the people.'
> 'Flout, you mean,' I said
> 'The people?' asked His Excellency, ignoring my piece of pedantry." (*AS*, p.5)

A língua da elite falada neste círculo acentua a distância entre os poderosos e os que nada podem. Esta distância é sugerida quando o 'Chief Secretary' abre a janela do palácio de modo a poder ouvir o que se passava no exterior:

> "And the world surges into the alien climate of the Council Chamber on a violent wave of heat and the sounds of a chanting multitude." (*AS*, p.9)

Neste mundo diferente ("alien") da elite, não há muito espaço para a língua do cidadão comum. O uso do provérbio tradicional é característico da cultura nacional, mas o Presidente, impaciente com a sua abundância no discurso do Professor Okong, diz-lhe:

> "I don't quite get you, Professor. Please cut out the proverbs, if you don't mind." (*AS*, p.19)

O Presidente encontra-se mais à vontade com a língua, os valores e as máximas de Sandhurst.

> "I certainly won't stand for my commissioners sneaking up to me with vague accusations against their colleagues. **It's not cricket**! No sense of loyalty, no *esprit de corps*, nothing! And he calls himself a university professor." (*AS*, p.21) [73]

Este é o mundo dos que foram treinados em universidades estrangeiras, um mundo em que é notório um certo desprezo pelas massas populares e pelo seu tipo de discurso. A perspectiva altera-se radicalmente no que diz respeito aos anciãos de Abazon, em que a oratória tradicional não se revela de modo nenhum desadequada (*AS*, pp.121-8). Num contexto mais tradicional, o discurso caracteriza-se pela cadência, pela imagética e pela abundância de provérbios típicos da oratura. Voltaremos a esta questão no próximo capítulo, quando analisarmos os recursos da técnica narrativa em Achebe.

À semelhança do que se verifica em *AMOP*, um outro tipo de língua presente em *AS* é o 'Pidgin English', a língua franca das massas urbanas. Uma das personagens que apenas

[73] Nos romances urbanos de Achebe, tal como salientámos anteriormente, vamos encontrar algumas expressões idiomáticas tipicamente inglesas: Odili, quando recupera a consciência já no hospital, afirma "Everything seemed...**larger than life**..." (*AMOP*, p.140) e Sam alega que os habitantes de Abazon "sincerely regret their past actions and now want **bygones to be bygones**" (*AS*, p.17)

fala *pidgin* é Elewa, a namorada de Ikem. Ao dirigir-se a ela, Ikem troca constantemente de código, consoante o contexto. Somos repetidamente confrontados com a distância entre os dois códigos, por exemplo, quando Ikem recorda a primeira discussão que tiveram devido ao facto de ele não querer que Elewa pernoitasse em sua casa:

> "I should not have bothered with reasons at all if she hadn't kept saying I had another girl coming, that was why. 'Your compliment to my stamina notwithstanding,' I said...'the reason is really quite simple. I no want make you join all the loose women for Bassa who no de sleep for house.' ...I said something like: 'I wouldn't want a sister of mine to do that, you see.' She fired back then: 'Anoder time you wan' poke make you go call dat sister of yours, you hear?' " (*AS*, p.36)

Ikem também dialoga com outras personagens, tanto em inglês como em *pidgin*: com o taxista Braimoh (cf.*AS*, p.37) e com a própria Beatrice (cf.*AS*, p.90)

Beatrice, a namorada de Chris que foi educada em Inglaterra, encontra-se de igual modo à vontade em ambos os códigos, o que é visível, por exemplo, quando se dirige à sua criada, Agatha,

> "...she [Agatha] came to the door of the bedroom to inform me that one soja-man from President house de for door; he say na President sendam make he come bring madam.
> 'Tellam make he siddon,' I said, 'I de nearly ready.' " (*AS*, p.71)

ao cozinheiro de Chris (cf.*AS*, p.64), ao soldado que a acompanhará na viagem até à casa do Presidente em Abichi (cf.*AS*, p.72) ou ainda a Elewa (cf.*AS*, pp. 150 e 174).

O *pidgin* também é utilizado por Beatrice e Chris num determinado momento, em que o contexto é sexual (cf.*AS*, p.69).

Este código linguístico surge ainda em situações de perigo em que estão presentes soldados ou a polícia, nomeadamente, quando um comerciante é humilhado por um soldado (cf.*AS*, p.48), quando Ikem é multado por um polícia à porta de um hotel (cf.*AS*, pp.128 e 132), quando Chris e os companheiros, em fuga para Abazon, são interpelados por um soldado num posto de controlo (cf.*AS*, pp.192-3) e quando Chris enfrenta o sargento da polícia que está a tentar violar uma rapariga (cf.*AS*, p.215).

O *pidgin* é ainda referido, num tom um pouco depreciativo, por Emmanuel, Presidente da Associação de Estudantes:

> "And on top of it all you should have heard the kind of pidgin I had to speak." (*AS*, p.210)

Finalmente , este código encontra-se presente na cerimónia de atribuição de nome à filha de Ikem e Elewa (cf.*AS*, pp.222-3), talvez como símbolo de união entre as pessoas. O *pidgin* poderá, aqui, funcionar como um elemento, entre outros, que vai unir e, até certo ponto, anular as diferenças que estão necessariamente presentes num grupo tão diverso como aquele. Através do recurso ao *pidgin*, Achebe procura colmatar uma lacuna entre os alfabetizados e os iletrados. Um dos problemas da liderança, que Achebe identifica em *AMOP* e reitera em *AS*, é que o contacto dos líderes com o povo se perdeu. Na perspectiva de Achebe, o *pidgin* serviria, assim, para reestabelecer essa ligação.

Se, por um lado, o *pidgin* está bastante presente ao longo de *AS*, por outro, temos a sensação de que o Igbo é falado em quase toda a região de Kangan, apesar de ficar claro que várias línguas ou dialectos africanos são aí falados. Uma personagem chamada Abdul, por exemplo, necessita que lhe traduzam as palavras proferidas pelo tio de Elewa (cf. pp.225 e 228). Chris e Emmanuel, seu aliado político, comparam os provérbios que os seus respectivos povos usam (cf.p.189). Há divisões étnicas claras em Kangan que são sugeridas, entre outras situações, pelo pequeno grupo de pessoas que se juntam na referida cerimónia de atribuição de nome à filha de Ikem e de Elewa. Contudo, sempre que uma língua africana é falada, essa língua é Igbo:

- O nome da filha de Ikem e Elewa é Amaechina, nome Igbo que significa "May-the-path-never-close" (p.222).
- Abdul é o único que necessita de tradução e obtém-na de Emmanuel que não pertence ao mesmo grupo étnico de Chris que, por sua vez, não é do mesmo grupo étnico de Ikem; contudo, os três homens compreendem o Igbo.
- Para além disso, é-nos dito que a inscrição *Ife onye metalu*, correspondente a "What a man commits" (p.202), se encontra na língua tradicional de Bassa, Igbo, e que é a língua também falada em Abazon, região natal de Ikem.
- Braimoh, cujo nome sugere um nativo do Norte da Nigéria, emprega a palavra Igbo *inyanga* (p.223) cujo significado será "exibir-se" ou "alardear".
- Beatrice não é de Abazon, mas o seu nome é *Nwanyibuife*, expressão Igbo que significa "a female is also something" (p.87).

Há, assim, quase uma omnipresença da língua Igbo em concomitância com outras línguas.

Toda a variedade linguística em *AS* reflecte a diversidade da realidade social; o modo como as personagens usam a língua revela muito do seu estatuto e da sua habilidade em funcionar naquele mundo. A mistura de imagens ocidentais e africanas, de diferentes grupos e indivíduos com os seus respectivos códigos linguísticos, veicula um sentido de esperança no futuro e alimenta o sentido de uma humanidade comum.

2.1.1 Oralidade vs literacia

Quando atrás abordámos a questão do chamado 'drama linguístico' que, para alguns autores africanos, ao longo dos tempos, tem vindo a constituir a utilização da língua europeia em literatura, deixámos fora da discussão uma dicotomia que poderá também contribuir para o drama desses autores: língua oral/língua escrita. O escritor africano que optou pelo recurso à língua europeia confronta-se com o paradoxo de representar a experiência de culturas orais através de línguas e formas literárias. E é importante reconhecer que as diferenças entre cultura oral e escrita estão muito para além de meras questões de canal, pois culturas orais e escritas tendem a conceptualizar o mundo de formas diferentes. A introdução da escrita em África representou a invasão de um mundo oral 'paradigmático' e cíclico pelo mundo 'sintagmático' da palavra escrita. Chinua Achebe conseguiu, principalmente no seu primeiro romance, codificar os fenómenos de uma cultura oral, criando, assim, uma forma sincrética que descolonizou, de certo modo, a língua inglesa e o género romanesco tal como ele se apresentava no mundo ocidental. A inovação trazida por *TFA* deriva não só da integração da retórica característica do discurso africano no romance convencionalmente ocidental, mas também da relação formal da obra com duas tradições diferentes, a africana e a europeia, cada uma correspondendo a duas estruturas de expressão e de vida diferentes que este romance soube conjugar no seu movimento narrativo.

O uso peculiar que Achebe faz da língua inglesa, a nível da sua ficção, é o resultado de duas aprendizagens: primeiro "how to write with his right hand", ou seja, a arte Igbo da conversação, a apropriação dos seus provérbios, etc., e, em seguida, "how to write with his

left hand"[74], ou seja, a arte de escrever ficção que é parte da sua herança colonial. Estas duas formas de arte constituem, assim, uma dupla herança de que ele soube tirar um enorme partido. Gostaríamos, desde já, de salientar que esta secção se encontra intimamente relacionada com o capítulo sobre os recursos da técnica narrativa, na medida em que todas as formas aí analisadas provêm, antes de mais, da oratura tradicional africana. Para evitar redundâncias, e porque nem sempre é fácil entrarmos apenas por 'uma porta' quando analisamos determinados aspectos, tentaremos, por agora, salientar o cariz oral(izante) da língua literária de Achebe, a nível geral.

A língua utilizada por Achebe, em termos de algumas características lexicais, pode ser o Inglês, mas nos seus contornos, no seu ritmo, no seu timbre, nas suas explosões de som, não é definitivamente o Inglês padrão. Numa perspectiva dupla de bilinguismo (língua inglesa/língua igbo, língua oral/língua escrita), Achebe é um exemplo acabado de ponte entre a oralidade e a literacia, como o próprio confirma:

> "I have always been...intrigued by language – first Igbo, spoken with such eloquence by the old men of the village, and later, English, which I began to learn at the age of eight. I don't know for certain but I have probably spoken more words in Igbo than English but I have definitely written more words in English than Igbo. Which I think makes me perfectly bilingual." [75]

Antes de entrarmos numa abordagem mais pormenorizada do modo como Achebe transmite à sua escrita romanesca uma dimensão de oralidade, pensamos ser necessário referir, brevemente, uma figura que foi, afinal, o precursor mais significativo de Achebe nesta área, Amos Tutuola. Os seus textos são, antes de mais, marcados por uma habilidade em assimilar elementos peculiares da tradição oral (Yoruba) a elementos peculiares da tradição escrita, ou seja, "impor uma organização literária a um material narrativo essencialmente oral" [76]. Diz-nos Zabus acerca da sua primeira obra:

> "Tutuola's *The Palm-Wine Drinkard* is the 'written-telling' of a Yoruba composite folk-tale, which atempts to simulate in writing the live performance of the competent *raconteur.*"[77]

Na obra deste autor existe, por isso, uma dupla transposição: do oral para o escrito e do

---

[74] Achebe citado por OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.192.
[75] ACHEBE, Chinua – "Named for Victoria, Queen of England", op.cit., p.34.
[76] OBIECHINA, Emmanuel – *Language and Theme*, op.cit. p.50.
[77] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.111.

Yoruba para o inglês[78]. A relação de Tutuola com a cultura oral, com a estética tradicional africana manteve-se muito forte. São vários os críticos que salientaram o seu domínio medíocre do inglês escrito, mas outros tem havido que chegaram, de uma forma mais correcta, ao cerne da questão: é o caso, de Ashcroft, para quem, num autor na situação de Tutuola, não se deve utilizar a palavra 'erros' para rotular formas que não estejam conformes às normas da língua alvo, uma vez que está, aqui, em questão uma lógica linguística diferente[79], e para quem Tutuola se assume como "an important and early example of a diglossic formation in post-colonial literature"[80]; é o caso de Abiola Irele que nos diz que podemos chegar ao génio linguístico de Tutuola "in spite of his imperfect handling of English, not because of it"[81]; é, ainda, o caso de Achebe que afirma:

> "..Amos Tutuola is a natural. A good instinct has turned his apparent limitation in language into a weapon of great strength – a half-strange dialect that serves him perfectly in the evocation of his bizarre world.[...] one can make even an imperfectly learnt second language do amazing things." [82]

Contrariamente a Tutuola que recria, então, a língua inglesa de um modo 'natural' e espontâneo a partir das estruturas da língua Yoruba, Achebe reconhece utilizá-la de uma forma mais consciente.

> "Tutuola has a fine instinct that helps him tell superb stories in a medium which is limited even by his knowledge of it... I say I am a conscious artist because I often make conscious attempts at recreating the turns and phrases of the vernacular while using English." [83]

Zabus intitula Tutuola "the ancestor of relexification", porque considera que o trabalho que este autor opera sobre a língua não pode ainda ser designado de relexificação, que para ela constitui um método consciente e deliberado de indigenização da língua ocidental, mas que tem de ser visto, antes, como um decalque inadvertido que salvaguarda, contudo, a retórica e imagética Yoruba.[84]

---

[78] Bill Ashcroft fala mesmo de fusão das estruturas linguísticas das duas línguas que resulta numa interlíngua. ASHCROFT, Bill et al. – *The Empire Writes Back*, op.cit., p.66.
[79] Ibid.
[80] Ibid., p.67.
[81] Citado por ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.109.
[82] ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", op.cit., p.29.
[83] Chinua ACHEBE in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, Litrary Conversation Series, Jackson, Univ.Press of Mississipi, 1997, p.51.
[84] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.113.

Apesar de Tutuola ter sido, inicialmente, muito criticado por diversos sectores nigerianos, principalmente devido ao tipo de língua utilizado, a sua reputação foi, de certa forma, reabilitada recentemente e o seu lugar, como uma figura importante na génese do romance africano, parece assegurado. Este autor pode ser encarado como uma espécie de ponte entre a narrativa oral tradicional africana e o romance africano escrito que começou a ser publicado após o aparecimento, em 1952, da sua primeira obra, *The Palm-Wine Drinkard.* É talvez este sentido de Tutuola como um autor de transição, em vez de um romancista na verdadeira acepção do termo, que leva muitos críticos a considerarem Achebe, e não Tutuola, como o 'pai' do romance moderno africano e mesmo da literatura africana moderna, em geral.

O discurso de Achebe em *TFA,* mais do que em qualquer outro dos seus romances, está em consonância com a cultura oral que ele representa. Este autor foi capaz de capturar a ambiência de uma sociedade oral e de a veicular no seu estilo, na organização narrativa e na sua língua literária. Apesar de linguistas e outros estudiosos poderem argumentar que esta última é inventada, o que é certo é que ela tem subjacente um cunho de autenticidade, na medida em que efectivamente apreende a textura e a qualidade verbal do discurso Igbo. O primeiro ponto para o qual gostaríamos de chamar a atenção é a grande ênfase que a sociedade Igbo, e africana em geral, coloca na retórica e na arte de conversação[85]. Nesta sociedade, como em muitas outras sociedades africanas, a tónica é posta nas competências verbais; não só no uso, mas mais do que isso, na manipulação das palavras. O segundo ponto, que decorre naturalmente do primeiro, tem a ver com o papel crucial dos provérbios no discurso Igbo. Poderíamos mesmo dizer que a qualidade essencial do discurso Igbo/africano tradicional reside precisamente na expressão proverbial. Deixaremos, contudo, para o próximo capítulo a análise detalhada desta questão.

Achebe, numa entrevista, explicita que uma das suas fontes de inspiração é a tradição oral e salienta a sua apreciação pela oratória Igbo:

---

[85] O provérbio congolês "Celui qui sait parler n'est jamais pauvre" é prova disso mesmo. Cf. GOURDEAU, Jean-Pierre – *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1973, p.7.

> "I have often said that one of the most important genres in Ibo is oratory, and that is not preserved in the same way that proverbs, anecdotes, and stories are preserved. This is a matter of individual excellence, it's part of Ibo culture. There's no way of preserving it, unless you record people's voices. All that is part of this inheritance I feel I am working with." [86]

O seu esforço em preservar e transmitir as características da oratória Igbo pode ser vista em particular em *TFA*. Em determinadas circunstâncias, como reuniões políticas, funerais ou outras ocasiões que envolvem toda a comunidade, a língua é caracterizada por uma grande formalidade retórica. É o caso do discurso de Ogbuefi Ezeugo, um grande momento ilustrativo de toda uma retórica ligada à oratória tradicional. Ezeugo, uma das grandes figuras de Umuofia, é, então, o orador que se vai dirigir a uma audiência homogénea e unida. Esta homogeneidade da audiência significa uma homogeneidade de experiências, crenças e valores. Este facto dita, em princípio, que a resposta da audiência aos acontecimentos seja sensivelmente a mesma. Ezeugo, descrito como "um poderoso orador", à respeitabilidade da sua idade ("white head...white beard", *TFA*, p.10) e do título de que é detentor (Ogbuefi), soma a sua voz forte. Antes da oratória propriamente dita, ainda há tempo para uns gestos preparatórios ("He then adjusted his cloth...", *TFA*, p.10). Apesar de existir uma razão séria para a oratória, Ezeugo sabe que ela não constitui uma ameaça séria para a comunidade.

Por todos estes factores, o orador está à vontade e certo da reacção dos seus ouvintes. No fundo, a reunião é uma mera formalidade, porque, no fim, o clã irá seguir "the normal course of action" (*TFA*, p.11). As escolhas linguísticas de Achebe para este episódio traduzem-se numa linguagem empolgada e hiperbólica:

> "Those sons of wild animals have dared to murder a daughter of Umuofia.[...]...a sort of smile hovered, more terrible and more sinister than the anger.[...] The crowd then shouted with anger and thirst for blood." (*TFA*, p.11)

Todos as atitudes e gestos dramáticos de Ezeugo evidenciam o seu traquejo em situações como aquela;a mudança de humores e expressões e as pausas são, acima de tudo, retóricas.

> "...suddenly like one possessed he shot out his left hand and pointed...[...] He threw his head down...and allowed a murmur...to sweep the crowd. When he began again, the anger on his face was gone...[...] And in a clear unemotional voice he told Umuofia..." (*TFA*, p.11)

O orador está a actuar pelo amor à arte. *TFA* não só invoca mimeticamente formas de discurso oral Igbo, como também imita uma discursividade cultural geral. O mundo que

[86] Chinua Achebe in EGEJURU, Phanuel, op.cit., p.79.

Achebe está a descrever é o mundo Igbo e o 'tom de voz' que ele utiliza na sua escrita (ou seja, o seu estilo) é o de um Igbo.

Um outro momento em que ainda é visível essa retórica da oralidade, mas com uma intensidade e cariz diferentes, tem a ver com o discurso de Okika. Mas enquanto que, antes da chegada do europeu, Umuofia era homogénea, com a invasão da cultura nativa, o modo de pensar e agir de alguns elementos da população alterou-se. O facto de Okonkwo estar preocupado que Egonwanne aconselhe a população a rejeitar a via da guerra é importante a dois níveis: por um lado, ele revela todo o poder da oratória de Egonwanne ("His sweet tongue can change fire into cold ash. When he speaks he moves our men to impotence.", *TFA*, p.200), e, por outro lado, indicia que a sociedade, agora, já não fala a uma voz e que já não há um "curso normal de acção". E enquanto que, na primeira situação, Umuofia era uma comunidade guerreira coesa e temida pelos seus vizinhos, neste momento, encontra-se, realmente, debaixo de uma séria ameaça à sua integridade cultural. Este é o panorama diferente com que se depara Okika, orador com características também algo diferentes das de Ezeugo: apesar de também ser um ancião e considerado um grande homem e orador, não é detentor do título "Ogbuefi" e falta-lhe "the booming voice" (*TFA*, p.202) necessária para impor silêncio. Assim, é outro membro do clã com uma voz mais poderosa que vocifera repetidas vezes a tradicional saudação a Umuofia ("*Umuofia kwenu!*", *TFA*, p.202), à qual Umuofia responde de uma forma significativa:

> "'*Yaa!*' **roared** Umuofia" (*TFA*, p.202)

O verbo escolhido traz-nos a imagem do leão, o que é irónico, dado que Umuofia, nesta altura, é um leão alienado. A cultura do europeu descaracterizou Umuofia roubando-lhe grande parte da sua ferocidade. A analogia que se segue poderá confirmar precisamente isto:

> "There was immediate silence as though cold water had been poured on a roaring flame." (*TFA*, p.203) [87]

O silêncio que se segue ao rugido é comparado ao efeito de água fria numa chama viva. E não nos esqueçamos que Okonkwo, muitas vezes chamado de "Roaring Flame" (*TFA*, p.153),

[87] Compare-se com o que é dito acerca do primeiro episódio de oratória: "And ten thousand men answered *'Yaa!'* each time. Then there was perfect silence." (*TFA*, p.10)

olha para si como tendo gerado "cinza fria e impotente" (*TFA*, p.153) que é o seu filho Nwoye.

O objectivo de Okika, de certo modo, é semelhante ao de Ezeugo: incitar os habitantes de Umuofia a reagir, eventualmente através do combate armado, contra uma atitude de que tinham sido alvo. A ambiência desta reunião e a reacção da comunidade, bem como a forma como o orador desenvolve o seu discurso são, contudo, muito diferentes das da primeira liderada por Ezeugo. A postura física de Okika, ao iniciar o seu discurso, não tem o decoro da de Ezeugo: enquanto que "Okika sprang to his feet " (*TFA*, p.203), "Ezeugo stood up in the midst of them" (*TFA*, p.10). Por muito que Okika indique que faz parte do clã ao utilizar o pronome de segunda pessoa do plural ("...we are here...we ought to be...we should be...", *TFA*, p.153), ao mesmo tempo, ele não aceita a responsabilidade da convocação da reunião ("When I saw you all pouring into this meeting from all the quarters of our clan..., I knew...", *TFA*, p.203). Ele faz questão de salientar que os seus conterrâneos estão ali por vontade própria e devido à ameaça que estão a sentir. No fundo, a sua tarefa como orador vai ser reiterar o que a audiência já sabe. Ele inicia o seu discurso afirmando que "all our gods are weeping" (*TFA*, p.203). A escolha deste verbo, mais uma vez, é significativa; este tipo de pranto, ultrapassando o simples choro, contém, em si, um sentido de agonia intensa. O caminho escolhido pelo orador vai levar a que a audiência, em vez de se sentir ultrajada, sinta, eventualmente, vergonha, pena, humilhação ou até medo. De qualquer modo, estes sentimentos vão ser pesados psicologicamente e não conduzirão à acção esperada por Okonkwo. Por outro lado, uma incitação à guerra contra os intrusos com base nesse motivo iria contra as normas da comunidade: "It is not our custom to fight for our gods" (*TFA*, p.158).

Apesar de Okika, inicialmente, tentar elevar o ego da clã

"This is a great gathering. No clan can boast of greater numbers or greater valour."

logo de seguida, e num tom de reprimenda, pergunta:

"But are we all here? I ask you: Are all the sons of Umuofia with us here?" (*TFA*, p.203).

A pausa dramática e a pergunta retórica pretendem surtir um determinado efeito na audiência, distanciando-se já das pausas estéticas utilizadas por Ogbuefi Ezeugo. O orador, antes de prosseguir pretende, possivelmente, que a multidão faça um exame de consciência.

A expressão "I ask you" indicia o ritmo e o padrão de discurso Igbo, em que o orador, após fazer a pergunta, faz uma pausa como se estivesse à espera de uma resposta que, tradicionalmente, não é dada. Nesta passagem, só depois de um murmúrio ter percorrido a multidão, provavelmente, com o valor de uma resposta negativa, é que o orador prossegue acusatoriamente: ("They are not", *TFA*, p.203).

Recorrendo a alguns provérbios, Okika pede uma acção imediata, mas o orador não tem oportunidade de terminar o seu discurso; a comunicação não está completa e o que o orador pretendia significar com "acção imediata" não fica totalmente esclarecido. Os dois episódios analisados clarificam a mudança que se verificou em Umuofia e que afectou a natureza da oratória. O homem branco é a "água fria" que silenciou Umuofia e a transformou em "cinza fria e impotente".

A etiqueta linguística entre os Igbos, assim como na maioria das culturas orais, caracteriza-se por uma estratégia verbal em que não se aborda logo directamente o assunto, mas em que se cumpre, antes de mais, uma série de trâmites protocolares. Esta atitude é claramente visível na cena em que Ofoedu se desloca a casa de Obierika no intuito de lhe transmitir a notícia da morte de um membro da comunidade de Umuofia e da sua primeira mulher. No entanto, em vez de discutirem logo o assunto que tinha levado lá Ofoedu, Obierika e Okonkwo (que também se encontrava lá) ainda vão pôr em prática o ritual da quebra da noz de cola e falar de outra questão.

> "It was clear from his twinkling eyes that he had important news. But it would be impolite to rush him." (*TFA*, p.67)

De igual modo, noutra ocasião em que se está a negociar os termos do noivado da filha de Obierika, o narrador faz notar que:

> "As the men drank, they talked about everything except the thing for which they had gathered." (*TFA*, p.72)

Esta ausência de abordagem directa do assunto aliada à prolixidade do discurso Igbo são sentidas como um fenómeno de estrangeiridade pelo leitor ocidental, em geral, e pelo inglês, em particular. É precisamente essa qualidade do discurso que vai ser alvo de rejeição por parte do District Commissioner que, adequando as palavras de Ikem a este contexto, poderia

mesmo caracterizar o discurso tradicional Igbo como "too much parroting, too much regurgitating of half-digested...rhetoric" (*AS*, p.161).

Dado que, nas culturas orais, a conservação e a transmissão de conhecimento conceptualizado depende da memória, há que recorrer a técnicas mnemónicas, entre as quais à repetição que ocupa lugar de destaque. E tudo o que não for memorizado através da repetição desaparecerá certamente. Uma estratégia utilizada por Achebe para imprimir uma dimensão de oralidade ao seu texto narrativo traduz-se, por isso, no recurso à repetição. Esta estratégia tem implicações de natureza sintáctica, na medida em que se está a transferir, para a língua inglesa, estruturas sintácticas típicas das línguas africanas. Diz-nos Salvato Trigo que para traduzir esse ritmo subjacente à oratura tradicional, o escritor terá de forçar as estruturas linguísticas da língua europeia, de modo a que a sintaxe vísivel seja a da língua africana[88].

Este tipo de repetição a que nos referimos, em certos casos também designada de reduplicação, é típica de certas línguas africanas, produz um efeito de intensificação e ênfase e é utilizada com objectivos retóricos. O uso desta técnica está presente principalmente em *TFA*,

> "...welcoming it back from its long, long journey..." (*TFA*, p.5)
> "...the universal trill of a million million forest insects." (*TFA*, p.10)
> "The locusts had not come for many, many years..." (*TFA*, p.56)
> "The moon had been rising later and later every night..." (*TFA*, p.95), etc.

mas também surge, recorrentemente, nas outras duas obras por nós analisadas:

> "He will bring and bring and bring and..." (*AMOP*, p.91)
> "What hideous abomination forbidden and forbidden and forbidden again seven times..." (*AS*, p.30)
> "It had happened before, long, long ago..." (*AS*, p.32)
> "She is really a fine, fine girl." (*AS*, p.38)
> "...awareness going far, far back..." (*AS*, p.140), etc.

Num padrão linguístico diferente, algumas frases são estruturadas de forma a evidenciarem um paralelismo que também cria um sabor oral:

> "...the founder of their town engaged a spirit of the wild for **seven** days and **seven** nights..." (*TFA*, p.4)

[88] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.186.

"**Every** nerve and **every** muscle stood out **on their** arms, **on their** backs and **their** thighs..." (*TFA*, p.4)

A repetição de diferentes tipos de pormenores vai moderar um certo efeito de parataxe. Por vezes, afirmações idênticas são repetidas. O capítulo três começa com a seguinte afirmação:

"Okonkwo did not have the start in life which many young men usually had. He did not inherit a barn from his father. There was no barn to inherit." (*TFA*, p.16)

Segue-se a descrição da 'preguiça' do seu pai que termina com uma afirmação de teor semelhante:

"With a father like Unoka, Okonkwo did not have the start in life which many young men had. He neither inherited a barn nor a title, nor even a young wife." (*TFA*, p.18)

Este tipo de repetições cria um sentido de ritmo e, de certa forma, produz, simultaneamente, uma espécie de subordinação, ao valorizar uns factos em relação a outros. Este padrão de repetição torna o método narrativo de Achebe como emulador da tradição oral africana e não da tradição literária inglesa. Como conclusão da abordagem deste aspecto, refira-se uma afirmação proverbial que, através da sua cadência repetitiva, ilustra claramente o ritmo da oralidade:

"He that knows not and knows not that he knows not is a fool." (*AMOP*, p.117)

Duas outras características que também conferem uma dimensão de oralidade a nível textual são as aliterações e as onomatopeias[89]. Quanto às primeiras, elas estão presentes na utilização sequencial de palavras começadas pelos mesmos fonemas,

"from grace to grass" (*AS*, pp.12 e 84)
"They saluted and stood stock-still..." (*AS*, p.131)
"a mean-minded miser" (*AS*, p.138)

ou ainda na escolha de palavras que são, elas próprias, aliterativas:

"mishmash" (*AS*, p.110)
"flim-flam" (*AS*, p.117)
"riff-raffs" (*AS*, p.157)

[89] Eugene MCCARTHY, no seu artigo "Rhythm and Narrative Method in Achebe's *Things Fall Apart*" (in IYASERE, Solomon O. (ed.) – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., pp.40-58), apresenta uma forma de analisar o romance através do conceito de ritmo no seio da tradição oral, dando ênfase, por exemplo, às repetições e às aliterações.

As onomatopeias, interpretação de signos não-verbais em verbais, também têm o seu espaço na literatura de Achebe, bem como na literatura africana moderna, em geral. A escrita africana moderna releva, assim, em parte, de uma *onomatopoética*[90], na medida em que o escritor africano procura transpor para o seu texto narrativo escrito diversos tipos de sons.

> "***Gome, gome, gome, gome***, boomed the hollow metal." (*TFA*, p.9)
> "***Gome, gome, gome, gome*** went the gong..." (*TFA*, p.88)
> "**Go-di-di-go-go-di-go. Di-go-go-di-go**. It was the *ekwe* talking to the clan. [...] **Diim! Diim! Diim!** boomed the cannon at intervals." (*TFA*, p.120)
> "...the dismissed Minister of Finance...was loudly **booed** by members and the public." (*AMOP*, pp.4-5)
> "...an old rickety bicycle of the kind the villagers gave the onomatopoeic name of ***anikilija***." (*AMOP*, p.13)
> "...a strange mania for graffiti which was the cause of all the ***wahalla***..." (*AS*, p.55)
> "We did not hear ***kpom*** to tell us that the palm branch has been cut before we heard ***waa*** when it crashed through the bush." (*AS*, p.227)

Mesmo uma expressão em língua Igbo, com o seu significado preciso, é utilizada, a nível textual, como onomatopeia:

> "As a child how I thrilled to that strange sound with its capacity for infinite replication till it becomes the moan of the rain in the ear as it opened and closed, opened and closed. **Uwa t'uwa t'wuva t'uwa; Uwa t'uva**." (*AS*, p.85)

Ainda a partir desta expressão, há a tentativa de se reproduzir onomatopeicamente, de outra forma, o canto da chuva (cf. *AS*, p.96)

Encontramos ainda instâncias de oralidade a nível textual quando se tenta reproduzir, na escrita, uma pronúncia americana da língua inglesa:

> "Hallo, hawa you." (*AMOP*, p.36)
> "Beauriful, Your Excellency, beauriful." (*AS*, p.17)
> "But we hadn't seen noth'n yet." (*AS*, p.78)
> "Shurrup! Big mouth." (*AS*, p.193)

É a coloquialidade a invadir a escrita.

O modo como Achebe manipula a língua inglesa afasta-a do seu uso normativo. Este autor, em determinadas situações, simplifica-a deliberadamente: o ritmo de certas frases sucessivamente justapostas, sem recurso formal a estratégias relacionais,[91] ostensivamente

[90] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.195.
[91] Esta situação é típica da estrutura lógica das língua africanas. Nas línguas bantas, que em geral são de aspecto expeditivo e não de aspecto subordinativo, os elementos de conexão não são necessários

nega a diversidade e complexidade de que a língua é capaz; a repetição de palavras ou frases que, na prosa narrativa ocidental, poderia ser considerado um defeito ou, pelo menos, um indício de um vocabulário limitado, é, na realidade, um estratagema retórico tradicional. Esta simplicidade deliberada combinada com uma sobriedade de voz criam um novo registo. Achebe desenvolve uma voz mítica, totalmente nova no que se refere aos parâmetros em que se produzia literatura inglesa, uma voz que é capaz de recuperar uma cultura que está a desaparecer sem cair no sentimentalismo ou no passadismo. Simultaneamente, Achebe modifica a língua inglesa, como veremos adiante com mais detalhe, através da transfusão de material oral tradicional Igbo. Os provérbios, por exemplo, vão reintroduzir nesta língua uma componente figurativa e analógica que gradualmente foi sendo menorizada em favor de uma consciência empírico-científica que favorecia a precisão do sentido literal.

A herança oral será, por tudo isto, uma das características distintivas da estética africana. Segundo palavras de Chapman, "the challenge of any African aesthetic is to include what the West has ignored: its oral inheritance as a usable past"[92]. A recuperação e integração de formas e materiais africanos orais fazem, assim, parte do projecto de descolonização do processo literário em África.

O escritor africano procura veicular na sua ficção o ritmo típico das manifestações culturais do seu povo. Determinadas orações seguem reconhecidamente a estrutura Igbo; é o caso da oração que acompanha sempre o ritual da quebra da noz de cola:

> "We shall all live. We pray for life, children, a good harvest and happiness. You will have what is good for you and I will have what is good for me." (*TFA*, p.19)

O leitor acostumado com as características linguísticas do inglês normativo reconhecerá que os lexemas e a sintaxe são ingleses, mas que está aqui subjacente uma forma diferente de sensibilidade e de determinismo cultural.

O mundo dos Igbos em *TFA* é claramente um mundo de ritual e cerimónias que, por sua vez, se baseia num complexo sistema de etiqueta verbal, na medida em que este povo se rege por um conjunto de regras relativas ao modo como se deve falar, quando e com quem

---

porque é o próprio ritmo das palavras encadeadas na frase que vai gerando semanticamaente a significação.

[92] CHAPMAN, Michael – "African Literature, African Literatures: Cultural Practice or Art Practice?", *Research in African Literatures*, vol.34, nº1, Spring 2003, p.5.

se pode falar. Os deuses falam entre si na sua linguagem esotérica (cf. *TFA*,p.88) e quando falam com os homens, as regras estão claramente definidas (cf. *TFA*,pp.90-3 e 100-1).

Determinados elementos discursivos, como formas de tratamento e fórmulas de saudação não são propriamente traduzidas mas relexificadas. Achebe nativiza-as utilizando termos a que atribui um sentido o mais próximo possível do uso que essas palavras teriam em Igbo. Consideremos as seguintes formas de tratamento,

> "He addressed Nwakibie, calling him 'Our father'." (*TFA*,p.19)
> "You never see some thing, my brother." (*AMOP*, p.15)
> "Don't tell me about Bori, my brother." (*AMOP*, p.87)
> "As for you my brother you can..." (*AMOP*, p.119)
> "My brother, there was nothing left..." (*AS*, p.69)

em que "father" e "brother" são naturalmente utilizados numa acepção diferente da habitual de "pai" e "irmão", conferindo às intervenções um estilo característico da retórica africana.

No caso relativo a Mgbafo, deparamo-nos com uma linguagem ritual que se afasta profundamente do universo (linguístico e cultural) ocidental. As mesmas fórmulas linguísticas são utilizadas para marcar o início da sessão

> " 'Uzowulu's body, I salute you,' he [Evil Forest] said [...] Uzowulu bent down and touched the earth with his right hand as a sign of submission.
> 'Our father, my hand has touched the ground,' he said.
> 'Uzowulu's body, do you know me?' asked the spirit.
> 'How can I know you, father? You are beyond our knowledge.' [...]
> 'The body of Odukwe, I greet you,'he said, and Odukwe bent down and touched the earth." (*TFA*, p.90)

e a sua conclusão, com a decisão da sentença (cf. *TFA*, p.93). Quase no fim da obra, encontramos, de novo, esta linguagem ritual proferida pelo líder dos *egwugwu* de então, e dirigida ao missionário, Mr. Smith,

> " 'The body of the white man, I salute you'. [...] 'The body of the white man, do you know me?' " (*TFA*, pp.189-90)

mas num mundo em que já se infiltraram pessoas e costumes estranhos, elas não encontram replicação e esvaziam-se da sua carga simbólica.

> "Mr.Smith looked at his interpreter, but Okeke, who was a native of distant Umuru, was also at a loss.[...] 'They are strangers,' he [the leading *egwugwu*] said, 'and they are ignorant.' " (*TFA*, p.190)

Uma certa tensão linguística, à volta da qual o romance é construído, corporiza-se nas atitudes opostas dos Igbos e dos Ingleses face ao uso da língua. O romance abre com a afirmação da estética linguística Igbo,

> "Among the Ibo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm-oil with which words are eaten." (*TFA*, p.7)

e termina com a perspectiva linguística redutora do 'District Commissioner':

> "One of the most infuriating habits of these people was their love of superfluous words..." (*TFA*, p.206)

A fonte do conflito é que o povo Igbo detém um cultura oral enquanto que o Britânico representa uma cultura escrita. Cada um considera incompreensível a atitude linguística do outro. A principal característica do discurso tradicional Igbo era a prolixidade conseguida através do recurso à elaboração, repetição, analogia, etc.. Retirando prazer da multiplicidade, o discurso Igbo é, de uma certa forma, centrífugo, começando com uma ideia central e desenvolvendo-a através de diversas formas de expressão, como podemos observar, por exemplo, no relato da chegada do homem branco a Abame, em que que se condena a atitude dos habitantes através do recurso a um provérbio ("Never kill a man who says nothing", *TFA*, p.140) para, logo a seguir, se expandir a ideia através de uma fábula. O discurso dos missionários, pelo contrário, caracteriza-se por uma tendência para a síntese e não para a expansão, tendência essa que é levada ao extremo quando o 'District Commissioner' decide dedicar apenas um parágrafo à história de Okonkwo, pois "one must be firm in cutting out details" (*TFA*, p.209). Esta tendência para o reducionismo linguístico não é, contudo, apenas uma questão de estilo pessoal do 'District Commissioner', mas, sim, uma característica verbal de todas as personagens que não falam Igbo. A brevidade linguística dos falantes ingleses pode ser vista, por exemplo, nos seus nomes monossilábicos, Smith e Brown, especialmente, se os contrastarmos com os polissilábicos e compostos nomes Igbos, ou ainda na sua forma maniqueísta de encarar os factos. Os missionários tendem a ver o mundo apenas a preto e branco:

> "He [Mr.Smith] saw things as black and white. And black was evil. He saw the world as a battlefield in which the children of light were locked in mortal conflict with the sons of darkness." (*TFA*, p.184)

Para eles, as coisas ou são verdadeiras ou falsas, daí a sua insistência em que "only the word of our God is true" (*TFA*, p.157). Os Igbos, em contraste, vivem num mundo repleto de vozes diversas que podem, todas elas, ter um fundo de verdade, pois "what is true comes in different robes" (*AS*, p.123).

O texto oral é essencialmente polifónico. Quando se fala de griotismo na literatura, está implícito que o seu autor tenha conseguido transplantar para a escrita a polifonia e a gestualidade da oratura. Assim como o griot é obrigado a gestualizar e a modular a sua voz conforme a personagem que encarna, assim o romancista africano moderno se outra, à medida que as personagens e as situações lho exigem.[93] É precisamente esta circunstância que constatamos em *AS*: o universo linguístico de Sam encontra-se quase nos antípodas do tipo de discurso utilizado pelo ancião líder da delegação de Abazon. Enquanto que Sam se caracteriza por um discurso sintético que procura ir directo ao assunto (cf.*AS*, p.19), o ancião de Abazon, um homem que "não conhece o ABC" (*AS*, p.122), salienta-se pelo poder da sua oratória:

> "...the power of his utterance held everyone captive from his very first words.[...] There was such compelling power and magic in his voice that even the MC who had voiced the complaints was now beginning to nod his head, like everybody else, in agreement." (*AS*, p.122)

O tipo de inglês a que temos acesso, a nível textual, e no âmbito deste episódio, supõe-se que reproduza o discurso que este ancião teria proferido em Igbo. O que é importante e inovador é que Achebe, na sua obra, consegue instalar a polifonia no seio da própria língua inglesa.

AS, romance polifónico por excelência também pela diversidade de narradores, conjuga significativamente os pontos de vista e estilos dos narradores homodiegéticos em 1ª pessoa com o do narrador heterodiegético em 3ª pessoa, ao qual é concedido um espaço igualmente importante.

Não queremos, assim, deixar de referir, ainda no âmbito da nossa abordagem da dimensão oral do texto narrativo de Achebe, a tarefa do narrador que, por vezes, se identifica mais com um exercício de arte verbal dirigido a uma audiência do que com a narração de

---

[93] TRIGO, Salvato – *Ensaios de literatura comparada – afro-luso-brasileira*, Lisboa, Vega, s/d., p.82.

uma história para leitores "passivos" (à semelhança, aliás, do que acontece em *LSI*, como veremos, se bem que não tão intensivamente). A consciência de se estar em presença de uma audiência torna-se uma parte integrante da estrutura narrativa dos romances e influencia o ponto de vista.

> "...the hunters dashed **this way and that** and let off their last shots..." (*AMOP*, p.7)
>
> "I asked Mrs Nanga about **this one and that**..." (*AMOP*, p.36)

O leitor, tal como a audiência perante o relato de um conto oral tradicional, é envolvido na narração como se estivesse fisicamente em presença do contador da história.

> "Every man of Umuofia was asked to gather at the market place **tomorrow** morning." (*TFA*, p.9)
>
> "...a town crier...asked every man to be present **tomorrow** morning." (*TFA*, p.10)
>
> "Only a week ago a man had contradicted him at a a kindred meeting which they held to discuss the **next** ancestral feast." (*TFA*, p.26)
>
> "And she went into her hut to warm the vegetable soup she had cooked **last** night." (*TFA*, p.112)
>
> "We were sitting in his outhouse...reading **yesterday**'s newspapers..." (*AMOP*, p.115)

Todas estas passagens implicam que o narratário esteja na presença do narrador: todas as referências temporais dizem respeito ao momento em que, em discurso directo, se está a proceder ao relato da história. Uma narração, segundo os moldes convencionais ocidentais, implicaria um discurso indirecto e, como tal, os indicadores temporais teriam obrigatoriamente de ser outros:

- "the following day" em vez de "tomorrow";
- "following" em vez de "next";
- "the previous (day)" em vez de "last" ou "yesterday".

Uma outra vertente que cria o efeito de uma voz que fala, é a utilização, por parte do narrador, de orações explicativas parentéticas. Estas orações não-restritivas constituem um estratagema efectivo através do qual o narrador intervém na história simulando um ritmo oral. Os seguintes exemplos demonstram tal efeito:

> "Unoka, **for that was his faher's name**, had died ten years ago." (*TFA*, p.4)
>
> "If any money came his way, **and it seldom did**, he immediately bought gourds of palm wine..." (*TFA*, p.4)
>
> "At the end they decided, **as everybody knew they would**, that the girl should go to Ogbuefi Udo." (*TFA*, p.12)

Para além este tipo de procedimento com recurso a vírgulas, *AMOP* e *AS* também incluem informações com recurso a parêntesis, forma que não é utilizada nunca em *TFA*:

> "Even insignificant city councillors (Jean apparently knew them all) had their little streets..." (*AMOP*, p.53)
>
> "...her husband (apparently a very jealous man) had put some juju..." (*AMOP*, p.59)
>
> "...the reason...that it might have to do with mediating between two old friends (even in the absence of one of them) could hardly stand a chance now." (*AS*, p.80)
>
> "Not (again as the romantics would have him do) by pretending to be..." (*AS*, p.142) , etc.

Os dois romances urbanos revelam ainda uma presença profusa de orações parentéticas com recurso a travessões:

> "It said not a word about the plan to mint fifteen million pounds – which was perhaps to be expected – but why put..." (*AMOP*, p.6)
>
> "While I thought about all this – perhaps not in these exact terms – the fulsome praises flowed all around the dais." (*AMOP*, p.11)
>
> "And we will all laugh...because we know – bless our dear hearts – that we shall never be favoured..." (*AS*, p.3)
>
> "Later I hear how a concerned neighbour once called the police station – this was before I came to live here – and reported that..." (*AS*, p.35) , etc.

Uma outra estratégia utilizada pelos narradores tem a ver com perguntas retóricas supostamente dirigidas ao narratário/ouvinte:

> "No doubt it was a measure of my changed – or shall we say changing? – attitude to the Minister..." (*AMOP*, p.11)
>
> "An insistence by the oppressed that his oppression be performed in style! What half-way measures could hope to cure that?" (*AS*, p.139)
>
> "Assistance, did she say? So, she was already assuming he was on her side, already taking him for granted.[...] Careful now, Beatrice, careful." (*AS*, pp.185-6)

Nesta última passagem, o narrador interpela mesmo a personagem.

Comparativamente a Kourouma em que este procedimento de interpelação do narratário e das personagens vai ser corrente, os narradores de Achebe, neste aspecto, assumem-se menos claramente como *griots*.[94] São naturalmente diversas as vertentes por onde passa um mesmo objectivo de introduzir a oralidade em textos literários.

O objectivo de se obrigar a língua inglesa (ou francesa ou portuguesa) a apresentar usos retóricos africanos tem sido sublinhado por diversos críticos, entre eles, pelos críticos

[94] Em Kourouma, como constataremos, há uma maior proximidade com a oralidade.

nigerianos, Chinweizu, Jemie e Madubuike, que subscrevem a atitude de experimentalistas como Achebe:

> "A necessity for linguistic experimentation lies in the fact that Africans do not use English the way the English do, and in the fact that rhetorical devices of each African language and community are peculiar to it and are a legacy of its cultural inheritance.
> If a flavour of African life is therefore to be captured in novels written in English, the English language has to be flexed and bent to allow these idiomatic and rhetorical usages to be presented." [95]

E porque o experimentalismo linguístico de Achebe, tal como o de Kourouma e Couto, não se limitou a esta vertente, debrucemo-nos sobre a organização retórica do discurso, especificamente, a nível léxico-semântico e morfossintáctico, em que também subjazem características da oralidade.

2.1.2 Organização retórica do discurso

"I understand that the best English these days is written either by Africans or Indians." (*AS*, p.62)

Achebe, em "English and the African Writer", a certa altura, fornece resposta a duas questões frequentemente colocadas aos escritores africanos.

> "...my answer to the question 'Can an African ever learn English well enough to be able to use it effectively in creative writing?' is certainly 'yes'. If on the other hand you ask 'Can he ever learn to use it like a native speaker?', I should say 'I hope not'. It is neither necessary nor desirable for him to do so. The price a world language must be prepared to pay is submission to many different kinds of use." [96]

Para Achebe, a língua europeia é perfeitamente nacionalizável pelos escritores africanos, na medida em que ela é passível de uma adequação lexical, semântica, sintáctica e pragmática aos mundos africanos. Parte da grandeza de Achebe reside precisamente no facto de, com base numa competência sólida em língua inglesa, conseguir manipular este meio de modo a transmitir características do discurso Igbo. Em *TFA*, as personagens exprimem-se do modo que é mais natural para os Igbos, por exemplo, em termos de ritmo e de *nuances* verbais, como vimos na secção anterior. O que é sintomático é que Achebe, contrariamente a

[95] CHINWEIZU, et al, op.cit., p.17.
[96] ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", op.cit., p.29.

Kourouma e Couto, nunca choca nem fere seriamente a gramática da língua europeia em que escreve[97], propósito que o autor refere explicitamente:

> "The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium of international exchange will be lost. He should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience." [98]

Assim, se, por um lado, nenhum falante nativo do inglês terá motivos de peso para manifestar antagonismo, por outro, um Igbo reconhecerá que, apesar dos diálogos e da narração serem em inglês, os padrões do discurso e a fluidez do mesmo são tipicamente africanos. O comentário que Eustace Palmer tece acerca da língua literária de Achebe em *TFA* vai precisamente neste sentido:

> "Without seriously distorting the nature of the English, Achebe deliberately introduces the rhythms, speech patterns, idioms and other verbal nuances of Ibo... The effect of this is that while everyone who knows English will be able to understand the work and find few signs of awkwardness, the reader also has a sense, not just of Black men using English, but of Black Africans speaking and living in a genuinely Black African rural situation." [99]

Para Achebe, a língua não será, assim, simplesmente um instrumento comunicativo, mas uma experiência cultural; não será uma mera técnica, mas a materialização de uma civilização, representando ou dramatizando, por isso mesmo, modos de percepção de um grupo cultural, no seu caso, da comunidade Igbo. Achebe consegue, assim, construir uma ponte sobre uma vasta lacuna cultural. Os termos em que a crítica se pronuncia a propósito da língua literária de Achebe salientam todo o trabalho de manipulação do inglês (e vão ao encontro, como também veremos, do que é dito acerca do trabalho de Kourouma relativamente ao francês).

> "...Achebe...has borrowed the raw clay of English, pounded it, molded and reshaped it into an admirable vehicle for expressing the psyche of his people." [100]

Se quiser forçar a língua europeia a transmitir a autêntica essência da sua experiência africana, o escritor africano não pode, de facto, utilizar este meio com as suas inerentes idiossincrasias ocidentais, pois como salienta René Wellek,

---

[97] Provavelmente porque não foi alvo de uma política linguística colonial tão assimilacionista como o foram Kourouma e Couto.
[98] ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", op.cit., p.29.
[99] PALMER, Eustace – *The Growth of the African Novel*, London, Heinemann, 1979, p.60.
[100] MICHELMAN, Fredric – "The West African Novel since 1911", *Yale French Studies*, nº53 – Traditional and Contemporary African Literature, 1976, p.41.

"Language is the material of literature as stone or bronze of sculpture, paints of pictures or sounds of music. But one should realize that language is not mere inert matter like stone but is itself a creation of man and thus charged with the cultural heritage of a linguistic group." [101]

Contrariamente a Tutuola, Achebe (bem como Kourouma e Couto) expôs, em várias entrevistas e ensaios a sua defesa da manipulação da língua. Mas Achebe defende que os escritores devem proceder a esta manipulação do inglês de modo a acomodar os padrões de pensamento africanos "through their mastery of English and not out of innocence"[102]. Achebe coloca-se, por conseguinte, nos antípodas de Tutuola, na medida em que as suas escolhas linguísticas desviantes em relação à norma decorrem de um conhecimento profundo da língua inglesa e são sempre deliberadas visando uma funcionalidade estética. Achebe vai, assim, deliberadamente remodelar e africanizar a língua inglesa, indo buscar os padrões discursivos Igbo e explorando os ricos expedientes retóricos da tradição oral (provérbios, repetição, imagens rurais, metáforas,etc.) para veicular e validar a sua experiência específica.

2.1.2.1 Ordem léxico-semântica

Apesar da lexicalização africana da escrita não se reduzir, de modo nenhum, ao uso de palavras numa determinada língua africana, este procedimento ocorre nas literaturas africanas modernas, não por uma preocupação de exotismo ou por gratuitidade estética, na acepção que a crítica ocidental geralmente atribui a esta expressão, mas como uma das marcas de pertença do autor a um determinado grupo linguístico-cultural. Segundo Ashcroft, "the untranslated words...can be held to have the power and presence of the culture they signify"[103]. No texto literário pós-colonial, a palavra 'não-traduzida' será, assim, metonímica de diferença cultural.

Achebe recorre à inclusão, no seio da frase inglesa, de termos Igbo omitindo, por vezes, deliberadamente, a sua significação:

- *Umuofia kwenu* (cf. *TFA*, pp.10, 11, 89, 92, 202)
- *ukwa* (cf. *AS*, p.126)
- *nso-ani* (cf. *TFA*, p.31)
- *gbali-gbali* (cf. *AS*, p.132)

[101] WELLEK, René and WARREN, Austin – *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975 (3rd ed.), p.22.
[102] ACHEBE, Chinua – "The Role of the Writer in a New Nation", op.cit., p.160.
[103] ASHCROFT, Bill et al. – *The Empire Writes Back*, op.cit., p.51.

- *inyanga* (cf. *TFA*, p.43)[104]
- *krim* (cf. *AS*, p.135)
- *ochu* (cf. *TFA*, p.129)
- *koboko* (cf. *AS*, p.173)
- *juju* (cf. *AMOP*, p.58, 59, 76, 84, 126)[105]

Para dar ênfase à exclusividade dos dois mundos, Achebe, por vezes, não fornece a tradução das palavras Igbo. Estes traços de estrangeiridade num texto em Inglês referem-se metonimicamente a um mundo que não pode ser adequadamente traduzido, um mundo que Achebe, implicitamente, partilha com as suas personagens. O leitor ocidental, por implicação, só poderá aceder a esse mundo através de um conhecimento mediatizado.

Por vezes, Achebe fornece definições de natureza etnológica mais ou menos longas,

> "...*agbala* was not only another name for a woman, it could also mean a man who had taken no title." (*TFA*, p.13)
>
> "...the child was an *ogbanje*, one of those wicked children who, when they died, entered their mothers' wombs to be born again." (*TFA*, p.77)
>
> "...Okonkwo's friend, Obierika, was celebrating his daugher's *uri*. It was the day on which her suitor (having already paid the greater part of her bride-price) would bring palm-wine not only to her parents and immediate relatives but to the wide and extensive group of kinsmen called *umunna*. (*TFA*, p.110)

e, outras vezes, descreve os rituais que compõem determinada cerimónia, como é o caso da "*isa-ifi* ceremony" ou "final ceremony of confession" (cf. *TFA* pp.131-2).

Mas, provavelmente consciente do carácter de certo modo pesado deste processo, Achebe tenta, a maioria das vezes, evitar este género de explicações técnicas e utilizar outros métodos que visam amenizar a lacuna entre dois mundos linguísticos e culturais: o método de "cushioning" e de contextualização[106]. O primeiro consiste em "almofadar" a palavra africana com uma palavra em inglês que, de certo modo, funcione como a sua tradução. Em *TFA*, encontramos amplamente este processo,

- "*agadi-nwayi*, or old woman" (pp.11-2)
- "the rope, or *tie-tie*" (*TFA*, p.55)
- "elders, or *ndichie*" (p.12)
- "*jigida*, or waist beads" (p.71)
- "hut, or *obi*" (p.14)
- "*efulefu*, worthless,empty men" (p.143)

---

[104] Este termo, como vimos, surge também em *AS* (p.223), pelo que, tendo em atenção as frases em que ele aparece inserido, conseguimos chegar ao seu sentido.

[105] Na página 85 de *AMOP*, contudo, encontramos o equivalente deste termo "medicine". Curiosamente, em *TFA*, aparecem várias referências a "medicine" com a mesma acepção de "juju" (cf., pp.11, 104, 113, 114, 139, 181, 187), mas nunca esse termo.

[106] Também referidos por Chantal Zabus, a par do processo de relexificação. Cf. ZABUS, Chantal – *the African Palimpsest*, op.cit., p.157 e seguintes.

- "*chi* or personal god" (p.18)
- "*eze-agadi-nwayi*, or the teeth of an old woman" (pp.34-5)
- "the *ilo*, the village playground" (p.42)
- "outcasts, or *osu*" (p.155)
- "*ogwu*, or medecine" (p.187)
- " '*nnọ*' or 'welcome' (p.198)

mas ele também se encontra presente em *AS*:

- "Finish! *Kabisa*!" (p.1)
- "World inside a world inside a world, without end. *Uwa-t'uwa* in our language." (p.85)

O termo Igbo, regra geral, apenas é "almofadado" na sua primeira ocorrência; todas as outras vezes, ele surge por si só:

- *agadi-nwayi* (cf. *TFA*, p.12)
- *ndichie* (cf. *TFA*, p.14)
- *ilo* (cf. *TFA*, pp.46, 87, 92, 196)
- *obi* (cf. *TFA*, pp.19, 29, 34, 44, 52, 56, 63, 65, 72, 82, 84, 115, 125, 130, 136, 151, 172, 179, 199, 201)
- *efulefu* (cf. *TFA*, p.154)
- *osu* (cf. *TFA*, p.157)

Constituem excepção a esta regra os seguintes termos:

- *chi* - também surge 'almofadado' em mais duas ocorrências para além da primeira (cf. *TFA*, p.27 "his *chi* or personal god" e p.152 "personal god or *chi*"); nas outras ocorrências, ele aparece sozinho (cf. *TFA*, pp.31, 79, 131)
- *kabisa* – também aparece 'almofadado' em mais duas ocorrências (cf. *AS*, p.116 "...that's all. *Kabisa*!" e p.148 "That's all! Or *Kabisa*."), contrariamente a todas as outras ocorrências em que surge sozinho (cf. *AS*, pp.17, 53, 129).

Fugindo a este tipo de "cushioning" imediato, encontram-se os seguintes termos:

- cowries

> "Unoka...owed every neighbour some **money**, from a few **cowries** to quite substancial amounts." (*TFA*, p.4)

Achebe é particularmente engenhoso aqui: ele fornece-nos, primeiro, o termo compreensível aos europeus para, de certo modo, valorizar o termo seguinte, especificamente africano neste contexto. "Cowries" são, afinal, conchas sem valor inerente para um ocidental, mas que funcionam como unidade monetária na África

tradicional. Achebe pretende, claramente, chamar a atenção para o facto de que o procedimento dos Igbos é genericamente semelhante ao dos ocidentais, mesmo que a forma específica seja diferente.

- *nna ayi*

> "He addressed Nwakibie, calling him '**Our father**'.
> '***Nna ayi***," he said." (*TFA*, p.19)

- *kabu-kabu*

> " 'She is just **a good-time girl**.'
> '**Kabu-kabu**? He asked with a twinkle in his eye.
> 'Yes, sort of,' I said." (*AMOP*, p.59)

Em *AS*, surge de novo este termo mas com uma grafia diferente:

> "So I found myself dancing with strangers who had come to the party with no girls of their own. I became ***kabu kaboo*** for the first time in my life." (*AS*, p.80)

Mesmo que não tivéssemos tido acesso ao sentido da expressão que é fornecido em *AMOP*, aqui, o contexto ajuda-nos claramente a precisar a sua significação.

- *ogili*

> "...if ***ogili*** was such a valuable **condiment**..." (*AS*, pp.88-9)

O termo *egwugwu* também se diferencia um pouco dos outros, na medida em que inicialmente aparece sem qualquer definição (cf. *TFA*, p.4); na segunda série de ocorrências, a expressão equivalente não surge imediatamente colada ao termo ("The *egwugwu* ...the spirits of the ancestors ...", *TFA*, p.88) e, posteriormente, o termo é utilizado diversas vezes sem qualquer equivalente (cf. *TFA*, pp.89, 90, 91, 92, 93, 94, 186, 187, 188, 189, 191), mas, numa das vezes, ele surge de novo "almofadado" ("an ancestral spirit or *egwugwu*", *TFA*, p.121).

Em situação semelhante, encontram-se os termos *ekwe* e *ogene* que, apesar de não se apresentarem sempre imediatamente "almofadados" (cf. *TFA*, pp.6, 7, 58, 196), numa das ocorrências, revela-se o seu sentido em inglês, respectivamente, gongo e tambor.

> "...he heard the *ogene* of the town crier piercing the still night air. *Gome, gome, gome, gome*, boomed the **hollow metal**. Then the crier gave his message, and at the end of it beat his **instrument** again." (*TFA*, p.9)
>
> Di-go-go-di-go. It was the *ekwe* talking to the clan. One of the things every man learned was the language of the **hollowed-out wooden instrument**" (*TFA*, p.120)

Apesar do método de "cushioning", quando utilizado em excesso, cortar um pouco o ritmo do texto, ele evita a incompreensão de certas expressões de natureza cultural, bem como a

necessidade de um glossário[107] ou de notas de rodapé. A premissa geral deste método é que se a língua europeia não consegue veicular directamente a cultura africana, pelo menos funciona como um indicador que explica essa cultura e metonimicamente assinala a diferença cultural.[108] Mais significativa do que a palavra ou o seu referente é a lacuna entre os dois que é metonímica da fractura que resultou da colisão entre dois mundos que foram postos em contacto à força.

O outro método consiste em fornecer uma área de contexto que permita a descodificação da palavra africana ou, pelo menos, a dedução do seu sentido aproximado.

- *iba* ≅ febre

> "Ezinma lay shivering on a mat beside a huge fire...'It is *iba*,' said Okonkwo..." (*TFA*, p.76)
> "As she knelt by her, feeling with her palm the wet, burning forehead, she prayed a thousand times. Although her husband's wives were saying that it was nothing more than *iba*, she did not hear them." (*TFA*, p.85)

- *udu* ≅ instrumento musical de percussão (até pela associação que se faz deste termo a *ekwe* e *ogene*)

> "He could bear in his mind's ear the blood-stirring and intricate rhythms of the *ekwe* and the *udu* and the *ogene*..." (*TFA*, p.6)

- *danshiki* ≅ uma peça de vestuário, provavelmente uma camisa ou uma túnica

> "...a white *danshiki* tastefully embroidered in gold, and its matching trousers." (*AS*, p.4)
> "He wore a spotless lace *danshiki* embroidered with gold thread, and natty blue terylene trousers." (*AS*, p.41)

- *garri* ≅ um alimento

> "Around five she returns..and eats...any odd scrap food she can lay her hands on or even plain *garri* soaked in iced water with eight lumps of sugar..." (*AS*, p.83)
> "...they sat boldly at one table and ordered their food; rice for Chris...and *garri* and bushmeat stew for Braimoh." (*AS*, p.208)

- *ube* ≅ um alimento

> "Agatha is roasting corn and *ube*." (*AS*, p.94)

- *adire* ≅ um tecido

> "At last she..went indoors for a cold shower and then changed into a long, loose dress of blue *adire* embroidered in elaborate white patterns..." (*AS*, p.110)

---

[107] Achebe afirmou que o glossário existente no final de *TFA* foi da responsabilidade do editor. Cf. EGEJURU, Phanuel, op.cit., p.19.
[108] ZABUS, Chantal – "Language, Orality and Literature" in KING, Bruce (ed.) – *New National and Post-Colonial Literatures: an Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p.35.

- *lappa* ≅ uma peça de vestuário

> "...she took off her blouse...She then loosed her *lappa* from her waist and retied it above the breast..." (*AS*, p.198)

Uma outra estratégia utilizada por Achebe para africanizar o discurso tem a ver com a mistura de códigos: já não nos referimos, aqui, à inclusão de items lexicais individuais Igbo, mas à transferência, para o texto em inglês, de expressões mais longas ou mesmo orações na língua africana. Por vezes, não é facultada qualquer espécie de tradução ou frase equivalente:

> "*Aru oyim de de dei!*" (*TFA*, p.88)
>
> "*Okonkwo! Agbala ekene gio-o-o-o! Agbala cholu ifu ada ya Ezinmao-o-o-o!*" (*TFA*, p.100)
>
> "*Agbala do-o-o-o! Agbala ekeneo-o-o-o! Chi negbu madu ubosi udu ya nato uto daluo-o-o!*" (*TFA*, p.107)

Noutras ocasiões, ainda sem se fornecer qualquer tradução, refere-se o tipo ou objectivo da declaração:

> "*Agbala do-o-o-o! Agbala ekeneo-o-o-o!*... Chielo began once again to chant greetings to her god." (*TFA*, p.102)
>
> "*Agbala do-o-o-o! Umuachi! Agbala ekene unuo-o-o!* ...The priestess was now saluting the village of Umuachi." (*TFA*, p.105)

Finalmente, também se verifica a situação em que imediatamente a seguir à frase em Igbo surge o equivalente em inglês:

> "*Oji odu aachu ijiji-o-o! (The one that uses its tail to drive flies away!)* "(*TFA*, p.114)
>
> "*Umuofia obodo dike*, "the land of the brave"." (*TFA*, p.121)

Para além destas expressões ou orações, encontramos várias canções em Igbo que analisaremos no capítulo seguinte.

Kalu Ogbaa comenta a língua utilizada por Achebe nos seguintes termos:

> "Achebe's novels, especially those with rural settings, are full of literal translations and phraseology which, rendered in any other forms, would not give adequate expression to the lives, speech-patterns and linguistic habits of the characters whose Igbo vernacular language Achebe realistically attempts to recapture in his novels."[109]

Parece-nos, contudo, mais correcto trabalharmos com o conceito de "tradução retórica"[110], como base da especificidade africana de um texto, e não com o de tradução literal interlingual, na medida em que aquela pressupõe, através da passagem de uma L1 para uma

---

[109] OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination*, op.cit., pp.221-2.

[110] Expressão de Iouri Lotman, utilizada e adaptada por Salvato TRIGO em *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.185.

L2 e da L2 para a L1, uma tradução mais ampla de sentidos e de estruturas linguísticas. No fundo, estamos no domínio da relexificação tal como ela é apresentada por Zabus. Contrariamente à tradução, a relexificação deixa "falar" a língua africana. Consideremos os seguintes casos:

> " 'Ekwefi!' a voice called from one of the other huts. [...]
> 'Is that me?' Ekwefi called back. That was the way people answered calls from outside. They never answered yes for fear it might be an evil spirit calling." (*TFA*, p.41)

Em vez de utilizar "Is it me you are calling?" ou "Are you calling me?", Achebe decalca ou traduz retoricamente a expressão Igbo e, paralelamente, fornece a explicação de que os Igbos respondem com essa pergunta para se certificarem de que a chamada provém de um ser humano, pois se fosse um espírito maligno a chamá-los, e eles respondessem 'sim', morreriam.

Muitas vezes, a tradução retórica acontece no interior do próprio texto quando há necessidade de precisão de sentido em situações de escrita de características quase diglóssicas, ou seja, em situações de convivência entre duas línguas que se interpenetram, mas em que depois é fundamental, para que o leitor fique esclarecido, fazer a tradução interlingual que, no fundo, acaba por ter uma dimensão retórica.

Noutra passagem, Ekwefi está tão espantada e assustada devido ao facto de Okonkwo ter disparado a arma contra ela que não consegue descrever essa experiência a Chielo.

> "It is true indeed, my friend. I **cannot** yet **find a mouth with which to tell** the story." (*TFA*, p.48)

De igual modo, os familiares de Aneto, envergonhados e revoltados com o modo como a autoridade branca tinha actuado perante o crime cometido por Aneto, não conseguem encontrar palavras para relatar a situação.

> "He [Aneto] was imprisoned with all the leaders of his family. In the end...Aneto was taken to Umuru and hanged. The other people were released, but even now they **have not found the mouth with which to tell** of their suffering."(*TFA*, p.177)

Haveria, certamente, expressões mais fiéis ao inglês padrão para veicular este sentido, mas a implicação idiomática Igbo perder-se-ia. Este é o modo como um falante nativo Igbo, e não um falante nativo inglês, se exprimiria em tais circunstâncias.

Outra tradução retórica da frase Igbo para inglês ocorre na seguinte passagem:

"You have to listen to my irritating voice until the day comes when you stop answering Odili Samalu..." (*AMOP*, P.120)

A relexificação, resultado do confronto entre duas línguas e duas culturas diferentes, constitui um método de inscrever a diferença linguística e ideológica num texto. Para Zabus, "it forces English to carry the weight of the colonized culture and attempts to convey indigenous concepts, thought-patterns, structures, and rhythms, and even linguistic features of the mother tongue"[111]. Teremos, assim, por vezes, uma espécie de transferência semântica directa da língua Igbo para a língua inglesa. Muitas das expressões em inglês utilizadas por Achebe deixam transparecer uma filosofia de vida, uma moralidade, uma pedagogia e uma retórica Igbo.

Nesta linha de pensamento, queremos chamar a atenção para o modo como o líder dos *egwugwu* se intitula:

"I am Evil Forest, I am Dry-meat-that-fills-the-mouth, I am Fire-that-burns-without-faggots." (*TFA*, p.93)

Nestes epítetos, teremos um decalque do antropónimo Igbo, pois como sabemos os nomes Igbos veiculam uma informação precisa: a individualidade de uma pessoa é, muitas vezes, sintetizada no seu nome próprio. Num sentido ontológico, a essência das pessoas residiria, assim, nos seus nomes que são construídos de modo a retratarem a personalidade dos seus portadores e o papel que se antevê irem desempenhar na sociedade. Recordemos os nomes atribuídos aos diversos filhos de Okonkwo e Ekwefi ("Onwumbiko – 'Death, I implore you'"; "Ozoemena – 'May it not happen again'"; "Onwuma – 'Death may please himself'", *TFA*, p.77), o nome Igbo atribuído a Beatrice ("Nwanyibuife – A female is also something", *AS*, p.87) e à filha de Ikem e Elewa ("AMAECHINA: *May-the-path-never-close*", *AS*, p.222).

Numa breve nota, refira-se que Achebe, à semelhança de Kourouma, faz pedidos de empréstimo a outras línguas:

-à língua francesa ("esprit de corps", *AS*, p.21; "petit bourgeois", *AS*, p.58; "coup d'état", *AS*, p.153)

- ao latim ("in statu pupillari", *AS*, p.17; "bona fide", *AS*, p.61; "quid pro quo", *AS*, p.78)

- ao árabe ("Alhaji", *AMOP*, pp.18, 99, 140; *AS*, pp.116, 117)

[111] ZABUS, Chantal – "Language, Orality and Literature", op.cit., pp.35-6.

No que concerne a neologismos, Achebe não se serve profusamente da morfologia classemática tão característica das línguas africanas, como o faz, por exemplo, Mia Couto que se socorre de praticamente todos os processos de criação de novas palavras: prefixação e/ou sufixação, composição, amálgama, etc. O autor nigeriano recorre principalmente à reduplicação e/ou à composição em termos de métodos de criação de neologismos:

- "never-never arrangement" (*AMOP*, p.43)
- "come quick-quick" (*AMOP*, p.88)
- "corner-corner love" (*AMOP*, p.127)
- "eat-and-let-eat regime" (*AMOP*, p.149)
- "honest-to-God peasants" (*AS*, p.17)
- "road-makers-into-the-jungle-of-tongues" (*AS*, p.109)
- "always-taken-in-vain reality" (*AS*, p.204)

Destaque-se uma frase em que Achebe explora e intensifica profundamente a tendência, também algo britânica, para a composição:

> "Perhaps a root-and-branch attack would cure that diseased tolerance too, a tolerance verging on admiration by the trudging-jigger-toed oppressed for the Mercedes-Benz-driving, private-jet-flying, luxury-yacht-cruising oppressor." (*AS*, p.138)

Numa perspectiva de sobregeneralização, Achebe cria ainda dois neologismos por sufixação: "officialese" (*AS*, p.36) e "my aloneness" (*AS*, p.86). A criação lexical não é muito frequente neste autor e, para além destes vocábulos que acabámos de referir, encontramos apenas "dehumorization" claramente assumido, a nível textual, como neologismo: "...if such a word exists. 'It doesn't but certainly should..."(*AS*, p.56).

Ainda em *AS*, deparámo-nos com uma expressão que, *a priori*, identificámos como um neologismo, ideia reforçada pelo facto dela se encontrar em itálico: "all marriage is *how-for-do*" (*AS*, p.88). No entanto, posterior pesquisa confirmou que se trata de uma expressão característica da África Ocidental, significando "escolha obrigatória por falta de alternativas".

O estilo vernáculo africano não se limita apenas ao diálogo, ao discurso evidenciado pelas personagens que tivemos oportunidade de analisar na secção relativa à dualidade oralidade/literacia, mas esse estilo africano passa também, entre outras coisas, pela linguagem figurativa. Achebe utiliza recorrentemente metáforas e comparações (também

designadas por metáforas *in praesentia*), porque tais figuras caracterizam os padrões discursivos africanos. A africanização da língua inglesa em Achebe passa, assim, também, por uma africanização dos recursos estilísticos.

Consideremos a passagem em que se está a narrar a competição de *wrestling*:

> "The air, which had been strechted taut with excitement, relaxed again. **It was as if water had been poured on the tightened skin of a drum.**" (*TFA*, p.48)

O tema do relaxamento da atmosfera tensa à volta da arena é veiculado, não pelo recurso a uma 'pura' metáfora inglesa, mas pela tradução retórica de uma metáfora local Igbo para o inglês. Concordamos, por isso, com David Carroll quando afirma:

> "The spare, supple English which represents Igbo has a metaphoric immediacy, and yet it is clear that the idioms, the proverbs and the images are not those of colloquial English." [112]

AMOP, numa perspectiva inovadora de denúncia da corrupção, de ambição e de abuso de poder dos novos líderes (africanos), é tematicamente construído à volta da metáfora do "national cake" e de imagens relacionadas com o acto de comer e de partilhar. Ao longo da obra, e praticamente em todos os locais e ocasiões, como por exemplo no parlamento, em reuniões dos políticos com o povo, durante campanhas eleitorais, etc., o tema é sempre o mesmo: a política nacional é a luta frenética por uma porção do "bolo nacional".

> "...our people must press for their fair **share** of the **national cake**." (*AMOP*, p.1)
> "The village of Anata has already **eaten**, now they must make way for us to reach the **plate**." (*AMOP*, p.125)

A política do chefe Nanga e do chefe Koko centra-se no verbo "comer", no chamado "**eat**-and-let-**eat** regime" que se pode ainda resumir na máxima *pidgin* "you **chop**, me self I **chop**, palaver finish" (*AMOP*, p.149).

> "...Chief Nanga has **eaten** 10 per cent commission..." (*AMOP*, p.116)

Surpreendentemente, ou talvez não, este regime obtém a anuência, e mesmo a aprovação, do povo, na convicção de que, se os poderosos estiverem bem-alimentados, os mais pobres ainda poderão receber algumas 'migalhas'.

---

[112] CARROLL, David – *Chinua Achebe*, op.cit., p.191.

"We know they are **eating**...but we are **eating** too. They are bringing us water and they promise to bring us electricity. We did not have those things before; that is why I say we are **eating** too." (*AMOP*, p.124)

" 'Let them **eat**,' was the people's opinion, 'After all when white men used to do all the **eating** did we commit suicide?' Of course not. And where is the all-powerful white man today? He came, he **ate** and he went. But we are still around.[...] Besides, if you survive, who knows? It may be your turn to **eat** tomorrow. Your son may bring home your **share**." (*AMOP*, p.144)

A população, em geral, encara com naturalidade o enriquecimento dos homens no poder, pois nenhum "sensible man would spit out the juicy morsel that good fortune placed in his mouth." (*AMOP*, p.2). Odili chega a ponderar denunciar Nanga como um ladrão, na inauguração da sua campanha eleitoral, mas rejeita, naquele momento, a ideia por estar convicto de que o povo, mais uma vez, não se insurgiria contra o ministro, apesar de confrontado com os factos:

"...they would...say: [...] Was he not here when white men were **eating**; what did he do about it? Where was he when Chief Nanga fought and drove the white men away? Why is he envious now that the warrior is **eating** the reward of his courage?" (*AMOP*, p.138)

Odili chega mesmo a ser aconselhado por Nanga a aceitar um suborno:

"As for you my brother you can **eat** what has entered your hand..." (*AMOP*, p.119)

O recurso ao vocabulário alimentar é recorrente ao longo da obra. No auge do conflito entre políticos no parlamento, Nanga acusa os elementos do chamado 'Miscreant Gang' de serem "snobbish intellectuals who will not hesitate to sell their mothers for a mess of potage" (*AMOP*, p.6). Estes intelectuais, diz ainda Nanga, "have bitten the finger with which their mother fed them" (*AMOP*, p.6). Apesar de algumas pessoas acreditarem que Deus irá repartir os bens justamente entre todos, pois "He holds the knife and He holds the yam" (*AMOP*, p.90), os políticos sabem que as maiores fatias irão para quem detiver o poder.

O cúmulo da corrupção é ilustrado pela transformação sofrida por um antigo colega de universidade de Odili: de "fire-**eating** president of our Students' Union" passou a "ice-cream-**eating** Permanent Secretary in the Ministry of Labour and Production...one of the wealthiest and most corrupt landlords in Bori...saying that trade-union leaders should be put in detention." (*AMOP*, p.109)

Em *AMOP*, os "comilões" inveterados são os políticos, mas o resto da população já foi permeável a este hábito, daí que Mrs. Nanga raciocine nesses termos quando pensa em Edna:

> "Let her come quick-quick to enjoy Chief Nanga's money before it runs away.[...] ...let her come and **eat** Nanga's wealth...The food is cooked and the smell of the soup is around." (*AMOP*, p.88)

É o caso, também, do pai de Edna que encara o 'futuro' genro, Nanga, como um objecto de exploração.

> "Leave me and my in-law. He will bring and bring and bring and I will **eat** until I am tired." (*AMOP*, p.91)

Esta filosofia do "comer enquanto se puder" espalha-se como um fungo perigoso e atinge todos os quadrantes da vida nacional. Dado que "in the affairs of the nation there was no owner" (*AMOP*, p.148), a riqueza do país não é sentida como propriedade de todos e de cada um. O 'bolo nacional' está a saque, denuncia Achebe, e nunca se atinge a saciedade.

> "Some people's belly is like the earth. It is never so full that it will not take another corpse." (*AMOP*, pp.85-6)

Curiosamente, ninguém fala em fazer o bolo, apenas em comê-lo, esquecendo-se que, um dia, ele acaba mesmo. Em *AMOP*, denuncia-se um ciclo vicioso para o qual não se antevê um fim. Todos estão ansiosos por receber a sua porção do "bolo nacional". Os que se encontram no poder estão conscientes, tal como dissemos, de que para assegurarem a maior fatia para eles próprios, terão de continuar a ser os responsáveis pela partilha (lá diz o nosso ditado, "Quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo ou não sabe da arte"), ou seja, necessitam de ter o controlo político. Mas os políticos também estão conscientes de que existem muitos do lado de fora a quererem entrar e "cortar a sua própria fatia" e, por isso, enquanto ainda estão no poder, tentam amealhar o mais que podem como salvaguarda de dias piores. Os que estão de fora, poderão tentar pôr cobro a esta situação através de meios constitucionais, mas isto nem sempre é possível quando os que estão no poder neutralizam essa engrenagem ou quando os que estão de fora estão demasiado impacientes para se submeterem a todo esse processo. A situação gera instabilidade: golpes e contra-golpes, a maioria dos quais apenas substituindo uma classe de 'mandarins comilões' por outra. Esta atitude de quem está no poder é admiravelmente relatada por Odili num parágrafo todo ele metafórico, mas do qual apenas vamos salientar a principal metáfora:

> "A man who has just come in from the rain and dried his body and put on dry clothes is more reluctant to go out again than another who has been indoors all the time. The trouble...was

> that none of us had been indoors long enough to be able to say 'To hell with it'. We had all been in the rain together until yesterday." (*AMOP*, p.37)

Também em *AS* encontramos uma série de imagens relacionadas com a alimentação e o acto de comer. A delegação de Abazon, constituída principalmente por agricultores, encara a procura de alimento como o primeiro objectivo do homem. Por conseguinte, com vista a convencer a audiência a respeitar a ausência de Ikem das reuniões em Abazon e a fazê-la sentir-se orgulhosa dos feitos deste seu conterrâneo, o líder da delegação, para explicar a divisão laboral, utiliza linguagem metafórica baseada nessa necessidade comum de alimento:

> "If your brother needs to journey far across the Great River to find what sustains his stomach, do not ask him to sit at home with layabouts scratching their bottom and smelling the finger." (*AS*, p.122)

Apesar de explicar e aceitar que Deus é que dividiu as tarefas laborais, ele reconhece que o homem rico é que controla tudo, utilizando de novo linguagem relacionada com comida,

> "It is the place of the poor man to make a visit to the rich man who holds the yam and the knife." (*AS*, p.127)

tal como Ikem o reconhece, no seu 'Hino ao Sol', em relação ao governo:

> "...the government who hold the yam today, and hold the knife..." (*AS*, p.33)

Perto do final desta obra, durante a cerimónia de atribuição de nome, o tio de Elewa justifica o seu respeito pela vontade da mulher recorrendo a analogias, mais uma vez de natureza alimentar:

> "A wise man agrees with his wife and eats lumps of smoked fish in his soup. A fool contradicts his wife and eats lumps of cocoyam." (*AS*, p.225)

O tio utiliza ainda a comida como base metafórica da importância de determinadas questões:

> "I only fight when somebody eats what I should eat. So I will not fight....I will say whoever ate the foofoo let him mop up the soup as well. A child has been named. What else is one looking for at the bottom of the soup-bowl if not fish?" (*AS*, p.227)

A comida, sendo o sustento da vida, é o motor da actividade de um indivíduo e das comunidades tanto rurais como urbanas, mas, mais acentuadamente, nas primeiras. Assim, e porque faz parte do padrão cíclico do quotidiano, é natural que este tópico constitua um dos núcleos temáticos da imagética em Achebe.

O título do romance *Anthills of the Savannah* é, ele próprio, uma poderosa metáfora indicativa de esperança e de promessa. Todos os anos, o ritual de passagem da estação seca para a estação das chuvas implica uma queimada da savana para que a chuva possa depois fecundar a terra misturada com as cinzas resultantes do fogo. A paisagem que daí resulta é a de um terreno vazio apenas pontuado, aqui e ali, por formigueiros. Estes poderão representar sobrevivência face a circunstâncias adversas. A sua presença sugere uma força vital que resiste mesmo perante a inevitabilidade de um novo fogo no ano seguinte. Por esta razão, os formigueiros poderão ser um símbolo adequado do espírito perseverante e resistente do povo Igbo e da sua cultura. Eles são tudo o que sobrevive até as chuvas voltarem e até a nova erva aparecer. Contudo, esta nova erva, porque não estava lá, não sabe nada do que sucedeu no ano anterior e, para o descobrir, terá de perguntar ao formigueiro, única testemunha do acontecimento ("anthills surviving to tell the new grass of the savannah about last year's brush fires", *AS*, p.31). Para Achebe, ainda mais importante nesta imagem do que a transmissão de um sentido de esperança e de sobrevivência, é o papel crucial que ela atribui à memória.

> "..that's the image. It's hope, it's survival, and it is memory, because if you survive without knowing who you are, then it really doesn't make any sense. You have to be told the importance of the story, it's the anthill that has the story. If the grass is wise, it will ask, what was it that happened?"[113]

Os formigueiros poderão ainda ser interpretados como uma admoestação no sentido de que as pessoas precisam de se lembrar dos que já morreram, tal como os formigueiros se lembram do fogo que fez desaparecer as zonas de erva, no ano anterior.

As imagens desempenham um papel muito importante em Achebe, na medida em que ele, mesmo em relação a emoções cruciais para o desenvolvimento da intriga e para o significado da obra, opta por não as explorar profundamente do ponto de vista da sua interioridade (como, provavelmente, um autor ocidental o faria), mas representa-as, em vez disso, através de metáforas ou comparações concretas. Consideremos, por exemplo, o sentimento de Okonkwo perante a atitude geral do seu filho Nwoye, na sua opinião, demasiado efeminada. Okonkwo, cuja alcunha é "Roaring Flame", contempla o fogo no

[113] Chinua ACHEBE in WACHTEL, Eleonor – "Interview with Chinua Achebe", op.cit., p.63.

interior da sua cabana ao mesmo tempo que analisa, com incredulidade, a personalidade do seu filho. É, então, que chega a uma conclusão: "Living fire begets cold, impotent ash." (*TFA*, p.153). Achebe opta, aqui, por representar a interioridade através de uma manifestação concreta e material. De modo semelhante, a repulsa interior de Nwoye face à morte de Ikemefuna é representada através de uma imagem que envolve uma sensação física: "...something seemed to give way inside him, like the snapping of a tightened bow." (*TFA*, p.61). Achebe, por conseguinte, não representa a subjectividade do modo que é mais familiar aos leitores ocidentais contemporâneos.

Tal como muitas outras culturas orais, os Igbos demonstram uma grande propensão para a analogia no seu discurso e é nesta linha que deveremos olhar para as comparações inseridas por Achebe no seu texto narrativo. Saliente-se, contudo, que enquanto as imagens de *TFA* ajudam claramente a evocar o meio tradicional africano em que a acção se desenrola, em *AMOP* e, principalmente, em *AS*, elas são, de modo geral, mais cosmopolitas, mais ocidentais, mais adequadas à vida urbana. Consideremos as seguintes comparações retiradas de *TFA*:

> "Okonkwo's fame had grown like a bush-fire in the harmattan." (*TFA*, p.3)

Mesmo que, enquanto leitores ocidentais, desconheçamos como se desenvolve este fogo, o facto de já nos ter sido dito que Okonkwo era extremamente famoso e de, na Europa, estarmos familiarizados com a ideia de que a fama se espalha rapidamente, faz com que descodifiquemos esta imagem especificamente africana com uma certa facilidade[114].

> "It was like pouring grains of corn into a bag full of holes." (*TFA*, p.22)
>
> "He [Ikemefuna] grew rapidly like a yam tendril in the rainy season, and was full of the sap of life." (*TFA*, p.52)

A simplicidade das palavras utilizadas, quando combinadas com imagens e referências circunscritas ao mundo e às preocupações do homem rural Igbo do fim do século XIX, cria a impressão de que estamos submersos na vida de Umuofia e que aquela história está a ser contada por um elemento dessa comunidade. Outra das estratégias que, em larga

[114] Para além disto, a imagem do fogo a propagar-se e a consumir a vegetação durante o *harmattan* remete-nos para *Anthills of the Savannah*.

medida, vai fomentar e reforçar esta sensação vai ser o uso dos provérbios que analisaremos mais tarde.

Como contraponto, prestemos agora atenção às seguintes comparações extraídas dos romances urbanos:

> "Memorable events were always flying about his [Nanga's] stately figure and dropping at his feet, as those winged termites driven out of the earth by late rain dance furiously around street lamps and then drop panting to the ground." (*AMOP*, pp.45-6)
>
> "I thought sluggishly like a slowed up action film..." (*AMOP*, p.129)
>
> "If His Excellency is aware of this little service he never acknowledges it, but takes it for granted like the attention of the invisible bell-boy who shines your shoes overnight in an expensive hotel." (*AS*, p.7)
>
> "He indicated the four walls two at a time like an airline hostess pointing out exits in emergency drill before take-off." (*AS*, p.21)

Não queremos, com isto, significar que, nos romances urbanos, não existem também imagens que remetem para uma realidade rural ou mais tradicional africana; no romance rural, é que não encontramos comparações retiradas da experiência urbana. As personagens urbanas de *AMOP* e *AS* já viveram ou têm raízes na aldeia, mas as personagens de *TFA* não tiveram nenhuma exposição à vida da cidade. Vemos mais uma vez, aqui, o discernimento e instinto de Achebe ao seleccionar o tipo de imagética adequada ao tempo, ao lugar e às pessoas que ele pretende retratar.

Na obra de Achebe, várias comparações têm como cerne o inhame e o óleo de palma, produtos básicos da alimentação local:

> "...Ezinma bubbled with energy like fresh palm-wine." (*TFA*, p.79)
>
> "...I felt a tingling glow of satisfaction spread all over me as palm-oil does on hot yam." (*AMOP*, p.108)
>
> "...this wonderful sense of achievement...spreading over and soaking into the core of his thinking and his being like fresh-red tasty palm-oil melting and diffusing itself over piping hot roast yam..." (*AS*, p.22)
>
> "Around five she returns looking like a wilted cocoyam leaf..." (*AS*, p.83)

As fontes ou modelos das analogias provêm tanto do mundo animal,

> "Obierika's compound was as busy as an anthill." (*TFA*, p.112)
>
> "...her tongue when she spoke...stung into me like the tail of a scorpion." (*AMOP*, p.129)
>
> "Suddenly suspicious like a quarry sniffing death in the air but uncertain in what quarter it might lurk the Attorney-General decided to stall." (*AS*, p.22)

como do vegetal

> "You should have seen them fall like cut banana trunks." (*AMOP*, p.113)
>
> "...Elewa's breast pendant like a gorgeous ripe papaya on the tree..." (*AS*, p.232)

ou do natural, em geral, reflectindo a cosmovisão holística Igbo em que tudo está interligado.

> "...although I had a father, giving him things was like pouring a little water into a dried-up well." (*AMOP*, p.27)
>
> "...it merely triggered an awareness...waiting like a dormant seed in the dry season soil for the green-fingered magician, the first rain." (*AS*, p.140)

As frequentes referências à fauna e à flora denotam a proximidade dos Igbos à natureza. Poderíamos salientar muitas outras comparações nas obras de Achebe, mas uma impressionou-nos particularmente pela poesia das suas palavras:

> "The words of the hymn were like the drops of frozen rain melting on the dry palate of the panting earth." (*TFA*, p.147)

Concordamos, por isso, com Innes quando ela, em termos gerais, afirma que "...the poetry of the African world can become the life-giving rain on the parched tongue of the English tradition"[115], e com Ngugi Wa Thiong'o para quem Achebe "injectou sangue negro nas dobradiças ferrugentas da língua inglesa" [116].

Em resumo, Achebe utiliza as imagens para conferir etnicidade ao seu estilo, e revelar o modo de vida, filosofia e hábitos linguísticos das suas personagens. Afinal trata-se de África que é bem diferente de Inglaterra, como documenta 'Mad Medico':

> "And this is not England, is it? Look outside. What do you see? Sunshine! Life! Vitality! It says to you: Come out and play. Make love! Live!" (*AS*, p.58)

Gostaríamos, neste ponto, de chamar a atenção para um processo que vai ser muito utilizado por Mia Couto e que tem a ver com a desconstrução de expressões idiomáticas britânicas e de metáforas lexicalizadas, também designadas de *clichés*, e que em Achebe surge apenas três vezes, tanto quanto nos apercebemos:

> "*Do the right and shame the Devil.*" (*AMOP*, p.11)

A expressão idiomática de base é "tell the truth and shame the devil", que nunca poderia ser aplicada a Nanga por razões óbvias.

---

[115] INNES, C.L. – "Language, Poetry and Doctrine in *Things Fall Apart*", in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, p.125.

[116] THIONG'O, Ngugi Wa – *Decolonising the Mind*, op.cit., p.7.

"...the treatment of his wife's mother is **costing** me **water and firewood.**" (*AMOP*, p.92)

As metáforas lexicalizadas britânicas que seriam utilizadas num contexto como este poderiam ser várias: "cost the earth", "cost a bomb" ou "cost an arm and a leg". Em *AMOP*, para significar o elevado custo de determinado produto ou serviço, Achebe adequa o léxico ao meio cultural da personagem e faz referência a bens essenciais nesse meio.

"Until then beloved countrymen, **roast in peace.**" (*AS*, p.28)

A expressão idiomática de base era "rest in peace" aqui desconstruída de modo a coadunar-se com o clima seco e quente de que estavam a ser vítimas os habitantes de Abazon.

Refira-se, finalmente, um dos aspectos que surpreendem no vocabulário de Achebe no seu último romance: o emprego de palavras obscenas que se encontravam ausentes nas obras anteriores.

"...it is my name and address which is printed...and not that of any fucking, excuse my language, any fucking Commissioner." (*AS*, p.26)

"I will buy your mother's cunt." (*AS*, p.31)

"Shit!...You don't have to follow your fucking leader in this house, you know." (*AS*, p.54)

"...walk about in a bowler hat and rolled umbrella like a fucking banker..." (*AS*, p.58)

"But shit! Who am I to..." (*AS*, p.62)

"...two people starting off even as identical twins in the morning might quite easily find themselves in the evening one as President shitting on the heads of the people and the other a nightman carrying the people's shit in buckets on his head." (*AS*, p.183)

Também em Kourouma e Couto, iremos encontrar uma falta de pudor a nível linguístico, sendo que, principalmente em Kourouma, ele se situa predominantemente num âmbito de natureza escatológica e sexual.

Nas comunidades de oralidade, as palavras, as ideias e a realidade estão intrinsecamente ligadas; elas fazem parte do mesmo *continuum*. A realidade mundana encontra-se impregnada de significação espiritual e todo o cosmos está inerente no mais insignificante objecto. Daí que Janmohamed afirme que "metonymy and metaphor, as essential phenomenological and epistemological structures, are more deeply integral to the oral consciousness than they are to the chirographic mind."[117]. De novo, instâncias da oralidade invadem e integram-se no espaço da escrita.

[117] JANMOHAMED, Abdul – "Sophisticated Primitivism: The Syncretism of Oral and Literate Modes in Achebe's *Things Fall Apart*", op.cit., p.92.

2.1.2.2 Ordem morfossintáctica

Debrucemo-nos um pouco sobre a estrutura frásica nos romances de Achebe. O sintagma, principalmente em *TFA*, mas também ainda um pouco em *AMOP*, caracteriza-se por uma ausência de complexidade. O estilo de *TFA* distingue-se, assim, do dos outros romances pelas suas frases simples, curtas e concisas que parecem seguir-se umas às outras como contas num colar. Através da justaposição e da adição, a estrutura frásica consegue produzir o efeito característico da oralidade. Achebe, pelo padrão de sintaxe utilizado, cria, de um modo geral, um estilo paratáctico. Por vezes, as frases ligam-se umas às outras explicitamente através de conectores coordenativos; é o caso, por exemplo, da seguinte passagem, em que Obierika evidencia, através da parataxe, uma certa economia de expressão:

> "The white man is very clever. He came quietly and peaceably with his religion. We were amused at his foolishness **and** allowed him to stay. Now he has won our brothers, **and** our clan can no longer act like one. He has put a knife on the things that held us together **and** we have fallen apart." (*TFA*, p.176)

Noutras ocasiões, apenas o efeito se assemelha ao da parataxe, pois as conjunções coordenativas não estão presentes. As relações entre as frases são mais relações de sentido do que gramaticais e não existe a tentativa de juntar as orações em frases complexas. Consideremos, por exemplo, o parágrafo inicial de *TFA*:

> "Okonkwo was well known throughout the nine villages and even beyond. His fame rested on solid personal achievements. As a young man of eighteen he had brought honour to his village by throwing Amalinze the Cat. Amalinze was the greatest wrestler who for seven years was unbeaten, from Umuofia to Mbaino. He was called the Cat because his back would never touch the earth." (*TFA*, p.3)

As ideias que provocam a transição de uma frase para outra são: a fama (da primeira para a segunda); as façanhas de Okonkwo (da segunda para a terceira); Amalinze (da terceira para a quarta); Cat (da terceira para a quinta).

Resolvemos tentar reescrever este parágrafo recorrendo à subordinação, e uma das alternativas poderia ser a seguinte:

> "Okonkwo, whose fame rested on solid personal achievements, was well known throughout the nine villages and beyond, since as a young man of eighteen he had brought honour to his village by throwing Amalinze the Cat. Amalinze, who was called the Cat because his back

would never touch the earth, was the great wrestler who for seven years was unbeaten from Umuofia to Mbaino."

Apesar de poder subordinar algumas das frases simples e, assim, dar relevo aos elementos mais importantes, Achebe não o fez, precisamente, porque a subordinação sintáctica é mais característica da representação escrita do que do discurso oral. O efeito pretendido por tal estratégia é de um certo nivelamento: uma vez que um determinado facto não é subordinado a um outro mais importante, tudo existe no mesmo plano e poderá ser considerado igualmente importante.

Achebe parece determinado em escrever não só frases simples como também curtas. Tomemos outra passagem como exemplo:

> "Okoye was also a musician. He played on the *ogene*. But he was not a failure like Unoka. He had a barn full of yams and he had three wives. And now he was going to take the Idemili title, the third highest in the land. It was a very expensive ceremony and he was gathering all his resources together. That was in fact the reason why he had come to see Unoka." (*TFA*, pp.6-7)

Procedemos, de novo, ao nosso exercício de reescrita, tentando produzir frases mais longas:

> "Okoye was also a musician who played on the *ogene* but who was not a failure like Unoka and had a barn full of yams and three wives. Now he was going to take the Idemili title, the third highest in the land, which was a very expensive ceremony, so he was gathering all his resources together and that was in fact the reason why he had come to see Unoka."

A razão pela qual Achebe escreve daquele modo não é porque não consiga escrever de uma forma mais complexa e elaborada, mas porque deseja que a forma e o conteúdo do romance estejam em consonância. O efeito criado por tal estilo é subtil: por um lado, sugere que estamos numa época mais simples do que a actual; por outro, pretende, então, recriar toda uma ambiência de língua oral que, normalmente, é constituída por frases mais simples; finalmente, sugere ainda que estamos perante falas em língua Igbo cujas estruturas serão eventualmente mais simples do que as da língua inglesa contemporânea. Estamos, por isso, no domínio do estilo intuitivo expeditivo das línguas africanas, em que o sistema relacional da língua não tem uma grande importância. Achebe ignora deliberadamente as conexões tão queridas do povo britânico, como humoristicamente retrata em *AS*:

> "Dick still looks puzzled.
> 'I don't see the connection,' he says. [...]
> 'That's a Britisher for you, Chris. He is looking for connections. There aren't any, young man. This is negritude country, not Devonshire.' " (*AS*, p.57)

Veremos que tanto a ficção de Kourouma como a de Couto também vão evidenciar muitíssimo bem este estilo.

O tipo de estrutura frásica escolhido por Achebe para o seu primeiro romance rural é responsável, em larga medida, pelo consenso entre os críticos literários de que a língua e o estilo de Achebe se caracterizam pela simplicidade e clareza. Mas o que é certo é que com *AS*, a sintaxe de Achebe altera-se radicalmente. Aqui, encontramos um recurso mais intenso às frases periódicas e o estilo paratáctico deu lugar a um estilo mais hipotáctico. Por exemplo, enquanto que nos primeiros três parágrafos do capítulo oitavo de *AS*, 209 palavras apenas formam seis frases (cf. p.102), nos três parágrafos iniciais de *TFA*, 297 palavras são usadas para construir dezoito frases (cf. pp.3-4). Com este romance, a língua de Achebe perde, de certo modo, a sua renomada simplicidade fruto de uma sintaxe económica.

Um dos desvios manifestados pela linguagem literária pode ser a desestruturação da língua, ou seja, quando certas regras do código padrão são violadas como, por exemplo, nos seguintes casos:

"He filled the first horn and **gave to his father**." (*TFA*, p.72)
em que o verbo 'to give' é utilizado intransitivamente;

"If, **in the other hand**, Uzowulu should recover from his madness..." (*TFA*, p.92)
em que a preposição normativa seria "on the other hand";

"The kola nut **was given him** to break..." (*TFA*, p.165)
em que a estrutura na voz passiva exigiria a preposição 'to'; deste modo, está-se a utilizar a estrutura da voz activa, segundo a qual se diria "He gave him the kola nut";

"Was it you brought me the letter?" (*AMOP*, p.128)
em que se verifica uma elipse do pronome "who"; de acordo com a norma inglesa, deveria dizer-se "Was it you who brought me the letter?";

"But, **no let's change** the subject." (*AS*, p.67)
em que a norma ditaria uma ordem diferente – "let's not change the subject";

"...some white inspectors...found his school **the most quiet** in West Africa." (*AS*, pp.85-6)
em que a forma normativa seria "the quietest" uma vez que, para se formar o grau superlativo absoluto só se acrescenta "the most" a adjectivos com mais de duas sílabas;

"Even when I found myself **begin** to pick and choose what dress...to wear..." (*AS*, pp.89-90)
que pediria, de acordo com a gramática normativa inglesa, o gerúndio;

"A young man...pointed at **whomever** he wanted to fight." (*TFA*, p.49)

em que a forma correcta seria, em qualquer contexto, "whoever";

"...when a titled man comes into a meeting the talking **must have to stop** until he has taken his seat." (*AS*, p.121)

em que Achebe, provavelmente no intuito de dar mais ênfase à obrigatoriedade daquela atitude deferencial, utiliza dois verbos modais que exprimem esse valor, mas que, combinados, produzem agramaticalidade; assim, ter-se-ia que dizer "must stop" ou "has to stop".

Relembramos ainda que uma das estratégias utilizadas por Achebe com implicações de natureza sintáctica tem a ver com a repetição que já abordámos numa secção anterior dado que ela tem, principalmente, como objectivo, conferir um carácter de oralidade ao texto escrito.

Uma outra área de interferência entre a língua igbo e a língua inglesa verifica-se a nível dos tempos verbais. Com efeito, por vezes, Achebe, contrariando as expectativas de determinado tempo verbal, utiliza um outro, provocando um desvio sintáctico, o que tem também, no fundo, implicações semânticas.

"The first cup went to Okonkwo, who **must** taste his wine before anyone else." (*TFA*, p.19)

Dado que todo o contexto se refere ao passado, normativamente, o verbo teria de estar também no passado: "...who had to taste his wine...".

"I knew he would go to a university. I **use** to tell the other boys in my class that Odili **will** one day be a great man and they **will** be answering him sir, sir." (*AMOP*, p.9)

De novo, a mesma situação; da forma como está, sugere que Nanga está a fazer essa afirmação relativamente ao presente, quando, na realidade, se está a referir a uma acção do passado. Por conseguinte, a norma ditaria o emprego de "used", "would", "would".

"You **suppose** to know." (*AMOP*, p.58)

Neste caso, ter-se-ia que empregar a voz passiva "are supposed" e não a voz activa.

"I never **meet** you before in person sir" (*AS*, p.130)

Mais uma vez, o tempo verbal adequado ao contexto teria de ser no passado: "I have never met you before." ou "I never met you before."

Nas línguas africanas, existe temporalidade, mas como ela não é marcada na forma do verbo e sim através de um contexto ou de um elemento lexical, é natural que nesta transposição de uma língua africana para a língua inglesa, não tendo esta língua essa

possibilidade de apoio no contexto ou num elemento lexical, haja a tendência de colocar o verbo no tempo em que se colocaria na língua de origem. Esta é verdadeiramente uma situação de diglossia. Enquanto que nós, ocidentais, funcionamos através de coordenadas espacio-temporais, e como tal consideramos que o tempo tem três dimensões (passado, presente e futuro), para o homem negro a situação é diferente. Devido à nossa própria cultura escrita, dizemos que a única dimensão real de tempo é o passado contrariamente aos negros para quem a única dimensão real é o presente. Dado que eles vivem em função de ritualidades, o tempo nunca tem verdadeiramente uma dimensão cronológica, mas tem, sobretudo, uma dimensão ritual. E como os ritos são sempre a presentificação do passado ou do futuro, é no presente que radica fundamentalmente o tempo por excelência da estruturação do pensamento dos negros. Isto explica que, numa frase que contém "never" que, neste caso, é um adjectivo de dimensão lexical do tempo passado, Achebe tenha colocado o verbo no tempo presente. É esta diferença de valoração das dimensões do tempo que tem muito a ver com a própria civilização.

Na sua radicalidade no que concerne à rejeição total (pelo menos, teórica) do uso da língua europeia nas literaturas africanas, Ngugi wa Thiong'o ainda concede à contaminação linguística algum espaço de positividade:

> "...what gives it [African novel] that innovative difference is surely its relationship to African languages...[...] These languages are the magic fountain from which African Literature in English or French or Portuguese draws and which give it a perpetual youthfulness. The paleness arising from its imitation and the use of European languages to represent the real-life speech and characters is immediately refreshed in colour by the stamina and blood it draws from African languages." [118]

Para concluir, podemos afirmar que as literaturas africanas se descolonizam pela sua capacidade de criar uma nova linguagem suporte de um nova ética e de uma nova estética literária, ou seja, pela sua fala literária.[119] A escrita de Achebe, assim como a de Kourouma e de Couto, procura fazer *falar* o texto com uma voz africana.

---

[118] THIONG'O, Ngugi Wa – "Europhonism, Universities and the Magic Fountain", op.cit., pp.6-7.
[119] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.118.

2.2 Contaminação linguística em Ahmadou Kourouma

Com *LSI*, estamos perante uma negrificação ampla do romance. Kourouma não se limitou a a africanizá-lo só pelos temas nem se limitou a um exotismo de superfície inserindo algumas palavras africanas num texto de purismo académico para lembrar que o autor não era, afinal, um francês de França. Ele ousou escrever malinké em francês. Quando lemos este romance, ouvimos uma voz africana, deparamo-nos com um discurso autenticamente africano. Este autor recusou, assim, a inadequação entre o sentimento e a expressão, com a qual tantos escritores antes dele se tinham resignado. A sua formação científica, na área da matemática, pode ter levado a que ele sentisse um menor "respeito" pela língua francesa do que aqueles que tiveram uma formação clássica na área das letras, e a que se sentisse menos "obrigado" às exigências normativas dessa língua.[1]

Ao adaptar a língua francesa às estruturas linguísticas (e mentais) malinkés, afastando-se, por conseguinte, das normas do francês convencional, Kourouma anuncia a renovação da forma de expressão.

> "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."[2]

O próprio autor apresenta explicitamente as suas razões para tal prática literária:

> "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." [3]

Kourouma inscreve, assim, a sua escrita numa zona linguística heterogénea, numa zona fronteiriça entre o francês e o malinké. Antes de analisarmos as audácias da língua literária de Kourouma, debrucemo-nos um pouco sobre o estatuto da língua francesa no mundo ficcional de *LSI*, em particular, sobre a relação da personagem principal, Fama, com esta

---

[1] Achebe, numa entrevista, assume uma postura idêntica face à língua inglesa: "Contrary to other writers of the English-speaking world,...I do not feel much kinship, basically, with the English tradition although I use the English language. I have no thorough respect or worship for it. It is a very fine instrument, but not an object of ritual." In LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, op.cit., p.51.

[2] Ahmadou KOUROUMA in BADDAY, Moncef, op.cit., p.7.

[3] Ahmadou KOUROUMA in CHEVRIER, Jacques – "Une écriture nouvelle", *Notre Librairie*, nº60, juin-août 1981, p.70.

língua. Ao longo da obra, o narrador não nos fornece nenhuma informação sobre as competências linguísticas desta personagem. Obviamente, Fama pensa em malinké, mas, curiosamente, nunca se coloca o problema acerca da língua por ele falada: a língua francesa aparentemente encontra-se excluída da lista de "bâtardises". O próprio Fama reconhece ser "analphabète comme la queue d'un âne" (p.23)[4]. Ele terá, por conseguinte, um conhecimento muito superficial desta língua e, mesmo assim, apenas limitado a uma utilização oral. De qualquer modo, o texto, apesar de não nos fornecer directamente detalhes quanto a esta questão, dá-nos algumas pistas que nos permitem aceder um pouco às competências linguísticas da personagem. Fama parece compreender o guarda da fronteira entre a Côte des Ebènes e a República do Nikinai, "un déhonté rejeton de la forêt" (p.103), que, em princípio, não falará francês. Ele compreende também o discurso do presidente o qual se exprime, pela lógica, na língua 'nacional', o francês, de modo a ser entendido por todos os presos oriundos de diversas regiões (p.180 e seguintes). Não sabemos em que língua se desenrola o interrogatório do juiz de instrução que é *Foula* (p.168), mas, pelo menos, deduzimos que Fama conta o seu sonho em malinké visto no fim o narrador precisar:

> "Fama raconta une deuxième fois son rêve, le juge traduisait en français, répétait les phrases, butait sur des mots..." (p.173)

Na segunda comparência perante o juiz, são-nos fornecidas outras indicações sobre as línguas faladas pelas personagens. O juiz procedeu à leitura de um "exposé interminable plein d'articles et de dialogue" (p.174) que provavelmente se encontra em francês, uma vez que o narrador nos informa que "Fama et beaucoup d'autres n'y comprenaient rien" (p.174), e um guarda malinké lhes diz: "Vous ne comprenez pas le français..." (p.174). É precisamente este guarda que vai desempenhar o papel de tradutor. *LSI* apresenta, assim, uma sociedade linguisticamente clivada: de um lado, aqueles que falam e, sobretudo, escrevem em francês, e que, de modo geral, detêm os poderes; do outro lado, os iletrados, como Fama, Salimata e a enorme maioria de africanos, reduzidos à exclusão desses poderes.

[4] A noção de iliteracia que só surge em África pela mão dos europeus, com a introdução da escrita, é ilustrada através de uma imagem que, significativamente, se baseia num animal estranho ao continente africano: o burro.

Apesar do romance, no início, ter surpreendido e escandalizado muitos puristas, os críticos viriam a 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." [5]

Nesta citação são, precisamente, referidos alguns aspectos por onde irá passar a nossa análise da obra: a transmissão de um carácter de oralidade, e a inovação a nível léxico-semântico e morfossintáctico.

2.2.1 Oralidade vs literacia

"...dans la parole...comme un poisson dans l'eau ou un oiseau dans le ciel." (*LSI*, p.140)

O romancista africano, na sua caminhada para a descolonização literária, procura 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 africanas. Um dos modelos do discurso romanesco situa-se precisamente na tradição oral e um dos trabalhos da crítica, segundo Kane, consiste, assim, em fazer sobressair a relativa continuidade do discurso tradicional oral no discurso escrito: "...on ne peut analyser le dessein narratif sans référence au discours traditionnel"[6]. Kourouma reflecte sobre a dualidade oralidade/literacia e explicita claramente que, para ele, esse facto não constitui qualquer desvantagem:

> "On avance souvent le fait que nous sommes issus de la tradition orale. En quoi, je vous le demande, cet état de fait nous empêcherait-il de prendre la plume et de créer? En ce qui me concerne, je n'écris pas en malinké mais en français. J'adapte la langue au rythme narratif africain. Sans plus. M'étant aperçu que le français classique constituait un carcan qu'il me fallait dépasser."[7]

---

[5] ROUCH, Alain e CLAVREUIL, Gérard – *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1986, p.152.
[6] KANE, Mohamadou – *Roman africain et tradition*, op.cit., p.15
[7] BADDAY, Moncef, op.cit., p.6.

É neste sentido que Burtin e Obadia falam em "langue nouvelle axée sur l'oralité plus apte à traduire la conception africaine du monde" [8]. E acrescentam:

> "...l'alternance des registres de langue: la langue courante, le passage du code oral au code écrit sont à la fois révélateurs d'une parfaite maîtrise du français et de l'art du griot qui doit séduire par la qualité de sa parole tout en maintenant le contact avec l'auditoire." [9]

Neste domínio, e tal como a obra de Achebe na área anglófona, *LSI* adquire contornos de pioneirismo:

> "*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 débout de l'émancipation de la littérature franco-africaine par rapport aux conventions...du roman occidental du XIXe siècle."[10]

A presença da oralidade característica do mundo tradicional malinké vai fazer-se sentir a dois níveis: por um lado, a nível do estatuto e do desempenho do próprio narrador[11], e por outro, "sob o comando" do narrador, a nível do estilo, da fala (*parole*). Ambos vão transmitir a essência de uma narrativa oral e o calor da expressão oral.

Uma das originalidades deste romance reside precisamente no plano da narração que ocupa um lugar predominante em relação ao discurso. Este está reduzido aos momentos determinantes na evolução da trama, o que faz com que a narração seja o meio indispensável para o encadeamento dos acontecimentos da 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, tendo mais a aparência de discursos justapostos que se entrecruzam (cf.p.115, 126, 133-4, etc.). A maioria das vezes, os discursos directos são trocas de saudações e pedidos de bênçãos, situação que é particularmente visível no que diz respeito a Fama.

---

[8] BURTIN, Marie-Simone e OBADIA, Jean-Charles – "*Les Soleils des Indépendances*, l'ancrage culturel", *Réponses* nº7, supplément du *Français dans le monde*, mai 1983, p.20.
[9] Ibid.
[10] GERARD, Albert – *Etudes de littérature africaine francophone*, op.cit., p.71.
[11] Se bem que a técnica narrativa seja o tópico central do próximo capítulo, impõe-se abordar, já nesta secção, alguns aspectos ligados ao desempenho do narrador na medida em que eles têm a ver com a dicotomia língua oral/língua escrita.

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)

Para além do discurso indirecto, o que predomina no romance é o discurso indirecto livre que, não contrariando a prioridade da narração, deixa no nosso espírito uma verdadeira impressão de que houve discurso directo. Constata-se frequentemente a passagem, nem sempre nítida, do discurso indirecto ao discurso indirecto livre, o que, por vezes, pode suscitar a dúvida quanto à paternidade da mensagem. Refira-se apenas uma bênção em discurso indirecto livre a título ilustrativo.

"Qu'Allah continue de bénir et de renforcer la communauté malinké de la capitale!" (p.83)

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)

"Et Bakary avait déjà parlé, Fama devait confirmer. «Allez vite!» " (p.169)

A transcrição dos discursos das personagens em estilo semi-directo, respeitando ainda a preponderância da narração, evita o peso do discurso directo. Vejamos como prossegue a penúltima passagem 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 chamado discurso semi-directo e a do discurso indirecto livre. Acima de tudo, a passagem faz suscitar a dúvida quanto à paternidade, facto de que falávamos há pouco. Com efeito, quem é o emissor do texto entre aspas e o das frases exclamativas[12]: apenas Fama nos dois casos, ou Fama e o narrador, respectivamente? Qualquer que seja a

[12] Echenim chamou a atenção para uma ruptura efectuada por Kourouma relativamente ao esquema convencional, na medida em que este autor, frequentemente, utiliza pontos de exclamação para indicar discursos directos, em vez das tradicionais aspas. ECHENIM, Kester, op.cit., p.143. 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..." (*LSI*, p.121)

resposta, é notório o desejo do narrador de dominar o seu próprio discurso[13]. A mesma situação de ambiguidade e dúvida quanto ao emissor é visível nas seguintes passagens relativas a Salimata:

> "Le matin à sortir! comme les autres! ce ne sera pas le jour où Salimata se dira, me voilà grosse!" (p.31)
>
> "Un enfant! Un seul! Oui, un bébé! Unique imploration sur cette terre, Fama se prouvant de plus en plus insuffisant." (p.43)

A utilização do discurso indirecto livre faz com que, muitas vezes, nós contemplemos os acontecimentos através do olhar das personagens. Recorre-se sempre ao carácter intuitivo expeditivo do discurso africano, discurso simbolizante que não sente muita necessidade de uma relação hipotáctica ou paractática. O narrador torna-se, por conseguinte, uma instância menos definida, menos nítida. Esta circunstância 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.

> "Damnation! bâtardise! le nègre est damnation!" (p.18)
>
> "Donc, vil de damnation, un damné abject, le bâtard de Bamba qui avait porté la main sur Fama." (p.19)
>
> "Bâtards de fils de chien! Pardon! Allah le miséricordieux pardonne d'aussi malséantes injures échappées à Fama dans la mosquée! [...] Allah! fais, fais donc que Salimata se féconde!" (p.26)
>
> "Bâtardise! Vraiment les soleils des Indépendances sont impropres aux grands 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 como que uma interpenetração do espaço da narração e do discurso.

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, assim, uma importância primordial.

---

[13] No entanto, há ocasiões em que ele abdica desta preeminência, cedendo parte do seu espaço às personagens: referimo-nos aos monólogos interiores de Fama e Salimata.

A sensação que esta obra nos deixa é a de que estamos perante a transcrição de uma história que alguém (e porque não dizermos um *griot*?) nos contou. Efectivamente, a essência, voltamos a afirmar, é de uma narrativa oral. As opiniões de diversos críticos confirmam este sentido.

> "Ahmadou Kourouma réussit à trouver un ton nouveau proche de la parole, sans équivalent chez les romanciers qui l'ont précédé."[14]
>
> "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 effects d'oralité et des effets populaires."[15]

Estes efeitos de oralidade resultam de vários processos que passaremos a analisar.

A frase de Kourouma é, frequentemente, bastante longa, mas, apesar disto, nunca temos a sensação de desordem ou confusão, pois ela é perfeitamente estruturada e ritmada. Vejamos a seguinte passagem em que a repetição da preposição coordenativa "et" vai provocar uma falsa parataxe em que o objectivo visado é acentuar o efeito de multiplicidade:

> "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 connu 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 bem 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."[16]

À proliferação de verbos, em que imagens tácteis, auditivas e visuais se confundem, Kourouma, por vezes, opõe uma série de construções nominais que criam, de igual modo, um movimento diabólico.

> "Elle: l'essouflement **et** les vertiges qui l'assourdissaient, l'étreignaient, **et** les couleurs qui se superposaient: le vert **et** le jaune dans des vapeurs rouges, le tout rouge; la douleur **et** les roulements de ventre, les chants dans l'aurore; le champ de l'excision au pied des montagnes

[14] RICARD, Alain – "Vers le renouveau", *Littératures de langue française hors de France*, Anthologie didactique, Fédération International des Professeurs de Français, Sèvres, Ed.J.Duculot, s.d., p.94.
[15] ABASTADO, Claude – "La communication littéraire dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma", *Revue d'Ethnopsychologie*, vol.XXXV, nº2-3: "Littérature d'Afrique noire – Identité culturelle et relation critique", avril-septembre 1980, pp.147-8.
[16] BADDAY, Moncef, op.cit., p.5.

aux sommets vaporeux, le soleil sortant tout rouge, tout noyé dans le sang, le viol, la nuit **et** les lampes brillantes **et** éteintes **et** fumantes **et** les cris **et** les jambes piétinées, contusionnées, les oreilles meurtries, les pleurs **et** les cris **et** le pillage..." (p.75)

O ritmo típico de Kourouma, ritmo da fala africana, pode ainda ser visto na seguinte passagem, 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 durante o período da colonização. 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 imediatamente após a independência.

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, e incide sobre diferentes classes de palavras:

- verbos

"Il fallait bousculer, menacer, injurier pour marcher." (p.10)
"Celui-ci s'excitait, trépignait, maudissait..." (p.14)
"...les moustiques sifflotaient, ronronnaient et disparaissaient dans l'ombre." (p.97)
"Le vent renversa, arracha, aveugla..." (p.107), etc.

Poderíamos multiplicar os exemplos, pois esta é a classe gramatical que sofre o maior número de acumulações, quer sob a forma de infinitivo quer do particípio 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." [17]

- nomes

"Sur la nuit, sur la brousse, sur les mystères s'ouvrait la porte..." (p.37)
"Un homme dont l'ombre, la silhouette et l'effluve...suffisaient pour que Salimata ait la nausée, l'horreur et le raidissement." (p.39)
"Fama...écrasa poux, punaises et puces." (p.136)

[17] LAVERGNE, Evelyne, op.cit., p.21.

"La colonisation, les commandants, les réquisitions,les épidemies, les sécheresses, les Indépendances, le parti unique et la révolution..." (p.137), etc.

- adjectivos

"D'un ton ferme, coléreux et indigné, Fama..." (p.12)

"...Tiécoura...était un bipède effrayant, répugnant et sauvage." (p.38)

"C'était piteux, incroyable, honteux!" (p.132)

"Défaits, refoulés, vaincus, la discorde et la querelle ravagèrent les cabots." (p.147)

Para concluir, gostaríamos de citar uma última passagem que, apesar de longa, nos parece o exemplo perfeito para ilustrar este processo utilizado por Kourouma, dado que combina várias acumulações.

"Elle n'avait vu, entendu, pensé qu'à ce qu'elle fuyait, et avec l'air inspiré et soufflé dans la fatigue, avec les montagnes escaladées, les rivières passées, les forêts traversées, ce qui s'éloignait, ce qu'emportaient les graviers projetés par ses pieds dans les pleines, ce qui partait, ce qui se taisait avec les aboiements et hurlements, dépassés, les sifflements des serpents contournés, c'était l'excision, le viol, la séquestration, le couteau, les pleurs, les souffrances, les solitudes, toute une vie de malheur." (p.46)

Na realidade, esta frase, capaz de nos fazer perder o fôlego, sugere admiravelmente a ideia da corrida quase infindável de Salimata, e o movimento expressivo da frase traduz os sentimentos da personagem.

Para além da acumulação, outra característica do estilo de Kourouma, como referimos, é a repetição. Schikora chamou a tenção para o facto de que o que poderia ser uma repetição fastidiosa para nós, leitores ocidentais, é apreciada de sobremaneira na tradição oral africana, e mais do que isso, a repetição assume-se como um dos seus traços característicos,[18] facto confirmado por Kourouma.

"The repetition is part of the *oralité*. When we talk, in an oral setting, we use a lot of gestures, and repeat ourselves twice or three times for fear of not being understood the first time around... The reader, in a written context, can always go back to a sentence that was not fully comprehended. However, in an oral situation, one has to repeat one's utterance...This is the technique used by the malinké."[19]

A repetição contribui, por conseguinte, para o ritmo oral africano que o autor queria preservar e é um elemento fundamental num processo de memorização. Ela manifesta-se a vários níveis e em estruturas variadas.

---

[18] SCHIKORA, Rosemary – "Narrative Voice in Kourouma's *Les Soleils des Indépendances*", *The French Review*, vol.55, nº6, May 1980, p.816.

[19] OUEDRAOGO, Jean, op.cit., p.1339.

- Repetição de certas palavras

  - repetição simples

    "Le soleil! le soleil! le soleil des Indépendances..." (p.9)

    "Et alors elle...avait commencé à courir, courir." (p.47)

    "..le camion aurait déjà laissé des kilomètres et des kilomètres." (p.88)

    " – Ce que je peux jurer...ce que je peux jurer, répéta-t-il, jamais, jamais un jour, un seul jour, Matali n'a oublié ses parents." (p.112)

    "L'hyène...s'approchait et s'approchait...au pied du baobab, là, hurlait, hurlait.." (p.161)

    "Et le jour fixé arriva en effet, un matin de la dernière semaine de l'harmattan, un matin grisâtre et bâtard, un matin comme les autres..." (p.33)

    "On entrait dans la piste et la poussière, la poussière en écran qui bouchait l'arrière, la poussière accrochée en grappes... et la poussière tournoyait épaisse..." (p.94), etc.

  - reduplicação

    "Fama eut peur... Peur de sa peur." (p.102)

    "...connaître la dureté de ses duretés..." (p.181)

    "Balla avait accumulé exploits sur exploits..." (p.127)

    "...Fama courait de palabre en palabre. Les bruits...se chuchotaient d'oreille à oreille." (p.160), etc.

  - construção simétrica em quiasmo

    "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), etc.

- Repetição de outros 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 relativamente ao 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 pas 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 rappelée 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)

Saliente-se ainda as repetições do trauma 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.

Não devemos, contudo, concluir, depois de todos estes exemplos, que este estilo marcado pela repetição é sinónimo de monotonia. O desenvolvimento da narração é frequentemente interrompido por numerosas perguntas, exclamações, apóstrofes e invocações. Por outro lado, quando a situação o exige, o autor utiliza um estilo mais conciso:

> "Désésperé, 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 chemain, 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 naquele momento.

Outra das instâncias que contribui para todo um efeito de oralidade em *LSI* é o narrador que marca a sua presença, entre outros factores, através de:

- auto-correcções

> "Donc c'est possible, d'ailleurs sûr, que l'ombre a bien marché..." (p.8)
> "...les boubous blancs, bleus, verts, jaunes, disons de toutes les couleurs, moutonnaient..." (p.11)
> "..il rencontra, ou mieux, un génie se révéla à Balla." (p.126)

- precisões entre parêntesis

> "Bamba! (ainsi se nommait celui qui défiait) Bamba!" (p.14)
> "...ceux de sa femme (l'épouse du voisin, précisons-le)..." (p.15)
> "...Salimata se refusa à Bafi (ce fut le premier mari de Salimata)." (p.39)
> "...le frère de Baffi (il s'appelait Tiémoko) revint à Salimata." (p.42), 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, que remetem para a improvisação e espontaneidade do conto, coexistem com traços manifestamente escritos, o que indica, na nossa opinião, um desejo de africanizar, de descolonizar a forma romanesca.

É 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)
> "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 trama.

> "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)
> "Ce furent des funérailles pleinement réussies. Mais pourquoi?" (p.150), etc.

O narrador afirma a sua competência ao fornecer todas as informações como resposta. Por vezes, são apenas perguntas retóricas, mas que, de certo modo, nos encaminham para uma tentativa de resposta.

> "D'ailleurs faisons bien le tour des choses: Fama pouvait-il prétendre avoir eu raison sur tous les bords?" (p.20)
> "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 vieillard 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)
> "Maintenant, dites-le moi! Le voyage de Fama.., vraiment dites-le moi, cela était-il vraiment, vraiment nécéssaire? Non et non!" (p.151)

e até de interpelar as personagens, nomeadamente Fama.

> "Tu ne leur échapperas pas! tu ne pourrais pas refuser l'héritage...Dans ce cas prépare-toi donc à hériter... Tu renonces au voyage ou tu pars pour hériter.." (p.93)
> "Réfléchis à des choses sérieuses, légitime descendant des Doumbouya! Le dernier Doumbouya! Es-tu, oui ou non, le dernier, 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...tu te devais d'écouter le vieux féticheur." (p.152), etc.

De todo este processo resulta, por conseguinte, uma relação privilegiada com os leitores. De acordo com Echenim, "le romancier se présente alors en tant que conteur ayant des rapports directs et vivants avec ses auditeurs"[20].

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 *LSI*, e no âmbito 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. O narrador faz questão de mostrar que está bem presente ao longo de todo o desenrolar da narrativa,

"Parlons-en rapidement plutôt." (p.21)
"Empressons-nous de le conter." (p.127)
"...nous disons bien quatre boeufs!" (p.144)
"...un n'goni de chasseurs sans sang, disons-le, c'était décevant." (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 colaboração; é referindo-se a esta situação que Echenim fala em "clins d'oeil successifs à l'intention du lecteur"[21] .

Antes de mais, as intrusões do narrador levam-nos a concluir que ele, "le regard de l'histoire"[22], é africano.

"...disons-le en malinké..." (p.7)
"Dites-moi, en bon Malinké que pouvait-il chercher encore?" (p.13)

Uma das originalidades da obra de Kourouma reside no facto de o narrador introduzir, na sua fala, especificidades estilísticas africanas, sendo as mais correntes expressões directamente traduzidas do malinké, como veremos mais adiante na secção sobre a organização retórica do discurso. Ao colocar o leitor no papel de público estrangeiro, a quem faltam certos dados culturais,

[20] ECHENIM, Kester, op.cit., p.140.
[21] Ibid, p.159.
[22] DERIVE, Jean – "Pour une pédagogie de la lecture des oeuvres négro-africaines", op.cit., p.81.

"Qui n'est pas Malinké peut l'ignorer..." (p.12)

"...vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké..." (p.147)

o narrador 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.

"Vous paraissez sceptique! Et 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...parler..." (p.140)

e levando-o mesmo a "proferir" um julgamento sobre um facto, isto numa passagem já citada anteriormente cujo tom é bem o da *palabra* africana:

"Maintenant, dites-le moi! Le voyage de Fama dans la capitale.., vraiment dites-le moi, cela était-il vraiment, vraiment nécéssaire? 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 *suspense*, ele garante a atenção geral:

"...et le commandant préféra, vous savez qui? [...] Savez-vous ce qui advint?" (p.22)

"Le féticheur et sorcier Balla...(nous viderons dans la suite le sac de ce vieux fauve, vieux clabaud, vieille hyène)..." (pp.108-9)

A ilusão da presença física de um 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 paraissez 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 determinadas expressões:

"Mais attention!" (p.8)

"Avez-vous bien entendu?" (p.104)

"...(mais cela, nous nous rappelons que Balla savait le faire)..." (p.149)

Por conseguinte, 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.

Salientemos ainda uma outra passagem em que o narrador relata determinados acontecimentos de um modo em que está implícito um gesto feito com as mãos: "un enfant haut comme ça les aurait relevés" (p.150). Esta técnica prende a atenção do leitor e dá mais vivacidade e presença ao facto, para além de mimetizar uma situação em que o narrador está necessariamente na presença da sua audiência.[23]

Kourouma traz um novo dinamismo e energia ao papel tradicional do narrador no romance e, ao mesmo tempo, 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 *griot*/público típico da oralidade que foi interrompido com a introdução da escrita. É o próprio Kourouma que, confrontado com as marcas de oralidade veiculadas pelas várias técnicas narrativas empregues, confirma:

> "...it is not for the sake of innovation since it so happens that my goal is to be authentically African...in *The Suns of Independence* I follow the model of the *palabres*."[24]

O romancista ocidental do século XX, de um modo geral, não se preocupa em estabelecer um laço visível com o leitor[25]. Para ele, escrever é o acto solitário de um indivíduo isolado numa sociedade onde já não existe uma consciência comunitária.

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

---

[23] Já anteriormente em *AMOP* de Achebe, tínhamos encontrado esta estratégia: "this way and that" (p.7) e "this one and that" (p.36).

[24] OUEDRAOGO, Jean, op.cit., p.1338.

[25] No século XIX, com o romance-folhetim, a situação era bem diversa: a baixa alfabetização das populações acarretava uma maior necessidade de coloquialismo.

oral, confere uma dimensão africana à sua ficção[26], afastando-se do cânone linguístico e literário francês, facto que foi reconhecido pela crítica.

> "Kourouma's brilliant transformations of French liguistic usage and literary methods are part of an audacious project which should be appreciated in the context of the stubborn persistance of academic constraints on literature published in France, where the taboo against 'writing what is spoken' is maintained against all good sense, and the written form must be elaborated within a closed system of *canons d'écriture* which discourage convincing experiments in raising voice to literary heights." [27]

2.2.2 Organização retórica do discurso

> **"Peu importe la langue. Écrire c'est être le cuisiner d'un plat dont les ingrédients existent mais dont la recette est à inventer. Je recrée la langue inexorablement... Ma liberté c'est d'avoir conscience de mes limites et en même temps de les refuser parce qu'il y a également en moi une conscience de l'infini..."** [28]

Não são palavras de Kourouma, mas poderiam ser. Kourouma serve-se de ingredientes franceses para cozinhar um prato bem africano; o uso que Kourouma faz das palavras faz com que elas se afastem da sua denotação habitual e adquiram novos valores tanto semânticos como sintácticos. A sua invenção não passa pelos ingredientes, mas pela maneira de os cozinhar. Sem renunciar ao uso do francês, Kourouma pretendeu apresentar social e linguisticamente o universo malinké: a frase, a expressão, a palavra colam-se de tal modo a este universo africano que esquecemos estar perante uma *língua estrangeira* ao meio. Gassama vai, precisamente, ao encontro desta ideia:

> "Il a vidé les mots de France de leur contenu gaulois pour les charger, comme des colporteurs malinké, de nouvelles marchandises, proposées à la consommation du francophone."[29]

Zabus, tal como já referimos, trabalha com dois conceitos muito importantes para este nosso estudo: o de palimpsesto e o de relexificação. Para ela, os textos africanos pós-coloniais são, em última análise, verdadeiros palimpsestos em que a língua original é tangível

---

[26] Kourouma prova, assim, que Ngandu-Nkashama estava, de certo modo, errado quando afirmava que "à une société orale correspond une idéologie et une culture qui deviennent inopérantes avec les limitations et la clôture introduites para l'écriture." NGANDU-NKASHAMA, Pius – *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris, Ed.Silex, 1984, p.16.

[27] POLLER, Nidra – "An Authentic Kuruma", op.cit., p.236.

[28] LAMKO, Koulsy – "Les mots nos outils", *Notre Librairie*, nº135, septembre-décembre 1998,pp.57-8.

[29] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Ed.Karthala, 1995, p.118.

e decifrável. Referindo-se aos dois níveis em que se pode verificar o palimpsesto, léxico-semântico, por um lado, e morfossintáctico, por outro, este crítico faz uma certa distinção entre as literaturas africanas em língua inglesa e em língua francesa,

> "Tandis que la politique coloniale britannique de développement fonctionnel allait permettre à des écrivains...de faire violence à l'anglais et de l'éclater dans sa syntaxe, la politique française d'assimilation et de neutralisation des langues africaines... n'allaient permettre que des innovations léxico-sémantiques (et non morpho-syntaxiques) 'africanisantes' " [30]

e relembra, nas palavras de Alain Ricard, "la vigilance avec laquelle étaient réprimées toutes les tentatives de faire [du français] un usage sauvage, vigilance inconnue dans les pays anglophones plus libres à l'égard de l'instrument linguistique"[31]. No entanto, apesar de reconhecermos que a diferença entre as duas políticas coloniais acarretou diferenças nas práticas literárias, já não concordamos com Zabus quando ela afirma que Kourouma apenas opera uma ruptura léxico-semântica e que a sintaxe nunca será ferida[32]. Tentaremos, por conseguinte, demonstrar que este autor oferece os dois níveis de palimpsesto, inovando a nível léxico-semântico e morfossintáctico.

Em estreita relação com este conceito de palimpsesto, Zabus refere-se ao método de relexificação que define como sendo "le calque délibéré et diachronique de la langue première ou maternelle en français" e "la création déterritorialisante d'un médium littéraire et esthétique à partir des éléments d'un lexique étranger et dominant".[33]

Um outro crítico, Abiola Irele, também aborda, se bem que de modo ligeiramente diferente, a questão que se coloca ao escritor africano de criar uma harmonia formal entre a expressão e o referente dessa expressão, ou por outras palavras, o problema do escritor africano de escrever (numa língua europeia) uma cultura oral (africana). Uma das soluções mencionadas por este crítico é designada de "direct transliteration of African speech into the European language"[34] e um dos autores que, segundo o mesmo, ilustra este processo é precisamente Kourouma.

---

[30] ZABUS, Chantal – "Le palimpseste de l'écriture ouest-africaine francophone", op.cit., pp.187-8.
[31] Ibid., p.188.
[32] Ibid., pp.199 e 202.
[33] Ibid., p.190.
[34] IRELE, Abiola – "The African Imagination", *Research in African Literatures*, vol.21, nº1, Spring 1990, p.61.

> "In the case of writers such as...Kourouma (*Les Soleils des Indépendances*), the process...becomes a conscious recasting of the European language in order to render both the speech patterns and the thought processes of fictional characters." [35]

Analisemos, em seguida, o modo como o discurso de Kourouma se organiza, se caracteriza e inova a nível léxico-semântico e morfossintáctico.

2.2.2.1 Ordem léxico-semântica

Esta obra apresenta um certo número de termos estrangeiros à língua francesa, dos quais convém precisar a origem.

Passemos rapidamente pelos nomes próprios, na medida em que é um item menos importante do que os seguintes. Em geral, os antropónimos, tais como Abdoulaye, Bakary, Salimata, etc., são específicos da civilização islâmica africana. Nomes como Doumbouya, Cissé, Keita, Koné e Konaté, designam uma espécie de clã, de grande família.

Os topónimos, por vezes, correspondem a nomes reais (ex: Horodougou, Ouassoulou, Dakar, Gorée), por vezes, são fictícios (ex: Côte des Ebènes, Nikinai), mas todos indicam espaços africanos identificáveis. [36]

Em *LSI*, referem-se ainda nomes de diferentes comunidades, tais como os *Bambara* (cf.p.87 e 101), que juntamente com os *Malinké*, constituem as duas etnias mais importantes da civilização mandinga[37]. Fala-se ainda noutras etnias também importantes: os *Mossi* (Burkina Faso), os *Haoussa* (Norte da Nigéria) e os *Nagos*, ou seja, os Yoruba (Sudoeste da Nigéria). A propósito do juiz de instrução, diz-se que ele tinha feições de *Foula* (cf.p.168), ou

---

[35] Ibid.

[36] Segundo Derive, o **Horodougou** ('Worodugu' em malinké) situa-se na parte noroeste da Costa do Marfim e estende-se até à Guiné. Cf. DERIVE, Jean – "Pour une pédagogie de la lecture des oeuvres négro-africaines", op.cit., p.67. Bonneau elucida-nos sobre a autenticidade do topónimo **Togobala** ao afirmar que Kourouma passou aí parte da sua infância. Cf. BONNEAU, Richard – *Ecrivains, cinéastes et artistes ivoiriens*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1973, 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 como um antigo lugar de desembarque de escravos. **Côte des Ebènes** e **Nikinai** representam, respectivamente, a Costa do Marfim e a Guiné.

[37] No entanto, por vezes, o termo é empregue com uma conotação particular (cf.p.13) em que '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 já serem muçulmanos, só muito tardiamente se tinham islamizado. 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, portanto, considerado infiel.

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* (p.65) poderá ser a grafia utilizada para Ouolof (Wolof), uma etnia do Senegal.

O carácter estrangeiro destes nomes não perturba a compreensão da história, na medida em que o contexto permite identificar as realidades às quais eles se aplicam. É, contudo, de certo modo, importante saber de que cultura é que eles advêm, assim como o seu valor conotativo, pois isso permite saber qual(quais) o(s) tipo(s) de público com quem o autor estabelece cumplicidade.

Relativamente aos termos do léxico comum estrangeiros à realidade europeia e 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 que escrevem em língua francesa (por exemplo, Sembène Ousmane em *Les Bouts de Bois de Dieu*), não as explica nunca em nota 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." [38] 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" [39].

Debrucemo-nos rapidamente sobre os termos locais utilizados por Kourouma, para passarmos, em seguida, a uma outra vertente muito mais significativa, e na qual é notória a contaminação entre o francês e o malinké, a relexificação de que falava Zabus.

Kourouma faz pedidos de empréstimo linguísticos principalmente ao malinké, sua língua materna, ao árabe e ao francês específico de África. Comecemos pelas palavras malinkés. Algumas são traduzidas, ou pelo menos explicadas no texto, tais como:

---

[38] CLEO-GODIN, Jean – "*Les Soleils des Indépendances*", op.cit., p.213.
[39] BURTIN, Marie-Simone e OBADIA, Jean-Charles – "*Les Soleils des Indépendances*, l'ancrage culturel", op.cit., p.21.

- *dja* ("le double", p.116, 120, 123 e 129)

- *ni* ("l'âme", p.116)

- *kala* ("destin", p.130)

- *tara* ("lit de bambou", p.158).

Poderemos incluir neste grupo a palavra *yagba* (cf.p.149) cujo significado está mais ou menos explícito, ou seja, uma dança. Nesta estratégia, apesar do termo francês transmitir o conteúdo nocional, ele sacrifica os valores evocatórios do termo africano.

Existem, também, termos de certo modo facilmente identificáveis através do contexto:

- *gnamokodé* (p.9) – injúria grosseira equivalente talvez a "bâtard"

- *dioula* (p.11 e 21) – Malinké no sentido lato ou, pelo menos, pertencente à etnia mandinga

- *houmba* (p.113) – uma saudação de agradecimento possivelmente equivalente à frase que vem a seguir "Que tombent sur vous les grandes bénédictions d'Allah!"

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.p.97 e 145 – um alimento), *dolo* (cf.p.100 – uma bebida), *foutou* (cf.p.145 – um alimento).

O grupo seguinte apresenta um grau ainda maior de dúvida relativamente ao seu sentido:

- *mobili* (p.106) – uma saudação?

- *koma* (p.108, 161 e 163) – poderemos supor que se trata de algo relacionado com a sociedade animista, possivelmente uma máscara *fétiche*

- *n'goni* (p.149) – instrumento musical utilizado pelos caçadores malinkés

- *n'goumé* (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* (p.31) – imbondeiro, árvore de grandes dimensões

- *sourate* (p.119) – capítulo do Corão

- *muezzin* (p.124) – funcionário religioso muçulmano

- *chéchia* (p.139 e 179) – espécie de solidéu que os árabes usam

- *babouche* (p.179) – pantufa de couro

O sentido de outros termos pode ser deduzido do contexto:

- *Toubab* (p.18, etc.) – o branco europeu

- *bissimilai* (p.27, 74, etc.) – expressão que serve para dar graças, uma vez que aparece sempre relacionada com Alá ou o Corão

- *El Hadji* (p.145) – título prestigioso

Em relação a *alphatia* (p.121), a definição torna-se mais difícil, mas designa possivelmente uma expressão que abre a oração.

Quanto aos termos do francês que nasceram e se desenvolveram no continente africano, por vezes a partir de palavras de 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, utilizados com um significado diferente do habitual. Pertencentes ao primeiro grupo, temos *boubou* (p.11, 179, etc.), *gris-gris* (p.28, etc.), *cauris* (p.68) e *sirocco* (p.107). O segundo grupo é mais polémico. Pensemos, por exemplo, na palavra *canari* (p.31, 105, etc.) que, enquanto que no léxico francês corrente designa um pássaro, em *LSI*, designa um recipiente; ou ainda na palavra *toto* (p.134), termo em calão para "piolho", segundo o Petit Robert, e que, no romance, significa "rato".

Pertença ainda do francês de África, são as seguintes palavras:

- *fonio* (p.117 e 145) - cereal cujos grãos são muito pequenos

- *balafon* (p.149) – instrumento musical tipo xilofone

- *cha-cha* (p.45 e 48) – instrumento musical

- *karité* (p.96) – palavra sudanesa que designa uma árvore da África equatorial

Kourouma, para além de utilizar estas palavras atestadas nos dicionários, utiliza também neologismos do francês de África como

- *marabuter* (p.22 e 66) – consultar um marabuto ou dar uma consulta

- *se démarabuter* (p.170) – desenvencilhar-se

Por último, queremos salientar o termo *lougan* (p.40 e 100), de origem vietnamita, que designa um campo cultivado, e *kapok* (p.107 e 124), de origem malaia, que designa uma fibra vegetal constituída por pêlos muito finos e sedosos e que, em *LSI*, é utilizado para caracterizar a poeira levantada pelo harmattan e o nevoeiro.

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."[40] Foi um pouco isso que tentámos fazer 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[41].

Falámos dos neologismos do francês de África que Kourouma utiliza em *LSI*, mas ele próprio cria certos termos. Por vezes, são apenas recriações de termos já existentes, antigos e raros:

- *assise* (p.131) – a partir de "les assises"

- *vilainerie* (p.17) – a partir de "vilain" ou "vilenie"

- *déhonté* (p.17 e 103) – formado a partir de "éhonté" com sentido idêntico

- *grillotement* (p.98) – a partir de "grillot" ou "grillotis"

- *cabrins* (p.18 e 122) – a partir de "caprins"

Em relação aos verbos, encontramos alguns neologismos, tais como:

- *contrebander* (p.88)

- *nuiter* (p.98)

- *dévulver* (p.135)

- *se vituler* (p.161)

A criação lexical em Kourouma é modesta se a compararmos com a que se verifica em Mia Couto e que teremos oportunidade de explicitar. Mas estratégia talvez mais importante em

[40] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, op.cit., p.322.
[41] Conferir citação feita na p.274 relativa à nota de rodapé nº 39.

Kourouma do que a criação destes neologismos tem a ver com os empregos novos que os verbos sofrem, o que irá ser analisado mais à frente a propósito das suas inovações ou infracções de ordem sintáctica.

Os adjectivos oferecem também dois termos interessantes:

- *épatée* (p.110) – presumivelmente equivalente a "sem patas"

- *viandé* (p.23 e 144) – tanto no sentido literal, 'com bastante carne', como no figurado, 'de peso, importante, com substância'.

Gassama faz a análise deste último termo e de outros, como ilustração do que ele intitula 'neologismo de sentido" e que, para ele, constitui uma estratégia estilística de Kourouma.

> "...le mot, vidé de sa signification traditionnelle, devient un 'emballage perdu' qu'Ahmadou Kourouma récupère et rembourre."[42]

Quanto a nomes, encontramos algumas onomatopeias:

- *brouhaha* (p.14, 148, 179 e 186)

- *bubulement* e *tutubements* (p.122)

- *le boum* (p.128)

- *les boum-boum* (p.149)

- *les hououm* (p.161)

- *cocoricos* (p.195)

A par destas palavras estrangeiras à prática francesa corrente (e estrangeiras a dois níveis, visto termos abordado empréstimos de outras línguas e neologismos), o romance contém numerosas expressões insólitas resultantes de *tournures* africanas transpostas para ao francês. Na 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 qui 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 esentielles. Je n'arrivais au mieux qu'a rédiger un texte neutre et sans vie."[43]

Kourouma esforça-se, assim, por pensar primeiro em malinké, passando só a seguir para a escrita em francês, o que resulta, muitas vezes, numa espécie de tradução em que o

---

[42] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., pp.43-4.
[43] BADDAY, Moncef, op.cit., pp.6-7.

autor transmite 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" [44]. Contrariamente aos escritores da pré-independência, por exemplo os Negritudinistas, que procuravam acima de tudo ser reconhecidos pela *intelligentsia* ocidental, Kourouma procura os meios para reatar o diálogo com o público africano, como já atrás pensamos ter demonstrado.

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: *LSI* é a coexistência do significante francês e do significado malinké, a palavra francesa aplicada à realidade malinké. Os exemplos seguintes fazem bem prova deste 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 precisa-se o sentido: "l'ère des Indépendances (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés)" (pp.7-8). A palavra é, assim, a tradução da expressão malinké designando "era, período ou época do ano", pois na sociedade africana, como já aludimos na secção acerca da percepção temporal, o ciclo do sol, assim como o da lua, é que marca temporalmente o curso da vida.

O termo "soleil" é ainda utilizado com outro sentido, o de "dia" (p.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":

"Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima..." (p.7)

"Fama avait fini, était fini." (p.205)

Relativamente a este emprego de "finir", Gassama refere que "ce transfert de sens dans le mot *fini* existe effectivement dans certaines langues africaines, en particulier en malinké"[45]. Ainda segundo

[44] CHEVRIER, Jacques – *Littérature nègre*, Paris, Ed. Armand Colin, 1974, p.9.

[45] GASSAMA, Makhily, *Kuma*, op.cit., p.236. Voltaremos a analisar este verbo quando nos debruçarmos sobre as inovações de ordem morfossintáctica.

este crítico, a utilização que Kourouma faz deste verbo revela uma ruptura semântica:

> "Si, du point de vue formel, le mot continue à appartenir à l'assiette morphologique du mot français, du point de vue sémantique il déborde largement et nous le retrouvons dans l'assiette du mot malinké *abãna* (il a fini, il est fini, il est mort)."[46]

Relativamente aos auxiliares passíveis de acompanhar o verbo "finir", Kourouma inicialmente escolhe deliberadamente o auxiliar "avoir", menos apto a traduzir a noção de "morrer" do que o auxiliar "être", mas posteriormente utiliza este último. Pergunta Gassama: "Cerait-ce, pour Kourouma, une façon d'attirer notre attention sur l'absurdité des verbes auxiliaires français que sa langue maternelle ignore?"[47].

Logo após a primeira ocorrência da expressão, e provavelmente numa tentativa de clarificação, Kourouma utiliza 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). Makouta-Mboukou confirma a relexificação: "*soutenir* au sens de *résister à* est courant en langues négro-africaines" [48].

Há decalque também quando o autor emprega as seguintes palavras:

- *hontes*:

> "Et Salimata debout avec ses hontes et ses désespoirs." (p.52)

A este propósito diz-nos ainda Makouta-Mboukou: "Là où le français dit *la honte*, beaucoup de langues africaines disent *les hontes*" [49].

- *ventre*:

> "Fama ronflait...sans compassion pour la grande folie de sa femme d'avoir un ventre." (p.41)
> "Salimata...avait été enceinte, avait eu un ventre." (p.52)

Desta vez, é Halaoui que nos elucida: "Pour dire 'être enceinte', les Mandingues disent 'avoir un ventre' " [50].

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). Zabus providencia informação sobre esta relexificação léxico-semântica:

---

[46] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.27.
[47] Ibid., p.29.
[48] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, op.cit., p.311.
[49] Ibid.
[50] HALAOUI, Nazam – "L'expression du manding dans le français d'un roman africain, *Les Soleils des Indépendances*", *Bulletin de l'observatoire du français contemporain d'Afrique noire*, nº5, Institut de Linguistique Appliquée, Université d'Abidjan, Côte d'Ivoire, 1984, p.6.

" 'Refroidissez le coeur' est relexifié à partir de l'expression manding, *i jusu/dusu suma* (refroidis ton coeur), c'est à dire, 'calme-toi' "[51]

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).

A referência a um código cultural malinké pode ser encontrada também em expressões relativas aos olhos, como "un affront à faire éclater les pupilles" (p.12) e "la vérité rougit les pupilles" (p.15). Kourouma tem, no entanto, o cuidado de precisar a função conotativa destas expressões ao deixar na nossa mente a ideia de que se trata de uma reacção corporal metafórica que exprime uma certa cólera e vergonha perante uma afronta.

"Posséder la raison" (p.15) é empregue por "avoir raison" e para "se parler", Kourouma propõe o equivalente africano "se dire": "Pourtant Balla et Diamourou devaient se dire, se supporter." (p.115).

Citemos ainda o seguinte:

"Toutes les mamans Doumbouya...tuaient des sacrifices pour que de leur giron descendît l'enfant qui serait le chef de la dynastie." (p.92)

Também aqui, segundo Maurice Houis, a língua malinké se projecta sobre a língua francesa:

"La femme africaine accouche généralement sans être étendue soutenue par des matrones, elle 'descend' son enfant."[52]

A contaminação entre a língua 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*

"...son ombre...partit...pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques." (p.7)

"Enfin la vérité éclata." (p.141)

- *casser*[53]

"Le tonnerre cassa le ciel..." (p.25)

"...le cassé...c'est toi!" (p.29)

---

[51] ZABUS, Chantal – "Le palimpseste de l'écriture ouest-africaine francophone", op.cit., p.199.
[52] HOUIS, Maurice – "Ahmadou Kourouma: les niveaux de signification dans *Les Soleils des Indépendances*", *Recherche, Pédagogie et Culture*, nº28, mars-avril 1977, p.69.
[53] Huannou refere que Kourouma empregou o verbo "casser" dezoito vezes. HUANNOU, Adrien, op.cit., p.38.

"Un vaurien...pour lequel elle se cassait..." (p.34)

"Il a suffi...de décocher un rire pour ramollir et casser le formidable marabout." (p.67)

Makouta-Mboukou debruçou-se um pouco sobre esta questão do decalque da língua materna para o francês em *LSI* e refere-se a ele como "un état de langue qu'on peut considérer incorrect, qui a résulté soit d'un transfer de sens inadéquat, soit d'une imprécision dans l'exercice de la transcription"[54]. Este crítico analisa detalhadamente os decalques que Kourouma opera a partir do termo "plein", concretamente nas seguintes 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 "incorrecções" e as "violências" cometidas contra o uso literário.[55] Evidentemente que se pode considerar que existem incorrecções em *LSI* se pensarmos na norma da língua francesa. É, no entanto, cada vez mais óbvio que, de um modo geral, não estamos perante incorrecções involuntárias de Kourouma por falta de mestria ou mesmo perante a reconstrução consciente e voluntária que iremos encontrar em Mia Couto. É o próprio autor marfinense que faz questão de negar esta elaboração premeditada:

"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."[56]

"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."[57]

A fusão dos esquemas estruturais do malinké com o francês terá, assim, um carácter muito mais natural do que poderíamos supor.

Outra marca de decalque será a tendência para a transitivização dos verbos. Uma vez que este assunto diz essencialmente respeito a um desvio de ordem sintáctica, referimos, de momento, apenas quatro verbos em que a relexificação é mais notória:

- *asseoir*

"Il...se pencha à la porte de la case où les veuves asseyaient le deuil." (p.132)

---

[54] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, op.cit., p.304.

[55] Ibid.

[56] BADDAY, Moncef, op.cit., pp.6-7. Pensamos, contudo, que, com esta afirmação, Kourouma evidencia, de certo modo, uma falsa modéstia.

[57] BONNEAU, Richard – "Tougnantigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma: le mythe de l'indépendance absolue", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº27, février 1973, p.67.

Em muitas línguas africanas diz-se "asseoir le deuil" em vez de "porter le deuil".[58]

- *coucher*

> "Mais un homme...osa demander à coucher Salimata." (p.50)
>
> "...les Dahoméens couchèrent nos filles..." (p.89)

De novo, o efeito de palimpsesto, pois em muitas línguas africanas diz-se "coucher une femme" e não "coucher avec une femme".[59]

- *marier*

> "...les Dahoméens couchèrent nos filles, marièrent les plus belles..." (p.89)

Este verbo empregue com o sentido de "épouser" ("se marier avec quelqu'un") ilustra mais um decalque: "La majorité des Mandingues peu alphabétisés font en français cet usage du verbe *marier*"[60].

- *tomber*

> "La pluie tombe la foudre et l'eau nourricière..." (p.120)

Segundo Makouta-Mboukou, "*tomber* pris transitivement est un africanisme"[61].

Todas estas formas propostas por Kourouma são facilmente compreendidas por nós, leitores ocidentais de francês, mas existem outras um pouco refractárias a esta assimilação, na medida em que poderá ser mais difícil precisar o seu significado.

Vejamos as seguintes passagens:

> "Fama s'était débarassé 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 mandinga falado.[62]

Também a palavra "lune" é utilizada com um sentido diferente do habitual em francês.

> "Salimata, seule...dans le village...pendant des semaines, des lunes..." (p.42)
>
> "Le voyage de Fama dans la capitale (d'une lune, disait-il)..." (p.151)
>
> "Un jour c'est déjà long, ...que dire d'une lune?" (p.152)
>
> "...trois lunes après arriva la calamité annoncée." (p.162)

---

[58] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, op.cit., p.305.
[59] Ibid., p.306.
[60] HALAOUI, Nazam, op.cit., p.9.
[61] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, op.cit., p.306.
[62] HALAOUI, Nazam, op.cit., p.7.

O termo não designa o planeta, mas significa "mês", tal como já tínhamos salientado a propósito da percepção temporal.

Assinale-se ainda o emprego particular de "mélangé". Diz o narrador de *LSI*:

> "Et ça continuera. Une atmosphère irrespirable. La querelle, la colère, le ménage mélangé." (p.95)
>
> "Les lois, les ordres et les circulaires des soleils des Indépendances étaient...aussi complexes et mélangés que le sexe d'un canard." (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.

Refira-se, em seguida, uma expressão típica do mandinga 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.

> "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)

De acordo com Halaoui, "quand en manding on veut exprimer une moquerie à propos de quelqu'un qui est sans importance, mais dont la tenue et le maintient se veulent arrogants et prétentieux, on utilise 'il est debout sur ses deux testicules' "[63].

Atentemos ainda 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)

e no que Makouta-Mboukou nos informa:

> "En beaucoup de langues négro-africaines on *prend* ses jambes pour signifier qu'on s'en va; on les *soulève* quand on marche vite."[64]

Kourouma, ao dizer que "l'homme ramassa ses jambes", mantém a imagem, mas renova-a.

Encontrámos ainda um outro decalque, se bem que 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 uma reminiscência do carácter intuitivo expeditivo da estrutura africana.

---

[63] HALAOUI, Nazam, op.cit., p.10.
[64] MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, op.cit., p.310.

Para além deste tipo de decalques de expressões malinkés, Kourouma faz ainda o decalque de imagens africanas. Como nos recorda Gassama, "la langue malinké, comme la plupart des langues négro-africaines, est une langue imagée par excellence"[65]. Como seria de esperar, a grande maioria das imagens de Kourouma transmite-nos uma concepção do mundo e uma realidade africanas. Contudo, para Chevrier, uma das originalidades do estilo deste autor reside no emprego de imagens que poderão ser desconcertantes para os leitores europeus, mas que são perfeitamente transparentes se as inserirmos no contexto da sociedade malinké.[66] Muitas imagens estão fortemente implicadas no contexto psicológico das personagens, contendo, por isso, 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)

Está aqui presente 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). Nesta comparação, verifica-se de novo um certo distanciamento entre os dois termos: as palavras-chave do primeiro termo, "dires", "sonner" e "silence", constituem, de certa forma, uma aliança de carácter algo poético que contrasta com a forma truculenta do segundo termo da comparação. Segundo a análise feita por Gassama, a única palavra que salva a mensagem tornando-a verosímil é "respectueux":

> "...il éxiste des liens de plaisanteries, de bonne humeur, entre les grands-parents et les petits-enfants; mais l'épithète 'respectueux' atténue ou supprime, ici, ces liens séculaires. [...] L'omission de l'épithète aurait rendu la comparaison invraisemblable, car l'action commise aurait bien provoqué bien autre chose que le silence..."[67]

Outras imagens que, segundo alguns críticos, 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)

---

[65] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.103.
[66] CHEVRIER, Jacques – "Extraits d'Ahmadou Kourouma", *Littérature générale et comparée*, 'Initiation aux littératures africaines francophones' (stage animé par Jacques Chevrier), New Delhi, JNU, CEDEFSI, décembre 1983, p.233.
[67] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., pp.104-5.

"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"[68]. A este propósito, gostaríamos de fazer a ressalva de que a ideia da alvura da aurora não é essencialmente malinké. Para tal, bastará relembrar as albas e as barcarolas da Idade Média que são, precisamente, as cantigas da manhã. Atribuir à aurora a ideia de alvura faz parte do património cultural da humanidade e não é especificamente uma imagem malinké.

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, por vezes, um dos instrumentos de humor da obra:

"...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 ainda utilizado 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 leporide aux aguets" (p.176).

Mais subtis, as metáforas testemunham igualmente o estilo imagético de Kourouma. O autor apoia-se em elementos retirados 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 evocar as desigualdades entre Negros e Brancos, diz-se

"Partout, sous tous les soleils, sous tous les sols, les Noirs tiennent les pattes; les Blancs découpent et bouffent la viande et le gras." (p.19)

[68] HOUIS, Maurice, op.cit., p.69.

o que se torna muito mais expressivo do que um longo discurso que parafraseasse a imagem.

Ao utilizar abundantemente a imagem, Kourouma está apenas a reproduzir uma prática caracteristicamente africana.

> "A l'instar des autres peuples d'Afrique, le peuple malinké utilise l'image comme l'un des instruments privilégiés de la communication;...l'abondance, ici, ne lasse pas;...l'image varie, se diversidie, se répand, telle une poudre magique, sur touts les êtres, sur toutes les activités humaines, animales et végétales."[69]

As imagens multiplicam-se, assim, 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... Le nuages gonflés de la victoire sautaient et attaquaient comme des mendiants pillards un soleil peureux et désemparé." (p.65)
> "Comme un brusque tourbillon d'harmattan, la colère de Fama s'éloigna." (p.104)
> "C'était une vérité nette comme une lune pleine dans une nuit d'harmattan." (p.176), etc.

- pela fauna

> "C'étaient les immenses déchéance et honte, aussi grosses que la vileille panthère surprise disputant des charognes aux hyènes..." (p.10)
> "...la pluie...réattaquait au pas de course d'un troupeau de buffles." (p.25)
> "...Tiémoko ressemblait...comme les empreintes d'un même fauve à son frère Baffi..." (p.42)
> "Le moteur...siffla comme une civette prise." (p.48)
> "...une grosse tresse de cheveux longue et tombante comme une queue de varan..."p.126)
> "Et les soucis...étaient l'essaim de mouches qui forcément harcèle celui qui a réuni un troupeau de crapauds." (p.159), etc.
> "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)
> "...des seins d'ignames, durs et luisants et une voix de merle de fonios." (p.111)
> "Balla...se pensait immortel comme un baobab..." (p.115), etc.

Algumas destas imagens ilustram a noção de metempsicose, o que provoca uma sensação de estrangeiridade no leitor ocidental, não tão habituado a esta migração de características, por exemplo, do mundo vegetal para o mundo dos humanos. Para além disso, há, naturalmente,

---

[69] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.68.

uma preocupação de Kourouma em que as imagens remetam para referentes tipicamente africanos, daí a referência ao *harmattan*, ao deserto, ao diversos animais selvagens, às árvores africanas, a alimentos africanos.

Por vezes, surge a antropomorfização da natureza: na descrição de Babou, por exemplo, verifica-se a justaposição de vários traços emprestados pelo mundo animal e vegetal.

> "...un nez long de bec de calao, des yeux perdus sous des cils de chimpanzé, des oreilles décollées comme des feuilles de sisal..." (p.139)

A maior parte das imagens de Kourouma são fruto de uma observação atenta e de um conhecimento íntimo da natureza africana, mas existem, no entanto, imagens relativas a muitos outros domínios. Aparecem, 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)
>
> "Fama seul et cet unique doigt vous mitraillera." (p.204)

Por vezes, elas inspiram-se na vida quotidiana, nomeadamente referindo-se ao *tam-tam*, objecto utilizado recorrentemente em África:

> "Le pilon claqua comme un tam-tam de malheur..." (p.55)
>
> "L'admiration...éclatait dans ses oreilles en tam-tam de joie." (p.70)
>
> "Leurs 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), etc.

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)
>
> "...senteur de charbon ardent arrosé de pissat..." (p.124)
>
> "...cela était aussi infaisable que manger les crottes d'un chien." (p.141), etc.

e de ordem sexual:

> "Un qui en matière de 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), etc.

Com efeito, um dos aspectos que surpreendem no vocabulário de Kourouma é o emprego de palavras de origem escatológica e sexual. Se, por vezes, o autor se exprime por perífrases e eufemismos, que fazem o leitor sorrir porque revela um falso pudor,

"...les fumées montaient dans le pagne et pénétraient evidemment jusqu'à l'innommable dans une mosquée, disons le petit pot à poivre, à sel, à piment, à miel..." (p.28)

"...une maman qui n'a sûrement connu ni la moindre bande de tissu, ni la dignité du mariage..." (pp.103-4)

"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 possédent du rigide entre les jambes!" (p.204)

outras vezes, ele abandona a linguagem figurativa e emprega, como vimos, de um modo directo, as palavras: *clitoris* (p.34), *testicule* (p.104 e 135), *pénis* (p.185), *anus* (p.114, 138, 149 e 175), *sexe* (p.135, 141, 169 e 197), *matrice* (p.158), *verge* (p.176), *menstrues* (p.143), *pet* (p.91) e *laissées* (p.106 e 119). Esta falta de pudor a nível linguístico (original, na medida em que até essa altura ela não era corrente nos romances africanos) poderá advir do facto que na esfera cultural malinké, ou africana em geral, ela não é sentida como ofensiva, enquanto que, para um europeu, ela poderia assumir esse carácter. É neste sentido que diversos críticos se pronunciam:

"...il s'agit...de transcrire une vision du monde qui n'a pas été châtrée par les interdits puritains de la civilisation occidentale ni par les règles de la bienséance. L'écriture de Kourouma n'est pas du tout 'politiquement correcte'..."[70]

"Dans la littérature négro-africaine, la pornographie pour la pornographie n'existe pas. Les nombreuses et diverses allusions aux parties génitales de l'être ne constituent que des moyens de communication entre les hommes; l'object, conçu comme élément de comparaison, ne vaut que par les richesses existencielles qu'il porte."[71]

Para um outro crítico, as referências pornográfico-escatológicas presentes na literatura negra africana deverão ser encaradas com naturalidade "pourvu que l'image visée, le sens profond visé, ne soient pas la recherche béate, simpliste ou absurde de l'obscénité, mais la recherche adéquate et objective d'une representation, d'un acte, d'un phénomène"[72].

---

[70] BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, l'guerrier-griot'*, op.cit., p.42.
[71] GASSAMA,,Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.108.
[72] Titinga Frédéric PACÉRÉ – *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique*, citado por GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.110.

Noutro tipo de imagens, por vezes, termos concretos servem para traduzir noções abstractas e vice-versa:

"...impoli comme la barbiche d'un bouc..." (p.21)

"...Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne." (p.23)

"C'était grave et aussi embarassant qu'un boubou au col trop large." (p.136)

"C'était un frêle adolescent...noir comme un sourd-muet, mais impoli comme le fondement d'une chienne pleine." (p.185)

Normalmente, numa comparação, tem-se em consideração a natureza dos objectos e dos seres, sendo a sua semelhança e identidade essenciais na transmissão da mensagem. Ora estas não são tidas, muitas vezes, em conta por Kourouma e as comparações vão incidir sobre objectos com características física ou moralmente diversas, provocando estranheza.

Nesta linha, gostaríamos de salientar especialmente duas passagens que contêm imagens relativas a uma figura tradicional, o órfão.

"...surtout les Nagos arrivaient aussi...pauvres et secs que le caleçon d'un orphelin..." (p.90)

"Togobala...était plus pauvre que le cache-sexe de l'orphelin..." (p.131)

Um dos raros objectos que esta criança pobre possui é o "cache-sexe" ou "caleçon" que, devido ao seu uso constante, acumula sujidades diversas, tornando-se seco. Ora, a situação dos imigrantes 'Nagos' e de Togobala ainda consegue ser mais deplorável do que esse miserável objecto. De novo, o distanciamento entre os termos comparados é enorme e assume contornos de originalidade de estilo, como corrobora Gassama:

"Sous la plume d'Ahmadou Kourouma,...la comparaison ne vaut que par l'écart physique et l'identité morale ou intellectuelle, qui sont susceptibles d'exister entre les objects, entre les êtres; c'est dans l'effort de conciliation de ces êtres ou de ces objects que se manifeste le degré de créativité du locuteur."[73]

Para além daquelas, há ainda toda uma série de imagens surpreendentes e originais, pelo menos para nós enquanto leitores não africanos.

"...lire et écrire n'est pas aussi futile que des bagues pour un lépreux." (p.23)

"...et demi-inconsciente, elle s'éffrondait dans la natte comme une touffe de lianes au suport arraché." (p.28)

"Cela dura le temps de faire passer par un lépreux un fil dans le chas d'une aiguille." (p.138)

[73] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.100.

Observa-se, assim, a nível geral, uma preocupação de Kourouma em renovar o tipo de imagens a que estávamos habituados e que fazem salientar a africanidade profunda da obra.

Por último, queremos mencionar o modo como Kourouma, por vezes, frustra as nossas expectativas de um determinado tempo verbal, procedendo à utilização de um outro inesperado. Apesar deste procedimento constituir, obviamente, uma infracção às regras sintácticas estabelecidas, pensamos que ele é essencialmente uma questão de semântica, pelo que o abordamos nesta secção.

Uma das áreas de contaminação entre as línguas ocidentais e as línguas africanas situa-se a nível do emprego dos tempos verbais, dado que estes são, necessariamente, encarados e utilizados de modo diferente por umas e por outras na sequência da diferença existente entre a percepção temporal africana e ocidental. A ignorância desta situação pode inclusivamente gerar críticas infundadas sobre incorrecções cometidas por falta de mestria da língua europeia.

> "...si l'on a reproché aux francophones d'Afrique de n'avoir pas la notion du temps parce que les différents modes temporels sont confusément exprimés dans les langues africaines et dans les productions de langue française, c'est qu'on a minimisé les valeurs créatrices de la juxtaposition dans les langues agglutinantes."[74]

LSI fornece-nos vários exemplos nesta área em que, por vezes, a norma da língua francesa ditaria um determinado tempo verbal e Kourouma emprega outro mais fiel, porventura, ao modo de pensar malinké.

É assim que surge, por exemplo, um uso quase abusivo do pretérito mais-que-perfeito (aliás, como também vai ser prática corrente de Mia Couto) que, em diversas ocasiões, substitui o pretérito perfeito sem razão aparente.

> "Il avait mordu, avait secoué et vidé ses sacs les plus secrets, avait interpellé et interpellé les Invisibles pour leur arracher la fécondité de Salimata..." (p.68)

Nesta passagem, nenhum facto precedente, próximo ou longínquo, justifica o emprego do pretérito mais-que-perfeito composto. Mais adiante, Kourouma leva ainda mais longe a sua audácia:

> "Chaque harmattan, Balla avait accumulé exploits sur exploits comme un cultivateur aligne des buttes." (p.127)

---

[74] Ibid., p.37.

Ou ainda:

> "Elle n'en pouvait plus, elle s'était arrêtée, quelque temps seulement, car aussitôt la brousse s'était ébranlée." (p.46)

Também nestas duas passagens, nada justifica o recurso ao pretérito mais-que-perfeito composto. Convém salientar que apesar do valor temporal de "quelque temps seulement", que introduz uma noção precisa de duração e que pediria o pretérito perfeito, e apesar da proximidade e da caracterização temporal precisa, em termos de duração, do advérbio "aussitôt", Kourouma recorre, mesmo assim, ao mais-que-perfeito veículo de uma ideia de duração indefinida.

Outras vezes, Kourouma leva a sua audácia ao ponto de utilizar o imperfeito num contexto que exige o presente, dado que a situação assume valores extratemporais,

> "Même s'il nuitait dans les cieux, parlait au génie comme à un copain, un homme **restait**[75] un enfant." (p.67)

e o pretérito imperfeito numa situação em que a concordância pediria o condicional.

> " Le féticheur jurait que le soleil ne **brillait** pas sur le village tant que ses fétiches restaient exposés." (p.125)

Kourouma, por um lado, emprega o presente do conjuntivo em vez do pretérito imperfeito do conjuntivo,

> "Un homme don't l'ombre, la silhouette et l'effluve même de très loin suffisaient pour que Salimata **ait** la nausée..." (p.39)

mas, noutra ocasião, obedece formalmente à concordância normativa.

> "Et d'ailleurs, après réflexion, il lui parut impossible que tous ces malheurs ne **tombassent** pas, qu'ils ne **vinssent** pas balayer les pouvoirs des illégitimes et des fils d'esclaves." (p.160)

Teria sido, sem dúvida, mais fácil e simples obedecer à concordância dos tempos no primeiro exemplo ("eût" em vez de "ait") do que no segundo ("tombent" e "viennent" em vez de "tombassent" e "vinssent"). Na medida em que Kourouma desenvolveu, predominantemente, um estilo pouco preocupado com a correcção gramatical clássica, esta concordância provoca em nós, leitores, a sensação de estarmos perante uma estrutura algo desajustada e sobrecarregada. Gassama, muito pertinentemente, interroga-se sobre o carácter voluntário ou involuntário destas características do estilo do autor marfinense.

---

[75] Na outra passagem acima citada, no entanto, o verbo "aligner", que assume os mesmos valores de extratemporalidade do que o verbo "rester", aparece no presente ("...comme un cultivateur aligne des buttes").

> "Une des grandes interrogations soulevées para l'oeuvre de Kourouma consiste à savoir, avec exactitude, dans quels cas précis, l'auteur est *conscient* ou *inconscient* de l'anomalie de certaines constructions."[76]

Este cariz de intencionalidade também está na base de uma distinção, operada por Zabus, entre os conceitos de decalque e de relexificação. Para ela, enquanto que o primeiro equivale a um acto quase inconsciente, sem ter subjacente um método coerente de indigenização da língua europeia, o segundo é fruto de uma vontade "glotopolítica" de exercer violência sobre a língua dominante.

> "It is this intentionality and the context in which it operates that make relexification different from calquing. [...] Calquing...antedates and evolves to become relexification when the Europhone writer has at his command the appropriate tools and a subversive will to deconstruct the colonial pattern of dominance." [77]

Apesar de diversos críticos da obra de Kourouma e nós próprios, também, utilizarmos o termo 'decalque' para caracterizar o processo através do qual este autor faz a língua francesa reflectir valores e estruturas malinkés, nunca lhe conferimos uma dimensão de acaso ou inadvertência mas, pelo contrário, de sincretismo linguístico voluntário.

Um estudo aprofundado de *LSI* leva-nos a concluir que não é suficiente ler perfeitamente o francês para descodificar este romance, na medida em que o autor navega entre três línguas: a língua francesa, a sua língua materna (o malinké) e a sua língua literária que constitui 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 forcément sur un dépérissement de cette langue. Je pense qu'une langue franco-africaine aurait pu naître et donner naissance à une belle littérature."[78]

A língua literária de Kourouma, evidenciando toda uma série de contaminações, assume-se, precisamente, como esta nova língua franco-africana.

2.2.2.2 Ordem morfossintáctica

Em comparação com as inovações lexico-semânticas, o trabalho sobre a sintaxe, na nossa opinião, reveste-se de uma importância maior. Kourouma não esconde, de forma alguma, que transfere as estruturas do malinké para a língua francesa.

---

[76] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.36.
[77] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., pp.120 e 121.
[78] BADDAY, Moncef, op.cit., p.7.

"La langue française est entourée d'une grande dévotion. Object d'une sorte de fétichisme stérile qui a hypothéqué jusqu'à ces derniers temps les travaux d'écrivians 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."[79]

Esta "violação do uso literário" operada por Kourouma embaraçou e chocou mesmo muitos 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"[80]. 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"[81]. Na realidade, até *LSI*, ainda não tínhamos assistido a este facto nos escritores africanos de língua francesa que, até aí, sempre tinham utilizado 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.

"...the African music of Kourouma's syntax is determined by the necessity to communicate a particular mental structure which is not French."[82]

No sentido de tentarmos penetrar um pouco na estrutura mental malinké, analisaremos, então, as inovações, as infracções morfossintácticas de Kourouma a nível de verbos, nomes, adjectivos e advérbios.

As construções verbais constituem talvez o grupo mais importante em termos de afastamento do francês hexagonal. Não constituindo uma lista exaustiva, os seguintes verbos transitivos, tanto directos como indirectos, são empregues intransitivamente por Kourouma, num reflexo mais do que provável da falta de uma fronteira rígida, nas línguas africanas em geral, entre verbos transitivos e intransitivos.

- *avaler*

"...le parti unique croquerait et avalerait." (p.138)

---

[79] Ibid., pp.6-7.
[80] PAGEARD, Robert – *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Ecole, 1979 (4eme ed.), p.97.
[81] GERARD, Albert – *Etudes de littérature africaine francophone*, op.cit., p.173.
[82] POLLER, Nidra, op.cit., p.236.

- *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 mistérieux descendirent et enveloppèrent." (p.119)

- *finir*[83]

"Il y avait une semaine qu'avait fini...Koné Ibrahima..." (p.7)

"...dans ce cimetière même, devait finir...la dynastie Doumbouya." (p.120)

"...la pluie avertit par les vents...la terre qu'elle va frapper; la mort par les rêves, l'homme qui doit finir." (p.161)

"Au fond il était heureux de finir." (p.177)

"Fama avait fini, était fini." (p.205)

- *fouiller, dépécer, 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)

---

[83] Em francês corrente, "finir" pode também significar "morrer", mas com a condição de ser seguido de um complemento: "finir sa vie", "finir ses jours". Empregue intransitivamente como o faz Kourouma, significa também em francês "arriver à sa fin", mas não se utiliza para um ser humano. Aqui há interferência do malinké. A frase permanece, no entanto, clara e a escolha do verbo confere um carácter irreversível ao acontecimento.

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 a situação inversa 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...Eduqué 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)

"...les Dahoméens couchèrent nos filles..." (p.89)

- *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 prière arriva trop tôt, mais on la courba très scrupuleusement." (p.140)

- *dormir*

"Elle...se recoucha, pour dormir le petit reste de la nuit." (p.36)

voz passiva - "...la nuit mal dormie." (p.30)

- *hurler, gronder*

"L'homme à son tour hurla le fauve, gronda la tonnerre." (p.79)

- *marcher*

"Elle...marcha la rigole..." (p.51)

"...marcher un mauvais voyage?" (p.152)

- *marier*

"...les Dahoméens..marièrent les plus belles..." (p.89)

"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 chaque matin 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..." (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. Gaugeard refere-se favoravelmente à tendência para a transitivização dos verbos.

> "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!"[84]

Kourouma manipula ainda os verbos quanto à forma pronominal, umas vezes suprimindo-a (cf. *marier*, p.89, 94 e 112), outras vezes, inserindo-a quando, normativamente, ela não é utilizada:

> "L'infécond...ne se fructifie jamais." (p.27)
> "...elle se ramassa,...se refusa..." (p.40)
> "Dehors, le vent et la pluie s'enrageaient." (p.78)
> "...Allah s'excède de les guérir..." (p.116)
> "..tu te devais d'écouter le vieux féticheur." (p.152)

Por vezes, utiliza-se a forma pronominal de um modo surpreendente. Surge, assim,

> "...le repas s'asseyait autour des calebasses communes" (p.130)

em vez de, por exemplo, "on prenait le repas assis autour des calebasses communes".

Outra originalidade do estilo de Kourouma é o emprego de adjectivos ou de particípios passados substantivados. O processo em si é banal, mas não em Kourouma que substantiva adjectivos ou particípios que habitualmente não o são, e encontra-se tanto sob a alçada da inovação léxico-semântica como da morfossintáctica.

- les venus (p.9)
- un court et rond (p.14)
- les assis (p.12,138,145,146)
- l'assise (p.131 e 136)
- un vidé (p.29 e 138)
- l'enterré (p.11 e 15)
- un fini (p.108)
- le cassé (p.29)
- des non retournées (p.35)
- des non pleurées (p.35)
- *des succombées* (p.34)
- *un éhonté* (p.16)
- *un déhonté* (p.103)
- un légitime (p.93)
- le bariolé (p.45)
- le sans reste, le sans ennui (p.151)
- un pur (p.175)
- du autrement désagréable (p.11)
- le stérile (p.29 e 138)
- les jugés (p.167)[85]

---

[84] GAUGEARD, Jean – "Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*", *Les Lettres Françaises*, nº1321, 11-17 février 1970, p.11.

[85] O termo "jugé" distingue-se dos outros na medida em que ele pode ser utilizado como nome, mas Kourouma esvaziou-o dos valores habituais para os substituir por outros. A forma nominalizada do particípio, "jugés", apenas é empregue na expressão "au jugé" (ou "au juger") que significa "en présumant", no seu sentido literal, e "d'une manière approximative, à l'estime, à première vue", no seu

Também encontramos o emprego adjectival de certos nomes, se bem que este emprego diga mais respeito ao estilo do que propriamente à gramática.

"...la lagune maintenant latérite..." (p.10)

"...le même horizon harmattan..." (p.96)

"...le même broullard kapok..." (p.124)

"Le matin était patate douce." (p.168)

A transgressão sintáctica dá-se também a nível de advérbios, traduzida concretamente no emprego adverbial de adjectivos:

"...dis vrai et solide!" (p.12)

"Le vent soufflait frais..." (p.79)

"A la mosquée 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:

"...tout le monde se dit et respire musulman..." (p.108)

"...c'était grandement grave!" (p.136)

"C'était une vraie inconfortable et très dangereuse situation." (p.137)

"...il accepta que celle-ci fût du voyage." (p.152)

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)

"...ele entendit et 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 constatar pelos exemplos seguintes:

"On comptait et reconnaissait 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)

---

sentido figurado. O sentido que Kourouma atribui ao termo é completamente diferente: "aqueles que foram julgados em tribunal".

"...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)

Referindo-se à opinião de certos críticos, diz Huannou:

> "Comentant cette langue truculente, on a parlé...d'incorrections imputables à une connaissance imparfaite de la langue française."[86]

É certo que algumas incorrecções poderão existir[87], mas pensamos já ter demonstrado que opiniões superficiais deste tipo passam ao lado da verdade. Não basta afirmar-se que Kourouma não escreve correctamente. 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, por conseguinte, com Ngandu-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 destructurer les formes grammaticales, et à créer des expressions originales"[88]. 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, demasiado "frio" para veicular a vivência e o universo africanos.

Com *LSI*, e no âmbito das literaturas africanas em língua francesa, assistimos ao nascimento da frase verdadeiramente africana, anulando-se assim o fosso habitual, até aí sentido, 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 pas 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."[89]

---

[86] HUANNOU, Adrien, op.cit., p.31.

[87] "...Fama aurait choisi la colonisation et cela **malgré que** les Français l'aient spolié..." (p.21)
"...la flamme vacillait et par-ci, par-là, sur et **au pied** de la petite table..." (p.30)
"..Abdoulaye **cassait** et pénétrait **dans** l'invisible..." (p.66)
"Elle, s'éssoufflait..." (p.78)
"Le chef de Toukoro l'avait **distingué à** sa taille de fromager et à son teint..." (p.99)
"Le féticheur patientait...en **broyant des** dents les coutures de ses habits..." (p.131)
"Mais, quand vint le partage de la viande rouge, **on procédé** avec soin..." (p.148)

[88] NGANDU-NKASHAMA, Pius – *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, op.cit., p.200.

[89] DABLA, Séwanou, op.cit., p.60.

LSI é verdadeiramente um tempo de ruptura, de originalidade, de africanidade, portanto de descolonização literária. A inovação passando principalmente, mas não só, pela desestruturação semântica e sintáctica do francês, revela um evidente desprezo pelo purismo até aí respeitado. Kourouma conseguiu o que nenhum outro autor tinha ousado tentar: fazer "explodir" o francês clássico para traduzir a alma africana, libertando-se assim da tutela de França. Até aí, os escritores africanos de língua francesa tinham tentado exprimir a sua personalidade, a sua vida interior, através de uma língua de empréstimo, sem ousar transformá-la. Kourouma, dando solução à tradicional ambiguidade sentida pelos intelectuais africanos, transformou uma forma literária e uma língua de importação, africanizando-as, descolonizando-as. Ao moldar e subjugar a língua do antigo colonizador, dilui o tão célebre drama linguístico e realiza verdadeiramente um acto de independência cultural. Ao reafricanizar a expressão literária, ao manipular o francês segundo um fundo cultural malinké, ao oferecer-nos esta "língua que aparentemente é o francês"[90], Kourouma é o primeiro a tornar realidade o pressuposto expresso por Senghor:

> "On ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer, pleurer, rire, parler les Nègres comme les Blancs. Il ne s'agira même plus de leur faire parler 'petit nègre', mais wolof, malinké, ewondo, en français."[91]

Como conclusão, gostaríamos de citar uma vez mais Gassama que, de uma forma extremamente imagética, analisa o trabalho de Kourouma sobre a língua.

> "Si Ahmadou Kourouma a osé cocufier la langue française à la manière du peuple ivoirien, en tout cas il a ramené, au domicile conjugal, un bel enfant au nom sublime – puisque plein de promesses: le roman négro-africain de langue française."[92]

---

[90] BONNEAU, Richard – "Tougnantigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma", op.cit., p.67.
[91] SENGHOR, Léopold Sédar – "René Maran, précurseur de la négritude", *Liberté 1*, Paris, Le Seuil, 1964, p.410.
[92] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.118.

2.3 Contaminação linguística em Mia Couto

> **"..o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias." [1]**

A situação de Mia Couto relativamente à questão da língua tem de ser equacionada de modo diferente dos outros dois autores estudados, na medida em ela é diferente: contrariamente a Achebe e a Kourouma, a língua materna de Couto é, precisamente, a língua em que ele escreve e, por conseguinte, torna-se importante relembrar as palavras de Salvato Trigo:

> "...para que a expressão literária dum escritor...possa ser considerada africana não é necessário que esse escritor tenha uma língua materna africana. O que se lhe pede é que ele seja capaz de transmitir verdade literária africana aos seus textos, às suas personagens africanas. Para isso, o escritor tem que se *outrar*..." [2]

Numa adaptação ainda das suas palavras acerca de Luandino Vieira, diríamos, então, que Mia Couto não é o pseudónimo literário de António Emílio Leite Couto, mas sim o seu heterónimo moçambicano, africano.

A africanização da língua europeia, ao situar etnicamente o escritor africano, vai assumir-se como um instrumento de autenticidade linguística. A sua escrita inventiva caracteriza-se por um processo de mestiçagem, de contaminação entre o português e as várias línguas e variantes dialectais moçambicanas. Couto tem sido considerado uma espécie de mágico da língua, criando, recriando, apropriando e renovando a língua portuguesa em direcções novas e inesperadas.[3] Apesar de recusar encarar a utilização da língua portuguesa em literatura como um drama, o facto é que Couto não sentia essa língua como adequada para exprimir o mundo africano a que, afinal, também pertence e, por isso, teve de recorrer aos cruzamentos e mestiçagem de que a língua portuguesa estava a ser alvo em Moçambique.[4] Este autor faz questão de frisar que o seu processo literário de desobediência

---

[1] Mia COUTO in "Auto-retratos", *Jornal de Letras*, 08/10/97.
[2] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.534.
[3] Dada a revolução que opera a nível linguístico, Couto tem sido comparado ao escritor brasileiro João Guimarães Rosa.
[4] Mia COUTO in JEREMIAS, Luísa – "Sou um contrabandista entre dois mundos", *A Capital*, Lisboa, 25/05/00.

"às regras de trânsito da língua"[5] tem uma base de autenticidade:

> "Mais do que os temas das histórias, interessou-me fixar algumas das transformações que a língua portuguesa tem vindo a registar em Moçambique. Não considerei essas transformações como exotismos ou desvios, mas como sinais da emergência de uma cultura que se apropriou de uma língua e a vai moldando para que dela se possa servir inteiramente. As alterações da língua portuguesa têm uma lógica que ultrapassa o domínio linguístico e que traduzem uma outra apreensão do mundo e da vida. Os moçambicanos estão a superar a condição de simples utentes da língua portuguesa para ascenderem ao estatuto de co-produtores desse meio de expressão." [6]

Em situação de contacto com as línguas locais, a língua portuguesa, apesar de inicialmente apenas adaptada para fins utilitários, foi sofrendo, ao longo do tempo, diversas transformações. O contacto entre línguas gera quase sempre diglossia, ou seja, leva a que se registem fenómenos de interferência, de contaminação, de hibridismo, ou seja, o uso de estruturas linguísticas pertencentes a uma determinada língua quando se fala ou escreve outra. A língua, neste caso portuguesa, é abalada nas suas estruturas léxico-semânticas e morfossintácticas para melhor veicular os ritmos das línguas moçambicanas. Uma vez em contacto, as línguas iniciam um processo de aculturação, como confirma Manuel Ferreira:

> "Pondo-nos agora ao lado dos Africanos, é possível a língua do colonizador transformar-se na língua não já do outro, mas de Nós, ex-colonizados. A língua de Próspero é recuperada por Caliban. E como língua do nós vai ser, dia a dia, modificada de modo a poder responder às íntimas exigências nacionais, de comunicação e expressão...De modo ininterrupto e criadoramente vai sujeitar-se aos mais imprevistos desvios, interferências, empréstimos, fenómenos de prosódia..., sabe-se lá..." [7]

A fábula de Caliban e Próspero[8] prolonga-se recriada: o escravo, agora livre, munido da língua do antigo senhor, modela-a, manipula-a, apropria-se dela, atribui-lhe a forma que a

---

[5] Mia COUTO in OLIVEIRA, Catarina – "Contador de 'estórias abensonhadas', *Lusitano*, Lisboa, 00/06/10.

[6] Mia COUTO in *Tempo*, Maputo, 12/10/86, p.46.

[7] FERREIRA, Manuel – *Que futuro para a língua portuguesa em África?*, Linda-a-Velha, ALAC, 1988, p.316.

[8] Caliban e Próspero, duas personagens da obra *Tempestade*, de Shakespeare, têm sido consideradas como paradigmas das 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, necessariamente, de passar pela língua de Próspero, supostamente permanecendo numa dependência imitativa. Mas Caliban sente necessidade de transmitir a sua própria cultura e sendo a língua de Próspero o único meio de que dispõe para tal, vai apropriar-se dela. 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

sua visão do mundo exige. Convém, no entanto, ressalvar que enquanto Caliban não tinha um propósito político, nas literaturas africanas modernas existe este propósito. A degenerescência a que a língua portuguesa é sujeita nos textos literários não é, em geral, mimética do falar popular. De facto, a língua literária é quase sempre uma língua de laboratório com um propósito político. Não há uma transposição da realidade social para o domínio da literatura. Este é precisamente o caso de Mia Couto, agravado ainda pelo facto de ele ser um homem de laboratório, um biólogo. A nível da massa popular, poder-se-á falar da situação de Caliban e de Próspero, mas em termos literários, a questão tem de ser colocada de forma algo diferente.

As literaturas africanas, de um modo geral, têm reflectido esta situação e ilustrado este processo de diglossia(s). A língua literária de Couto parte, assim, de uma matriz europeia para assumir formas africanas, num processo que tem em conta a forma como o povo agarra uma língua estranha e lhe inculca marcas culturais moçambicanas, mas cujo resultado final não se traduz em imitação, dado que, entretanto, houve todo um trabalho laboratorial.[9]

José Saramago salienta a inventividade e a mestiçagem da escrita de Couto:

> "Mia Couto trouxe à língua a frescura da invenção e o contacto com o fantástico caldeirão em que ela é falada e escrita por muitas e variadas gentes." [10]

É uma língua mestiçada servindo várias culturas numa amálgama de identidades. Curiosamente, Fernanda Cavacas traça um paralelo entre o trabalho realizado por Couto e por Amos Tutuola que assumimos como o precursor mais significativo de Achebe:

> "...no seu português,...ele [Mia Couto] injecta o sangue rítmico do português oral do quotidiano de Moçambique, estruturas lógicas do xi-sena da sua infância e a força cadenciada do xi-changana também das suas vivências actuais. Sem os conhecer, ele reconcebeu os caminhos de Amos Tutuola com o seu ioruba."[11]

---

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.

[9] Já Uanhenga Xito, contrariamente a Couto, modela a sua língua literária nas corruptelas que o povo vem fazendo à língua portuguesa.

[10] SARAMAGO, José in "Mia Couto – O livro e a literatura de língua portuguesa na internet" – http://www.terravista.pt/ ilhadomel/4201/paginas/mia_couto.htm

[11] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto – Um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, op.cit., p.536.

As línguas em que se expressam as literaturas africanas modernas são fruto do entrecruzar de culturas (africana e europeia). É neste sentido que Mia Couto nos dá conta de um desfazamento linguístico que indicia, no fundo, um desfazamento entre duas matrizes culturais:

> " – Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles.
> – Não falo? Se nós falámos sempre em português?!
> – Mas falam outra língua, outro português." (*VF*, p.77)

Para Ana Mafalda Leite há sempre uma espécie de subversão da herança adquirida quer esta provenha da Europa quer de África, pois é na recriação e partilha dos dois universos culturais que as literaturas africanas gravam a sua originalidade. [12]

Para além da desconstrução, da subversão da língua portuguesa padrão operada por Couto, muitas vezes, a partir já das transformações, da aculturação que esta língua sofreu em Moçambique, a problemática da língua, em termos gerais, atravessa as duas obras do nosso *corpus*. Em *VF*, confirma-se a noção de que, em território africano, a língua portuguesa e os próprios portugueses se aculturam:

> "Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector. Até o velho Nhonhoso se entristece do modo como eu me desaportuguesei." (*VF*, p.48)

Ermelindo, a dada altura, aflora a questão do 'drama linguístico':

> "Me educaram em língua que não era materna. Pesava sobre mim esse eterno desencontro entre palavra e ideia." (*VF*, p.121)

Mas, tal como afirmámos, a aculturação, a africanização da língua portuguesa não se processa por influência apenas de uma única língua moçambicana e, nesta linha, há uma chamada de atenção para a diversidade linguística, através da constante referência ao português e às línguas locais.

> "[Marta Gimo] Passava horas brincando com a velharia, rindo e cavaqueando. Falava diversas línguas e o polícia não fazia ideia do que eles diziam." (*VF*, p.57)
> "E o outro [velho Sulplício]...lambendo a própria língua. Isto é: não falando português, mas a língua local." (*UVF*, p.108)

---

[12] cf. LEITE, Ana Mafalda – *Oralidades e escritas na literatura africana*, Lisboa, Ed.Colibri, 1998, pp.83-4.

"Primeiro, [Zeca Andorinho] falou na sua língua. Propositava, pois ele falava português. Só depois de umas tantas frases se dirigiu em português ao italiano." (*UVF*, p.149)

"..é um problema eu ser do Sul, não falar a língua daqui." (*UVF*, p.174)

O narrador de *UVF* desempenha o papel de tradutor, pois fala "línguas locais" e "línguas mundiais", metaforicamente consideradas, respectivamente, "línguas de corta-mato" e "línguas de estrada" (cf. *UVF*, p.19). O administrador de Tizangara, demasiado ocidentalizado, não entende a língua local, chimuanzi, utilizada pelo milícia ("Bem eu tinha recebido a recomendação de Sua Excelência: aprender a língua local facilita o entendimento com as populações." (*UVF*, pp.77-8).

Longe de se sentir coarctado pelo uso da língua portuguesa na sua escrita literária, Couto atribui um papel importante à literatura moçambicana em língua portuguesa, na medida em que ela pode "contribuer à la fixation d'un 'portugais' nôtre, plus proche et familier, plus navigable pour les vaisseaux de notre imaginaire".[13] Mas, apesar de encontramos neste autor, à semelhança do que sucede com Achebe e Kourouma, uma busca de adequação da língua ao imaginário africano, de remanejamento da língua europeia pela introdução de características culturais africanas, pensamos que o papel de Couto relativamente à literatura moçambicana não irá ser exactamente o mesmo que o de Achebe em relação à literatura nigeriana ou o de Kourouma em relação à literatura marfinense. Enquanto que estes dois últimos autores fizeram escola, o carácter excessivamente laboratorial/artificial de Couto não deixa prever que a literatura de Moçambique siga estes modelos discursivos.

2.3.1 Oralidade vs literacia

> **"Para si, meu filho, para si que estudou em escola, o chão é um papel, tudo se escreve nele. Para nós a terra é uma boca, a alma de um búzio. O tempo é o caracol que enrola essa concha. Encostamos o ouvido nesse búzio e ouvimos o princípio..."** (*UVF*, p.190)

O fenómeno literário em África conta, entre outros fenómenos, com o convívio da língua europeia com as línguas africanas, línguas essencialmente orais e veiculares de culturas primariamente orais. Esta circunstância leva a que, por contaminação, se processe uma 'oralização' das estruturas da língua europeia. A nosso ver, esta relação entre o oral e o

[13] CAHEN, Michel – "Le Mozambique: une nation africaine de langue officielle portugaise?", *Canadian Journal of African Studies*, vol.24, nº3, 1990, p.342.

escrito[14] é um dos pontos fulcrais por onde passa o processo de descolonização literária em África. Concordamos, por isso, com Manana de Sousa quando afirma que "a relação do escritor com as vozes do passado da sua comunidade surge...como um fundamento ético indispensável à concessão do carácter de africanidade à obra literária" [15].

Como já concluímos acerca de Achebe e Kourouma, também Couto aspira a alcançar uma polifonia, uma desmultiplicação de vozes a nível do discurso na sua ficção, como efeito de aproximação à pluralidade discursiva do género conversacional. Também ele procura, de uma modo geral, estabelecer uma cumplicidade relativamente próxima com a "audiência", distanciando-se do domínio estrito da convenção literária escrita. O narrador de *UVF* é, significativamente, apresentado como "o falador da estória" (*UVF*, p.45). A oralidade a penetrar o espaço da escrita é, como temos vindo a afirmar, uma marca de africanidade textual. Queremos, no entanto, desde já, deixar claro que concordamos com a abordagem feita por Ana Mafalda Leite, quando afirma que a predominância da oralidade em África não resulta da natureza intrínseca africana nem de uma dimensão ontologicamente oral por parte dos africanos.[16] O facto de muitos críticos partirem do princípio de que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígeno para os africanos poderá ter a ver com a circunstância de que a introdução da escrita em África não surgiu numa perspectiva de evolução histórica natural e endógena, mas sim a partir de uma imposição exógena. A revalorização da oralidade será, por isso, uma forma de recuperar simbolicamente a cultura anterior à introdução da escrita. Na obra de Couto, a língua vai assumir-se como o lugar privilegiado de contaminação, de mestiçagem e de interpenetração das culturas, oral e escrita, apesar de isto ser feito de forma laboratorial. Esse facto vai ter os seus reflexos, por exemplo, a nível da sintaxe, como sublinha ainda Ana Mafalda Leite:

> "Esta 'tradução' das 'oralidades' realizada na matéria da língua, trabalhada, mais ou menos involuntariamente, como corpo oficinal e compósito de fragmentos de ritmos e formas, irá regular a sintaxe e a discursividade literária de modo inovador e surpreendente." [17]

---

[14] No próximo capítulo será abordada a um outro nível a relação entre o oral e o escrito, concretizada na incorporação de formas da tradição oral no texto literário.
[15] SOUSA, Luís Manana de, op.cit., p.281.
[16] Cf. LEITE, Ana Mafalda, *Oralidades e escritas na literatura africana*, op.cit., p.17.
[17] Ibid., p.34.

Encontramos, assim de novo, a ideia de que a língua literária de Mia Couto, apesar de laboratorialmente construída, se alicerça numa base autêntica, na medida em que é simuladora da oralidade e da eloquência popular.

Uma das áreas em que a oralidade regula, de certo modo, a sintaxe tem a ver com a aliteração. Sendo a sintaxe banta essencialmente aliterativa, a aliteração não aparece num texto literário apenas como um desvio ou como um ornamento de efeito fundamentalmente auditivo (um procedimento retórico), mas assume-se principalmente como uma norma de africanização da estrutura de superfície da frase (uma regra de fala africana).[18]

Em Couto, a sintaxe aliterativa é extremamente abundante; apresentamos, por conseguinte, apenas alguns exemplos a título ilustrativo:

"...faz eco no oco da nossa alma." (*VF*, p.34)
"...para além das vistas e das visitas." (*VF*, p.68)
"...em linhos e desalinhos." (*VF*, p.124)
"...a surtos e sustos..." (*VF*, p.137)
"...atropelava sílabas em salivas." (*VF*, p.140)
"...avulso e avultado." (*UVF*, p.17)
"...mais posto que exposto." (*UVF*, p.17)
"...direito e directo..." (*UVF*, p.19)
"....mudo e miúdo..." (*UVF*, pp.115-6)
"...sem anexos nem sexo." (*UVF*, p.180)

Numa civilização em que a cultura é transmitida oralmente, compreende-se que determinados elementos sejam fundamentais para garantir a memorização necessária à conservação e retransmissão desse património cultural: entre diversos procedimentos mnemotécnicos, encontra-se a repetição. Esta constitui uma das marcas mais peculiares do discurso oral que se desenvolve irreversivelmente na cadeia do tempo. Sendo a mensagem construída à medida que vai sendo proferida, é compreensível que o discurso oral apresente hesitações, pausas, repetições, frases curtas e simples ou até incompletas. Contrariamente ao discurso escrito, que pressupõe uma actividade de reflexão e planeamento, dando origem a frases mais longas e complexas, com predomínio da subordinação e de uma sintaxe mais elaborada, o discurso oral, por ser espontâneo, permite um afastamento do rigor gramatical e está mais aberto à expressividade e à criatividade linguística.

As fórmulas repetitivas – sons, palavras, expressões ou estruturas sintácticas – além da já mencionada função mnemómica, têm uma função semântica de ênfase nas ideias

[18] Cf. TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.140.

principais e uma função estética de gerar o ritmo africano, que para Salvato Trigo é "o suporte da oratura ao mesmo tempo que 'memória' do povo negro e da sua civilização"[19].

> "**Recordava** somente certos momentos... **Recordava,** sobretudo, o perfume..." (*VF*, p.19)
> "**Falo** com quem ele **fala. Desejo** quem ele **deseja. Sonho** quem ele **sonha.** [...] **É lá** que fica o asilo, **é lá** que estou enterrado." (*VF*, p.21)
> "...a **última** gaivota, a **última** nuvem, o **último** suspiro." (*VF*, p.51)
> "**Eu quero** a paz de pertencer a um só lugar, **eu quero** a tranquilidade..." (*VF*, p.56)
> "...ele iria **dormir, dormir** como um deserto..." (*UVF*, p.118)
> "...Ele **bebeu, bebeu, bebeu** até..." (*UVF*, p.129)
> "Massimo misturava **medos** com **receios, pavores** com **temores. Medo** do desconhecido, **receio** de acreditar, **pavor** das doenças, **temores** dos feitiços." (*UVF*, p.151)

Por vezes, a repetição em Couto obedece a uma certa estrutura em quiasmo:

> "Em Tizangara tudo se misturava: a **guerra** dos **negócios** e os **negócios** da **guerra.**" (*UVF*, p.200)
> "Uns semeavam **minas** no **país**...Outros...colocavam o **país** numa **mina.**" (*UVF*, p.210)

Também neste autor, à semelhança do que já observámos em Achebe e Kourouma, o recurso à repetição, à reduplicação, é efectuado com objectivos retóricos.

> "logo-logo" (*UVF*, pp.18 e 78) "muito-muito" (*VF*, p.19 e *UVF*, p.108 e 171)
> "bem-bem" (*UVF*, pp.87 e 96) "desde-desde" (*UVF*, p.183)

A reduplicação de todos estes termos veicula uma ideia de intensificação. Saliente-se ainda o adjectivo "recém-recente" (*UVF*, p.38) que fugindo à reduplicação estrita, se enquadra no mesmo âmbito.

Um estilo repetitivo está ainda presente em certas passagens que revelam uma tendência de Couto para a criação de palavras através de prefixação e que abordaremos mais à frente.

> "Ele mandava e desmandava..." (*UVF*, p.25)
> "...ficou por ali, manchado e desmanchado..." (*UVF*, p.26)
> "Ele rodou e rerodou..." (*UVF*, p.59)
> "Eles falam assim, citado e recitado." (*UVF*, p.97)
> "É que nós roubamos e reroubamos." (*UVF*, p.216)
> "O estrangeiro negou e renegou embarcar." (*UVF*, p.222)

Para além das aliterações e repetições, também as onomatopeias veiculam uma dimensão de oralidade a nível textual:

[19] Ibid., p.172.

"Não tardaria a ouvirem-se os chori-choris...Ainda há pouco eram os tchó-tchó-tchós..." (*VF*, p.42)

"Emborco dessas bebidas deles, tradicionais, e me deixo zululuar." (*VF*, p.50)

"...os insectos zunzunando nos subterrâneos." (*VF*, p.117)

"O motor nhenhenhou-se em tentativas sucessivamente frustradas." (*UVF*, p.33)

"O povo fala sem nenhuma licença, zunzunando sobre as explosões." (*UVF*, p.97)

"De repente, o pau cortava o ar, vuáááá,..." (*UVF*, p.191)

Trata-se, aqui, de um recurso estilístico que faz apelo directo ao significante fónico da oralidade; nesta oralidade de carácter onomatopaico, o significante procura, na maioria das vezes, imitar os sons da natureza.

A dicotomia oralidade/literacia trespassa constantemente as obras de Couto. Em *VF*, Navaia Caetano aconselha o inspector Izidine Naíta a esquecer temporariamente a escrita (valor da sociedade moderna) e a dar mais valor à oralidade (valor da sociedade tradicional):

"...o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente." (*VF*, p.28)

Uma personagem de *UVF*, o administrador de Tizangara, confessa-se pouco à vontade nesta encruzilhada entre a oralidade e a literacia,

"Não sou mau lembrador. Minha única dificuldade é ter que escrever por escrito." (*UVF*, p.73)

e, como tal, quando tem de escrever uma carta, fá-lo "quase por via oral" (*UVF*, p.75).

Mia Couto manifesta, na sua escrita, uma intensa preocupação em manter-se fiel ao ritmo e ao estilo da oralidade, como ele próprio confessa:

"Eu sempre abro as portas para que esta oralidade me invada e desarrume a escrita em tudo até ao limite. Até ao limite em que deixe de ser literatura, não me importo que isto aconteça...É inevitável que a invasão da oralidade ocorra..." [20]

Couto tenta acima de tudo dar voz literária à cultura oral de Moçambique. Nas várias entrevistas que tem concedido, este autor faz quase sempre questão de vincar bem a interligação, na sua escrita, da tradição oral africana e da tradição literária ocidental:[21]

"O que me dá muito gosto é fazer com que a oralidade invada a escrita e que, neste processo de incursão do oral, a escrita se desmanche, se desarticule. A tradição oral é muito africana, é dominante em Moçambique. Mais uma vez há aqui um outro sistema de pensamento, uma outra forma de ser sensível ao mundo...Considero uma felicidade poder ter um pé numa

[20] Mia COUTO in THOMAZ, Omar Ribeiro e CHAVES, Rita – "Escrita desarrumada", op.cit.

[21] Poderemos interrogar-nos sobre os motivos desta insistência, por parte de Couto. Será que esta necessidade de permanentemente chamar a atenção para o facto de que a sua escrita está impregnada pela oralidade não é o reconhecimento de que não o reconhecem verdadeiramente como modelo de discurso a ser perseguido pela literatura moçambicana?

cultura originária do oral, com toda a sua riqueza, porque é ela que me convida a entrar na escrita." [22]

Quase poderíamos dizer que o seu texto emana mais da oralidade do que da literatura, ou seja, emana mais da boca do povo que o autor recria literariamente do que de instâncias literárias (no sentido de escritas).

"Nós não podemos construir uma literatura de costas viradas para a vida. As pessoas todas já estão falando outro português, há toda uma corrente de imagens lindas que as pessoas já estão fazendo, na rua. Como é que a gente pode pôr os nossos personagens, das nossas histórias, falando um português que não existe, que ninguém fala aqui? Então é um pouco a tentativa de reproduzir aquela magia. E o processo de contar é tão importante como a própria história."[23]

Rejeitando a confusão que muitas vezes se estabelece entre oralidade e analfabetismo, o autor moçambicano sai em defesa da primeira:

"...a oralidade é um sistema de pensamento próprio que tem a sua lógica. O pior é que as pesoas confundem e, para combater o analfabetismo, acabam com a oralidade que é uma forma de aproximação com o mundo tão rica quanto o cientificismo." [24]

O estilo de Couto é eminentemente oral, tanto no que diz respeito à língua como à estrutura da obra. No diálogo é onde surgem os desvios mais marcados pela oralidade.

A forma oralizante do discurso passa por diversas instâncias, como por exemplo, a colocação das palavras, as pausas, as elipses ou reduções, a utilização constante de máximas ou ditados, a polifonia a nível da voz narrativa, etc. Algumas destas instâncias serão abordadas mais detalhadamente nas secções seguintes, até porque, como já referimos, elas têm implicações de ordem léxico-semântica e morfossintáctica.

A colocação das palavras, por vezes ilustrando uma alteração da ordem sintáctica, evidencia uma linguagem influenciada pela oralidade:

" – Estou-me perdendo, o senhor diz." (*VF*, p.34)

"Quem sabe a si próprio se procurava." (*UVF*, p.107)

A amálgama, à qual voltaremos mais à frente, confere, por vezes, um carácter oralizante extremamente vincado, como é o caso nas seguintes expressões:

"maistravez" (*VF*, p.113) e "fidamãe" (*UVF*, p.192)

---

[22] Mia COUTO in OLIVEIRA, Catarina – "Mia Couto, contador de 'estórias abensonhadas' ", op.cit.
[23] Mia COUTO in CHABAL, Patrick – *Vozes Moçambicanas*, op.cit., p.290.
[24] Mia COUTO in COURI, Norma – "Mia Couto divulga a língua portuguesa", op.cit.

De entre as várias omissões ou elipses que podemos detectar na escrita de Couto, mencionemos, por agora, a omissão do conector que se assume directamente como uma marca de oralidade:

> "Quem sabe eu encontrasse uma mulher e tropeçasse em paixão." (*VF*, p.20)
> "Aquilo me arranhou, fossem palavras proferidas por garganta de bicho." (*VF*, p.52)
> "Diz eu só ando resmunhado..." (*UVF*, p.78)
> "Se eternizava, fosse em ilusão." (*UVF*, p.167) , etc.

Uma escrita literária contaminada pela oralidade é o que resulta ainda da polifonia do discurso. Couto, à semelhança de Kourouma, também mescla os discursos directo e indirecto com o discurso indirecto livre.

> "Sua mão me alicateou o braço, recomendando-me sossego. *Deixe, não é nada,* disse. E saiu, cabeça na sombra dos ombros." (*VF*, p.55)
> "O que ele me falou, em soprinho no ouvido, me convenceu às loucuras. Que eu estava ainda em idade de flor.[...] Que eu era a mais linda, a mais mulher. E nós nos adiantávamos, já os corpos livres de roupagens. De repente, ele parou.
> – *Tenho medo.*
> – *Medo?*
> – *Eu sempre tive medo.*
> *E se lhe faço uns carinhos,* perguntei. Assim, disse e fiz." (*VF*, p.94)
> "Até que o representante do governo central...metafisicou hipótese: aquilo, em plena estrada, era um órgão ou organismo? E se era órgão,...de quem havia sido cortado?" (*UVF*, p.28)

No décimo segundo capítulo de *VF*, a responsabilidade da narração compete a Ermelindo que o faz na 1ª pessoa. Esta personagem está a relatar uma conversa que teve com o pangolim. Inicialmente, as falas deste aparecem em discurso directo sendo devidamente identificadas pela pontuação e por itálico. Contudo, posteriormente, no meio da narração de Ermelindo, surge a transcrição do discurso directo do pangolim sem qualquer indicador formal:

> "Habitar entre os vivos, só podia me trazer maldições. O inhacoso morreu quando queria certificar-se do que estava a ver. Deixe-se aqui, Ermelindo, aceite-se na sua cova. Deixe que eles venham promover-lhe em herói..." (*VF*, p.119)

De modo semelhante, também no meio da narração em 1ª pessoa de Nãozinha, encontramos, sem qualquer marca formal, um diálogo ímplicito entre esta e o inspector:

> "Minhas lembranças são custosas de chamar....Tenho que falar, por sua obrigação? Está certo. Mas fica a saber, senhor..." (*VF*, p.81)

Também em *UVF*, após um diálogo entre o narrador e a mãe, devidamente identificado pelos travessões e pelo itálico, deparamo-nos com uma interpelação, em discurso directo, da mãe relativamente ao narrador, que, tal como nos casos anteriores, surge sem qualquer indicação formal no meio da narração em 1ª pessoa:

> "Eu queria saber se tinha terminado sua tarefa de morrer. Ela explicou-se...Andava com uma bilha a recolher as lágrimas de todas as mães do mundo...Não responda com esse sorriso, você não sabe o serviço do choro. O que faz a lágrima?" (*UVF*, p.116)

O recurso ao discurso indirecto livre e aos diálogos mesclado com a narração é bastante frequente. A oralidade das personagens e a tarefa escrita do narrador entrecruzam-se constantemente no tecido narrativo, esbatendo-se, assim, as fronteiras entre ambos.

Esbatem-se ainda outras fronteiras quando o narratário-leitor é "transformado", por acção do narrador, em ouvinte de uma história. De um modo geral, o narrador confere à sua narração uma dimensão de diálogo com uma audiência ao formular inúmeras perguntas. Por vezes, são meras perguntas retóricas que transmitem a vivacidade típica da oralidade:

> "Que poderia eu fazer, fantasma sem lei nem respeito? [...] Mas herói de quê, amado por quem?" (*VF*, p.13)
> "Poderia eu confiar em seus poderes?" (*VF*, p.19)
> "Quem mais quereria atrapalhar o esplendor daquela solenidade?" (*UVF*, p.27)
> "A delegação se interessava: seria zelo, simples curiosidade?" (*UVF*, p.31)

Outras vezes, as perguntas constituem uma espécie de motor da narração, pois o narrador após formular a questão, fornece a resposta:

> "O que sonhei? Sonhei que me enterravam devidamente..." (*VF*, p.17)
> "O que sabia ele? Que uma semana atrás, um helicóptero viajara até à fortaleza..." (*VF*, p.23)
> "Matar Massimo? Razões de quê? Ciúmes, quem sabe. Medo que o europeu levasse sua irmã dali para longe." (*UVF*, p.106)
> "O que fizeram então ele e o feiticeiro?" Retiraram dos ramos os órgãos..." (*UVF*, p.127)

Atrás dizíamos que a estrutura frásica de Achebe, principalmente em *TFA*, conseguia produzir o efeito característico da oralidade devido a uma ausência, em geral, de frases complexas. O mesmo se poderá afirmar acerca de Couto em que a cadência, assente em frases curtas e simples, traduz "o nascer do pensamento, tijolo a tijolo"[25].

[25] Cf. CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto – Um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, op.cit., p.165.

"Me ajudou ter ficado junto a uma árvore. Na minha terra escolhem um canhoeiro. Ou uma mafurreira. Mas aqui, nos arredores deste forte, não há senão uma magrita frangipaneira. Enterraram-me junto a essa árvore. Sobre mim tombam as perfumosas flores do frangipani. Tanto e tantas que eu já cheiro a pétala. Vale a pena me adoçar assim? Porque agora só o vento me cheira. No resto ninguém me cuida. Disso já me resignei." (*VF*, p.13)

"Ele pareceu adivinhar meu juízo. Pediu-me que o empurrasse mais para junto do matumi. Queria ficar mais perto da suspensa ossatura. Cautelas suscitadas pelo susto da anterior noite...Estremunhou-se. E se uma hiena estivesse roendo os ossos? Doeu-lhe no corpo as partes que lhe faltavam. E era. Outrossim, eram. Não as hienas, próprias. Mas hienas inautênticas, bichos mulatos de gente." (*UVF*, p.216)

Em Couto, as características da oralidade integradas na escrita, mais do que visarem um objectivo estético-literário, assumem-se como elementos funcionais de africanidade da escrita.[26] Mia Couto parece ter conseguido "fazer a ponte entre a escrita dos livros e a escrita da alma"[27]. A sua narrativa demonstra a criatividade e revitalização cultural pela fecundação recíproca do oral e do escrito, das tradições africanas e das tradições ocidentais.

2.3.2 Organização retórica do discurso

Pela criatividade e inventividade da linguagem, Couto, à semelhança de Achebe e Kourouma, entre outros, procura afirmar a diferença linguística e literária no interior da língua do ex-colonizador. Todos eles nos propiciam um distanciamente em relação aos modelos europeus ao construirem a alteridade linguística. Toda a escrita literária implica, de um modo geral, o desaparecimento do "eu" para que o "outro" possa emergir. No caso das literaturas africanas modernas, o "eu" que se vai apagar é o ocidentalizado e o "outro" que emerge é o africano (nigeriano, marfinense ou moçambicano, no que diz respeito ao nosso estudo). No entanto, para nós, Couto, comparativamente aos outros dois autores, evidencia talvez um grau ainda maior de liberdade face às normas da língua europeia, de experimentação dos seus limites, como o próprio faz questão de frisar veementemente:

---

[26] Salientemos, contudo, de novo, as discrepâncias na forma de processamento do discurso literário entre Couto (mais laboratorial) e os outros dois autores, Achebe e Kourouma (mais mimética da situação social real).

[27] Cf. LEITE, Ana Mafalda, *Oralidades e escritas na literatura africana*, op.cit., p.145, a partir de um provérbio umbundu que significa "Os brancos escrevem nos livros, a gente vai escrevendo na alma".

"Eu acho que não tem que haver um polícia de trânsito a regulamentar a língua, dizendo: 'Por aqui não se pode andar.' Pode tudo!" [28]

Impõe-se, contudo, reconhecer que o que sentimos ser um maior grau de subversão da língua padrão tem, certamente, a ver com um duplo nível de transformação, de deformação da língua, pois, como já afirmámos, Couto recria literariamente uma língua que já foi, ela própria, alvo de miscigenação, de contaminação por parte da população moçambicana. Para Salvato Trigo, a língua portuguesa, em comparação com as línguas francesa e inglesa, dadas algumas das suas características (uma menor distância entre o discurso oral e o discurso escrito; uma rigidez lexemática não tão acentuada; uma morfologia mais facilmente adaptável às estruturas morfológicas bantas; uma sintaxe que, permitindo uma maior mobilidade na organização frásica, é perfeitamente adaptável à sintaxe posicional banta e à concordância fonológica), possui potencialidades maiores do que as dessas línguas europeias para permitir uma mestiçagem e uma africanização profundas. Por conseguinte, dado que a matéria com que o escritor (moçambicano, neste caso) vai trabalhar já é substancialmente africana, há, logo desde o início, uma certa garantia de maior africanidade de expressão. [29]

A língua utilizada por Couto na sua ficção não deixou, no entanto, inicialmente, de suscitar críticas às quais este autor responde com uma crónica em que humoristicamente defende a imaginação e a liberdade de criação:

"a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para poucos postos vigilentos." [30]

Uma das características da escrita de Mia Couto é, precisamente, este "brincriar" com a língua:

"..."brincriar" quer dizer criar brincando. [...] É uma espécie de fractura que quero introduzir na escrita para que ela deixe passar uma luz, uma outra maneira de ver a realidade. E isso só pode ser feito através dessa desarrumação, não só linguística, mas também do próprio processo de construção da escrita e da narrativa." [31]

Qualquer um dos nossos autores procede à subversão da língua europeia, num esforço de construírem uma identidade literária africana. Todos eles transformam os modelos europeus, operando diversas formas de desvios nas suas obras de ficção, sem que haja prejuízo para o

[28] Mia COUTO in CHABAL, Patrick – *Vozes Moçambicanas*, op.cit., p.291.
[29] Cf. TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., pp.99-103.
[30] COUTO, Mia – "Escrevências desinventosas", *Cronicando*, Lisboa, Ed.Caminho, 1991, p.164.
[31] Mia COUTO in SERRANO, Filomena – "Brincar com a língua", *Jornal de Notícias*, 01/06/08.

entendimento do texto. Usando de novo as palavras de Salvato Trigo, podemos afirmar que todos eles constroem a alteridade linguística sob a aparência da identidade sígnica.[32]

Para Couto, os desvios linguísticos desempenham um papel duplo: por um lado, têm uma função estética, por outro, são sinais de fractura entre dois mundos:

> "O desvio linguístico com relação à norma portuguesa faz parte deste país, da oralidade, onde eu bebo, onde eu vivo..e como eu tenho um pé em cada mundo, apercebo-me destes desvios como qualquer coisa que pode introduzir beleza, que pode funcionar do ponto de vista estético...[...] Outra função é mostrar...que...uma história é relatada numa língua que não é a língua própria das pessoas.[...] Fico muito triste quando fazem a interpretação só a nível estético do desvio linguístico, quando eu gostaria que se evidenciasse este retrato de dois mundos." [33]

Dadas as características da escrita de Couto, torna-se, por vezes, difícil precisar se estamos perante processos próprios da criatividade do autor ou perante processos produtivos no português de Moçambique, ou até perante ambos. Tratando-se de uma linguagem literária, ela não se pode reduzir a uma mera análise linguística, embora possamos proceder a uma certa sistematicidade das estratégias utilizadas.

Não é nosso objectivo fazer um levantamento exaustivo dos desvios à norma efectuados por Mia Couto, até porque estudos nesse âmbito já têm sido levados a cabo por especialistas como, por exemplo, Lourenço do Rosário e Fernanda Cavacas, entre outros. No entanto, dado que a subversão e a apropriação da língua em Couto constituem, sem dúvida, um dos parâmetros fulcrais de descolonização da sua escrita literária, mesmo correndo riscos de não seguirmos por um caminho tão original quanto desejaríamos, torna-se imperativo que passemos pelos principais vectores de ruptura com as regras normativas da língua.[34] A língua como símbolo da portugalidade e a sua participação na constituição dos cânones literários[35]

---

[32] TRIGO, Salvato – "A importância do comparatismo nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa", op.cit., p.146.

[33] Mia COUTO in THOMAZ, Omar Ribeiro e CHAVES, Rita – "Escrita desarrumada", op.cit.

[34] Queremos ainda salientar que não pretendemos ser exaustivos na citação de excertos das obras, pelo facto de que as ilustrações apenas ganham sentido se contribuírem para o alargamento de significados ou de evidência.

[35] Gilberto Matusse recorda-nos que saber falar português era um dos requisitos para se ascender ao estatuto de assimilado e que a base de toda a tradição literária escrita herdada pelos escritores moçambicanos é em língua portuguesa. Cf. MATUSSE, Gilberto – *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa (sécs. XIX e XX), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa, 1993, p.80.

são factores que importa referir aqui, de modo a que toda a transgressão, toda a desconstrução ou "desarrumação" da língua portuguesa operada por Couto se assuma plenamente como um dos factores de descolonização literária, de construção de uma imagem de moçambicanidade.

2.3.2.1 Ordem léxico-semântica

Na abordagem que fizemos aos desvios de ordem léxico-semântica em Achebe e Kourouma, optámos por fazer uma referência inicial aos empréstimos linguísticos efectuados por estes autores. Por paralelismo, faremos o mesmo relativamente a Couto, reconhecendo, de novo e talvez mais do que nunca, que esta é uma vertente menor na africanização da escrita deste autor, mas que funciona, contudo, como uma estratégia de identificação com a(s) cultura(s) moçambicanas.

Em Couto, a inserção dos termos africanos no texto é feita, contrariamente a Achebe e à semelhança de Kourouma, sem qualquer indicação (aspas, itálico ou outra marca gráfica) e sem recurso à estratégia de "cushioning", ou seja, sem se dar imediata e explicitamente o significado do vocábulo africano, agora contrariamente aos outros dois autores que se servem deste estratagema. Contudo, na maioria dos casos, Couto usa o contexto ou as frases vizinhas para nos fornecer dados sobre esse termo, o que nos permite, com maior ou menor precisão, aceder ao seu sentido. De qualquer forma, no final de cada obra, surge um glossário,[36] da responsabilidade do autor ou do editor, em que praticamente todos os empréstimos feitos às línguas moçambicanas são definidos. Citemos apenas alguns empréstimos directos que visam, fundamentalmente, designar aspectos culturais ou tradicionais moçambicanos, fazendo referência à informação que sobre os mesmos é fornecida a nível textual e, por vezes, a nível do glossário, quando ela não é suficientemente explícita ou completa a partir do corpo do texto.

- **xicuembo** (*VF*, p.12 e *UVF*, p.50) – espírito dos "defuntos definitivos";

[36] Gostaríamos de questionar um pouco a utilidade ou interesse de um glossário numa obra literária. Na economia do discurso literário, não é necessário que tudo seja literalmente compreendido. O glossário, por vezes, pode ser um elemento de tentativa de convocação de marcas africanas, a nível de pura pigmentação lexical, mas isso pode não atestar a africanidade do texto.

- **xipoco** (*VF*, pp.12, 15 e 16) – "almas que vagueiam", "fantasma";
- **halakavuma** (*VF*, pp. 15-20, etc., e *UVF*, p.85) – "bicho de escamas", "mamífero" que se acredita habitar os céus e só descer à terra para transmitir "as proveniências do porvir";
- **xi-tsungulo** (*VF*, p.32) – feitiço sob forma de "colar feito de panos" com "remédios contra a tristeza";
- **nyanga** (*VF*, p.36 e *UVF*, p.127) – feiticeiro, na medida em que o termo designa a feiticeira Nãozinha e o feiticeiro Zeca Andorinho;
- **tontonto** (*VF*, pp. 37 e 39) – bebida (no glossário, "aguardente caseira");
- **capulana** (*VF*, pp.76 e 77 e *UVF*, pp. 41 e 60) – pano usado pelas mulheres para cobrirem o corpo;
- **nhamussoro** (*VF*, p.83) – "feiticeiro" (no glossário, "adivinho");
- **naparama** (*VF*, p.114) – sem qualquer informação no corpo do texto (no glossário, "guerreiros tradicionais que usam apenas arco e flecha e que se supõe estarem protegidos pelos feiticeiros contra a acção das balas");
- **sura** (*UVF*, p.175) – aguardente feita dos rebentos de palmeira;

Convém sublinhar que, por vezes, se trata de palavras que poderiam facilmente ser substituídas por palavras portuguesas, sem afectar o sentido do texto, o que vem demonstrar que o seu uso advém de uma opção estética de Couto e não de uma necessidade de nomear objectos ou fenómenos para os quais a língua portuguesa não dispõe de lexemas. Já noutras ocasiões, o emprego dos termos africanos impõe-se dado não existirem termos equivalentes efectivos na língua portuguesa: é o caso, por exemplo, de elementos do mundo vegetal (árvores ou plantas típicas de Moçambique).

- canhoeiro (*VF*, p.12 e *UVF*, p.127)
- mafurreira (*VF*, p.12)
- frangipani (*VF*, p.12)
- hacata (*VF*, p.30)
- nkakana (*VF*, pp.65 e 114)
- kwangula tilo (*VF*, p.90)
- konones (*UVF*, p.54)
- chanfuta (*UVF*, p.212)
- matumi (*UVF*, p.216)

Couto não se limita a fazer empréstimos apenas a uma língua moçambicana; na sua narrativa, surgem, por um lado, referências directas às diversas línguas, em geral, como já tivemos oportunidade de mencionar atrás, e, por outro, lexemas originários dessas línguas. Neste caso, é o próprio glossário que nos fornece essa indicação:

- **ntumbuluku** (*VF*, p.28) – termo que, nas línguas do Sul de Moçambique, designa simultaneamente a origem dos seres, os primórdios da Natureza e da Humanidade;
- **muzimo** (*VF*, p.37) – espírito, nas línguas do centro de Moçambique;

- **kwangula tilo** (*VF*, p.90) – nome nas línguas do sul de Moçambique;
- **ngoma** (*UVF*, p.76) – tambor (em várias línguas de Moçambique);
- **zuezuado** (*UVF*, p.107) – de zuézué, tontura (em algumas línguas de Moçambique);
- **mbolo** (*UVF*, p.127) – testículos (em xi-sena);
- **kufa mbalame** (*UVF*, p.191) – mata o pássaro (expressão da língua xi-sena);

Irene Mendes, na sua dissertação de Mestrado sobre o léxico no Português de Moçambique, faz referência a empréstimos externos indirectos (com transformações) que define como sendo "formas híbridas constituídas por uma mistura de morfemas da língua portuguesa, de línguas africanas e/ou outras"[37]. Será exemplo de tal interferência ou contaminação linguística a palavra "machamba":

> "Agora, que o país era uma machamba de ruínas..." (*VF*, p.15)
> "Nos meses devidos eu ajudava minha mãe na machamba." (*UVF*, p.49)

Nesta forma, encontra-se o morfema "ma", marca de plural banto, seguido da forma "chamba" cuja origem não é totalmente clara. A explicação mais plausível que tem sido apresentada aponta para uma influência da forma francesa "champ" (a que se juntou ainda o sufixo "ba"), dado que "machamba" significa "terreno agrícola".

A técnica de Couto é inovadora, introduz uma série de termos e de expressões só encontradas a nível do (in)imaginável, o que atesta, uma vez mais, a extrema artificialidade do seu discurso literário. A técnica como arte da concepção do discurso é, ela própria, já uma marca na produção do texto. Em Couto, mais importante do que o conteúdo, do que a trama ou a história, é a técnica. Esta é tão arrojada que, normalmente, quem lê Mia Couto acaba por se deixar embrenhar mais no processo técnico do discurso do que propriamente na história. Aí pode haver uma espécie de conflitualidade entre a dimensão formal do texto (o espectáculo da língua) e a dimensão substantiva do mesmo. Poderá chegar um determinado momento em que a literariedade dos textos de Mia Couto seja prejudicada por este excesso de tecnicismo em termos de fabricação lexical.

[37] MENDES, Irene da Conceição, op.cit., p.63.

A língua literária de Couto caracteriza-se, com efeito, por uma ânsia neológica. A inovação lexical neste autor baseia-se, principalmente, na amálgama (*mot-valise*) e no processo morfológico da derivação (por prefixação e sufixação).[38]

Amálgama

Relativamente a este procedimento, diz-nos Trigo que "a *mot-valise*, além da modernidade estético-literária que sugere, surge como uma recusa em respeitar o código linguístico do colonizador...sem complexos de agramatismo"[39]. Nas duas obras em estudo, a amálgama é um processo extremamente produtivo, o que nos leva a concluir que estamos em presença de "uma essência" e não de "um acidente"[40] da escrita de Couto. Contudo Ana Mafalda Leite, citando Perpétua Gonçalves, alerta-nos para o facto de que este é um processo inexistente no português moçambicano, não podendo, por esse motivo, considerar-se que as inovações lexicais de Mia Couto, neste caso, se baseiem na linguagem corrente. A predominância deste procedimento poderia estar, antes, na linha de outras amálgamas operadas pelo autor a nível de vozes, espaços, tempos, culturas e mundividências.[41]

Sendo, assim, uma das grandes características estilísticas do autor a criação de neologismos através da fusão de duas palavras, numa síntese "abensonhada", apresentamos apenas alguns exemplos a título ilustrativo:

- nomes

"fraqueleza" (*VF*, p.22)	"nenhumarias" (*UVF*, p.31)
"criançuras (*VF*, p.37)	"ocavidades" (*UVF*, p.37)
"devastidão" (*VF*, p.49)	"rebuçadura" "pensageiro" (*UVF*, p.79)
"murmurinho" (*VF*, p.50)	"trombiricalho" (*UVF*, p.95)
"chilreinos" (*VF*, p.66)	"pedinchorão" (*UVF*, p.103)

- verbos

"tremexia" (*VF*, p.15)	"esbugolhavam" (*UVF*, p.38)
"estremexe" (*VF*, p.27)	"dactilogravavam" (*UVF*, p.48)

[38] Apesar deste processo muito produtivo de formação de palavras ter a ver essencialmente com questões de ordem léxico-semântica, ele estabelece pontes com a secção seguinte.
Para um estudo exaustivo dos vocábulos presentes na ficção de Couto (à excepção de *O Último Voo do Flamingo*) que se situam fora do âmbito do português padrão ou que são fruto da criatividade do autor, consultar CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Brincriação vocabular*, Lisboa, Mar Além e Instituto Camões, 1999 e CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, op.cit.

[39] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.472.

[40] Ibid.

[41] Cf. LEITE, Ana Mafalda, *Oralidades e escritas na literatura africana*, op.cit. ,p.49.

"embebeber" (*VF*, p.47)
"embriaguando" (*VF*, p.50)
"salpingavam" (*VF*, p.53)
"cabritroteava" (*UVF*, p.70)
"pespregar" (*UVF*, p.94)
"atabaralhou" (*UVF*, p.139)

- adjectivos

"esparramorto" (*VF*, p.23)
"inesparado" (*VF*, p.52)
"ataratonto (*VF*, pp. 83 e 148)
"omnimnésico" (*VF*, p.120)
"tristonta" (*VF*, p.133)
"cancromida" (*UVF*, p.40)
"cabisbruto" (*UVF*, p.67)
"predispronto" (*UVF*, p.88)
"ziguezangado" (*UVF*, p.158)
"espatifurado" (*UVF*, p.185)

Derivação

O léxico de uma língua pode alargar-se, como já referimos, acrescentando afixos aos vocábulos de base. No Português de Moçambique é frequente criar-se palavras novas a partir das que existem, graças aos morfemas derivacionais e a escrita de Couto ilustra, precisamente, esta tendência. Aí, encontramos, frequentemente, derivações de formas portuguesas que não se utilizam no Português padrão e que foram criadas tanto por prefixação como por sufixação. Apresentamos, de seguida, apenas alguns dos exemplos mais significativos, por classe gramatical (e focando apenas nomes, verbos e adjectivos), tendo consciência de que esta é uma das áreas mais ricas no que toca à inventividade de Mia Couto.

- **nomes**

- com base num nome

"terceiro-idosos" (*VF*, p.13)
"asilados" (*VF*, p.22)
"demoniação" (*VF*, p.82)
"espantação" (*VF*, p.150)
"má-vidista" (*UVF*, p.171)
"macheza" (*UVF*, p.191)
"caveiraria" (*UVF*, p.217)
"infernezas" (*UVF*, p.219)

- com base num verbo

"vagueações" (*VF*, p.16)
"mexilhento" (*VF*, p.27)
"piagem" (*VF*, p.34)
"querências" (*VF*, p.48)
"sucedências" (*UVF*, pp. 11 e 94; *VF*, pp.107 e 150)
"falagens" (*UVF*, p.85)
"fumegação" (*UVF*, p.190)
"desaguação" (*UVF*, p.212)

- com base num adjectivo

"pequenices" (*VF*, p.69)
"malucarias" (*VF*, p.70)
"redondura(s)" (*VF*, pp.122 e 132)
"moribundição" (*UVF*, p.50)
"pernaltaria" (*UVF*, p.191)
"direitura" (*UVF*, p.221)

- **verbos**

- com base num nome

"avaselinava" (*VF*, p.20)
"tropear" (*VF*, p.48)
"rectangulando" (*VF*, p.120)
"luava" (*VF*, p.136)
"labirintoar" (*UVF*, p.19)
"metafisicou" (*UVF*, p.28)
"varandeia" (*UVF*, p.66)
"neblinar-se" (*UVF*, p.190)

- com base num verbo

"esvoar" (*VF*, pp. 27 e 149)
"esvapora" (*VF*, p.28)

- com base num adjectivo

"transparenta" (*VF*, p.28)
"longear" (*VF*, p.125)
"abruptando-se" (*VF*, p.144)
"tremendeou" (*VF*, p.149)
"instantaneavam-se" (*UVF*, p.20)
"pequeninar" (*UVF*, p.51)
"rapidando-se" (*UVF*, p.163)
"urgentou" (*UVF*, p.216)

- **adjectivos**

- com base num nome

"penumbroso" (*VF*, p.21)
"estreloso", "rapineira" (*VF*, p.38)
"chumaçudo" (*VF*, p.101)
"açucarosas" (*VF*, p.122)
"continencioso" (*UVF*, p.77)
"desmapeados" (*UVF*, p.105)
"prateleirado" (*UVF*, p.164)
"cheirento" (*UVF*, p.209)

- com base num verbo

"gatinhoso" (*VF*, p.33)
"impestanejável" (*VF*, p.53)
"viventes" (*VF*, p.150)
"corrigente" (*VF*, p.151)
"prezável" (*UVF*, p.20)
"voável" (*UVF*, p.118)
"leváveis" (*UVF*, p.156)
"arfalhudo" (*UVF*, p.184)

- com base num adjectivo

"felizão" (*VF*, p.15)
"anonimada" (*VF*, p.123)
"escorregadiço" (*VF*, p.144)
"cabisbaixinha" (*VF*, p.145)
"amargado" (*UVF*, p.32)
"minusculado" (*UVF*, p.190)

A grande maioria das formas citadas até agora formaram-se por sufixação, característica, segundo Ana Mafalda Leite, da flexão portuguesa, por oposição à flexão banta que tende mais para a prefixação[42]. Na criação de palavras por prefixação, ou mesmo na derivação parassintética, Couto revela uma predilecção por prefixos como:

[42] Cf. LEITE, Ana Mafalda – "Transformação das formas tradicionais na poesia de José Craveirinha", *Colloque International – Les littératures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nationale*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Nov.-Dec. 1984, p.379.

– des-

- nomes

"desvontades" (*VF*, p.28)
"desembrulho" (*VF*, p.33)
"despedaços" (*VF*, p.114)
"desilusionista" (*UVF*, p.49)
"desmodos" (*UVF*, p.108)
"desencontrão" (*UVF*, p.51)

- verbos

"descambalhotar" (*VF*, p.15)
"desconseguiu", "desroupasse" (*VF*, p.99)
"desacender", "desintactara" (*VF*, p.151)
"desfalavam" (*UVF*, p.18)
"descomparando-a" (*UVF*, p.30)
"desmundasse" (*UVF*, p.50)

- adjectivos

"desumbilical" (*VF*, p.12)
"despoeirados" (*UVF*, p.32)
"desconjugal" (*UVF*, p.48)
"desajeitoso" (*UVF*, p.88)

– in-

- nomes

"inutensílio(s)" (*VF*, pp.12 e 151)

- verbos

"inconvinham" (*VF*, p.50)
"inimaginava", "inflamejar" (*VF*, p.66)
"inexiste" (*VF*, p.99)
"inacreditei(tou)" (*UVF*, pp.43 e 219)
"insubstanciando-se" (*UVF*, p.215)

- adjectivos

"inautorizados" (*UVF*, p.65)
"inesquelético" (*UVF*, p.216)

– re-

- verbos

"remorrer" (*VF*, p.16)
"rebebeu" (*VF*, p.95)
"restreava" (*VF*, p.147)
"redesistiu" (*UVF*, p.166)[43]

Todos os vocábulos acima citados, inexistentes na língua portuguesa, são verosímeis, pois na sua criação foram empregues formas de construção de palavras ou morfemas derivacionais próprios desta língua. Couto parte em busca de "estranhos novos ecos" tentando chegar até às "fronteiras do indizível" através da incorporação de morfemas que em vez de ferirem a língua a enriquecem.[44] Todas estas expressões inovadoras, parecendo populares, são, no fundo, fruto de uma cultura acima da média, por parte do autor, e da

[43] Saliente-se que Couto, por vezes, cria novas palavras através da substituição do prefixo já existente pelo seu inverso. Ex: "sobresistir" (*VF*, p.36) em vez de "subsistir".
[44] Cf. TRIGO, Salvato – *Ensaios de literatura comparada – afro-luso-brasileira*, op.cit., p.65.

'dessacralização' de uma língua em contacto com outras línguas pertencentes a outra(s) cultura(s).

Sem termos sido exaustivos, pois não o pretendíamos, pensamos ter documentado suficientemente bem as principais técnicas neológicas formais da escrita coutista. Faremos, em seguida, referência a outros métodos laboratoriais no âmbito da desconstrução ou subversão da língua.

As inovações que têm como ponto de partida o léxico podem ainda ser provocadas pela atribuição de uma nova significação, de um novo valor semântico a um determinado significante (neologia de sentido ou neologia semântica[45]). Os desvios a nível semântico, em que determinadas palavras sofrem uma espécie de esvaziamento de conteúdo para poderem receber um novo sentido, fazem com que as frases em que essas palavras ocorrem sejam estranhas à norma padrão do Português, e provocam uma interpretação diferente.

"Irei em condição desqualificada." (*VF*, p.105) - no sentido de não ser considerada suspeita pelo homicídio ou de se encontrar na posse de todas as suas capacidades mentais.

"feito de boas humanidades" (*VF*, p.108) – para além da inovadora utilização do plural, o termo afasta-se do seu sentido usual de "natureza humana" ou "género humano" para ganhar a acepção de "qualidades" como, por exemplo, um bom coração.

"o meu pouco aspecto" (*VF*, p.123) - o termo perde o seu sentido de quantidade para adquirir um sentido de qualidade, neste caso correspondente a "mau".

"E a feiticeira, mais respirável..." (*VF*, p.142) – a acepção em que é empregue o termo é "capaz de respirar" e não "que se pode respirar".

"convoquei saudades" (*UVF*, p.165) – esta associação original ignora o sentido literal do verbo (mandar comparecer numa reunião) e remete para uma lembrança voluntária de factos que provocam saudades.

"Na sua mão vigorava um pau comprido." (*UVF*, p.190) – empregue intransitivamente, o verbo 'vigorar' significa "ganhar vigor" ou "estar válido, em vigor"; neste contexto, a acepção é a de que o pau concedia vigor físico, tornava vigoroso o seu possuidor.

---

[45] Cf. MENDES , Irene da Conceição, op.cit., p.52.

"ali onde me terminava" (*UVF*, p.211) – terminar com o sentido de morrer vai surgir também em Kourouma ("Ibrahima Koné a fini...", *LSI*, p.7).

Poderíamos multiplicar os exemplos, mas pensamos já ter ilustrado suficientemente bem esta forma de inovação semântica operada por Mia Couto. Contudo, incluiremos, ainda neste nível de desvios de ordem semântica, um tipo de recuperação de estratégia da oralidade que se traduz no recurso a expressões idiomáticas, a frases feitas ou, melhor dizendo, a 'frases desfeitas', na medida em que Couto procede, na maioria das vezes, à desconstrução e recriação da metáfora lexicalizada portuguesa. Dado ser um processo estilístico muito utilizado por Mia Couto, apenas faremos referência às expressões que se caracterizam por um maior grau de imaginação e criatividade. Couto recorre a diferentes estratégias para gerar a diferença:

- substituição de um vocábulo por outro pertencente, à mesma área vocabular

"de ventre e alma" (*VF*, p.11)
"lamber os olhos" (*VF*, p.23)
"pecado criminal" (*VF*, p.69)
"tristeza de caixão sem cova" (*VF*, p.75)
"de carne e alma" (*UVF*, p.21)
"desfazia trinta por nenhuma linha" (*UVF*, p.25)
"meteu os dedos pelas mãos" (*UVF*, p.33)
"tu aqui, tu acolá" (*UVF*, p.93) [46]
"morria do remédio" (*UVF*, p.115)
"dos pés aos cabelos" (*UVF*, p.139)
"ali e além" (*UVF*, p.211)

- substituição de um termo por outro semanticamente oposto

"dias descontados" (*VF*, p.120)
"quem fala consente?" (*VF*, p.121)
"não fosse o diabo destecê-las" (*UVF*, p.28)
"calar-me com os meus botões" (*UVF*, p.124)
"digna de descrédito" (*UVF*, p.127)
"desfiava-o a pente grosseiro" (*UVF*, p.128)
"direitos desumanos" (*UVF*, p.172)
"descargo de inconsciência" (*UVF*, p.174)
"meu dito, meu desfeito" (*UVF*, p.175)

- substituição de um termo por outro foneticamente semelhante

"passados a poente fino" (*UVF*, p.51)
"foi um ver se te enfias" (*UVF*, p.95)
"amor com amor se apaga" (*UVF*, p.172)

- substituição de um termo por outro apenas através da alteração de um fonema

"a berro e fogo." (*VF*, p.121)
"um tipo levado da broca" (*UVF*, p.108)
"Vivia à razão de juras." (*UVF*, p.135)
"meter a moca no trombone" (*UVF*, p.155)
"lavado seja Deus" (*UVF*, p.175)

[46] O mesmo *cliché* de base foi recriado ainda de outra forma "tu-cá-dá-lá" (*UVF*, p.98).

- inversão da ordem das palavras na frase

"com alma e corpo" (*VF*, p.28)
"em idade de flor" (*VF*, p.94)
"escrevendo torto por linhas direitas" (*UVF*, p.175)
"um quanto e tanto" (*UVF*, p.191)

- reelaboração dos termos do *cliché* original, dando-lhe novas dimensões

"sem quentura nos panos" (*VF*, p.76)
"nem pão nem queijo" (*VF*, p.79)
"engoliu boas securas" (*VF*, p.83)
"nem de amarelo sorriu" (*VF*, p.90)
"não dizia coisa nem coisa" (*VF*, p.137)
"a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos" (*UVF*, p.110)
"parecia estar agora na sétima quinta" (*UVF*, p.126)
"engoli saliva de sapo" (*UVF*, p.140)
"olhos que hão-de comer a terra" (*UVF*, p.159)

Queremos ainda referir três passagens que, apesar de seguirem uma estratégia de trabalho com fonemas, se afastam um pouco do modelo acima em questão.

"Palavra de pangolim, já eu há muito a sabia de cor e sal tirado." (*VF*, p.124)

Aqui, apesar de, oralmente, apenas termos a sensação de acréscimo de um fonema, alterou-se a grafia e o que era apenas um lexema (salteado) deu origem a dois.

"Atropelada ou atropilada?" (*UVF*, p.17)

Neste caso, a estratégia utilizada é a mesma do conjunto de exemplos acima referidos, mas não se está a desconstruir nenhuma metáfora lexicalizada. Couto está apenas a fazer um jogo de palavras em jeito de amálgama.

"Jogava à cobra-cega?" (*UVF*, p.94)

Mantendo ainda a imagem do jogo tradicional da cabra-cega, Couto procede à alteração de um fonema para melhor adequar a expressão à forma do órgão sexual masculino decepado.

Concluimos, assim, que muitos são os trocadilhos que têm por base expressões muito portuguesas. A desconstrução é feita, por vezes e como acabámos de ver, por associação paronomásica, em que há o abandono de determinada palavra logo que ela evoca outra de significante semelhante mas de significado distanciado e mesmo antitético. No experimentalismo da escolha de palavras, o som desempenha um papel muito importante, pois, muitas vezes, Couto brinca com a proximidade do oral e a sua transcrição directa. Mas o trocadilho também acontece quando, outras vezes, o autor substitui uma ou duas palavras da expressão portuguesa corrente pelo seu antónimo, ou, simplesmente, quando a modifica, conservando o seu ritmo, mas estabelecendo a ruptura. De qualquer forma, em todas as situações, a estranheza ocorre na medida em que há sempre uma deliciosa frustração de expectativas para os ouvidos portugueses. Com estes jogos de palavras, Couto diz o que tem

a dizer, transgredindo regras a que o discurso está sujeito e das quais ele se liberta parcialmente. Trata-se de uma língua que se quer livre de estereótipos, dos quais se ri, mas que os aponta no próprio acto em que os nega. O autor nega a metáfora lexicalizada para, depois, a restituir com uma qualidade diferente.

Mia Couto, em diversas ocasiões, liberta-se da norma relativa ao número, utilizando, na maioria dos casos, o plural quando a expectativa normativa apontaria para o singular. São exemplos deste fenómeno:

"Acordei-os com suavidades" (*VF*, p.86)
"Com ou sem as licenças..." (*VF*, p.125) "Pedia as licenças" (*VF*, p.139)
"O chefe da missão espumava as raivas." (*UVF*, p.32)
"Seus ares eram graves." (*UVF*, p.48)
"...vieram me chamar às emergências..." (*UVF*, p.50)
"...andar com um branco me podia acrescentar respeitos." (*UVF*, p.167)
"O chão amolecido parecia rejeitar as velocidades..." (*UVF*, p.190)
"Sim, o país,...o mundo internacional: tudo exigia maiores democracias." (*UVF*, p.208), etc.

O uso alargado do plural do nome é, mais uma vez, característico do português oral de Moçambique.

Outro aspecto que nos parece mostrar uma preocupação africanizante da escrita de Couto é o que Salvato Trigo (relativamente ao texto de Luandino Vieira) apelidou de *excesso significante*[47]. Não se tratando de meros pleonasmos ou redundância informativa,[48] estão presentes em Couto diversos tipos de excesso do ponto de vista lexical que vão ter implicações a nível semântico e morfossintáctico.

"...perigos muito mortais..." (*VF*, p.15) "muito mortal" (*VF*, p.31 e *UVF*, p.184)
"...mulher tão demasiado parideira." (*VF*, p.29)
"Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol..." (*UVF*, p.49)
"situação muito contrária." (*UVF*, p.77)
"mau azar" (*UVF*,p.135) "boas felicidades" (*UVF*,p.159) "muitíssimo gravíssima" (*UVF*,p.171)
"muitíssimo enorme" (*UVF*, p.173) "muito enorme" (*UVF*, p.219)

Este fenómeno não acontece por desconhecimento de Mia Couto do funcionamento e das estruturas da língua portuguesa, constituindo, pelo contrário, mais uma estratégia deliberada com vista a obrigar essa língua a veicular a retórica e a estética africana. O uso, por exemplo,

[47] Cf. TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.532.
[48] À excepção talvez de "Eu não fora gerado logo inicialmente, no início do casamento." (*UVF*, p.167).

de superlativos anómalos de adjectivos que, pelo seu significado, não permitem graus, é vincadamente popular. É para isto mesmo que Salvato Trigo chama a atenção:

> "...o texto literário africano moderno resulta de uma escrita feita de excessos...[...] A escrita acumulativa é...o que dá ao texto literário africano moderno...um sabor acentuadamente popular." [49]

Analisaremos ainda nesta secção dedicada a aspectos de ordem léxico-semântica, a imagética na ficção de Couto que se reveste, tal como todos os outros vectores linguísticos, de uma extraordinária criatividade. E se quisermos aceder plenamente a essa imagética, teremos de aprender a "desentortar as palavras", pois o escritor, tal como Izidine Naíta, assemelha-se a Deus:

> "Redigia como Deus: direito mas sem pauta. Os que lhe lessem iriam ter o serviço de desentortar as palavras." (*VF*, p.144)

Para Fernanda Cavacas, a novidade do discurso coutista passa, entre outros factores, por um culto da metáfora que transmite uma mensagem simbólica de enorme eficácia[50], sendo, sobretudo, "na vertente comparação-metáfora que a prosa coutista atinge o fascínio. de um verdadeiro fogo-de-artifício"[51]. Abordaremos, por conseguinte, e tal como o fizemos para Achebe e Kourouma, a imagética de Couto a nível do vector metafórico: comparação e metáfora. Os termos predominantes de referência vão ser:

- a natureza

> "A minha vida foi um caminho às avessas, um mar que desaguou no rio." (*VF*, p.82)
> "Eu era como o rio que, apenas em ilusão, se vai afastando da fonte." (*VF*, p.107)
> "Vocês são a casca da laranja onde já não há nem sobra de fruta. Os donos da nossa terra já espremeram tudo. Agora estão espremendo a casca para ver se ainda sai sumo." (*VF*, p.112)
> "...eu ainda via os homens como as aves entendem a nuvem: um lugar onde se pode passar mas nunca habitar..." (*VF*, p.132)
> "...sou árvore nascida em margem. Mais lá...sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo." (*UVF*, p.50)
> "E os sonhos são como as nuvens: nada nos pertence senão a sua sombra." (*VF*, p.144)

[49] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.541.
[50] Cf. CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, op.cit., p.118.
[51] Ibid., pp.231-2.

- o reino animal

> "Vou chegando perto, como o besouro que dá duas voltas antes de entrar no buraco." (*VF*, p.48)
>
> "Branco é como o camaleão, nunca desenrola todo o rabo...[...] Lhe doía a garganta como um torcicolo em pescoço de girafa." (*VF*, p.64)
>
> "...parece o javali que foge com o rabo em pé." (*VF*, p.140)
>
> "...tristonha como tartaruga atravessando o deserto." (*UVF*, p.113)
>
> "Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós." (*UVF*, p.158)
>
> "Eu estava leve como entranha de morcego." (*UVF*, p.182)

Muitas vezes, na imagem, há uma interligação entre a natureza, o mundo animal e uma ideia de vida e morte:

> "Eu sou como o salmão. Vivo no mar mas estou sempre de regresso ao lugar da minha origem, vencendo a corrente, saltando cascata. Retorno ao rio onde nasci para deixar o meu sémen e depois morrer. Todavia, eu sou peixe que perdeu a memória. À medida que subo o rio vou inventando uma outra nascente para mim. É então que morro com saudade do mar. Como se o mar fosse o ventre, o único ventre que me faz ainda nascer." (*VF*, p.50)

Se pensarmos que o rio é interior ao continente, é indígena, funcionando, portanto, como uma metáfora da terra e da tradição, e que o mar é símbolo de exterioridade e lonjura, da associação, na imagem, do mar com o rio constrói-se uma nova tematização do mar, e a metáfora sai renovada.[52]

Esta passagem indicia, ainda, um outro tema recorrente na imagética de Couto: a morte.

> "A velhice o que é senão a morte estagiando em nosso corpo?" (*VF*, p.51)
>
> "Os que morrem desaparecem tão longe, é como se fossem estrelas que tombam." (*VF*, p.54)
>
> "Minha memória é uma campa onde eu me vou enterrando a mim mesmo." (*VF*, p.81)
>
> "Os mortos servem para apodrecer a pele deste mundo, deste mundo que é como um fruto com polpa e caroço. É preciso que caia a casca para que a parte de dentro possa sair." (*VF*, p.81)

Em muitas das suas imagens, o escritor deixa transparecer o biólogo, o homem em relação com o mundo natural. Ou simplesmente o africano?

Couto, tal como Achebe e Kourouma, evidencia um esforço consciente e deliberado de desconstruir a língua portuguesa no intuito de a distanciar do seu modelo original, e de

[52] Cf. LEITE, Ana Mafalda, *Oralidades e escritas na litratura africana*, op.cit., p.72.

enveredar por uma postura de ruptura e, assim, produzir um efeito de africanidade, de moçambicanidade, no seu caso específico.

2.3.2.2 Ordem morfossintáctica

O processo de africanização da língua em Mia Couto ultrapassa o nível meramente lexical para chegar ao morfossintáctico. Este autor submete a língua portuguesa a jogos morfossintácticos de transgressão à norma que produzem efeitos estéticos notáveis deixando, simultaneamente, transparecer uma oralidade recriada e o imaginário africano subjacente. A criatividade linguística de Couto assenta na exploração das potencialidades estruturais do português, mas deixando as portas abertas à influência que sobre este exercem as estruturas das línguas moçambicanas, um pouco à semelhança do que se passa na fala do povo moçambicano. Temos, por isso, de ter consciência de que, por vezes, o que se nos afigura como um desvio à língua portuguesa padrão, é, na realidade, a forma normativa para o Português de Moçambique.

O fenómeno de simplificação de expressões constitui uma forma de desvio muito frequente no português de Moçambique e tanto pode incidir na simples eliminação sistemática de elementos em determinados contextos (elipses), que abordaremos mais à frente, como incidir numa redução do significante. Ilustram esta situação, as corruptelas de palavras portuguesas que acabam por se situar próximo do neologismo:

> "...lugar que tanto maldiçoara. Por herança do hábito, me costumei a aceitar destinos..." (*VF*, p.135)
> "Joelhou-se..." (*UVF*, p.31)
> "...Temporina juvenescia." (*UVF*, p.70)
> "...maldiçoei a minha vida." (*UVF*, p.76)

Os desvios na flexão verbal constituem outro dos domínios explorados a nível morfossintáctico, numa tentativa de imprimir um cunho de estrangeiridade no uso do verbos:

> "...como eu não tivesse outros bens me sepultaram com minha serra e o martelo." (*VF*, p.12)
> "Não acho que vai adiantar." (*UVF*, p.85)
> "Não é que elas deixam de ver as coisas." (*UVF*, p.106) , etc.

A obliteração do conjuntivo e o uso do indicativo, por exemplo, tornam-se uma marca de africanização da expressão, na medida em que as línguas bantas alicerçam mais a frase no

aspecto do que no modo.[53] Apesar das infracções às restrições sintácticas, esta é uma questão com repercussões semânticas. Registe-se também uma certa tendência para a forma perifrástica que constitui uma outra marca de africanidade da expressão:[54]

"...o português lhe vai apresentar razões para deitar morte no mulato." (*VF*, p.35)
"...era dele que Marta e os velhos...faziam abuso." (*VF*, p.57)
"Bateu à porta..., entrou e se deu assento." (*VF*, p.99)
"Por fim deu pausa ao espancamento..." (*VF*, p.115)

No entanto, na ficção de Couto, encontramos, de um modo geral e à semelhança do que se verifica no Português de Moçambique, a forma perifrástica com omissão da preposição de ligação:

"Você está respirar?" (*VF*, p.64)
"Está ver aquele caminhozito?" (*UVF*, p.54)
"Nhonhoso, está sonecar?" (*VF*, p.70)
"Está-me entender, filho?" (*UVF*, p.167)

Ainda a nível de formas verbais, encontramos em Mia Couto duas atitudes em relação à negativa. Por um lado, verifica-se uma dimensão de excesso veiculada por uma dupla negação:

"Não que eu hoje precise de sentir nenhuma passagem dos dias." (*VF*, p.48)
"Nem cemitério eu não teria, ali no asilo." (*VF*, p.49)
"...sou miúda. Nem vinte não tenho." (*UVF*, p.63)
"Nem este moço não pode traduzir." (*UVF*, pp.157-8)

Segundo Cavacas, o recurso a duas marcas de negação é uma característica do português oral de Moçambique gerada por princípios de gramática inerentes a várias línguas moçambicanas.[55] Por outro lado, ocorre a omissão de um dos termos da negação, quando na norma europeia há dupla negação:

"Falava com ninguém?" (*VF*, p.47)
"Ele escutava quase nada." (*UVF*, p.139)
"Ele queria viver em nenhum tempo." (*UVF*, p.165)

Também estes desvios, apesar de constituírem infracções de natureza sintáctica, acabam por ter fortes implicações de ordem semântica. Poderíamos até considerar que se trata mesmo de infracções de natureza sintáctico-semântica.

---

[53] Cf. TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.332.
[54] Contudo ela é omitida quando seria mais usual utilizá-la, como por exemplo, em "Todos se contentaram." (*UVF*, p.141).
[55] Cf. CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, op.cit., p.173.

No que respeita ainda a verbos, e na sequência da falta, em geral, nas línguas bantas, de uma fronteira rígida entre diferentes categorias de verbos (por exemplo, entre verbos transitivos e intransitivos), Couto joga transgressoramente com as propriedades de subcategorização dos verbos. Nesta linha, se um verbo deveria ser utilizado transitivamente, ele opta pela forma intransitiva, o que também ajuda a veicular um certo cariz elíptico do discurso:

"O administrador arreganhou em surdina." (*UVF*, p.26)
"Os dois homens fitavam além parede, olhar entorpecido." (*UVF*, p.83)
"Já encetei com esses sul-africanos que apareceram aqui..." (*UVF*, p.98)

Mas a situação inversa também ocorre:

"Meu arco quem o brincaria, agora?" (*VF*, p.37)
"Converso-lhe...?" (*VF*, p.48)
"E falou a explicação que jamais ouvira." (*UVF*, p.143)

Ainda a nível morfossintáctico, ocorrem desvios na utilização do artigo, do pronome, do adjectivo, da preposição, da conjunção, na concordância e na ordem dos elementos da frase e também na construção de frases reproduzindo o modelo sintáctico banto.

- artigo

Relativamente a esta classe, tanto encontramos omissões, fenómeno que resulta do facto do artigo não existir nas línguas bantas,

"...esta era minha última e definitiva residência." (*VF*, p.35)
"Navaia tirava estória de sua imaginação?" (*VF*, p.45)
"Ele estava sentir-se estreitado, em meio de tanto mundo." (*VF*, p.83)
"Sentiu-se só, com toda África lhe pesando." (*UVF*, p.104)
"...olhos em olhos." (*UVF*, p.50)

como inserções desviantes:

"Foi morto ao tiro." (*VF*, p.18)
"Afinal tínhamos as tantas coisas, nós?" (*VF*, p.37)

- pronome

As práticas mais desviantes neste âmbito, dizem respeito:

- ao uso do pronome reflexo em verbos não reflexos,

"Meu tio...acordou-se com a barriga no inverso lado." (*VF*, p.67)
"Quando ele descobriu o velho Mourão...desatou-se a gritar." (*VF*, p.86)
"Saiam-se daqui." (*UVF*, p.137)
"O senhor me pergunta por esses soldados que desapareceram-se." (*UVF*, p.157), etc.

- ou à sua ausência em verbos reflexos,

"Mourão, deixe disso." (*VF*, p.71)
"Sentámos os três num banco..." (*VF*, p.87)
"A tal senhora...ainda pensei que tivesse dissolvido no âmbito da explosão." (*UVF*, p.94)
"Tão poucas foram as vezes que divertimos juntos, eu e o meu velho." (*UVF*, p.217), etc.

- à sua posição,

"Eu pensei você já tinha-se apagado." (*VF*, p.86)
"Até chamou-me belzeburro." (*UVF*, p.98)
"Mas tanto faz-me." (*UVF*, p.126)

Apesar de, nestes casos em que a norma do português padrão ditaria a anteposição do pronome relativamente ao verbo (próclise), Couto ter recorrido à posposição do mesmo (ênclise), nas outras situações em que normativamente se colocaria o pronome após o verbo, Couto, normalmente, envereda pela tendência africana de anteposição.

"...os governantes me queriam transformar num herói nacional." (*VF*, p.13)
"Marta lhe corrigiu o cepticismo." (*VF*, p.43)
"O administrador...se retorcia nervoso." (*UVF*, p.25)
"...ela..., finalmente, me havia de conhecer..." (*UVF*, p.50)

- ao seu uso na forma de complemento indirecto (lhe) em vez de complemento directo (o/a):

"Ninguém lhe ama de verdade." (*VF*, p.14)
"Entendo-lhe, inspector." (*VF*, p.34)
"Você matou-lhe!" (*UVF*, p.62)
"O melhor é entrevistar-lhes." (*UVF*, p.155), etc.

Este fenómeno, chamado de "lheização", constitui uma tendência generalizada no Português de Moçambique e parece dever-se ao facto de as línguas bantas, à semelhança do que se passa com outras línguas (por exemplo, o inglês), não fazerem a distinção entre o pronome pessoal complemento directo e o pronome pessoal complemento indirecto.

- <u>adjectivo</u>

Um dos desvios mais recorrentemente verificado é a anteposição do adjectivo relativamente ao substantivo. Na língua portuguesa, verifica-se uma certa liberdade em relação à colocação do adjectivo, contrariamente à língua inglesa (adjectivo sempre antes do substantivo) e francesa com regras de algum modo fixas para a sua colocação. O adjectivo antes do substantivo provoca uma certa sentimentalização da frase em detrimento de uma maior objectividade. A explicação que Cohen propõe para o efeito literário da inversão é interessante: na forma substantivo-adjectivo, este último é simplesmente restritivo e reduz a

extensão do substantivo (ex.cabelos louros); na forma invertida (ex: louros cabelos), o adjectivo já não especificaria de uma forma objectiva, mas atribuiria à expressão um valor conotativo (beleza clara, frágil, essência de feminilidade).[56] Em Couto, como dissemos, é usual a colocação anteposta do adjectivo:

"...iria escutar...as humanas vozes do asilo." (*VF*, p.18)
"Apenas as cansadas pernas...me inconvinham." (*VF*, p.50)
"Estêvão Jonas...ocupava a inteira largura da porta." (*UVF*, p.19)
"...exigia-se...prestação de imediatas contas." (*UVF*, p.32), etc.

- preposição

Quanto a esta classe, as práticas mais frequentes são a omissão,

"Me segurou as orelhas e me cuspiu na cara." (*UVF*, p.53)
"Está ver?" (*VF*, p.82)
"Eu não gosto as maneiras..." (*UVF*, p.155)
"...ele [o flamingo] não se ergue no ar...igual os restantes pássaros." (*UVF*, p.190), etc.

a inserção,

"Sim, namorar nela mesmo..." (*VF*, p.83)
"Os caniceiros costumam de comentar-me." (*UVF*, p.172), etc.

mas, especialmente, a troca:

"Disso eu já me resignei." (*VF*, p.13)
"Se ocupou...a essa estranha missão." (*VF*, p.114)
"...surgiu em nossa frente um cabrito malhado." (*UVF*, p.26)[57]
"...até me pesam por vergonha que tenho neles." (*UVF*, p.97), etc.

- conjunção

Também aqui o desvio predominante consiste na omissão da conjunção integrante "que":

"...parecia o mundo se fogueirava." (*VF*, p.149)
"Estava pensar era uma chamada de serviço." (*UVF*, p.30)
"...pode ser eu seja um racista étnico." (*UVF*, p.97), etc.

- concordância

Nesta área, verificam-se diversos tipos de desvios na construção das frases:

- neutralização da distinção tu/você e eu/você

"Vai você, Navaia. Faz o que tem a fazer-se..." (*VF*, p.39)
"Concerteza, foi nessa porrada que te dei, lhe caíram as garras.[...] Fica descansado, ninguém lhe vai fazer nada." (*VF*, p.66)

---

[56] Citado por LEFEBVE, Maurice-Jean – *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1975, p.281.
[57] Aqui, verifica-se também a supressão do artigo de que falaremos mais à frente.

"...faço-lhe uma auto-crítica." (*UVF*, p.76)

"E agora, Excelência, me desculpe muitíssimo, mas eu vou-lhe fazer uma auto-crítica." (*UVF*, p.173)

- co-ocorrência infractora de certas categorias sintácticas

"...numa certa tarde, em que aquele tanto azul me parecia derradeiro..." (*VF*, p.51)

"Aposto que ele lhe contou sobre daquela vez..." (*VF*, p.63)

"Quem que vai sou eu! (*VF*, p.93)

"Nesse enquanto, ela emudecera." (*VF*, p.138)

"Nunca reparei se dormia em qual quarto." (*UVF*, p.54)

"Ele é estrangeiro, tal igual o senhor." (*UVF*, p.156)

- discordância de número

"Aquilo não iriam ser cenas para mulheres." (*VF*, p.114)

"Qual barulhos?" (*UVF*, p.78)

- <u>inversão da ordem dos elementos na frase</u>

"Seria um quem não sei..." (*UVF*, p.50)

"A primeira minha lembrança..." (*UVF*, p.190)

"...me lembro a própria nossa terra." (*UVF*, p.210)

Em muitos casos, estes desvios são resultado de sobreposições das estruturas morfossintácticas das línguas moçambicanas, se bem que, por vezes, sejam fruto da criatividade de Mia Couto.

As línguas africanas caracterizam-se, de um modo geral, por uma concisão que assenta numa sobriedade de meios. A nível sintáctico, é notória a tendência de aglutinação da língua banta através da supressão dos elementos conectores de constituintes sintagmáticos e/ou oracionais, dispensáveis semanticamente, facto que acarreta uma concentração de força expressiva nas palavras utilizadas, por exemplo nos nomes e verbos.

"Parecia ela estava em véspera de lágrima." (*VF*, p.32)

"Só esta fica despida, faz conta está para chegar um Inverno." (*VF*, p.47)

"Está compreender, Excelência?" (*UVF*, p.29)

"Aproveito dizer isto..." (*UVF*, p.84)

Esta tendência para o apagamento de elementos relacionais é característica do modo expeditivo africano, aquilo que Salvato Trigo designou de "sintaxe canguruística", na medida em que, dados os vácuos relacionais causados pela ausência das palavras de ligação, o pensamento evolui por saltos.[58]

[58] Cf. TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.171.

A elipse incide, ainda, sobre uma série de outros elementos (pronomes pessoais, artigos, verbos, etc.). Ela é, de facto, uma realidade constante a nível textual.

"..não mexi nem toquei na sua mala. Alguém fez." (*VF*, p.27)

"Queria se amparar na porta mas, em vez, me tocou os ombros." (*VF*, p.84)

"Tudo se passando como se um incêndio." (*UVF*, p.119)

"Pois o senhor me parece um tanto ou quanto." (*UVF*, p.221)

"A canoa se balouçou como se em água." (*UVF*, p.222)

Notam-se, contudo, dois movimentos opostos: por um lado, a simplificação e a economia, com a elisão de verbos, pronomes, fonemas, etc.; por outro, a inflação de termos ou partículas pleonásticas, como a dupla negativa, a que aludimos atrás, ou a acumulação de expressões com o mesmo valor semântico, como por exemplo:

"E se fosse tudo factualmente autenticada verdade?" (*UVF*, p.174)

Relembre-se o que referimos na secção anterior a propósito do excesso de língua em Couto (cf. p.326) que é um fenómeno com implicações léxico-semânticas e morfossintácticas.

Sabendo que é na sintaxe que reside a identidade de uma língua, a sua dissolução parcial constitui uma das vertentes por onde passa a vontade de Couto (assim como a de Kourouma, e menos, a de Achebe) de descolonizar o processo literário. O nosso objectivo não foi fazer uma inventariação exaustiva dos desvios patenteados por Mia Couto, como já afirmámos, mas sim enumerar os processos mais significativos que a escrita coutista adopta para atingir os seus objectivos de descolonização literária e de moçambicanidade.

Não encontramos melhor forma de concluir esta secção sobre Mia Couto do que simplesmente registar o seu testemunho sobre a forma como ele opera as "brincriações" com a língua portuguesa:

> "Venho brincar aqui no Português, a língua. Não aquela que outros embandeiram. Mas a língua nossa essa que dá gosto a gente namorar e que nos faz a nós, moçambicanos, ficarmos mais Moçambique...
>
> A língua que eu quero é essa que perde função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o vôo. Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a Vida tem, é idimensões?[...]
>
> Lembro a camponesa da Zambézia. Eu falo português corta-mato, dizia. Sim, isso que ela fazia é, afinal, trabalho de todos nós. Colocamos essoutro português – o nosso português – na travessia dos matos, fizemos que ele se descalçasse pelos atalhos da savana.

> Nesse caminho lhe fomos somando colorações. Devolvemos cores que dela haviam sido desbotadas – o racionalismo trabalha que nem lixívia. Urge ainda adicionar-lhe músicas e enfeites, somar-lhe o volume da superstição e a graça da dança. É urgente recuperar brilhos antigos. Devolver a estrela ao planeta dormente." [59]

Só nos resta, pois, relembrar as sábias, e, de certo modo, premonitórias, palavras de Manuel Ferreira, aplicando-as à língua literária de Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma e Mia Couto.

> "Língua de largo futuro, língua reapropriada, transformada, enriquecida, língua não apenas de um país mas de vários países que a integram como valor da sua própria cultura." [60]

[59] COUTO, Mia – "Perguntas à Língua Portuguesa", 97/04/11 in http://pintopc.home.cern.ch/pintopc/wwwAfrica/Couto_Mia/brincar_pt.htm.

[60] FERREIRA, Manuel – *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol.II, Lisboa, Biblioteca Breve, 1977, p.112.

Capítulo 3

Recursos da técnica narrativa

"The modern African writer is to his indigenous oral tradition as a snail is to its shell. Even in a foreign habitat, a snail never leaves its shell behind." [1]

Este comentário de Iyasere atesta metaforicamente a indispensabilidade do contexto para que se possa entender verdadeiramente a cultura literária de um povo[2]. Na realidade, um escritor africano está para a cultura oral indígena como o caracol está para a sua concha. Fora da concha, ele deixa de ser um caracol e por isso é que, mesmo num *habitat* estrangeiro, ele nunca a deixa para trás; ela é parte integrante de si. E tal como o caracol denuncia a sua animalidade pela sua concha, também todo o escritor africano acaba por denunciar a sua africanidade pela sua forma discursiva claramente distinta.

O texto da africanidade literária não se constrói apenas com a presença forte do contexto cultural, com a transmissão de um cariz de discursividade oral ou com a manipulação da língua a nível lexical e sintáctico. Ele realiza-se também com o auxílio dos textos característicos da oratura como sejam os contos, os mitos, os provérbios, etc. Estas manifestações da oratura na escrita africana moderna são, segundo Salvato Trigo, "factores de logotetização e de genotetização"[3], na medida em que são processos de criação e de africanização da linguagem e de revolução do género literário. Tanto Achebe como Kourouma e Couto, através da inserção de elementos da oratura, conseguiram renovar uma forma literária de importação como era o romance e, a julgar pela crítica e pela recepção das suas obras, fizeram-no com um grande sucesso. Estes autores integram essas formas herdadas da literatura tradicional oral de um modo natural e coeso na narrativa escrita. Elas encontram-se efectivamente fundidas ou cerzidas no corpo da obra, fazendo parte da sua textura. Os provérbios, por exemplo, fazem parte do texto, do discurso natural das personagens ou do narrador e não intervêm apenas como simples ornamentos exóticos. O romance africano moderno providencia um bom exemplo de síntese de duas tradições, na medida em que há uma fusão dos mundos da oralidade e da literacia. É nesta linha que o romancista, reflectindo

[1] IYASERE, Solomon O. – "Oral Tradition in the Criticism of African Literature", op.cit., p.107.
[2] Esta afirmação, de uma forma mais elaborada, tem o mesmo sentido da de Wole Soyinka quando ele, no âmbito da sua crítica à Negritude, disse que o tigre não necessitava de proclamar a sua tigritude.
[3] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.176.

hábitos de oralidade e de africanidade, introduz uma história dentro da história, uma história tradicionalmente oral dentro da mais ampla história escrita, assim demonstrando a tendência do romance africano para a tabularidade.[4]

Ao trazerem as suas próprias tradições narrativas orais para os seus textos, os romancistas africanos desconstroem esta forma tal como ele se apresenta no mundo ocidental e criam algo novo e híbrido, como salientam Brydon e Tiffin:

> "The postcolonial literatures take us from the monocentric into the polyphonic, from the dominance of a single culture into convergent cultures, from pure ancestry into hybridisation,..." [5]

As literaturas africanas modernas, através da sua intertextualidade com narrativas orais tradicionais, oferecem outros modos de conceber a estrutura narrativa. Esta vertente, segundo Ashcroft et al., veio legitimamente ocupar o seu lugar na crítica literária:

> "...African oral art had developed forms at least as highly wrought and varied as those of European cultures. Recognition of this led critics to urge that the study of these forms should be removed from the limiting anthropological discourse within which they were set and be recovered as a legitimate and distinctive enterprise for literary criticism." [6]

A recuperação de formas orais tradicionais africanas vai, assim, assumir um lugar importante no projecto de descolonização literária, na medida em que a oralidade funciona como "a matriz de um modo discursivo africano".[7] Irele considera a oralidade um paradigma central:

> "...orality remains as the determining medium; even where there is a written text, the voice as realising agency remains absolutely dominant." [8]

Também nós assim a consideramos, tendo já anteriormente analisado uma das vertentes em que a oralidade está presente a nível textual, nomeadamente, no facto da escrita veicular um cariz de discursividade oral. A outra vertente, a analisar neste capítulo, é, então, constituída pela inclusão de formas da oratura tradicional africana.

---

[4] Na medida em que o africano se rege, tal como já salientámos, pela unidimensionalidade temporal, ele faz a tabularidade de escrita, constituindo este facto uma marca que distingue claramente o discurso literário africano do discurso literário ocidental.

[5] BRYDON, Diana and TIFFIN, Helen – *Decolonising Fictions*, Sydney, Dangaroo, 1993, p.33.

[6] ASHCROFT et al – *The Empire Writes Back*, op.cit., p.126. Apesar de concordarmos com o facto de que a abordagem das questões literárias africanas tem sido, por vezes, excessivamente antropológica e muito menos crítico-literária, somos de opinião que não é possível abordar o texto como um corpo despido, prescindindo desta dimensão antropológica.

[7] IRELE, Abiola – "The African Imagination", op.cit., p.56.

[8] Ibid, p.58.

Bakhtine é uma figura importante a referir, na medida em que as suas ideias, principalmente as relacionadas com a polifonia romanesca, são relevantes em qualquer discurso sobre o pós-colonial. Para este autor, as personagens romanescas são "imagens" linguísticas, dado que são construídas a partir das suas próprias vozes e das vozes dos outros (incluindo a do autor), ou seja, as suas consciências são subjectivas (polifónicas) e, ao mesmo tempo, objectivas (monológicas). Bakhtine teoriza que o romance é favorável a um processo de hibridismo ao permitir que géneros discursivos literários e extraliterários, géneros orais e escritos, géneros tradicionais e modernos se conjuguem num diálogo polifónico.[9]

Muitos romancistas africanos da contemporaneidade evidenciam um esforço por desmultiplicar as vozes discursivas (numa afinidade com o género conversacional) abandonando o modo narrativo convencional, linear e cronológico. Em *AS*, por exemplo, Achebe cria diversos pontos de vista alternando um narrador heterodiegético de 3ª pessoa com os narradores homodiegéticos, Ikem, Chris e Beatrice, que fazem o relato na 1ª pessoa. Uma consequência importante desta técnica é que o autor é capaz de explorar em profundidade uma grande variedade de assuntos a partir de diferentes ângulos. Em vez de vermos os acontecimentos através do olhar de um narrador, somos confrontados com as versões de quatro narradores. Com efeito, para Achebe, este romance é uma celebração de heteroglossia.[10]

> "*Anthills of the Savannah* is pretty much heteroglossic in its large organizing principle because the story advances by chunks coming from different perspectives. ...within the sort of language the different characters use..., *Anthills of the Savannah* seems to allow, in fact to sanction, and to celebrate heteroglossia. *Anthills* is, for me, the virtuoso performance of a contemporary, heteroglossic novel."[11]

Também, Mia Couto, em *VF*, opera idêntico tipo de polifonia, alternando as narrações homodiegéticas em 1ª pessoa de Ermelindo Mucanga (que, por vezes, assume quase as características de uma narração na 3ª pessoa, como, por exemplo, nos capítulos oitavo e décimo quarto) com as de Navaia Caetano, Domingos Mourão, Nhonhoso, Nãozinha,

---

[9] BAKHTINE, Mikhaïl – *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.141.
[10] O termo "heteroglossia" foi utilizado por Bakhtine, em "Discourse in the Novel", para descrever a multiplicidade de vozes ou de registos de língua gerados numa obra de ficção.
[11] ARANA, R.Victoria – "The Epic Imagination – A Conversation with Chinua Achebe", *Callaloo*, vol.25, nº2, Spring 2002, p.525.

Ernestina (narração sob forma de carta) e Marta Gimo. *VF* é um romance onde se desenvolve uma narrativa plural que subsume diferentes pontos de vista; as personagens são simultaneamente narradores da sua própria história que se inter-relaciona com a narrativa principal. As várias vozes narradoras, que conferem um acentuado cariz polifónico ao romance, transmitem as diversas vivências individuais e os diferentes ângulos sobre a questão central da obra: o assassínio de Vasto Excelêncio. O saber de cada narrador é parcial, mas o leitor, à medida que vai 'ouvindo' as diferentes estórias e confissões, e acumulando os saberes dos vários narradores, vai construindo o *puzzle* total.

As culturas orais, porque tem formas de codificação da experiência não tão abstractas quanto as culturas escritas, servem-se das histórias para organizar, preservar e transmitir o conhecimento e a experiência, como salienta Achebe:

> "Since Igbo people did not construct a rigid and closely argued system of thought to explain the universe and the place of man in it, preferring the metaphor of myth and poetry, anyone seeking an insight into their world must seek it along their own way. Some of these ways are folktales, proverbs..." [12]

Para Achebe, a transição para o novo mundo pós-colonial não deverá abandonar o mundo antigo e é a este nível que Achebe reflecte sobre a posição e a função da história e do contador de histórias que, como veremos, ecoa a perspectiva veiculada em *AS*:

> "It is the storyteller, in fact, who makes us what we are, who creates history. The storyteller creates the memory that the survivors must have – otherwise their surviving would have no meaning." [13]
>
> "It is the story that conveys all our gains, all our failure, all we hold dear and all we condemn. To convey this to the next generation is the only way we can keep going and keep alive as a people. Therefore the story is like the genes that are transferred to create the new being. It is far more important than anything else." [14]

O repositório do mundo tradicional, o meio vital que permite que esse mundo antigo se encontre com o novo, fecundando-o, é, por conseguinte, a história. É esta visão que é confirmada em *AS*:

---

[12] ACHEBE, Chinua – *Morning Yet on Creation Day*, op.cit., p.132.
[13] MOYERS, Bill- "Chinua Achebe: Nigerian Novelist", op.cit., p.337.
[14] SEARLE, Chris – "Achebe and the Bruised Heart of Africa" in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, op.cit., p.159.

> "So why do I say the story is chief among his fellows?...Because it is only the story can continue beyond the war and the warrior. It is the story that outlives the sound of war-drums and the exploits of brave fighters. It is the story not the others, that saves our progeny from blundering like blind beggars into the spikes of the cactus fence. The story is our escort. Without it, we are blind...it is the story that owns us and directs us.[...]...the story is everlasting..." (*AS*, p.124)

Achebe é enfático ao identificar a significação social e ética da história. Esta posição central conferida à história na tradição oral modela, de um modo geral, os trabalhos literários dos escritores africanos. A história corporiza uma tradição que se pode adaptar ao novo contexto; o que importa não é se a história incorporada é, de facto, tradicional, mas sim que cumpra os requisitos e os parâmetros das histórias tradicionais orais e se encaixe adequadamente no contexto, uma vez que a relação entre a história integrada e a narrativa principal tem de se basear na afinidade, na analogia ou na associação. O mesmo podemos afirmar em relação a todas as outras formas orais tradicionais incorporadas no romance.

Com a integração de uma história dentro da história, quebra-se um pouco a estrutura linear da intriga, na medida em que se altera o *tempo* da narrativa. O leitor é como que compelido a abrandar o ritmo de modo a absorver toda a dimensão da nova história incorporada, a decifrar a sua vertente simbólica ou imagética, enfim, a relacioná-la com o sentido da narrativa principal. *TFA* constitui um dos exemplos em que, com grande sucesso, esta técnica de incorporar narrativas orais tradicionais é usada com objectivos éticos e estéticos. Em todos os romances de Achebe, mas especialmente na sua primeira obra, cada forma oral tradicional integrada adiciona algo ao significado total do romance, e é portadora de alguma perspectiva que esclarece melhor a acção, aprofunda a caracterização, elabora e enriquece mais os temas, e, acima de tudo, contribui para a definição da ordem epistemológica do romance. O leitor consciencializa-se de que o mundo de *TFA* é tradicional e que, neste meio, se atinge o conhecimento através da alusão, da analogia e da metáfora. A oralidade neste romance, mais do que a intrusão de um estilo exterior, é o meio para se atingir verosimilhança e para se conseguir retratar realisticamente a experiência de vida daquelas personagens e a sensibilidade daquela comunidade cultural. Segundo Obiechina,

> "Achebe's villagers' speech shows them unmistakably people who are closer to an oral than a literary tradition.[...] ...writers are drawing on West African folklore..and traditional turns of

speech to invest their writing with a truly West African sensibility and flavour. This...is not a literary fad or an attempt to exoticize West African literature."[15]

A voz narrativa no início de *TFA*, e praticamente ao longo de todo o romance, emula a voz do contador de histórias, do *griot*. O último parágrafo marca o fim de uma narrativa e o início de outra, a narrativa colonial, que irá marginalizar a história de Okonkwo, reduzindo-a a um parágrafo, e submergir em abstracções e generalizações ("pacification", "primitive tribes of Lower Niger", p.209) a especificidade e os pormenores da história dos Igbos. É a narrativa escrita, de certo modo, a suplantar a narrativa oral. Daí o esforço pertinente dos romancistas em não deixar cair no esquecimento a tradição oral fazendo-a injectar maleabilidade no mundo da escrita.

Também em *LSI*, a voz narrativa é uma instância particularmente importante e antes de nos debruçarmos mais especificamente sobre a imbricação de formas que o romance de Ahmadou Kourouma revela, analisemos um pouco o estatuto do narrador enquanto fonte de polifonia.

O narrador, ao interpelar as personagens, normalmente Fama, adquire também uma dimensão de personagem[16]. Sempre que o narrador transforma Fama no receptor das suas mensagens tratando-o por "tu" (cf.pp. 92, 95, 152, 203, etc.), os leitores não podem deixar de se sentir envolvidos. O narrador insere-os na história de um modo subtil, pois leva-os a "ver como ele" e a juntar a sua voz à dele.

O carácter polifónico do romance, uma das grandes originalidades técnicas deste autor, vê-se ainda reforçado pela alternância entre a segunda e terceira pessoas. Adoptando um ponto de vista tanto interior como exterior, o narrador ziguezagueia entre o "tu" e o "il", assumindo, respectivamente, um nível homodiegético e heterodiegético de narração.

"...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."(*LSI*, 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

[15] OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Traditon and Society in the West African Novel*, op.cit., p.26.

[16] Este facto constitui uma transgressão, aos olhos do leitor ocidental, na medida em que se está a ignorar as fronteiras entre dois mundos irredutíveis: o mundo em que se está a contar e o mundo contado.

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 dessa mesma narrativa, orientador da intriga e interlocutor das personagens e do leitor, e resultante, ainda, da alternância do ponto de vista, é, a nosso ver, um dos grandes factores que contribuem para a originalidade e ruptura que esta obra representa, se pensarmos na linearidade narrativa que tinha predominado até aí na ficção africana em língua francesa.

Aparentemente, estamos em presença de uma estrutura clássica, mas numerosas anacronias vêm romper o desenvolvimento cronológico da acção. Principalmente as analepses, ao quebrarem a linearidade da intriga, contrariam, de certo modo, o carácter oral de *LSI*. 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. Esta alternância entre três níveis de percepção não existe na tradição do conto, o que faz com que Abastado afirme:

> "Le simulacre de communication orale est constamment altéré par une écriture qui se plaît à signaler ses ruses." [17]

Também ao conferir um peso considerável a Salimata, Kourouma foge ao esquema tradicional do romance africano vigente até aí, segundo o qual a acção era una e centrada numa única personagem. Com efeito, os romancistas contentavam-se com acções únicas, não muito complexas, em que uma única personagem se evidenciava, provavelmente fruto da influência da literatura oral, e em que a unidade de acção era o carácter mais evidente. A multiplicidade de acções poderia gerar confusões e prejudicar a boa compreensão da narrativa. Ao atribuir um papel tão importante a Salimata, Kourouma desloca um pouco o

[17] ABASTADO, Claude, op.cit., p.148.

centro de gravidade da obra e cria uma certa estrutura binária, o que entra em ruptura com os hábitos tradicionais.

De qualquer forma, Kourouma utiliza a tradição (oral) como estilo de expressão, como vimos, e como matéria, ao integrar coerentemente no seu texto formas orais tradicionais. *LSI* 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" [18].

Kourouma, tal como Achebe e Couto, ao fazer pedidos de empréstimo à oratura tradicional africana, reactivou um discurso carregado de sabedoria ancestral e adaptou-o a um contexto moderno. Foi esta integração de textos pertencentes à tradição oral no romance moderno africano que, segundo Kane, provocou a diferença:

> "Les romanciers font jouer leur double héritage traditionnel et moderne. C'est en cela que réside l'originalité des oeuvres africaines." [19]

A ancoragem das obras num determinado contexto cultural e as estratégias de relexificação, que abordámos nos capítulos anteriores, não são, de facto, os únicos indicadores de uma etnicidade específica e, por conseguinte, não podemos explicar os aspectos mais caracteristicamente africanos do romance africano, em geral, e dos romances do nosso *corpus*, em particular,sem uma referência à oratura tradicional africana, como salienta Zabus:

> "The grafting of traditional oral material here supplements relexification in identifying the novel in its ethno-linguistic specificity." [20]

Razões ligadas à história específica das ex-colónias portuguesas levam necessariamente a que encaremos a tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa, em geral, e da literatura moçambicana, em particular, de uma forma diferente da que se verificou na literatura nigeriana e marfinense. Já anteriormente salientámos um certo desfazamento que se verificou entre as ex-colónias portuguesas e as inglesas e francesas. Quando, na década de sessenta, a maioria das duas últimas obtém a independência, as

---

[18] ADIAFFI, Jean-Marie – "Les maîtres de la parole", *Magazine Littéraire*: "L'Afrique noire: l'autre littérature d'expression française", mai 1983, p.20.
[19] KANE, Mohamadou – *Roman africain et tradition*, op.cit., p.109.
[20] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.131.

primeiras iriam ainda enfrentar uma situação de guerra colonial e um processo de desenvolvimento e crescimento urbanos que não teve lugar na maioria dos outros países. Se acrescentarmos a estas circunstâncias as guerras civis por que passaram essas ex-colónias no período pós-independência, verifica-se que a relação do mundo urbano com o mundo rural, tradicionalmente oral, foi-se alterando e enfraquecendo gradualmente. É neste sentido que Ana Mafalda Leite afirma que "a relação com as tradições orais e com a oralidade é, à partida, uma relação em 'segunda mão', resultante, na maioria dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada" [21].

A presença da tradição oral em Mia Couto não recobre todas as vertentes que encontrámos em Achebe e em Kourouma. Continuando a existir hibridismo em Couto (neste caso, de formas literárias), verifica-se que este autor privilegia uma ou outra forma da tradição oral em detrimento de outras. A sua literatura não deixa, por isto, de ilustrar o papel fundamental que desempenha a tradição oral na cultura moçambicana, pelo contrário, ela reflecte bem o facto de que, em Moçambique, a cultura da oralidade, através de diferentes formas estéticas, constitui, ainda hoje, uma grande força que proporciona a apreensão da realidade.

Em 1988, Fátima Mendonça, no entanto, não considera que a literatura moçambicana escrita em língua portuguesa, de um modo geral, tenha integrado na sua estruturação componentes de uma poética enraizada na literatura oral, e afirma:

> "Colocaríamos a questão de forma totalmente inversa, considerando que a literatura moçambicana, escrita em língua portuguesa, se constitui a partir de uma tradição literária europeia, em que esporadicamente intervêm elementos decorrentes de um corpo poético enraizado em alguns géneros da literatura oral do Sul de Moçambique." [22]

Já Salvato Trigo reconhece que a inteligibilidade dos textos literários africanos passa, entre outros factores, pelo conhecimento dos principais vectores da estética africana que poderemos encontrar na oratura.

---

[21] Cf. LEITE, Ana Mafalda – *Oralidades e escritas na literatura africana*, op.cit., p.31.
[22] MENDONÇA, Fátima – *Literatura moçambicana: a história e as escritas*, Maputo, Univ.Eduardo Mondlane, 1988, p.50.

"É, por isso, importante que se conheça a oratura para se dominar melhor a literatura. As relações estéticas entre esta e aquela estão presentes nos textos literários africanos modernos cuja descodificação não pode, portanto, dispensar o estudo de tais relações." [23]

Salvato Trigo vai mais longe afirmando mesmo que é "a subjacência da oralidade e da oratura que transmite à superfície do texto literário africano moderno a sua qualidade africana que aí se mistura com a literariedade" [24].

Não nos podemos esquecer que, em África, a literatura se torna o lugar de encontro de duas dimensões culturais. O escritor tenta conjugar um conteúdo que pretende ligado à raiz cultural tradicional africana com uma forma importada, ou seja, ligada à tradição cultural do ex-poder colonial. O texto literário vai espelhar esta contaminação quando o escritor, num projecto de descolonização literária e de construção de uma nova imagem de identidade cultural nacional, procura enveredar por formas de escrita capazes de recuperar e afirmar valores africanos. Numa entrevista, Mia Couto fala da necessidade de se criar novas formas a partir, por exemplo, da transformação das formas da tradição africana que se encontram mais perto das da tradição ocidental:

"Les écrivains doivent partir des contes, les transformer et parvenir à une autre forme d'écriture." [25]

É assim que as histórias de Couto, apesar de revelarem uma influência dos contos tradicionais africanos, num processo de transformação, fogem aos parâmetros típicos desta forma, na medida em que o autor, segundo as suas palavras, procura sempre retirar o fim moral muito marcado.[26]

Couto, logo desde os primeiros anos da independência, preferiu fazer derivar a sua arte das histórias da cultura popular que formam os alicerçes míticos da experiência moçambicana e que, para ele, constituem o material da identidade literária emergente moçambicana. Couto é, assim, um exemplo representativo de uma atitude de síntese criativa ente os modelos africano e europeu, fundindo essas formas tradicionais numa escrita adaptada às novas condições da modernidade. Este autor afirma explicitamente uma estética

---

[23] TRIGO, Salvato – *Ensaios de literatura comparada*, op.cit., p.8.
[24] TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.148.
[25] Entrevista concedida a LABAN, Michel e MAGNIER, Bernard – *Notre Librairie*, nº113, avril-juin 1993,p.75.
[26] CHABAL, Patrick – *Vozes moçambicanas*, op.cit., p.290.

da moçambicanidade caracterizada pela convergência, pelo hibridismo dos modelos da tradição oral com os da escrita.

Para Gilberto Matusse, a incorporação de tradições orais de origem africana constitui, precisamente, um dos domínios que contribuem para a construção de uma imagem de moçambicanidade da literatura:

> "A atitude é aqui claramente de oposição ao espírito da política de assimilação, na medida em que recupera valores que esta política manda negar. Por outro lado, na medida em que se trata de uma busca de valores nativos, esta prática pode ser lida como uma identificação com o substracto cultural da moçambicanidade." [27]

Após esta introdução relativamente aos recursos da técnica narrativa, foquemos com pormenor quais os elementos da oratura que os nossos autores inseriram nos seus romances e quais as funções por eles desempenhadas.

3.1 Contos e fábulas

A sabedoria tradicional africana encontra um dos seus veículos no conto.[28] O universo do conto é um universo ambíguo onde se mesclam sem contradição o natural e o sobrenatural, o abstracto e o concreto, o mundo dos homens e dos animais (antropomorfizados). Uma das marcas do conto tradicional africano é a presença do maravilhoso. Para que haja conto é essencial que haja a intervenção de forças sobrenaturais, contrariando ou favorecendo. De um modo geral, a força vital que anima e humaniza animais, plantas, objectos, fenómenos naturais e até entidades abstractas é reforçada pela magia. A lógica da magia é central ao mundo do conto tradicional.

Se por um lado, os contos visam o entretenimento e a fruição estética, por outro, a dimensão ética é uma realidade incontornável, na medida em que está presente um forte objectivo didáctico de ilustrar e cristalizar a moral social.

> "It [the story] entertains, it informs, it instructs... If you look at these stories carefully, you will find they support and reinforce the basic tenets of the culture. The storyteller worked out what

[27] MATUSSE, Gilberto, op.cit., p.63.

[28] Apesar de considerar o conto como uma unidade narrativa adequada a um universo cultural que radica na oralidade, Ana Mafalda Leite contesta o facto dele ser encarado como o instrumento narrativo por excelência "africano", como a forma natural ou essencial de reconhecimento da africanidade literária, dado o conto oral ser comum a todas as culturas e continentes. Cf.LEITE, Ana Mafalda – *Oralidades e escritas na literatura africana*, op.cit., pp.24-5 e 88.

> is right and what is wrong, what is courageous and what is cowardly, and they translate this into stories." [29]

É através do conto que, de alguma forma, se concretiza o iniciatismo da educação destas comunidades. Dado que a educação é sempre iniciática e não é formal, o africano tem de recorrer a este tipo de textos consagrados pela memória da comunidade para que possa haver uma efectiva educação iniciática dos mais jovens, fazendo-os participar da organização comunitária dos saberes da sua própria comunidade.

Se nos referimos, atrás, a Amos Tutuola como percursor de Achebe relativamente à questão da contaminação entre línguas, teremos de o voltar a fazer, agora, em relação à assimilação de elementos peculiares da tradição oral com elementos peculiares da tradição escrita. Um dos méritos de Tutuola foi, de facto, ter imposto uma organização literária a material narrativo essencialmente oral, constituindo, por conseguinte, um exemplo de um estádio transitório na evolução artística de uma tradição narrativa puramente oral para uma tradição narrativa literária. É reflectindo essa vertente que Achebe, um autor integrado já numa etapa mais "puramente" literária, vai buscar, integrar e/ou recriar materiais da oratura, por exemplo, o conto ou a fábula.

Achebe, por vezes, apenas faz uma breve alusão a determinados contos ou fábulas. Após Okonkwo ter batido numa das suas mulheres durante a Semana de Paz, o narrador menciona que ele, apesar de estar arrependido, não o demonstrou e, como tal, os seus inimigos comparam-no ao pássaro *nza*:

> "They called him the little bird *nza* who so far forgot himself after a heavy meal that he challenged his *chi*." (*TFA*, p.31) [30]

Ao aludir a esta história do pássaro, o narrador está, de certa forma, a dizer que Okonkwo tem uma noção falsa acerca da abundância e da riqueza de que é detentor naquele momento; afinal, esta personagem ainda não se libertou completamente do seu parentesco com a pobreza. Esquecendo-se de como, outrora, ele já tinha sido insignificante, Okonkwo usa e abusa do poder que tem, desafiando forças superiores.

---

[29] Chinua ACHEBE in BAKER, Rob and DRAPER, Ellen – "If One Thing Stands, Another Will Stand Beside It: an interview with Chinua Achebe", *Parabola*, vol.17, nº3, Fall 1992, p.22.

[30] Apesar de alguns críticos, como por exemplo Kalu Ogbaa (*Gods, Oracles and Divination*, p.145), considerarem que esta passagem se refere a uma fábula, para Zabus, este é um provérbio Igbo. Cf. ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.143.

Uma alusão semelhante é feita a outro pássaro, desta vez a *eneke-nti-oba*:

> "...stories...of the bird *eneke-nti-oba* who challenged the whole world to a wrestling contest and was finally thrown by the cat." (*TFA*, p.53)

Este pássaro tem uma falsa noção da sua habilidade em enganar os caçadores; devido ao seu apurado sentido de audição que lhe permite fugir antes deles dispararem, ele pensa que não pode ser derrotado. Mas o gato, capaz de se mover sem fazer qualquer ruído, consegue vencê-lo, superando, assim, o poder especial da ave.[31] Moral da história: o poder de *eneke*, tal como qualquer outro poder, não é absoluto nem infindável, por isso, não se deve fazer grande alarde de poderes ou talentos especiais. No contexto de *TFA*, a alusão a esta história surge justaposta às histórias violentas e sangrentas que Okonkwo gosta de contar a Nwoye no intuito de colocar o seu filho no caminho do que ele considera a verdadeira masculinidade. Essa justaposição produz um certo contraste entre as qualidades que Okonkwo vê nele próprio e que crê o seu filho não possuir. *Eneke-nti-oba* aponta metaforicamente para Okonkwo que literalmente desafia qualquer um para lutar, incluindo Amalinze "the Cat", vencendo-o. Tal como sucede a *eneke*, também Okonkwo vai ser simbolicamente vencido pelo seu filho Nwoye que consegue enganá-lo ("And so he feigned that he no longer cared for women's stories. And when he did this he saw that his father was pleased, and no longer rebuked him or beat him.", *TFA*, p.54), antes de fugir e aderir à fé cristã.

Mas Achebe, de um modo geral, inclui narrativas mais completas para, subtilmente, comentar ou sublinhar algum aspecto de determinada personagem ou algum episódio do romance. Em *TFA*, após dias de grande agitação interior na sequência da morte de Ikemefuna, Okonkwo começa a recuperar a serenidade. Na terceira noite, ele consegue adormecer, mas é atormentado pelos mosquitos. É então que ele recorda a história do mosquito que a sua mãe lhe contou quando ele era criança:

> "Mosquito...had asked Ear to marry him, whereupon Ear fell on the floor in uncontrollable laughter. 'How much longer do you think you will live?' she asked. 'You are already a skeleton.' Mosquito went away humiliated, and any time he passed her way he told Ear that he was still alive." (*TFA*, p.74)

Antes de mais, esta história revela que Okonkwo, à semelhança de todas as outras crianças, também foi um ouvinte deste tipo de histórias contadas pelas mães e que visam sensibilizar

[31] Cf. OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination*, op.cit., p.146.

os jovens para os valores e atitudes sociais acarinhados pela sua sociedade. Tal como já tínhamos referido no início deste trabalho, esta é a única evidência de que Okonkwo recebeu a tradicional educação materna, pois até aí o enfoque sempre foi em relação ao pai.

Esta história constitui um dos paradigmas que estrutura e clarifica o conflito entre géneros evidenciado por Okonkwo: ela é a configuração simbólica da obsessão desta personagem pelo ideal de masculinidade caracterizado por uma extrema violência e por uma necessidade de dominar o princípio feminino e tudo o que ele identifica como "womanish". Esta história está embutida num ponto crucial do romance, marcando o fim do período de três dias de comportamento "fraco e efeminado" pelo qual Okonkwo passa após ter morto Ikemefuna.

O Mosquito e a Orelha funcionam como os arquétipos da figura masculina e feminina no sentido de conflito de géneros. Entre esta história e a de Okonkwo chega-se mesmo a traçar um paralelismo temático e estrutural, na medida em que a fraqueza física e psicológica de Okonkwo é veiculada pela imagem do mosquito. O narrador descreve a figura gigantesca de Okonkwo, agora enfraquecida e cambaleante, tendo apenas como suporte as pernas esqueléticas de um mosquito:

> "Once he got up from bed and walked about his compound. But he was so weak that his legs could hardly carry him. He felt like a drunken giant walking with the limbs of a mosquito." (*TFA*, p.74)

Se relembrarmos a descrição inicial de Okonkwo, em que se chamava a atenção para a robustez e masculinidade dos seus membros ("Every nerve and every muscle stood out on [his] arms,...on [his] thighs...", *TFA*, p.3; "When he walked, his heels hardly touched the ground and he seemed to walk on springs, as if he was going to pounce on somebody.", *TFA*, p.4), constatamos que se verificou um certo processo de "feminização" ou de perda de masculinidade de Okonkwo, simbolicamente representado pelos membros do mosquito. É significativo que, antes da inserção do conto, nos seja revelado que Okonkwo estava consciente de que se encontrava dominado por um espírito feminino que o transformaria em *agbala*.

> " 'When did you become a shivering old woman,' Okonkwo asked himself, 'you, who are known in all the nine villages for your valour in war? How can a man who has killed five men in battle fall to pieces because he has added a boy to their number? Okonkwo, you have become a woman indeed.' " (*TFA*, p.65)

As tentativas de Okonkwo de fazer reviver a sua força e masculinidade, relembrando as suas proezas nacionais, o seu valor na guerra, etc., têm como paralelo os periódicos assaltos do Mosquito à Orelha com a implícita lembrança de que, apesar da sua esquelética forma física, ele ainda estava bem vivo e agressivamente masculino. As repetidas e violentas atitudes de Okonkwo no sentido de se redimir dessa imagem que ele considera efeminada são modeladas pelas tentativas periódicas do Mosquito de restaurar o seu orgulho masculino ferido através da possessão metafórica da Orelha, a figura feminina.

Este conto dá também ênfase ao poder da consciência. Após ter matado Ikemefuna, Okonkwo tenta a todo o custo libertar-se do peso e da responsabilidade inerentes ao acto que cometeu, mas a consciência, tal como o mosquito, é resistente e periodicamente aparece para sublinhar factos que se pretendia esquecer. Uma interpretação ligeiramente diferente é-nos dada por Kalu Ogbaa que afirma:

> "...Mosquito represents the lingering and nagging fears of Okonkwo which he fails to marry to his conscience, the metaphoric Ear." [32]

Achebe faz de novo referência a este conto em *AS*:

> "The mosquito, which Chris repeatedly but unsuccessfully tried to swat with an old shirt he had brought to bed for the purpose, was taunting the ear in revenge for the insult with which his suit had once been rejected." (*AS*, p.199)

Esta história vai servir para integrar mais uma acerca de um outro insecto que, ao contrário do mosquito, não se faz anunciar por nenhum zumbido:

> " 'What's the bedbug's excuse...for biting without bothering to sing first?'
> 'Her story is that man once tried to destroy her and her new-hatched brood by pouring a kettle of hot water on them. Her little ones were about to give up the struggle but she said to them: Don't give up, whatever is hot will become cold.'
> 'And so they survived to bite us...' " (*AS*, p.199)

Esta história poderá ilustrar a imagem da mulher como sobrevivente. Beatrice e Elewa são os insectos que sobreviveram porque tiveram paciência para esperar que as coisas acalmassem. Elas são os formigueiros da savana que sobrevivem para contarem à nova erva a história dos fogos do ano anterior. Elewa sobrevive para dar à luz uma filha de Ikem, e Beatrice para

[32] OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination*, op.cit., p.153. Este mesmo crítico fornece ainda outra moral para a fábula: dado que a Orelha rejeita a proposta de casamento do Mosquito devido à sua fraca compleição física, a história poderá servir para ensinar que não se deve marginalizar ou escarnecer de pessoas apenas pela sua aparência física.

contar a história que preserva o passado e aponta o caminho para o futuro. É, aliás, significativo que Beatrice, mulher urbanizada e ocidentalizada que não conhecia as tradições e as lendas do seu povo (cf.*AS*, p.105), quando adquire um novo modo de percepção do que a rodeia (cf.*AS*, pp.107-9), se lembre de uma história que a sua mãe lhe contava quando ela era criança:

> "The bird, her mother had told her, was the chief servant of the king and every morning he asks the guards of the treasury: *Is the king's property correct?... Is the king's property correct? ... The king's property... The king's property... Is the king's property correct?*" (*AS*, p.108)

A narrativa oral tradicional mais completa que Achebe integra em *TFA* é a fábula da tartaruga e dos pássaros contada por Ekwefi a sua filha Ezinma (cf.*TFA*, pp.96-9).[33] Algumas das convenções associadas à narração de fábulas são preservadas, nomeadamente, a fórmula introdutória "Once upon a time" (*TFA*, p.96) e a explicação etiológica final "That is why Tortoise's shell is not smooth." (*TFA*, p.99). Para além disto, apesar de embutida na narrativa principal, a fábula é devidamente assinalada através do recurso às aspas; deparamo-nos ainda com a necessária participação da audiência, neste caso apenas constituída por Ezinma, que intervém fazendo comentários e perguntas.

A inclusão desta narrativa tem, certamente, menos a ver com a razão de ordem etiológica acima mencionada do que com motivos de ordem moral, por exemplo, com a condenação de um egocentrismo excessivo. À semelhança da tartaruga que, para satisfazer as suas obessões puramente individualistas, entra em conflito com a sociedade, também Okonkwo evidencia uma tendência para sobrevalorizar o seu ego e as suas obsessões, o que o leva a entrar, de certo modo, em conflito com o grupo. O destino da tartaruga anuncia a queda de Okonkwo. É a propensão para um certo individualismo que a tartaruga partilha com Okonkwo que faz com que esta fábula seja, até determinado ponto, um paradigma do romance. Okonkwo ofende a sua sociedade em diversas ocasiões e, de cada vez, é castigado tal como o foi a tartaruga pela sociedade dos pássaros. Após o castigo pelo comportamento

[33] Em inglês, este tipo de narrativas é designado por "trickster tale", dado que, normalmente, está presente uma personagem animal com características de vigarista e trapaceiro. Na economia da narrativa Igbo, é a tartaruga que desempenha normalmente o papel de trapaceiro. Cf. OBIECHINA, Emmanuel – *Language and Theme*, op.cit., p.26, e OKEH, Peter Igbonekwu, op.cit, p.413, em que este crítico traduz para francês um dito Igbo: "Un conte qui oublie la tortue ne saurait être intéressant". Dado ser quase sempre este animal a desempenhar essa função tão típica, a sua presença nas fábulas é quase uma necessidade.

anti-social, a tartaruga (assim como Okonkwo) é reintegrada na sociedade pois "Tortoise is wicked, but he is not irredeemably so. Tortoise is not evil. He's just naughty." [34]. Esta fábula ensina, entre outras coisas, que nenhum indivíduo deverá colocar os seus interesses acima dos do grupo, o que se enquadra no espírito comunitário da sociedade tradicional de Umuofia.

Se por um lado, esta história inclui vícios que Umuofia condena, como, por exemplo, a gula, a cobiça, a ganância ou a ingratidão da Tartaruga, por outro lado, veicula virtudes acarinhadas pela comunidade, por exemplo, a magnanimidade dos pássaros ao darem as suas penas para a Tartaruga fazer duas asas, ou a tolerância e abertura ao outro evidenciados pelos habitantes do céu que, apesar de não compreenderem o costume dos habitantes da terra, não o condenaram, limitando-se a observar, provavelmente para obterem mais dados. Para além disso, o modo como a fábula é contada recria o sabor do discurso e da vida da comunidade: o valor atribuido por Umuofia à arte verbal é ilustrado pelo modo como a Tartaruga com a sua "sweet tongue" consegue persuadir os pássaros de que se modificou totalmente,[35] e pelo facto de, devido aos seus dotes oratórios, ela ser escolhida como porta-voz do grupo (cf. *TFA*, p.97); a festa no céu é consistente com a atmosfera festiva que marca grande parte do romance, e o modo como os animais se preparam para essa festa ("They painted their bodies with red cam wood and drew beautiful patterns on them with *uli.*", *TFA*, p.96) reflectem os preparativos das mulheres e das crianças para festividades importantes (cf. *TFA*, pp.37-8 e 71). A expressão "for two moons" (*TFA*, p.96) reflecte também uma forma de contar o tempo que está em consonância com a cosmologia do povo de Umuofia.[36]

Uma outra narrativa, sob forma de conto, é a história dos milhafres, do patinho e do pintainho contada por Uchendu como comentário ao relato de Obierika sobre o que se tinha passado em Abame (cf. *TFA*, p.140). Mais do que um conto etiológico, que explicaria porque os milhafres comem pintainhos mas não patinhos, esta narrativa pretende ilustrar por que

[34] Chinua ACHEBE in BAKER, Rob and DRAPER, Ellen, op.cit., p.22.
[35] Relembremos o receio que Okonkwo tinha do poder da "sweet tongue" de Egonwanne: "His sweet tongue can change fire into cold ash. When he speaks he moves our men to impotence." (*TFA*, p.200)
[36] Para uma leitura desta fábula enquanto alegoria de resistência ao poder colonial, consultar HARLOW, Barbara – " 'The Tortoise and the Birds': Strategies of Resistance in *Things Fall Apart*" in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, op.cit., pp.74-9.

motivo os habitantes de Abame erraram na forma como agiram. A conclusão do conto "There is nothing to fear from someone who shouts" remete-nos para o nosso conhecido ditado "Cão que ladra não morde". Por aqui, mais uma vez, se confirma que em todos os povos há reminiscências de uma cultura oral que, pela via iniciática, acaba por revelar uma sabedoria universal.

Em *TFA*, surgem ainda referências a mais duas narrativas que são apenas esboçadas. A primeira, sobre o "snake-lizard" (cf. *TFA*, pp.83-4), não está tão organicamente inserida na intriga de *TFA* como todas as outras. A alusão a este conto surge na sequência da grande quantidade de vegetais que é necessário cozinhar para alimentar o adivinho (o "medicine-man") que está a tentar encontrar o *iyi-uwa* de Ezinma. Se, por um lado, o conto constitui, de certo modo, um momento de relaxamento para Ekwefi, no âmbito de uma questão tão séria para ela como é a ruptura definitiva dos laços da filha com o mundo dos *ogbanje*, por outro lado, o conto poderá ser paradigmático do estado de espírito e dos medos de Ekwefi. Poder-se-á estabelecer um paralelismo metafórico entre o "snake-lizard" que matou a mãe e Ezinma cuja morte súbita iria despedaçar o coração da sua mãe. [37]

A segunda narrativa a que se faz alusão, em que uma tartaruga e um gato se preparam para lutar com os inhames, é interrompida por Chielo (cf. *TFA*, p.100). Se relembrarmos o valor simbólico afecto ao inhame, cultura masculina e símbolo de poder e autoridade em Umuofia, este conto ou fábula poderia, no seu desenvolvimento, fornecer um paradigma contrastivo para se questionar não só a autoridade de Okonkwo, como as tradições masculinas do clã em geral. Não será por acaso que esta narrativa aparece associada a Ekwefi e Ezinma que, na sua caracterização, revelam um potencial subversivo em relação ao discurso patriarcal do texto.[38]

---

[37] Ogbaa considera que, em *AMOP*, Odili alude a uma variante deste conto, quando afirma: "One day at play another child with whom I had fallen out called me'Bad child that crunched his mother's skull'." (p.27) Cf. OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination*, op.cit., p.156.

[38] A ideia de subversão poderá ser encarada a diferentes níveis. Há um carácter subversivo no texto uma vez que o discurso se assume como patriarcal em vez de matriarcal, quando, na generalidade as comunidades tradicionais são marcadas fundamentalmente pelo matriarcalismo? Ou a subversão destas personagens relativamente ao discurso prende-se precisamente com o facto dele ser patriarcal e não matriarcal? Se ele fosse matriarcal, estas personagens evidenciariam o mesmo tipo de subversão?

Achebe não deixa de integrar contos tradicionais nos romances urbanos, só que, aí, o seu contexto vai ser essencialmente político.

Em *AMOP*, Max invoca um conto para metaforicamente caracterizar os dois principais partidos, P.O.P. e P.A.P. como aves de rapina que disputam entre si uma presa, neste caso, a riqueza do país (cf. *AMOP*, p.124).

Em *AS*, Achebe integra uma fábula sobre a tartaruga e o leopardo (cf. *AS*, p.128). Esta fábula que é paradigmática da luta desigual travada entre os habitantes de Abazon e os dirigentes políticos, é retomada na palestra de Ikem proferida na Universidade de Bassa e intitulada "The Tortoise and the Leopard – a political meditation on the imperative of struggle" (*AS*, p.153). Ikem sublinha que o povo não deve ser complacente e insiste no imperativo de se trabalhar arduamente e de se lutar para se conseguir mudar o mundo para melhor, mesmo que esse esforço pareça vão e inglório.

A fábula é, ainda, de certa forma, retomada no final da obra quando Braimoh luta na areia com o sargento que tinha acabado de matar Chris:

> "Braimoh had raced after him..and...had wrestled him to the ground. They rolled over and over sending up whirls of dust. But Braimoh was no match for him in size, strength or desperation." (*AS*, p.216)

Segundo Achebe, esta fábula funciona como a metáfora de um escritor:

> "...our human condition is that we shall always struggle, struggle to achieve our utmost. Even if we shall never see it, our lives would be incredibly reduced if we were not to struggle. I don't know whether what I've done will bear any fruit, but whether it does or not, I like to feel that when I go, then those who come behind will say that although I may have failed, I struggled."[39]

O sentido da vida, para Achebe, passa por lutar por um futuro melhor e não por ficar sentado a lamentar a calamidade. E porque se luta, a história dessa luta tem de ser contada à geração seguinte.

Na fábula, está ainda implícita uma noção de fingimento, de simulacro, de ficção, um salto da imaginação que transforma a realidade da derrota em algo nobre e positivo. Ela sublinha, por conseguinte, a relação entre verdade e arte (que acaba por ser um dos temas de *AS*) que Achebe define como a "verdade da ficção":

---

[39] SEARLE, Chris – "Achebe and the Bruised Heart of Africa" in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, op.cit., pp.159-60.

"Actually, art is man's constant effort to create for himself a different order of reality from that which is given to him; an aspiration to provide himself with a second handle on existence through his imagination." [40]

Se, por um lado, *AS* não abandona o seu papel pedagógico, por outro lado, recusa escudar-se na ortodoxia. Nesta obra, o papel de Achebe como artista suplanta o papel de professor que o autor assumiu claramente em relação a *TFA*. O escritor não se demitiu de preocupações sócio-políticas, mas o seu envolvimento implica um certo distanciamento artístico. Ou como Ikem afirma: "a genuine artist, no matter what he says he believes, must feel in his blood the ultimate enmity between art and orthodoxy" (*AS*, p.100).

No romance de Kourouma, tal como nos de Achebe, também nos deparamos com a presença do conto e da fábula. As histórias de caça de Balla são verdadeiros contos que o autor introduz no romance. Esta passagem, que é talvez a mais poética da obra, desenvolve-se com uma grande coerência, introduzindo-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 forma 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 oral malinké, "Le pacte du chasseur avec le génie" e "Le combat épique avec l'animal fabuleux", analisando-os quanto à morfologia e à temática.[41] 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 que relata o pacto de Balla com o génio (cf.pp.126-7), é temporariamente interrompida para se relatar uma caçada extraordinária de Balla, já na sequência desse pacto

[40] ACHEBE, Chinua – "The Truth of Fiction", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.139.
[41] Cf. DERIVE, Jean – "L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma", *L'Afrique Littéraire*, nº54-55: "Mythe et littérature africaine", 4e trimestre 1979-1er trimestre 1980, pp.104-7.

(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). Contrariamente ao final mais frequente, Balla não morre no fim do combate; ele consegue vencer o animal fabuloso, mas pela traição, o que significava a seu fim como caçador.

Para além desta montagem original, o interesse deste episódio é acrescido pelas condições da sua enunciação. Logo no início, é-nos dito que Diamourou conhecia todas as histórias de Balla e que as contava melhor do que o próprio *féticheur* (cf.p.126). Com efeito, o narrador destas histórias varia, uma vez que Balla não as consegue contar sem "les retouches et les explications du griot" (p.127). Existe, assim, uma ambiguidade de estatuto voluntariamente conferida 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 fica na dúvida, sabiamente alimentada pelo romancista, se há-de situar o episódio no âmbito da ficção ou da realidade.

Existem, no entanto, certos indícios que poderão esclarecer o leitor. Apesar de não se afirmar explicitamente que se trata de narrativas típicas malinkés, sugere-se que estas histórias se ligam a uma tradição e, como tal, elas acedem, de certo modo, a um estatuto de mito:

> "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 consequências importantes. Por um lado, essas peripécias tornam-se verosímeis, apesar de tudo o que elas contêm de inacreditável. Derive confirma esta vertente ao dar-nos a conhecer melhor a realidade malinké:

> "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." [42]

Uma das grandes originalidades de Kourouma consiste, efectivamente, em dar ao conto maravilhoso e ao mito tradicional, no seu romance, o estatuto ambíguo que eles assumem na

[42] Ibid., p.107.

realidade. Tal como a fala oral tradicional é para o Malinké simultaneamente mito e realidade, também no âmbito do romance não há fronteiras precisas e nítidas entre a colagem literária e o resto da narração.

Por outro lado, essa ambiguidade de estatuto introduz, apesar de tudo, uma certa distanciação entre o discurso e a "realidade" e marca a diferença dessas histórias em relação aos outros acontecimentos relatados no romance. Mantém-se, assim, a homogeneidade geral da narrativa e a forma tradicional do conto é integrada na forma moderna do romance.

Uma certa ligação a esta forma oral tradicional advém também dos títulos de alguns capítulos. Evelyne Lavergne salientou a sua semelhança com títulos de contos africanos conhecidos, nomeadamente:

LSI → "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?"

LSI → "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". [43]

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, logo à partida, a curiosidade do leitor ao introduzir na obra uma atmosfera de suspense, de mistério, de enigma. Observemos alguns títulos:

Primeira parte – capítulo 1: "Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir" (p.7) Este título é retomado no final do capítulo, quase como uma lição de moral: "Car dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir?" (p.17).

Primeira parte – capítulo 4: "Où a-t-on vu Allah s'apitoyer sur un malheur?" (p.58) O título é de certo modo explicado e desenvolvido a meio do capítulo: "Allah ne voyait-il pas la pauvreté de Salimata? Faut-il croire qu'il ne s'apitoie jamais sur un malheur parce qu'il n'y a pas de malheur qui ne soit pas son oeuvre?" (p.64).

[43] LAVERGNE, Evelyne, op.cit, p.22.

Terceira parte – capítulo 1: "Les choses qui ne peuvent pas être dites ne méritent pas de noms" (p.157). No texto, esta fórmula proverbial remete para o meio do capítulo e aplica-se ao campo onde está preso Fama (cf.p.165). Num mundo governado pela fala, as coisas existem apenas quando são nomeadas. Neste contexto, o facto de não se nomear é significativo: o que não se nomeia perde a sua existência e, por isso, não nomear é também negar e aniquilar determinada realidade.

Os títulos desconcertantes assumem-se, de um modo geral, como fórmulas se não proverbiais pelo menos imagéticas. A sua significação é normalmente alegórica ou metafórica e, por isso, para Madeleine Borgomano, os títulos são formas que funcionam como parábolas, características da fala africana.[44]

Em *LSI*, temos ainda pequenas passagens que podem ser identificadas como mini-fábulas.

> "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." (pp.20-1)

A forma como se procede à comparação de Fama com a pequena erva assemelha-se à das fábulas.

O presidente, para dar uma lição de moral aos detidos, também utiliza, no seu discurso, uma pequena fábula:

> "Lui, le président était la mère de la république et tous les citoyens en étaient les enfants. La mère a le devoir d'être parfois dure avec les enfants. 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 salienta-se, acima de tudo, pela evidente perspectiva irónica e satírica em que é veiculada.

Nas sociedades africanas tradicionais, é principalmente pelo acto de narrar que é possível manter um elo entre os velhos e os novos, perpetuando a transmissão, de geração para geração, das vivências, dos valores e dos conhecimentos ancestrais e garantindo, assim, a permanência de uma memória colectiva. As narrativas africanas orais constituem, por isso, um meio pedagógico poderoso. Mas precisamente o facto do conto ser uma narrativa

[44] Cf. BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, op.cit., p.36.

mantida pela memória colectiva permite ao contador actualizá-la de acordo com o seu engenho e arte, operando contínuas modificações. É, de certa forma, este procedimento que o escritor africano moderno adopta ao incluir, transformando, narrativas da tradição oral do seu país nos seus textos literários.

Uma história que aparece cerzida na narrativa principal do romance de Mia Couto, *VF*, é a da criança-velha que não poderia contar a sua história sob pena de morrer:

> "Ele ouvira falar de uma criança-velha nascida em outro tempo, outro lugar. Essa criança se divertia contando a sua história, vendo como os outrros se angustiavam na ansiedade de o ver morrer. Findas as muitas histórias, porém, ele permanecia vivo.
> – *Não morreu, sabe porquê? Porque mentiu. Histórias dele eram inventadas.*" (*VF*, p.29)

Esta história relaciona-se directamente com Navaia Caetano que, de dia, era menino a tempo inteiro, brincando pela fortaleza e, de noite, significativamente já velho, contava aos outros pedaços da sua vida[45], numa mescla de invenção e verdade (cf.VF, p.36).

Uma outra história integrada, desta vez em *UVF*, assume um papel fundamental na medida em que ajuda à descodificação da metáfora do título da obra: a estória do último voo do flamingo (cf.pp.117-9), contada, à boa maneira tradicional, por uma mãe ao seu filho, neste caso ao narrador da obra, o tradutor de Tizangara. Nesta história, tomamos conhecimento de que foi um flamingo, com audácia suficiente para voar para o outro lado do mundo, que esteve na origem da primeira noite na terra onde vivia com as outras aves. E é numa mescla da realidade do conto com a realidade da narrativa principal que o narrador olha o poente e vê "as aves carregando o sol, empurrando o dia para outros aléns" (*UVF*, p.119). Esta passagem, ligando-se directamente a outras duas de teor idêntico, desenvolve-as e fundamenta-as. De facto, ao longo da obra, várias referências aos flamingos vão pontuando a intriga, em jeito de *leitmotiv*:

> "Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu...Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirara do seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo.
> – *Este canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez!*" (*UVF*, pp.49-50)

Esta mensagem de esperança num novo dia encontra o seu paralelo na esperança de um novo tempo por parte do narrador e do italiano:

---

[45] Não será por acaso que é de noite, quando a velhice lhe pesa, que Navaia se assume como contador de histórias.

"– *Há-de vir um outro* – repetiu.

...nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo. Até que escutei a canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo." (*UVF*, pp.224-5))

Dado que esta esperança poderá inclusivamente ser símbolo de esperança num novo Moçambique, o título da obra, a nosso ver, não deveria ser tão assertivo, e, como tal, atrever-nos-íamos a modificá-lo ligeiramente sugerindo como alternativa: *O Último Voo do Flamingo?*

3.2 Mitos e lendas

A fronteira entre o mito e o conto é, por vezes, imprecisa. O conto africano, para além das morais universais que propõe, aborda, muitas vezes de forma mítica, determinados costumes sociais ou fenómenos naturais numa tentativa de explicar o universo, verificando-se, por isso, uma certa sobreposição de objectivos e de características das duas formas. O que podemos afirmar é que no momento em que o mito começa a dessacralizar-se, entramos no domínio do conto. Os mitos providenciam segurança aos membros das sociedades tradicionais. Eles não são apenas expressões simbólicas de algumas realidades distantes, mas sim as próprias realidades; eles permeiam as vidas, as crenças, as atitudes e os valores das pessoas. No contexto das literaturas africanas, os mitos e as lendas são, por isso, fontes importantes para a construção de uma cosmovisão africana.

Logo no primeiro parágrafo de *TFA*, aparece um fragmento do mito da fundação de Umuofia, integrado no contexto ficcional da luta entre Okonkwo e Amalinze, que vai desencadear uma rede complexa de interpenetrações metafóricas entre mito, História e ficção. Diz-nos Traoré que este mito apresentado literariamente por Achebe é uma versão subtil do verdadeiro mito da origem da região Igbo.[46] Na tradição oral, Ezenri é o primeiro rei mítico desta região e, segundo o mito original, é ele que é responsável pelo calendário Igbo e pela introdução da cultura do inhame que o romance qualifica, como sabemos, de "king of

[46] Cf. TRAORÉ, Ousseynou B. – "Matrical Approach to *Things Fall Apart*: a Poetics of Epic and Mythic Paradigms" in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, op.cit., pp.70-1.

crops" e "man's crop" (*TFA*, pp. 23). Estabelece-se, assim, desde logo uma relação entre a realeza original do fundador e a realeza e masculinidade do inhame. Através da liderança de Ezenri, os habitantes daquela zona deixaram a vida errante pelo mato e sedentarizaram-se, tornando-se agricultores. É com base neste facto que Achebe cria o nome do clã de Okonkwo, pois Umuofia significa "filhos do mato". Na recriação romanesca do mito, a vitória do fundador sobre "the spirit of the wild" é que põe um fim ao nomadismo do povo de Okonkwo. A imagem mito-épica do fundador vai, de certa forma, logo de início, contaminar a apresentação de Okonkwo (cf. *TFA*, p.3). Através de justaposição e comparação, as estruturas paralelas do fragmento do mito e a competição de "wrestling" de Okonkwo estabelece um processo metafórico que aproxima o feito pessoal de Okonkwo com o acto épico do fundador de Umuofia. A realeza metafórica de Okonkwo é ainda confirmada, anos mais tarde, através do recurso a um provérbio:

> "As the elders said, if a child washed his hands he could eat with kings. Okonkwo had clearly washed his hands and so he ate with kings and elders." (*TFA*,p.8)

Este provérbio ilustra o reconhecimento da comunidade de que, através de muito trabalho, até uma pessoa como Okonkwo pode superar a má reputação de seu pai de modo a tornar-se, se não um rei, pelo menos um dos maiores homens do seu tempo. Mas dos provérbios mais concretamente, falaremos mais adiante.

A primeira narrativa verdadeiramente embutida em *TFA* é o mito cósmico do conflito entre a Terra e o Céu (cf. *TFA*, pp.53-4). O contexto em que esta narrativa surge é a crise de confiança de Okonkwo em relação a seu filho Nwoye, um adolescente demasiado sensível e efeminado para o seu gosto. Apesar do seu pai tentar fazer dele um guerreiro contando-lhe "masculine stories of violence and bloodshed" (*TFA*,p.53), Nwoye prefere as histórias que a sua mãe lhe contava, uma das quais é precisamente esta envolvendo a Terra e o Céu.

Convencionalmente, o mito deveria terminar com uma lição etiológica, o que não acontece neste caso. A ausência de alguma forma de etiologia poderá justificar-se na medida em que ela, provavelmente, não seria estruturalmente relevante para os temas de *TFA*. Tal como as outra narrativas integradas, esta passagem anuncia, recapitula e liga os temas e acontecimentos principais do romance. O conflito entre a Terra e o Céu reflecte um dos conflitos básicos do romance: a luta entre os poderes e os princípios masculino e feminino.

Okonkwo é constantemente associado a masculinidade, opondo-se e atacando tudo o que estiver relacionado com feminilidade. Enquanto metáfora, o mito serve para dar ênfase à relação desigual entre Okonkwo (figura masculina, dominadora e inspiradora de terror) e Nwoye (figura sensível, vítima da violência e do carácter do pai). O conflito entre pai e filho, análogo à querela entre o Céu e a Terra, tem por base a diferença de personalidades: Okonkwo condena todas as histórias que não sejam heróicas e violentas, e Nwoye prefere todas as outras que o pai considera efeminadas. Paradoxalmente, o mito subscreve o triunfo da imaginação sobre o poder, na medida em que o conflito cósmico não é resolvido através de uma demonstração de masculinidade e poder, mas através de conciliação e afectividade corporizadas na canção. E, significativamente, a chuva é embrulhada em folhas de "coco-yam" que sabemos ser uma cultura produzida pelas mulheres. O mito, de certo modo, favorece o princípio feminino da criatividade em relação à masculinidade pura. Esta narrativa aprofunda a caracterização ao dar ênfase ao impasse inultrapassável que se gerou na sequência da adesão de Nwoye ao princípio feminino e da dedicação de Okonkwo ao princípio masculino.

Ainda no mesmo capítulo, deparamo-nos com um outro mito, o mito dos gafanhotos. Após muitos anos sem aparecerem, as vagas destes animais que repentinamente surgem em Umuofia despoletam o relato do mito dos gafanhotos:

> "The elders said locusts came once in a generation, reappeared every year for seven years and then disappeared for another lifetime. They went back to their caves in a distant land, where they were guarded by a race of stunted men. And then after another lifetime these men opened the caves again and the locusts came to Umuofia." (*TFA*, p.54)

Apesar dos gafanhotos aparecerem em quantidades significativas e, por isso, poderem representar uma ameaça ou um desastre ecológico e económico, em *TFA*, isso não sucede e, por conseguinte, eles vão desempenhar, no quadro epistemológico do romance, um papel semelhante ao de um mito. O verdadeiro impacto deste mito e os termos em que a chegada das sucessivas vagas de gafanhotos é relatada só mais tarde é que adquirem a sua total significação. Atentemos, por agora, no modo poderoso como a invasão de gafanhotos é descrita:

> "At first, a fairly small swarm came. They were the harbingers sent to survey the land. And then appeared on the horizon a slowly-moving mass like a boundless sheet of black cloud

> drifting towards Umuofia. Soon it covered half the sky, and the solid mass was now broken by tiny eyes of light like shining star dust. It was a tremendous sight, full of power and beauty." (*TFA*, p.56)

O mito dos gafanhotos prepara-nos imaginativa e epistemologicamente para a fase de invasão e domínio europeu nesta parte de África. A História é elucidada pela mitologia, na medida em que a invasão dos gafanhotos antecipa a invasão europeia. Em *TFA*, o início da invasão dos europeus é ilustrado pela história sobre o massacre de Abame, e o paralelismo com o mito dos gafanhotos é notório:

> "Abame has been wiped out.[...] During the last planting season a white man had appeared in their clan.[...] The elders consulted their Oracle and it told them that the strange man would break their clan and spread destruction among them.[...] I forgot to tell you another thing which the Oracle said. It said that other white men were on their way. They were locusts, it said, and that first man was their harbinger sent to explore the terrain. And so they killed him.[...] And then one morning three white men...came to the clan.[...] The three white men and a very large number of other men surrounded the market...they began to shoot. Everybody was killed..." (*TFA*, pp.138-9)

A conexão é deliberada; o mito dos gafanhotos estabelece o elo entre o conhecido e o desconhecido. A população conhece os gafanhotos e a ameaça que eles podem representar, mas desconhecem a ameaça representada pelos homens brancos. Apenas o oráculo possui esse conhecimento e como tal recorre ao fenómeno dos gafanhotos para explicar o fenómeno da invasão dos europeus. Nesta narrativa, recriação literária de uma situação verídica que se passou em Ahiara[47], estão presentes todos os requisitos de uma narrativa oral tradicional: o narrador, a audiência e a história com os seus sucessivos acontecimentos. O narrador está em contacto próximo com a sua audiência, procurando a sua corroboração com base em conhecimentos e valores comuns; a audiência, por sua vez, é participativa, intervindo quando necessário, proferindo comentários ou acrescentado pormenores. O clímax da interacção do

[47] Segundo Robert Wren, os factos do massacre de Ahiara são praticamente coincidentes com os relatados por Obierika acerca do incidente em Abame. No dia 16 de Novembro de 1905, J.F.Stewart, viajando de bicicleta, naquela região, perdeu-se e acabou por ser morto pelo povo de Ahiara. Praticamente um mês depois, de acordo com registos coloniais, um capitão Fox liderando dois grupos de soldados negros (cada um comandado por um oficial branco) apareceu em Ahiara mas, encontrando poucas pessoas, partiu de novo para voltar, alguns dias depois, com as suas tropas e massacrar muitos habitantes das aldeias em que, alegadamente, Stewart tinha estado cativo. Cf.WREN, Robert – "*Things Fall Apart* in Its Time and Place" in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, op.cit., p.40, ou WREN, Robert – *Achebe's World*, op.cit., pp.26-7.

narrador com a audiência acontece com a resposta de Uchendu à história de Abame sob forma do conto, já atrás mencionado, dos milhafres, do patinho e do pintainho.

O capítulo oitavo de *AS* inicia-se abruptamente com o mito de Idemili ao qual já fizemos referência a propósito do papel da mulher (cf. *AS*, p.102). Este é um momento poderoso no romance, no qual o modo realista dá lugar ao mítico e no qual Achebe recupera temporariamente a voz narrativa da tradição. O efeito deste mito é, de certo modo, desmantelar o mundo masculino de poder unilateral, do mesmo modo que o exílio de Okonkwo veio refrear ou mesmo suspender, nesta personagem, um orgulho e uma arrogância crescentes. Em vez deste mundo unívoco, é-nos mostrado um mundo baseado numa interacção de planos contrários (divino/humano, masculino/feminino, literal/metafórico, poder/humildade, etc.) ao qual Beatrice, uma Idemili dos tempos modernos, está gradualmente a ter acesso, e no qual está a desempenhar um papel cada vez mais relevante.

Para além dos mitos, outras narrativas da oratura tradicional, que também desempenham o papel de conferir aos membros da comunidade um sentido de solidariedade colectiva ligando o seu presente ao seu passado, são as lendas. Nas sociedades africanas tradicionais, elas incluem, de um maneira geral, os principais factos históricos do passado de determinado povo e são transmitidas oralmente de geração para geração.

Algumas lendas, incluídas em *TFA*, dizem respeito ao mercado, onde não só se faz a transição comercial de produtos como também têm lugar importantes reuniões do clã. Devido a esta segunda função, o mercado é praticamente um lugar sagrado para a população e as lendas que se contam a seu respeito tentam, precisamente, explicar como é que esse lugar veio a ser considerado como tal. O narrador conta uma lenda acerca de um dos lugares sagrados de Umuofia que posteriormente se transforma num mercado:

> "Umuofia was feared by its neighbours. ...Its most potent war-medicine was as old as the clan itself. Nobody knew how old. But on one point there was general agreement – the active principle in that medicine had been an old woman with one leg. ...It had its shrine in the centre of Umuofia, in a cleared spot. And if anybody was so foolhardy as to pass by the shrine after dusk he was sure to see the old woman hopping about." (*TFA*, pp.11-2)

Nesta mesma obra, aparece ainda uma outra lenda acerca de um mercado que se relaciona tematicamente com a que acabámos de mencionar:

" 'The market of Umuike is a wonderful place'...'It is the result of a great medicine', said Obierika. 'The people of Umuike wanted their market to grow and swallow up the markets of their neighbours. So they made a powerful medicine. Every market day, before the cock-crow, this medicine stands on the market ground in the shape of an old woman with a fan. With this magic fan she beckons to the market all the neighbouring clans." (*TFA*, p.113)

Devido à crença de que no mercado há uma estreita relação ou convivência entre seres vivos e espíritos, este local adquire uma significação espiritual bastante forte para o povo. É ainda esse cariz acerca do mercado transmitido pelas lendas que, de algum modo, justifica porque é que as decisões tomadas nesse espaço têm força de lei. Relembre-se que foi neste local que todos os elementos masculinos de Umuofia, liderados por Ezeugo, decidiram enviar o ultimato à aldeia de Mbaino, no sentido de escolherem a guerra ou a 'oferta' de dois jovens como compensação pela afronta (cf. *TFA*, pp.10-1).

O papel da narrativa oral na cultura africana tradicional é extremamente significativo porque é através da tradição oral que frequentemente se tem acesso à história e à cultura popular. O facto das culturas africanas tradicionais não terem tido o suporte técnico de um sistema de escrita reforçou o papel atribuído à tradição oral e ao seu valor enquanto fonte histórica, vertente esta que é especialmente assegurada pelos mitos e lendas. Em *LSI*, contudo, esta última forma encontra-se ausente, estando, por conseguinte, a vertente histórica assegurada pelo mito.

Neste romance, surge o mito da origem da dinastia dos Doumbouya, um pedido de empréstimo à literatura tradicional que, tal como os contos, também não está assinalado como tal, aparecendo amalgamado ao corpo do romance. Apesar desta narrativa poder ser uma criação pessoal do autor, ela é, segundo Derive, um decalque da estrutura de uma narrativa tradicional malinké, o *kokoro*, que tem por função traçar, de um modo histórico-lendário, a origem de cada família.[48]

Esta narrativa, que é apresentada através de um monólogo interior, desempenha um papel fundamental na obra e também ela se liga ao mito e à realidade. Por um lado, salienta-se o seu carácter fictício e mítico: trata-se de uma "histoire", de "dires", e apresenta-se, além disso, duas versões diferentes (cf.pp.99-101). Por outro lado, este mesmo mito vai ser

[48] Cf. DERIVE, Jean – "L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma", op.cit., p.107.

decisivo dentro do romance, na medida em que a profecia 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, o que representa uma grande originalidade de Kourouma na utilização que faz da tradição oral africana.

A chamada de atenção, por parte de Derive, para o que se passava nos romances africanos da pré-independência, a nível da integração de formas tradicionais orais, é importante no âmbito deste nosso estudo em que temos tentado analisar os processos conducentes à descolonização literária em África. Diz-nos este 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...par conséquent ils pouvaient généralement être supprimés, sans que la structure de l'intrigue en soit notablement affectée." [49]

É evidente que isto se torna impossível em relação a *LSI*, na medida em que a fala oral tradicional não só não é um ornamento, como, neste caso, ela própria comanda a estrutura romanesca. Este romance, lido à luz deste mito genealógico, tecnicamente aproxima-se de alguns escritos da literatura sul-americana, designadamente a *Crónica de uma morte anunciada* de Gabriel Garcia Marquez.

Fama morreu, sem, contudo, ter mudado o mundo. Ora, nas mitologias, os verdadeiros heróis são aqueles que alteram a ordem do universo. Morte inútil? Tal como a morte de Okonkwo não alterou o curso dos acontecimentos na Umuofia da colonização, também a morte de Fama é, de certo modo, nula para os dias da Independência, chegando a ser interpretada como um acto de loucura (cf.p.199). É que "les mythes sont bien finis...Un monde s'est achevé, et un autre ne naît pas encore. Un autre ne lui a pas encore succédé".[50] Trata-se de uma questão nitidamente transversal aos universos retratados nas duas obras.

O processo cultural de onde emerge a literatura moçambicana (à semelhança da maioria das literaturas africanas), tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao

---

[49] Ibid,, p.108.
[50] NGANDU-NKASHAMA, Pius – *Kourouma et le mythe – une lecture de Les Soleils des Indépendances*, Paris, Editions Silex, 1985, p.188.

transcendente[51], e Couto, como autor em sublimação da moçambicanidade, não poderia deixar de integrar esta vertente na sua obra.

Em *VF*, a figura de Ermelindo Mucanga serve de pretexto à inserção do mito da origem da morte: a lenda do camaleão.

> "Todos sabem a lenda: Deus enviou o camaleão com mensageiro da eternidade. O bicho demorou-se a entregar aos homens o segredo da vida eterna. Demorou-se tanto que deu tempo a que Deus, entretanto, se arrependesse e enviasse um outro mensageiro com o recado contrário." (*VF*, p.14)

Ermelindo é metaforicamente comparado ao camaleão, mas no sentido inverso: dado que não ascendeu ao estado de *xicuembo*, permanecendo *xipoco* (cf. *VF*, p.12), está a demorar ficar na companhia dos deuses e transmitir a mensagem dos homens, e "quando chegar ao lugar dos divinos já eles terão recebido a contrapalavra de outrem" (*VF*, p.12).

A lenda do camaleão apresenta-se em versões ligeiramente diferentes consoante a etnia:

- tsonga

> "Quando os primeiros humanos saíram do pântano de caniço, o chefe desse pântano enviou o camaleão (*lumpfana*) levar-lhes a seguinte mensagem: 'Os homens morrerão mas hão-de ressuscitar'. O camaleão pôs-se a caminho, andando vagarosamente, como é seu costume. Entretanto, o chefe mudou de ideias e despachou o lagarto de cabeça azul, o galagala, para dizer aos homens: 'Morrereis e apodrecereis debaixo da terra'. O galagala partiu imediatamente, a toda a velocidade, e em breve ultrapassou o *lumpfana*. Desempenhou-se da sua missão – e quando, enfim, o camaleão chegou com a sua mensagem, os homens disseram-lhe: 'Vens tarde demais! Já recebemos outra mensagem!' É por esta razão que os homens morrem." [52]

- tewe

> "Um dia, este criador (Marure) enviou os seus dois mensageiros 'animais' que eram: Camaleão...e Maria-de-Café...com a seguinte mensagem: 'Vão ao mundo dos homens perguntar o que eles querem ou preferem entre a Vida...e a Morte...'; ambos partiram. Tendo chegado ao mundo dos homens, a Maria-de-Café foi recebida por homens maus, enquanto o Camaleão, por homens bons. Assim, fazendo a pergunta...a Maria-de-Café recebeu como resposta: 'queremos a morte'; enquanto que o Camaleão, que foi recebido por homens bons de coração, teve como resposta: 'queremos a vida'. Cumprida a missão, os dois regressaram... Acontece que a Maria-de-Café, tendo muitas patas, teve maior velocidade e foi a primeira a chegar e a dar a mensagem ao *Marure*. O outro que era e é tão lento, o Camaleão,...chegou

[51] LEITE, Ana Mafalda – *Oralidades e escritas na literatura africana*, op.cit., p.47.
[52] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., pp.97-8.

> tarde ao *Marure*. Assim, o *Marure* considerou muito a primeira mensagem trazida pela Maria-de-Café, que era: 'queremos a morte'. É por isso que todos os seres vivos, inclusive o homem, morrem." [53]

Relacionados com o teor da lenda do camaleão, a lentidão de acção, existem vários provérbios de diversas etnias:

> Lomué – "Quem vai à frente nunca bebe água turva."
> Sena e niungue – "Quem madruga ao poço é que tira água limpa."
> Nianja – "O último cabrito sempre merece varas."
> Sena – "A hiena que demorar na encruzilhada ficará sem carne" , etc. [54]

Uma e outra forma da oratura veiculam, assim, o mesmo tipo de didacticismo.

Outro mito aparece inserido em *VF*: o mito da origem do mundo. Nhonhoso conta este mito ao português, Domingos Mourão, numa tentativa de o fazer compreender o modo como o moçambicano/africano, numa perspectiva contrária à do europeu branco, se relaciona com o mundo e com a Natureza à sua volta.

> "E lhe contei sobre a origem do antigamente. Primeiro, o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então, decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos e homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria." (*VF*, p.69)

O mito macua sobre a origem da mulher, citado por Cavacas, corrobora esta inter-relação entre os seres humanos e elementos da Natureza:

> "O homem recém-criado decidiu descer do monte [monte Namuli] para conhecer melhor o rico panorama. Na perigosa descida tropeçou numa pedra e caiu ao chão, ferido, desmaiado. Depois de um grande sono, acordou e, ao abrir os olhos, viu o seu sangue misturado com a água de um riacho que por ali corria; o seguiu o curso de água e observou a mistura misteriosa que se ia formando do líquido avermelhado, lentamente, uma figura semelhante ao seu próprio corpo: era a mulher!" [55]

Em *UVF*, Couto introduz uma outra versão do mito da origem do Homem e da Mulher:

> "[Deus] Olhou o firmamento, fechou o Sol nos olhos. Demasiada luz: tudo ficou miragem. De seu rosto, por um instante cego, surgiu o Homem. Aquele era o primeiro homem. Dos olhos de Deus, feridos de tanto brilho, deslizou uma lágrima. Dessa água, escapou uma mulher. Aquela era a primeira Mulher." (*UVF*, p.129)

---

[53] Ibid., p.98.
[54] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios*, Lisboa, Mar além e Instituto Camões, Col.Mar Profundo, nº2, 2000, p.72.
[55] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, op.cit., p.137.

Este mito surge na sequência de uma lenda (incompleta) que envolve Deus, o Diabo e o mar e que acaba por funcionar como o mito da origem dos rios, explicando ainda o motivo destes serem menos vastos do que o mar e de virem a desaguarem neste (cf. *UVF*, pp.128-9). É precisamente a água doce dos rios que faz a ligação ao mito da origem do ser humano acima mencionado.

Ainda em *VF*, uma história acerca de 'um velho preto' é contada como mito de origem do português moçambicanizado, em geral, e da personagem de Xidimingo, em particular:

> "Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore.
> Pois, senhor inspector, eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam." (*VF*, p.48)

Porque "quem imagina...não se conforma com o real estado da realidade"[56], a realidade das personagens de Couto é investida da sacralidade dos mitos. Não esqueçamos, afinal, que, para o mundo tradicional, o mito é real porque relata as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado.[57]

3.3 Canções e cânticos

A música em África é um elemento de grande importância. Associados a manifestações extremamente numerosas e ligados ao ritmo da actividade humana, os cânticos repartem-se, de um modo geral, em duas categorias: os que se relacionam com a vida quotidiana e os que se enquadram em determinadas cerimónias tradicionais. Os romances africanos mostram bem a imensa importância da música, da canção e da dança na vida comunitária da sociedade tradicional. Quer visem o entretenimento estético, quer visem objectivos rituais ou religiosos, os cânticos colectivos parecem produzir sempre o mesmo efeito: unir a comunidade, forjando laços sociais, estéticos ou místicos entre os seus

[56] COUTO, Mia – "Escrevências desinventosas", op.cit., pp.163-4.
[57] Mircea Eliade citado por SOUSA, Luís Manana de, op.cit., pp.433-4.

membros. As canções, por conseguinte, seguem um esquema repetitivo e coral e são funcionalmente didácticas. Tal é o caso, por exemplo, da seguinte canção em que se imortaliza os feitos de um jovem campeão de "wrestling":

"*Who will wrestle for our village?...*
Okafo will wrestle for our village.
Has he thrown a hundred men?
He has thrown four hundred men.
Has he thrown a hundred Cats?
He has thrown four hundred Cats.
Then send him word to fight for us." (*TFA*, p.51)

Pela canção, apercebemo-nos da importância da vitória em competições inter-aldeias; a vitória traz fama simultaneamente ao campeão e à aldeia, tal como já tinha sucedido com Okonkwo quando, jovem, derrotou Amalinze the Cat. Este tipo de canção panegírica, para além de exaltar o vencedor, incita outros homens a partirem para a acção com a mesma determinação.

As canções em louvor de alguém podem também ser cantadas para descrever a beleza e as qualidades de determinada pessoa. Em *AMOP*, Odili refere, sem a reproduzir, uma canção em homenagem a Chief Nanga:

> "...you just had to listen whenever Grammar-phone sang. She was now praising Micah's handsomeness, which she likened to the perfect, sculpted beauty of a carved eagle, and his popularity which would be the envy of the proverbial traveller-to-distant-places who must not cultivate enmity on his route." (*AMOP*, p.1)

Achebe inclui ainda em *TFA* uma outra canção colectiva, desta vez associada à cerimónia de noivado:

"*If I hold her hand*
She says, 'Don't touch!'
If I hold her foot
She says, 'Don't touch!'
But when I hold her waist-beads
She pretends not to know." (*TFA*, pp.118-9)

Este tipo de canções que, de um modo humorístico, deixa transparecer um certo chiste popular, insere-se num rito de passagem, na medida em que a jovem vai adquirir um novo estatuto social.

Uma outra canção que reforça os laços entre pessoas de um mesmo grupo é a seguinte cantada por um grupo de Igbos presos pelos homens brancos e vigiados pelos corruptos e cruéis "Kotma":

"Kotma *of the ash buttocks,*
He is fit to be a slave.
The white man has no sense,
He is fit to be a slave." (*TFA*, p.175)

Os prisioneiros amaldiçoam os seus opressores cantando ao ritmo dos golpes das suas facas de mato a cortar a relva. A canção reforça ainda o comentário do narrador acerca da brutalidade dos métodos coloniais relativos à justiça (cf. *TFA*, pp.174-5).

Noutras ocasiões, as pessoas começam a cantar numa exteriorização instintiva de um certo sentimento ou estado de espírito. No capítulo sete de *TFA*, surge uma canção que Ikemefuna costumava cantar, em pequeno, quando pretendia resolver um dilema. Esta canção, antes de mais, reproduz o curso e o ritmo dos pensamentos à medida que eles ocorrem à sua mente. Ela não é traduzida, pois a tradução iria distrair o leitor da situação de incerteza que Ikemefuna, no seu modo infantil, estava a tentar resolver. Em inglês, a canção não faria simplesmente sentido. Por conseguinte, o modo como Achebe transmitiu o estado de espírito de Ikemefuna foi perfeitamente adequado ao contexto. Se o leitor souber o que a letra significa, isso poderá constituir uma mais-valia, mas não é essencial para o objectivo do autor naquele momento.

Segundo Obiechina, esta é uma canção extraída de um conto acerca de um rei perverso e teimoso que quebra um tabu ao comer inhame que tinha sido oferecido aos deuses em sacrifício. A canção, cuja tradução é fornecida por este crítico, representa a tentativa da população de dissuadir o rei de praticar tal acção.[58]

"*Eze elina, elina!*	King, do not eat [it], do not eat!
Sala	Sala
Eze ilikwa ya	King, if you eat it
Ikwaba akwa oligholi	You will weep for the abomination
Ebe Danda nechi eze	Where Danda [white ant] installs king
Ebe Uzuzu nete egwu	Where Uzuzu [dust] dances to the drums
Sala" (*TFA*, p.60)	Sala

[58] OBIECHINA, Emmanuel – "Narrative Proverbs in the African Novel", *Research in African Literatures*, vol.24, nº4, Winter 1993, p.130.

Apesar de ser Ikemefuna a cantar a canção, tanto esta como o conto de onde foi extraída aplicam-se mais a Okonkwo do que ao rapaz. Okonkwo, que tinha sido aconselhado a não interferir na morte de Ikemefuna, está prestes a ignorar o aviso e a desferir o golpe mortal no filho adoptivo. A viragem na vida de Okonkwo parece iniciar-se precisamente com esta acção brutal que contraria a ordem moral tradicional. Esta personagem já tinha cometido vários erros anteriormente, mas nenhum tão sério como matar uma criança que lhe chamava "pai". A queda de Okonkwo na sociedade de Umuofia é confirmada na sequência do assassínio involuntário do filho de Ezeudu, facto que o obriga a um exílio de sete anos e o faz perder o seu lugar no clã. O "rei" tinha sido avisado e como imprudentemente quebrou o tabu, a canção anuncia a sua queda pelo precipício:

> "His death is predicted in the song by the lines "Where Danda [white ant] installs a king" and "Where Uzuzu [dust] dances to the drums". The hero's death by suicide ensures his final annihilation in the situation in which only white ants and the dust will claim him; he is not permitted the comfort of a reunion with his ancestors and his clan."[59]

As canções são um dos divertimentos favoritos das crianças. A seguinte canção, incluída em *TFA*, representa um espaço encantório onde tudo é possível porque tudo é incompreensível e onde a imaginação se amalgama com uma realidade mais prosaica:

> "Children no longer stayed indoors but ran about singing:
>
> *The rain is falling, the sun is shining,*
> *Alone Nnadi is cooking and eating.*
>
> Nwoye always wondered who Nnadi was and why he should live all by himself, cooking and eating. In the end he decided that Nnadi must live in that land of Ikemefuna's favourite story where the ant holds his court in splendour and the sands dance forever." (*TFA*, p.35)

Apesar da explicação de Nwoye apenas fazer sentido para um rapaz da sua idade, o que é certo é que a canção atingiu o objectivo pretendido, nomeadamente fazer a criança parar para pensar.

Em *TFA*, surge ainda uma outra canção que, de certa forma, recomenda que o homem deve suportar tudo o que não pode impedir ou curar:

> "*For whom is it well, for whom is it well?*
> *There is no one for whom it is well.*" (*TFA*, p.135)

[59] Ibid.

Por trás desta atitude em relação à existência humana, está latente a crença numa força que controla o destino do homem, uma força à qual o homem tem de se submeter.

No romance rural *TFA*, as canções não aparecem traduzidas, preservando-se, assim, a sua estrutura e ritmo poético; já nos romances urbanos, *AMOP* e *AS*, as canções tanto surgem na língua original como traduzidas:

> "The children sang...: Sunday, bigi bele Sunday
> Sunday, bigi bele Sunday
> Akatakata done come!
> Everybody run away!
> Sunday, Alleluia!" (*AMOP*, pp.96-7)
>
> "There was a song we sang as children, do you know it? *The one in front spots evil spirits, the one at the rear has twisted hands, the one in the middle is the child of luck.*" (*AS*, p.66)
>
> "And she sang the rest: *but twelve o'clock done knack and my mama go vex with me.*" (*AS*, p.68)
>
> "...a childish rain song: ogwogwo mmili
> takumei ayolo!" (*AS*, p.95)

Ainda relativamente a *AS*, gostaríamos de salientar uma passagem relacionada com o trio constituído por Chris, Ikem e Sam:

> "Three green bottles. One has accidentally fallen; one is tilting. Going, going, bang!" (*AS*, p.191)

Na realidade, isto é parte de uma canção infantil inglesa destinada especialmente a ensinar os números às crianças:

> Ten green bottles standing on the wall
> Ten green bottles standing on the wall
> But if one green bottle should accidentally fall
> There'd be nine green bottles standing on the wall.
>
> Nine green bottles standing on the wall
> Nine green bottles standing on the wall
> But if one green bottle should accidentally fall
> There'd be eight green bottles standing on the wall. etc, etc.

É uma das raras ocasiões em que Achebe, notoriamente, foi beber à tradição oral britânica mas recriando-a. Uma outra situação semelhante ocorre quando Achebe reproduz, num romance que retrata a sociedade nigeriana moderna, uma canção típica do mundo britânico e americano:

"For they are jolly good fellows
For they are jolly good fellows
For they are jolly good fellows
And so say all of us..." (*AMOP*, p.122)

O partido é formado pela *intelligentsia*, daí a canção provir, significativamente, de terras estrangeiras.

Não é obviamente por acaso que Achebe incluiu tantas canções nos seus romances. Como povo orgulhoso dos seus rituais, religião, cerimónias, festividades, etc., os Igbos cantam canções apropriadas a cada ocasião. Achebe, sendo um membro bem informado desta cultura, explora as canções e cânticos enquanto materiais temáticos e estruturais valiosos.

Contrariamente aos contos e fábulas que, como vimos, se encontram fundidos no texto do romance, as canções são assinaladas e apresentadas como um corpo, de certo modo, heterogéneo ou exterior à narrativa: é o caso das três canções que aparecem em *LSI*. A primeira é uma melodia de núpcias assinalada expressamente como pertencente à cultura malinké, "cette mélodie de noce malinké" (p.105) e que, para além disso, aparece em itálico (tal como a maioria das canções presentes nos romances de Achebe). Este cântico, na cultura malinké, está tradicionalmente ligado a um sentimento de angústia, pois acompanha o ritual de despedida da noiva à sua família, e, como tal, Fama, ao aproximar-se de Togobala, invadido pela melancolia resultante das suas recordações de infância, vai repetir várias vezes a melodia:

"*On n'apprécie pas les avantages d'un père, d'un père,*
Sauf quand on trouve la maison vide du père,
On ne voit pas une mère, une mère
Plus excellente que l'or
Sauf quand on retrouve la case maternelle vide de la mère.
Alors l'on marche, marche à pas comptés
Dans la nuit du coeur et dans l'ombre des yeux
Et l'on sort pour verser d'abondantes et brûlantes larmes." (p.105)

A segunda canção, 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 principal de Fama, e, por outro, resume a situação dela, forçada a abandonar o marido:

"*Hé! Hé! Hé! Hé!*
Si notre avantage consiste à tomber dans le puits,
Hé! Hé! Hé! Hé!
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):

"*Ho malheur! Ho malheur! Ho malheur!*
Si l'on trouve une souris sur une peau de chat
Ho malheur! Ho malheur! Ho malheur!
Tout le monde sait que la mort est un grand malheur." (p.194)

A referência à morte remete precisamente para o estado de espírito de Fama, cansado da vida, e para o desfecho da intriga.

Estes textos, que revelam o profundo interesse de Kourouma pela sua cultura que ele faz questão de partilhar, não aparecem de forma gratuita nem artificial. Eles integram-se no romance quando a personagem está em reflexão consigo própria; é nestas circunstâncias que ela reencontra no seu fundo cultural a forma de traduzir a sua emoção:

"...de son intérieur bouillonant montèrent des chants mélancoliques..." (p.105)
"A l'esprit de Fama vint ce proverbe..." (p.193)

Com a excepção da referência à canção inventada pela mãe do narrador de *UVF* relativa aos flamingos (cf.*UVF*, p.49), não se verifica a inserção desta forma da tradição oral nos dois romances de Mia Couto.

3.4 Provérbios e máximas

A parémia, enquanto parte integrante da oratura africana, constitui uma marca de africanidade discursiva quando inserida na ficção africana moderna. O recurso ao uso de provérbios africanos vai impregnar a língua europeia de sabedoria tradicional indígena. Esta faceta de arte verbal está, de certo modo, morta no Ocidente, pelo menos no mundo mais urbanizado, mas ainda muito viva em África. O próprio poder do Verbo é apreendido de forma antagónica pelos Britânicos e pelos Yoruba como se pode depreender dos seguintes provérbios: enquanto que os primeiros são de opinião que "Sticks and stones may break my

bones but calling will not hurt me", os segundos, mais subtis, afirmam o contrário "The mark of a wound might heal, but the mark of the voice never heals".[60]

Os provérbios, como já tivemos oportunidade de referir, não conferem simplesmente "cor local", mas são uma parte integrante da estrutura narrativa, emprestando uma aura de africanidade à língua e às ideias e providenciando uma "gramática de valores"[61] daquele mundo africano. O provérbio não tem, assim, uma função meramente decorativa da escrita africana moderna, mas cumpre uma função ético-estética pela qual o leitor ocidental se apercebe da diferença do sistema de valores para que o texto da parémia o reenvia.[62]

Os provérbios, de um modo geral, relevam da tentativa de definir o lugar do homem no universo, a sua conduta moral e social e o sentido da sua existência. Eles assumem uma forma de metacomentário: os provérbios comentam a lógica da cultura e do seu discurso, providenciam censura, orientação e instrução, mas também disponibilizam um texto cultural a partir do qual os indivíduos podem aceder às regras que regem determinada sociedade. Eles são, de modo geral, afirmações de carácter moral ou filosófico reduzidas a poucas palavras e constituem um estratagema mnemónico proveniente de sociedades em que tudo o que era relevante para o quotidiano dos seus membros estava confinado à memória.

O provérbio em Achebe, segundo o próprio, é utilizado numa perspectiva ética e estética:

> "A proverb is both functional means of communication and also a very elegant and artistic performance itself. I think that proverbs are both utilitarian and little vignettes of art. So when I use these forms in my novels, they both serve a utilitarian purpose, which is to reenact the life of the people that I am describing, and also delight through elegance and apteness of imagery." [63]

O recurso à erudição proverbial é uma faceta conversacional preponderante no universo de *TFA*. A presença de um número significativo de provérbios nesta obra foi motivada, certamente, por uma vontade da parte de Achebe de preservar a glória residual da

---

[60] Cf. BARBER, Karin – "Book Review of Oyekan Owomoyela, *A Kì í: Yoruba Proscriptive and Prescriptive Proverbs*", *Research in African Literatures*, vol.21, nº1, Spring 1990, p.168.
[61] LINDFORS, Bernth – "The Palm-Oil With Which Achebe's Words Are Eaten" in JONES, Edred D. (ed.) – *African Literature Today – omnibus edition*, nº1/4, London, Heinemann Educ.Books, 1972, p.6.
[62] Cf. TRIGO, Salvato – *Do Logotetismo ao Genotetismo*, op.cit., p.175.
[63] ACHEBE citado por ALMEIDA, Maria Eugénia Nunes – *Chinua Achebe, Negritude e a Afirmação do Povo Igbo*, (texto policopiado) dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses, Universidade de Aveiro, 1999, p.93.

oratória Igbo. O papel dos provérbios na arte verbal africana é tão importante que Achebe, numa metáfora muito africana, se refere a eles como "the palm oil with which words are eaten" (*TFA*,p.7), deixando implícito que as palavras, sem o ornamento dos provérbios, não são apreendidas na sua plenitude. E tal como não existe praticamente nenhuma receita ou prato Igbo que não inclua óleo de palma, também não existe praticamente nenhum bom discurso Igbo sem o recurso a provérbios.

Consideremos ainda a percepção que outras culturas africanas têm do provérbio: na Somália, "proverbs put spice into speech" e para os Akan do Ghana, "if you speak without the proverb, your speech is not completely sweet". Estas três metáforas, distintas no que toca ao papel do provérbio (óleo de palma, especiaria e doçura), atacam, desde logo, um certo unanimismo que se verifica relativamente a África, no sentido de considerar este continente uma entidade una. Os Iorubas, por sua vez, consideram que "the proverb is the horse of conversation; when the conversation droops, the proverb picks it up".[64] Em todas estas afirmações, está subjacente uma percepção do provérbio como uma estratégia estética e como um agente de vitalidade do discurso. As palavras, no âmbito do seu uso meramente referencial, são demasiado secas; elas têm de ser oleadas, embelezadas para ajudar a 'digestão'. Curiosamente, os actos de comer e de falar ou contar histórias aparecem intimamente relacionados em diversos provérbios. Tal como a noz de cola, a palavra tem de ser mastigada, engolida e digerida para, ao ser transmitida ao outro, poder ser eficaz. Para quem compreende o seu significado, o provérbio é uma forma de providenciar inteligibilidade; cita-se um provérbio para facilitar a compreensão de fenómenos complexos ou para dotar e validar questões simples com a autoridade e sabedoria da tradição. Antigamente lubrificantes discursivos, os provérbios assumem agora um papel de lubrificantes narrativos ajudando no transplante do 'etno-texto'[65] para o romance.

---

[64] Cf. YANKAH, Kwesi – "Proverbs: the Aesthetics of Traditional Communication", *Research in African Literatures*, vol.20, nº3, Fall 1989, p.328. Zabus apresenta uma versão ligeiramente diferente do que os provérbios representam para os Iorubas: "proverbs are the horses of speech; if communication is lost, we use proverbs to retrieve it." ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.138.

[65] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., pp.132 e 133.

Os provérbios são tradicionalmente uma prerrogativa dos homens, especialmente dos anciãos. Acredita-se que quem elaborou os provérbios foram os antepassados, os anciãos do passado. Com efeito, a citação formal de um provérbio tradicionalmente começa pelas fórmulas estereotipadas: "As the elders say...", "As the Ibo people say...", "As our fathers say...", como confirma Achebe:

> "...the formula of introducing a proverb in Ibo is precisely... 'Ka ndi be anyi si ekwu...' (as our people say...). It is a matter of form of expression which varies from place to place." [66]

Para além disso, são os anciãos que mais frequentemente citam provérbios, numa demonstração de sabedoria, sagacidade, bom-senso e talento oratório. Significativamente, Okonkwo, não sendo uma personagem totalmente desprovida de arte verbal, é demasiado brusco para ser um orador ou até um bom conversador. Ocasionalmente, Okonkwo recorre ao provérbio, mas eles não emanam desta personagem como, por exemplo, do seu amigo Obierika, de seu tio Uchendu ou de Okoye ("Okoye said the next half a dozen sentences in proverbs", *TFA*, p.7). Muito mais um homem de acção do que de palavras (cf. *TFA*, pp.4, 69 e 109), Okonkwo não se enquadra, neste aspecto, nos parâmetros que caracterizam os anciãos na sociedade tradicional de Umuofia.

Os provérbios são expedientes retóricos indispensáveis em debates, em palestras e noutros contextos interactivos em que a persuasão e a manipulação da situação retórica são fundamentais. Por exemplo, Okika, um dos oradores em *TFA*, entre outras estratégias oratórias, recorre profusamente aos provérbios:

> "My father used to say to me: whenever you see a toad jumping in broad daylight, then know that something is after its life. [...] Eneke the bird...replied: 'Men have learned to shoot without missing their mark and I have learned to fly without perching on a twig.' [...]...bale this water now that it is only ankle-deep." (*TFA*, pp.203-4)

Logo após a citação do provérbio do sapo[67], Okika fornece, de certa forma, uma explicação do mesmo. Esta opção de Achebe de abertamente fornecer o sentido de um provérbio no meio de um discurso, que não é muito usual, reiteira a mudança que ocorreu na sociedade à qual já fizemos referência anteriormente quando analisámos este momento de oratória. O

[66] EGEJURU, Phanuel, op.cit., p.19.
[67] O mesmo provérbio já tinha sido mencionado, no início da obra, por um outro ancião: "A toad does not run in the daytime for nothing." (*TFA*, p.20).

orador já não está seguro de que a composição da audiência é completamente homogénea. É possível, por exemplo, que os membros marginalizados por Umuofia, os *efulefu*, entretanto acolhidos pelos europeus, estejam presentes na reunião. Assim, numa tentativa de evitar mal-entendidos, ele é forçado a fornecer pistas linguísticas para a total compreensão do provérbio. A ironia aqui é que, ao tentar comunicar com os "não-membros", o orador pode ter provocado a situação inversa em relação aos membros do clã que poderão interpretar a sua atitude como um sinal de medo ou fraqueza. Algo, então, está a pôr em perigo a vida dos habitantes de Umuofia: trata-se do novo fenómeno da agressão não-justificada por parte dos europeus. Okika prossegue com um segundo provérbio em que o povo de Umuofia é incitado a actuar como o pássaro Eneke: se os europeus estão a dar mostras de serem certeiros e conseguirem o que querem, a população de Umuofia tem de se aperfeiçoar na arte de escapar[68]. O último provérbio invocado por Okika é, segundo Zabus, típico da região natal de Achebe.[69] Nele, os homens brancos são, metaforicamente, a água que se tem que baldear enquanto ela ainda não assumiu proporções desmedidas.[70] A intenção, pelo menos aparente, de Okika é persuadir os seus conterrâneos a enveredarem pela via da guerra contra os europeus.

No âmbito das formas africanas tradicionais orais, o provérbio é a mais frequentemente utilizada. A sua brevidade, a sua estrutura estereotipada e a sua linguagem figurativa permitem que ele seja citado com mais facilidade do que um conto, um mito ou uma lenda.

Sem pretendermos ser exaustivos, analisaremos apenas mais alguns provérbios que nos pareceram interessantes e significativos para os temas abordados nos romances do nosso *corpus*.

Existem provérbios que se adequam praticamente a qualquer situação, mas acontece haver vários que se aplicam à mesma situação, assim como o mesmo provérbio pode ser

---

[68] O provérbio de base desta ideia também já tinha sido, anteriormente, citado por outro ancião, Nwakibie, para ilustrar uma situação diferente: "Eneke the bird says that since men have learned to shoot wihtout missing, he has learned to fly without perching." (*TFA*, p.22)

[69] ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest*, op.cit., p.140.

[70] A mesma ideia de que se deve actuar antes que uma questão assuma proporções incontroláveis surge também, em parte, no seguinte provérbio, presente em *AMOP*: "Our people say: if you fail to take away a strong man's sword when he is on the ground, will you do it when he gets up...?" (p.91).

aplicado a situações diferentes. Por conseguinte, apesar de formalmente o provérbio constituir uma unidade linguística fossilizada, na comunicação real, ele revela-se flexível, uma vez que permite veicular diferentes pontos de vista. Neste caso, a sabedoria veiculada por determinado provérbio poderá ser aplicada a uma série de situações "novas". Daí a necessidade de abordar o provérbio como um acto de fala num determinado contexto de enunciação e não descontextualizado.

Em *AMOP*, apesar de Odili estar a viver momentos difíceis devido ao facto de Nanga ter seduzido a sua namorada, ele consegue prestar atenção a pequenos pormenores na sua deambulação pelas ruas. Esta sua atitude é ilustrada por um provérbio:

> "...it was like the man in the proverb who was carrying the carcass of an elephant on his head and searching with his toes for a grasshoper." (*AMOP*, p.71)

O mesmo provérbio é aplicado, em *AS*, ao sol que, apesar de ter a tarefa de iluminar e aquecer a Terra inteira, teima em concentrar a sua atenção especificamente no povo de Abazon, numa atitude de represália:

> "...the carcass of an elephant on your great head, do you now dally on the way to pick up a grasshopper between your toes?" (*AS*, p.30)

Mas também *TFA* ilustra esta tendência de Achebe para se socorrer do mesmo provérbio em situações diferentes, por vezes alterando-o ligeiramente. A primeira obra de Achebe parece assentar filosoficamente num conceito de dualidade e de abertura a outros pontos de vista, já referido por nós como uma das características do povo Igbo, e que se poderá basear no seguinte provérbio:

> "Let the kite perch and the eagle perch too. If one says no to the other, let his wing break." (*TFA*, p.19)

O milhafre e a águia representam duas percepções diferentes da realidade que só se podem conciliar se existir compromisso e acomodação. É importante, no entanto, reconhecer o carácter meramente ritualista do discurso de Okonkwo. Com efeito, a ideia aqui implícita reflecte muito mais a atitude e os valores da sociedade de Umuofia do que os de Okonkwo, na medida em que esta personagem seria a última a tolerar a equiparação de direitos de "águias e milhafres". Enquanto que os anciãos de Umuofia estão dispostos a tolerar Mr Brown e os seus cristãos, Okonkwo não aceita a ideia de uma outra religião se instalar no seu

território. Aparentemente, os provérbios para Okonkwo cristalizaram-se em *clichés* cujos conteúdos já não são questionados.

Esta ideia de dualidade está ainda sintetizada num provérbio Igbo citado por Achebe bem como por diversos críticos: "Wherever something stands, something else stands beside it." Para Achebe, torna-se importante examinar um assunto de uma forma crítica de modo a que um segundo ponto de vista tenha possibilidade de se revelar e este provérbio dá ênfase aos princípios de dualidade e de diferença como condições necessárias à existência:

> "...there is no one way to anything. The Ibo people who made that proverb are very insistent on this – there is no absolute anything. They are against excess – their world is a world of dualities. It is good to be brave, they say, but also remember that the coward survives." [71]

Esta é, no fundo, a grande questão subjacente a *TFA*, ou seja, dar a conhecer a história do leão e não só a do caçador. O mesmo provérbio, trocando apenas o milhafre pelo falcão, surge também em *AMOP*:

> "I believe that the hawk should perch and the eagle perch, which ever says to the other *don't*, may its own wing break." (*AMOP*, p.122)

Apesar de continuar a sublinhar a coexistência de pessoas com interesses divergentes, neste contexto, o falcão e a águia representam os partidos políticos que disputam a presa, a nação nigeriana.

Os provérbios ajudam a estabelecer a moralidade acarinhada pela comunidade de Umuofia, por exemplo, a condenação do orgulho, superioridade e desprezo que determinadas pessoas revelam quando lidam com outras que tiveram menos sucesso na vida:

> "Looking at a king's mouth, said an old man, one would think he never sucked at his mother's breast." (*TFA*, p.26)

Em *AS*, surge uma referência a este provérbio, mas Achebe, movimentando-se agora num meio urbano, abandona a sua estrutura formal e trunca o seu conteúdo:

> "You couldn't tell, could you? Like looking at a king's mouth you couldn't tell, could you?" (*AS*, p.90)

De entre os provérbios incluídos por Achebe nas suas obras, certamente uns serão uma criação ou recriação do autor enquanto que outros serão autênticos provérbios Igbo. É o caso do seguinte provérbio que, segundo Chantal Zabus, é originário da cultura Igbo[72]:

---

[71] MOYERS, Bill – "Chinua Achebe: Nigerian Novelist" in FLOWERS, Betty Sue (ed.), op.cit., p.333.
[72] ZABUS, Chantal – "Language, Orality and Literature", op.cit., p.32.

> "Our elders say that the sun will shine on those who stand before it shines on those who kneel under them." (*TFA*, pp.7-8)

Muitas vezes, o provérbio é utilizado para, de uma forma educada, transmitir o que não se quer dizer abertamente. Unoka escolhe cuidadosamente as palavras para dizer a Okoye, sem o ofender, que não lhe vai pagar já a sua dívida pois tem outras maiores para pagar primeiro. Literalmente, este é o significado do provérbio; metaforicamente, ele poderá indicar que os que fazem um esforço e trabalham arduamente ("those who stand") obterão o reconhecimento e a recompensa pelos seus feitos mais cedo do que os preguiçosos ("those who kneel). É precisamente para este facto que aponta a resposta que Unoka obtém do oráculo:

> "...when a man is at peace with his gods and his ancestors, his harvest will be good or bad according to the strength of his arm. ...When your neighbours go out with their axe to cut down virgin forests [and] ...cross seven rivers to make their farms, you stay at home and offer sacrifices to a reluctant soil. Go home and work like a man." (*TFA*, pp.17-8)

Unoka fica "ajoelhado" à espera que o sol brilhe sobre ele, o que não chega a acontecer. Este mesmo provérbio é mencionado em *AMOP*, mas Achebe, agora num meio urbano corrupto, de novo vulgariza o seu sentido, retirando-lhe o seu carácter lapidar:

> "...when those standing have not got their share you are talking about those kneeling." (*AMOP*, p.87)

De modo semelhante, verifica-se um processo de vulgarização ou trivialização quando Mrs Eleanor John profere um provérbio em *pidgin*:

> "My people get one proverb: they say that when poor man done see with him own eye how to make big man e go beg make e carry him poverty de go je-je." (*AMOP*, p.15)

Achebe pretende, provavelmente, mostrar como o falante Igbo se alienou da tradicional arte de conversação e do uso adequado de provérbios. Isto não significa que todos os provérbios transpostos para um meio urbano sejam sistematicamente abastardados ou vulgarizados. Por vezes, Achebe apenas os adapta, quando possível, a uma realidade moderna. De qualquer forma, as transformações a que os provérbios são submetidos nos romances de cariz urbano são significativas. Em vez de vincarem a ideia de estatuto ou de responsabilidade social, como acontecia em ambiente rural, os provérbios, agora, insistem no tema da rentabilidade egoista e propõem um ideal de vida nem sempre digno:

> "...if you thought that a sensible man would spit out the juicy morsel that good fortune placed in his mouth." (*AMOP*, p.2)
>
> "...a man could only be sure of what he had put away safely in his gut..." (*AMOP*, p.149)

"...a man must not swallow his cough because he fears to disturb others..." (*AS*, p.19)

"One finger gets soiled with grease and spreads it to the other four..." (*AS*, p.19)

Este último provérbio já tinha surgido em *TFA*, significativamente, em relação a um período em que se fazia já sentir os efeitos da colonização. Assim "As the elders said, if one finger brought oil it soiled the others" (*TFA*, p.125), ilustra a rápida expansão da anarquia entre os nativos de Umuofia na sequência da intervenção do homem europeu.

É significativo verificar que, por vezes, provérbios utilizados por Achebe têm uma certa correspondência temática com provérbios europeus; é o caso do seguinte ditado relacionado com o conceito de *chi*:

"...the Ibo people have a proverb that when a man says yes his *chi* says yes also." (*TFA*, p.27)

"...if a man said yea his chi also affirmed." (*TFA*, p.131)

Na medida em que este provérbio pressupõe que homem e deus pessoal trabalhem em conjunto, ele assemelha-se, de certa forma, ao provérbio cristão, em inglês, "The Lord helps those who help themselves", e em português, "Deus ajuda quem cedo madruga". De novo, confirmamos os resquícios da cultura oral de todos os povos.

Vários são também os provérbios em Achebe que têm a ver com a criança no seio da comunidade:

- "As the elders said, if a child washed his hands he could eat with kings." (*TFA*, p.8)

Este provérbio, já anteriormente mencionado, é precedido pela afirmação "Age was respected among his people, but achievement was revered.". Isto explica porque é que Okonkwo pode comer com anciãos e reis: a sua maturidade em termos de feitos pessoais quebra a barreira hierárquica entre a criança e os anciãos.

- "A child's fingers are not scalded by a piece of hot yam which its mother puts into its palm." (*TFA*, p.67)

O provérbio sublinha a importância da obediência e da responsabilidade para a comunidade tradicional Igbo. A criança não tem meios para saber se o inhame está quente demais, mas confia no pressuposto de que a sua mãe nunca permitiria que as suas mãos se queimassem. De igual modo, também o cidadão Igbo tem de se submeter à autoridade da deusa Ani, que é responsável pela sua segurança, mesmo que ela lhe confie uma missão delicada.

- "A child cannot pay for its mother's milk." (*TFA*, p.166)

Neste provérbio, está implícita a ideia de que uma mãe (representado, aqui, os familiares em geral) tem a obrigação de prestar determinados cuidados aos filhos sem esperar qualquer

forma de pagamento ou retribuição. Condena-se, contudo, a expressão de ingratidão que os filhos possam revelar: "They have bitten the finger with which their mother fed them." (*AMOP*, p.5).

A expectativa, normalmente, em relação às crianças é que elas sigam as pisadas dos pais, pois "when mother-cow is chewing grass its young ones watch its mouth" (*TFA*, pp.70-1). Por outro lado, as características dos pais não serão tão importantes como a iniciativa e a força de vontade próprias, qualidades que podem ser encontradas numa criança logo muito cedo: "A chick that will grow into a cock can be spotted the very day it hatches." (*TFA*, p.66).

- "We are always ready to learn. We are like children washing only their bellies, as our elders say when they pray." (*AS*, p.18)

Se, por um lado, o uso deste provérbio tradicional, em que Okong se coloca a si e aos seus colegas no papel de alunos do Presidente, é adequado a um momento de deferência à autoridade, ao chefe, por outro lado, há algo de paradoxal, e mesmo de incongruente, no uso de tal linguagem num palácio de um ditador da era moderna.

Já o discurso do ancião de Abazon, num contexto mais tradicional de reunião de membros de uma comunidade num momento de crise, não produz nenhuma sensação de desadequação relativamente à linguagem proverbial utilizada:

> "...our wise men have said...that a man who answers every summons by the town-crier will not plant corn in his fields.[...] ...the cock that crows in the morning belongs to one household but his voice is the property of the neighbourhood." (*AS*, p.122)
>
> "If you cross the Great River to marry a wife you must be ready for the risk of night journey by canoe..." (*AS*, p.127) [73]

Constatamos que a integração de materiais da tradição oral africana, neste caso de provérbios, cumpre objectivos ou funções diferentes consoante se trata do romance rural, *TFA*, ou dos romances urbanos, *AMOP* e *AS*. Enquanto que no primeiro, o objectivo do narrador era apresentar o valor intrínseco do modo de vida tradicional dos Igbos (não ignorando, contudo, as fraquezas que apressaram a sua erosão fruto da influência dos valores ocidentais), os romances urbanos, *AMOP* e *AS*, lidando com um presente corrupto, requeriam estratégias narrativas diferentes que apontassem alguma direcção que permitisse sair do impasse. Em vez de estabelecerem a referida gramática de valores, o objectivo dos

[73] À semelhança de outros provérbios, também este já tinha surgido anteriormente, na mesma obra, ligeiramente modificado, e como termo de comparação relativo ao poder: "...power is like marrying across the Niger; you soon find yourself paddling by night." (*AS*, p.45)

provérbios, agora, a nosso ver, é salientar ou comentar ironicamente uma certa discrepância entre o passado tradicional e o presente urbano. No mundo rural, o seu uso indicia a integração do seu emissor na sociedade tradicional; na sociedade de transição ou urbana, em que os valores ainda não se apresentam coerentes, os provérbios tradicionais africanos revelam-se claramente desadequados e, quando são usados, assumem um carácter trivial. Nos romances urbanos, de um modo geral, Achebe recorre a essa forma oral para expor a vacuidade das personagens e a vontade destas de obter vantagens sociais, de adular o próximo no intuito de o enganar, de validadar delitos ou de justificar perversidades.

Em *AMOP*, há um provérbio que ecoa ao longo da obra:

> "Josiah has taken enough for the owner to notice... Josiah has now removed enough for the owner to see him." (*AMOP*, p.86)
> "...Nanga has taken more than the owner could ignore!" (*AMOP*, p.109)
> "Koko had taken enough for the owner to see." (*AMOP*, p.148)

Na sociedade rural, este provérbio aponta para um ideal de tolerância, estabelecendo um limite para a desonestidade natural do homem. Reconhece-se que os homens irão sempre roubar outros homens e que a verdadeira ofensa é tirar mais do que o dono poderá efectivamente perder. Enquanto expressão de uma sociedade semi-comunitária, o provérbio é efectivo e significativo,

> "In the mouth of our people there was no greater condemnation. It was not just a simple question of a man's cup being full...here the owner knew, and the owner, I discovered, is the will of the whole people." (*AMOP*, p.86)

mas quando é transferido para o mundo de Nanga e Koko, ele torna-se um sofisma perigoso e mesmo inútil:

> "...in their [the villagers of Anata] case the words had meaning. The owner was the village, and the village had a mind; it could say no to sacrilege. But in the affairs of the nation there was no owner, the laws of the village became powerless." (*AMOP*, p.148)

Quando um membro de uma comunidade pequena transgride as regras, ele pode ser castigado com ostracismo social, tal como o foi Josiah, mas no que toca a regular o comportamento de pessoas como Nanga, nenhum sector da sociedade assume essa responsabilidade. Apesar de, após a queda do governo, as pessoas se referirem a Koko da mesma forma que se referiram a Josiah, Odili reconhece que uma nação, não sendo

caracterizada pelo espírito de homogeneidade e de unanimidade de uma comunidade pequena, não consegue actuar, de modo geral, em questões morais.

Os aforismos tradicionais citados por Nanga, na sua maioria vazios de sentido, indicam uma confusão tanto pessoal como política, expondo não só a falta de sinceridade e de responsabilidade da personagem como o caos moral do mundo em que ela vive. Nanga, político corrupto, demonstra uma predilecção por máximas e lemas que não são genuinamente africanos, utilizando, por exemplo, os seguintes chavões de natureza religiosa:

> "Not what I have but what I do is my kingdom." (*AMOP*, p.3)
>
> "Do the right and shame the Devil." (*AMOP*, p.11)

Quanto às críticas por parte da imprensa, Nanga só aparentemente as aceita, alegando que "no one is perfect except God" (*AMOP*, p.66), pois, na realidade considera-as uma crucificação de inocentes e assassínio do carácter das pessoas. Queixando-se frequentemente do fardo que representa ser ministro, Nanga concorda imediatamente com o dito de Elsie: "Uneasy lies the head that wears the crown" (*AMOP*, p.61). Nanga cita todas estas máximas emprestadas a uma cultura estrangeira, mas não as concretiza. Já desinserido do mundo tradicional africano, mas ainda não completamente ocidentalizado, e não aderindo a nenhum código de valores sistemático, Nanga esforça-se por permanecer no topo de um mundo confuso e moralmente caótico, em que um dos motores principais é, sem dúvida, o dinheiro. A afirmação sentenciosa,

> "What money will do in this land wears a hat..." (*AMOP*, p.85)

complementada pela seguinte informação,

> "..what the white man's money will bring about has not shown itself yet." (*AMOP*, p.84)

augura, precisamente, o efeito pernicioso e imoral que o dinheiro "do homem branco" vai produzir na sociedade tradicional Igbo.

Na África negra, como já ficou claro, 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" [74]. O narrador de *LSI* faz questão de precisar que as suas personagens se exprimem frequentemente deste modo:

---

[74] SELLIN, Eric – "Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain", *Littératures ultramarines de langue française – genèse et jeunesse*, Ottawa, Ed.Naaman, 1974, pp.46-7.

"...il baissa la tête pour penser et renouveler les proverbes...[...] il parla...en happant et écrasant les proverbes..." (p.13)

"...entre deux proverbes (tout le dire en était trouffé) Babou..." (pp.139-40)

"Mais tout cela s'amenait après des regards flamboyants...et des proverbes, s'accompagnait d'autres regards...et d'autres proverbes..." (p.140)

"Ecoutez ce proverbe bien connu..." (p.173)

O recurso à parémia é narrativamente funcional com vista à autenticidade do discurso africano. As fórmulas proverbiais integram-se perfeitamente no desenrolar da narrativa, como sublinha Gassama,

> "Sous la plume de Kourouma, le proverbe ne tombe jamais, dans le récit, comme un fruit mûr: il fait corps avec lui et pèse sur le déroulement de l'action." [75]

e 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 frequentemente o romance. Eles exprimem uma grande variedade de ideias e são empregues em circunstâncias muito diversas, mas todos eles como manifestação do bom senso popular.

Sem fazermos uma lista exaustiva, debrucemo-nos sobre alguns destes enunciados. Fama acaba de ser insultado; torna-se necessário que ele reaja pois "à renifler avec discrétion le pet de l'éffronté, 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, no fim da *palabra*, Fama pensa ter afastado a bastardia da região, 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). Os problemas

---

[75] GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p.102.

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 quando 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, está consciente da injustiça de que foi alvo, 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). Apesar de se verificar uma quase ausência de referência aos animais típicos do conto ou da fábula, no que diz respeito às expressões proverbiais, constatamos que elas se baseiam, frequentemente, em traços do comportamento animal para ilustrar determinada situação ou verdade moral.

Todos estes exemplos se referem a Fama, mas também outras personagens, que não a figura tradicional do ancião, se exprimem proverbialmente. Contrariamente ao que se tinha verificado na sociedade tradicional retratada por Achebe, em *LSI*, a mulher também cita provérbios para ilustrar metaforicamente determinada situação. 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). Também o presidente utiliza no seu discurso 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), numa tentativa de, assim, celebrar a verdade: "Les anciens proverbes de nos aïeux restaient toujours vrais." (p.181).

Kourouma foi ainda buscar à oratura um outro elemento que veicula uma aura de enigma: na frase que abre a segunda parte do romance, podemos reconhecer a fórmula de uma adivinha. Também as adivinhas fazem parte da tradição oral. Desprovidas de implicações morais, elas constituem exercícios intelectuais de treino dos poderes de observação e imaginação. As adivinhas, habitualmente expressas de forma telegráfica, são ainda uma iniciação à imagem e ao simbolismo. Este procedimento, que só intervém uma vez

em *LSI*, 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 últimas palavras para se ter um enigma a descobrir. Todos estes enunciados tornam mais viva a narrativa e reforçam a imagem do narrador como um *griot*.

Kourouma inova na utilização que faz da literatura oral tradicional. Este autor, diferentemente dos seus antecessores, tendo no horizonte a cultura tradicional malinké, não foi tributário de uma veneração excessiva a essa cultura numa perspectiva de negrização do texto. Utilizou, todavia, a cultura tradicional conferindo-lhe o estatuto de discurso literário evoluído, obrigando o francês a submeter-se às suas próprias estruturas. Kourouma revela 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.

Os provérbios são a forma da oratura que mais consistentemente surge na obra em prosa de Mia Couto, quer como (re)criação do próprio autor, quer como recolha étnica expressa. Fernanda Cavacas estabeleceu paralelos entre os dados parémicos da prosa de Mia Couto e provérbios de diversas etnias moçambicanas concluindo que "se é verdade que os provérbios são a voz do povo e traduzem a filosofia alicerçada na experiência de vida, a obra de Mia Couto exemplifica exemplarmente o povo moçambicano na sua cultura em construção, estabelecendo pontes entre os ínumeros grupos étnicos e antecipando – quem sabe? – algumas das linhas de força da idiossincrasia do Homem Moçambicano" [76]. Dado que, no decurso do nosso trabalho de investigação, apenas esta obra de Fernanda Cavacas nos forneceu dados relativos aos provérbios tradicionais moçambicanos, será a ela que nos referiremos para salientar a correlação entre os dados parémicos da prosa coutista e da tradição moçambicana, e isto apenas no que diz respeito ao romance *A Varanda do Frangipani*, pois a investigação desta autora não incidiu sobre *O Último Voo do Flamingo*.

Para Matusse, assim como para nós, os provérbios constituem um dos elementos mais característicos da escrita coutista:

[76] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios*, op.cit., p.22.

"A narrativa de Mia Couto explora largamente o modelo e a técnica do provérbio nas passagens de carácter reflexivo, sendo este um dos seus elementos marcantes." [77]

Por outras palavras, apesar de encontrarmos outras formas, é principalmente através da parémia que a oratura se mete na escrita de Couto. Em *UVF*, para além de uma página inicial (p.13), treze dos vinte e um capítulos iniciam-se por um provérbio ou um dito que se relacionam, de alguma forma, com o teor do capítulo. Esses provérbios ou ditos, devidamente assinalados como tal, surgem em epígrafe:

"O mundo não é o que existe, mas o que acontece. (Dito de Tizangara)" (*UVF*, p.15)

"O que não pode florir no momento certo acaba explodindo depois. (Outro dito de Tizangara)" (*UVF*, p.23)

"O macaco ficou maluco de espreitar por trás do espelho. (Provérbio)" (*UVF*, p.91)

"A urina de um homem sempre cai perto dele. (Provérbio)" (*UVF*, p.169), etc.

Tal como já observámos em Achebe e Kourouma, reforça-se, por vezes, a autenticidade do provérbio fazendo-o acompanhar de uma fórmula introdutória:

"E como diz o ditado – cabrito come onde está amarrado." (*VF*, p.112)

"E repetia o ditado: cabrito come onde está amarrado." (*UVF*, p.20)

"Não sei se conhece o mandado: quem limpa lágrima de mulher fica amarrado em nó de lenço?" (*VF*, p.131) [78]

"Na minha terra a gente costuma perguntar: uivar de cão se escuta de dia?" (*VF*, p.136)

"Não conhece o ditado: morcego faz sombra é no tecto?" (*UVF*, p.124)

Em Mia Couto, há um recurso constante, uma iteração permanente ao provérbio enquanto reservatório da sabedoria e da autenticidade cultural de um povo. Isto confirma a afirmação anterior que Couto é um autor que procura sublimar a autenticidade moçambicana. O provérbio tem essa funcionalidade neste autor e não surge com o intuito de manifestar erudição relativamente ao conhecimento cultural do proverbiário moçambicano. Citemos, a título ilustrativo, apenas o caso seguinte:

"A boca fala mas não aponta. Além disso, o morcego chorou por causa da boca." (*VF*, p.27)

Segundo Cavacas, trata-se de um provérbio geral, em Moçambique, directamente ligado aos seguintes ditos senas : "Quais as conversas de que os homens não têm medo? É quando estão

[77] MATUSSE, Gilberto, op.cit., p.116.

[78] Segundo Cavacas, este provérbio baseia-se no seguinte provérbio da etnia changana: "A mulher é como carraça no corpo." CAVACAS, Fernanda - *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios*, op.cit., p.98.

protegidos." e "Se o *soliri* (espécie de pato) canta é que está na água funda (que o protege)" [79]. Navaia Caetano, apesar de estar a prestar uma espécie de depoimento ao inspector (estando, por isso, de certa forma, protegido), e de ter visto quem mexeu nas suas coisas, não pretende fazer queixa com medo de eventuais consequências negativas para si que o façam arrepender-se, tal como sucedeu ao morcego.

No entanto, outros provérbios incluídos nas obras de Couto são, de algum modo, o produto de transformações, de uma recriação por parte do autor que, para tal, recorreu a diversos processos.

Couto reforça a evidência que o provérbio quer transmitir, renovando as ideias através, por exemplo, de interrogações retóricas:

> "O voar não vem da asa. O beija-flor, tão abreviadinho de asa, não é o que voa mais perfeito?" (*VF*, p.130)
>
> "O amor não é o irremediável remédio?" (*VF*, p.131) [80]
>
> "Vasto entrara no pilão mas queria sobrar intacto. Homem é homem. Ou, simplesmente, não há nariz sem ranho?" (*VF*, p.134)
>
> "Não me peça para desenterrar passados. A serpente engole a própria saliva?" (*VF*, p.81)
>
> "...a cobra pode reinstalar-se na pele que largou?" (*VF*, p.108)

Também por alguns destes exemplos, podemos verificar que, ocasionalmente, Couto pondera ou alonga o provérbio através de considerações prévias ou complementares. Outras vezes, é através do diálogo que, de alguma forma, se complementa o teor do provérbio:

> "– Mas é perigoso de morrer, Nhonhoso.
>
> – Quem quer apanhar gafanhoto tem que se sujar na terra." (*VF*, p.93)

A fala do português, imediatamente antes do provérbio citado por Nhonhoso, transmite a ideia de um certo risco implícito no acto em questão. Nhonhoso está consciente de que, para se conseguir atingir determinados objectivos, é preciso ser diligente e passar por certos inconvenientes. É precisamente esta ideia que está presente nos ditos de diversas etnias que, de acordo com Fernanda Cavacas, estão na base do provérbio utilizado por Couto:

> - changana "A diligência é a mãe do bom êxito."
>
> - changana "A riqueza encontra-se na lama."
>
> - sena "Se quiser abrir uma machamba, sofre com destroncamento e espinhos." [81]

---

[79] Ibid., p.125.
[80] Baseado no provérbio macua: "O homem é remédio para a mulher." Ibid, p.101.
[81] Ibid., p.108.

Os suportes estruturais e dinamizadores do provérbio e da máxima de Couto são, em geral,

- a rima ou a aliteração,

"Não tivesse ela andanças, mas ao menos valesse heranças." (*UVF*, p.66)

"Casas juntas, ardem juntas." (*UVF*, p.98)

"As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão." (*UVF*, p.121)[82]

"Se queres ver de noite passa pelos olhos a água onde o gato lavou os olhos." (*UVF*, p.133)

- o ritmo e o paralelismo, normalmente frutos de uma construção bipartida

"Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se esvapora." (*VF*, p.28)

"Os amados fazem-se lembrar pela lágrima. Os esquecidos fazem-se lembrar pelo sangue." (*UVF*, p.13)

"Se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la." (*UVF*, p.17)

"A cinza voa, mas o fogo é que tem asa." (*UVF*, p.205)

Reflectindo a estrutura peculiar do provérbio banto, a organização sintáctica do provérbio em Couto assenta num esquema de dois termos em que, no primeiro, se nega determinado atributo a determinado objecto de referência e, no segundo, se refere o atributo considerado verdadeiro; por vezes, assenta ainda numa estrutura de duas proposições em que a segunda é explanatória da primeira[83]. Refira-se, a título ilustrativo, os seguintes exemplos:

"...a água não tem passado. Para o rio tudo é hoje, onda de passar sem nunca ter passado." (*VF*, p.85)

"Nunca mais voltaria a amamentar meus netos... De onde saiu sangue não pode escorrer leite." (*VF*, p.91) [84]

"Como diz o Velho Navaia: nós nada descobrimos. As coisas, sim, se revelam." (*VF*, p.107) [85]

Os provérbios nas obras de Couto, e tal como se verifica, de um modo geral, na oratura, recorrem frequentemente à imagem, nomeadamente à metáfora, à comparação e à ironia, tendo como base símbolos que, normalmente, têm a ver com a Natureza, sobretudo com os animais, mas também com o próprio homem.

"O burro, na companhia do leão, já não cumprimenta o cavalo." (*UVF*, p.19)

"Vocês são pai e filho e a barba sempre encosta no cabelo." (*UVF*, p.124)

"Vaca sem cauda não enxota as moscas." (*UVF*, p.222)

---

[82] Assinalado expressamente, no romance, como um provérbio africano.

[83] Cf. MATUSSE, Gilberto, op.cit., pp.115-6.

[84] Segundo Cavacas, este provérbio relaciona-se com o seguinte da etnia muani: "Onde se tirou dente, a língua sempre visita." CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios*, op.cit., p.37.

[85] Baseado no provérbio changana: "Viver é ver." Ibid, p.54. Em *VF*, encontramos um ditado muito semelhante ao que é citado em *UVF*: "O que se encontra nesta vida não resulta de procurarmos." (p.43)

A premissa básica é a de que a relação entre o provérbio e a situação a que ele se aplica é metafórica, seguindo regras culturais próprias.

É necessário lembrar que em Mia Couto, tal como já tínhamos verificado em Achebe e Kourouma, ao substracto africano, se juntam elementos europeus. Assim, vamos encontrar adaptações ou ecos de provérbios portugueses. Um dos processos aparentemente predilectos do autor moçambicano é a desconstrução de expressões cristalizadas: anteriormente já analisámos a desconstrução da metáfora lexicalizada, procedimento que, agora, incide sobre o provérbio original português. Consideremos apenas alguns exemplos, em que referiremos, primeiro, o provérbio português de base e, depois, a recriação operada por Couto:

- Quem cala, consente.

  "Quem fala consente? Fiquei calado." (*VF*, p.121)

- Contra factos não há argumentos

  "Contra factos tudo são argumentos." (*UVF*, p.17)[86]

- Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

  "Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades." (*UVF*, p.38)

- Deus escreve direito por linhas tortas

  "Enquanto falava, seus dedos dactilogravavam meu rosto, linha por linha. Minha mãe me lia por dedos tortos." (*UVF*, p.48)

- A mentira tem perna curta.

  "A verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos." (*UVF*, p.114)

Para além dos provérbios, encontramos duas adivinhas. A primeira surge assumidamente como tal a nível textual:

"Há aquela adivinha que reza assim: 'em quem podes bater sem nunca magoar?" (*VF*, p.85)

É Nãozinha que fornece a resposta: "na água se pode bater sem causar ferida", confessando "eu só me sinto feliz quando me vou aguando" (*VF*, p.85). Esta é, com efeito, a solução que a feiticeira encontrou para ficar imune às violências e contrariedades da vida.

A segunda passagem a que nos referimos, apesar de expressamente identificada como um provérbio, segue a fórmula estereotipada da adivinha:

---

[86] Cavacas cita uma outra recriação deste provérbio que surge em *Contos do Nascer da Terra* e que, segundo esta autora, se baseia no seguinte provérbio da etnia sena: "Quando a desunião da aldeia não quer acabar, queimai o dormitório das crianças", com o sentido de que a calamidade torna secundárias outras contradições. CAVACAS. Fernanda – *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios*, op.cit., p.126.

"Quem voa depois da morte? É a folha da árvore." (*UVF*, p.161)

Fernanda Cavacas salienta o que considera serem os dois principais objectivos subjacentes aos diversos processos e recursos utilizados por Couto: "o empenhamento em concitar a boa expressão oral tradicional para a mesa da escrita literária, revitalizando-a" e "a procura de uma expressão entrosadora e homogeneizadora de uma massa proverbial multiforme e multilingue – que contribua para gerar em língua portuguesa a expressão de uma grande cultura oral moçambicana"[87]. Por tudo o que referimos neste e nos outros capítulos, não podemos deixar de concordar, reiterando que o grande objectivo de Mia Couto parece ser a celebração da cultura oral tradicional moçambicana numa língua que, não sendo indígena, todavia, se moçambicanizou.

Por tudo o que nos foi dado observar nas obras destes três autores, concordamos com os autores de *The Empire Writes Back* que afirmam que "the strength of post-colonial theory may well lie in...the hybridized and syncretic view of the modern world" [88]. Todos os romances de Achebe, Kourouma e Couto são formas híbridas que ilustram de sobremaneira o desejo expresso pelo autor nigeriano, já por nós citado, mas que consideramos importante relembrar:

> "Let every people bring their gifts to the great festival of the world's cultural harvest and mankind will be all the richer for the variety and distinctiveness of the offerings." [89]

Os três autores combinaram a arte africana de contar histórias com a arte europeia de escrever romances, produzindo um modelo ficcional africano. A mistura de formas da tradição oral africana e de determinadas convenções ligadas à forma romanesca tal como ela se apresentava na Europa foi precisamente um dos factores que fez com que os escritores africanos criassem um tipo de romance diferente daquele a que os leitores ocidentais estavam habituados, por outras palavras, esse hibridismo foi um dos factores que contribuiram para a descolonização desta forma literária em África.

---

[87] CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Um Moçambicano Que Diz Moçambique em Português*, op.cit., p.292.
[88] ASHCROFT, Bill et al – *The Empire Writes Back*, op.cit., p.35.
[89] ACHEBE, Chinua – "Colonialist Criticism", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.89.

Conclusões

O percurso da nossa dissertação procurou mostrar os caminhos pelos quais as literaturas africanas, no âmbito do romance, se afastaram do espaço canónico ocidental e assumiram um compromisso com o seu próprio contexto cultural. O nosso estudo pretendeu mostrar que a interpenetração e a complementaridade de diversos aspectos levaram à produção de efeitos de extrema originalidade e estranhamento nas obras de Achebe, Kourouma e Couto. A subversão de modelos ocidentais em conjunção com a utilização de modelos da tradição africana demarcou a sua ficção das posturas literárias ocidentais mais canónicas. Mas, para além de utilizarem estratégias literárias semelhantes que visam descolonizar a literatura em África, estes três autores evidenciam opiniões idênticas relativamente à colonização e ao período pós-independência.[1] Todos eles reconheceram que se, por um lado, a colonização trouxe malefícios a África, por outro, trouxe benefícios inegáveis, como salienta, por exemplo, Kourouma:

> "Colonization brought something to Africa. It radically changed the face of the continent. It facilitated contact between populations. In a sense, it opened Africa up to the western world."[2]

Mas a grande ruptura temática operada por estes autores passa pela reflexão crítica sobre a nova realidade africana. Eles reconhecem que a África e os africanos são também culpados pela difícil situação que têm vivido desde as independências, alertando para este facto nas suas obras; eles mostraram ser capazes de ultrapassar a obsessão anti-colonialista ao renunciarem, num sinal de evidente maturidade, fazer do colonialismo o bode expiatório de todos os infortúnios de África.

As obras de Achebe, Kourouma e Couto (à excepção de *TFA*) lidam com os principais problemas políticos e sociais dos seus países na pós-independência, focando as sevícias infligidas às suas sociedades, não por elementos alienígenas, mas pelos próprios africanos, e que afinal se assemelham quer se trate da Nigéria, da Costa do Marfim ou de Moçambique. Estes autores sentem-se livres para fazerem a denúncia de toda uma série de injustiças, de

---

[1] E contrárias às veiculadas pela maioria dos outros romances da época que, durante muitos anos após as independências, ainda incidiam predominantemente sobre os malefícios da colonização.

[2] MONGO-MBOUSSA, Boniface – "Interview with Ahmadou Kourouma", *Africultures*, October 1998. (http://www.africultures.com/anglais/articles)

abusos de poder, de corrupção, não reconhecendo aos outros o direito de os considerarem menos leais aos seus países ou aos seus conterrâneos. É neste sentido que se pronuncia Achebe,

> "We must seek the freedom to express our thought and feeling, even against ourselves, without the anxiety that what we may say might be taken in evidence against our race." [3]

e Kourouma:

> "When we achieved Independence, there was multipartism, then suddenly one party rule was introduced. I was the first one, and I am very proud to say it, I was the first one to fight the one party system...Many of my friends turned against me, saying: 'By degrading the Independence you are joining the camp of the Westerners who used to say that we were not good for Independence.' [...] I believe that, as a writer, one should not keep quiet about society's shortcomings." [4]

À excepção de *TFA*, todas as obras do nosso *corpus*, ao denunciarem diferentes formas de corrupção política e de abuso de poder, por parte agora dos líderes africanos, exprimem a desilusão que se seguiu ao clima de euforia e expectativa face ao advento das independências.[5] A expressão "Great Expectations and the Morning After"[6] resume a trajectória da ficção desde o período colonial à pós-independência. Os escritores foram como que forçados a reavaliar as suas posições, como salienta Achebe:

> "Having fought with the nationalist movements and been on the side of the politicians, I realised after independance that they and I were now on different sides, because they were not doing what we had agreed they should do. So I had to become a critic. I found myself on the side of the people against their leaders – leaders this time being black people." [7]

Achebe, com a sua obra *AMOP*, desempenhou um novo papel de pioneiro nesta questão, não hesitando em direccionar os seus colegas para a nova realidade que se impunha abordar a nível literário:

---

[3] ACHEBE, Chinua – "The Black Writer's Burden", *Présence Africaine*, vol.XXXI, nº59, Novembre 1966, p.139.

[4] Kourouma in OUEDRAOGO, Jean, op.cit., p.1347.

[5] O romance de George Orwell, *Animal Farm*, é paradigmático desta situação política: os animais de uma quinta (os africanos) tendo estado à mercê dos maus tratos do fazendeiro Jones (o europeu), revoltam-se e expulsam-no, colocando, no lugar de chefia, membros da sua espécie (novos líderes africanos). Após uma esperança inicial de que a sua vida iria ser muito diferente daí para a frente, verifica-se que os animais vão ter que suportar iguais, ou até piores, sofrimentos e opressões por parte dos seus novos líderes, os porcos. Um grupo de opressores substituiu outro, mas o medo que os primeiros voltem ao poder acaba por remetê-los a uma certa passividade e a fazê-los aceitar a exploração por parte dos seus pares.

[6] Expressão de Neil LAZARUS em *Resistance in Postcolonial African Fiction*, New York, Yale Univ.Press, 1990, e em "Great Expectations and After: the Politics of Postcolonialism in African Fiction", *Social Text*, nº13/14, Winter-Spring 1986, pp.49-63.

[7] ACHEBE in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations With Chinua Achebe*, op.cit., p.30.

> "Should we keep at the old theme of racial injustices (sore as it is still) when new injustices have sprouted all around us? I think not." [8]

A vertente ética do papel dos nossos autores revestiu-se, assim, de uma dupla perspectiva: para além de dignificadores das tradições culturais africanas, eles assumiram-se como críticos sociais atentos e empenhados na construção de melhores sociedades. As literaturas modernas em África, tal como a concebem estes e outros autores, nunca serão, por conseguinte, um exemplo de 'arte pela arte', mas terão sempre subjacente, de alguma forma, uma dimensão didáctica.

> "I believe it's impossible to write anything in Africa without some kind of commitment, some kind of message, some kind of protest...In fact I should say all our writers, whether they are aware of it or not, are committed writers. The whole pattern of life demands that you should protest, that you should put in a word for your history, your traditions, your religion, and so on." [9]

Apesar de termos efectuado um levantamento detalhado dos costumes e tradições presentes nos romances destes autores, isso não quer dizer que os consideramos como fontes documentais de dados sociológicos. Os romancistas não são, obviamente, etnógrafos mas acima de tudo artistas criativos.[10] Seria errado subordinar as qualidades puramente literárias dos romances africanos à perspectiva antropológica que os artistas providenciam da vida social africana do passado ou do presente, por muito interessante ou valiosa que ela seja.

E, apesar de termos recorrido a fontes suplementares de informação, especialmente no que toca ao contexto cultural para melhor descodificação de um ou outro aspecto (o que se revela útil numa obra, por exemplo, como *TFA*), o que é certo é que os romances se bastam a si próprios. O romancista cria, em cada obra, um determinado mundo literário, de acordo com os seus critérios e cada obra deve ser entendida em termos da sua própria consistência interna. Estivemos, por isso, em consonância com a forma de pensar de Afrânio Coutinho para quem na obra literária coexistem os elementos extraliterários (social, político,

---

[8] ACHEBE, Chinua – "The Black Writer's Burden", op. cit., p.138

[9] ACHEBE, Chinua in LINDFORS, Bernth – "Achebe on Commitment and African Writers", *Africa Report*, vol.XV, nº3, March 1970, p.18.

[10] Durante muitos anos, nas universidades americanas e britânicas, os romances africanos eram alvo de estudo, predominantemente, nos cursos de antropologia e não nos cursos de literatura. Quando, em 1973, Soyinka entrou como professor para a Universidade de Cambridge, partiu-se do princípio que ele iria leccionar antropologia e não literatura.

económico, histórico, religioso, etc.) mas mas numa dimensão de literariedade, ou seja, transformados ou transfigurados pela imaginação criadora do artista:

> "Os elementos extrínsecos não formam a literatura, mas existem na literatura. O social faz parte do estético, do literário, está dentro dele, transformado noutra coisa, que é a coisa literária. Ele é a matéria-prima transfigurada em matéria literária. O estético é arte, no caso, arte de linguagem,que inclui todos os elementos extrínsecos, transformados num intrínseco."[11]

Esta incorporação do social feita pela literatura é, precisamente, um dos factores que diferencia cada literatura africana das demais deste continente (apesar da existência de muitas problemáticas comuns) bem como das literaturas europeias.

Temos, antes de mais, de ter presente no nosso espírito o equilíbrio que os nossos autores conseguiram operar entre a dimensão estética e a dimensão ética. Consideremos, por exemplo, a seguinte passagem:

> "Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E ei-lo, eleito, elegante, se despindo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu." (*UVF*, pp.118-9)

Perante tal poesia de expressão, quem poderá ignorar a fruição estética que só um texto literário nos proporciona?

Achebe é o primeiro a reconhecer, no seu projecto de descolonização literária, as duas vertentes que temos estado a abordar recusando-se a considerá-las incompatíveis:

> "Perhaps what I write is applied art as distinct from pure. But who cares? Art is important but so is education of the kind I have in mind. And I don't see that the two need be mutually exclusive." [12]

As primeiras críticas sobre *TFA* focaram, essencialmente, os elementos sociológicos e antropológicos da obra. A seguinte crítica é paradigmática de muitas outras:

> "An authentic native document guileless and unsophisticated...This is plain unvarnished storytelling in the best primitive tradition, probably more impressive and important as an anthropological document than a novel." [13]

Como nos parecem desajustadas estas palavras! Este romance é aparente e enganadoramente simples. Uma análise mais profunda desta obra revela uma imbricação

---

[11] COUTINHO, Afrânio – *O processo da descolonização literária*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p.14.
[12] ACHEBE, Chinua – "The Novelist as Teacher", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.45.
[13] R.C.HEALY citado por IYASERE, Solomon (ed.) – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.2.

cuidadosamente orquestrada de elementos e temas muito diversos, como tivemos oportunidade de constatar.

A apreciação inicial de *TFA* por parte de críticos literários, efectuada de um ponto de vista eurocêntrico, aplicando, portanto, apenas parâmetros estéticos ocidentais, resultou no desprezo do romance enquanto obra de arte. Apesar das literaturas africanas evidenciarem uma relação mais directa com a realidade do que se verifica no ocidente, dados os problemas culturais e políticos abordados pelos autores, não nos podemos esquecer que a arte africana é arte. Teremos de aceitar que os critérios e convenções que regem a produção de arte, em geral, e de literatura, em particular, variam significativamente de uma sociedade para outra. Por isso, os romancistas africanos recorreram/recorrem ao uso de estratégias e técnicas formais que derivam das tradições culturais africanas e que diferem substancialmente das convenções estéticas ocidentais. Confirmámos, por exemplo, que a inserção de diferentes formas e materiais da oratura tradicional africana constituía um dos pilares de sustentação do romance africano moderno. Vista apenas à luz dos parâmetros estéticos ocidentais, *TFA* foi acusada de diversas falhas: ausência de intriga e de caracterização das personagens, fraca dramatização, técnica narrativa primitiva, analepses confusas, etc. Só estando familiarizado com determinadas tradições africanas é que poderemos apreciar certos aspectos técnicos dos romances africanos e, assim, evitar pensar, como muitos críticos o fizeram ao longo dos tempos, numa estética africana como uma versão imperfeita da estética europeia, ou pior ainda, acreditar na sua inexistência.

Temos vindo a defender a necessidade de desconstruir a visão do romance africano como simples fonte de informação etnográfica e, contudo, reconhecemos que Achebe cria problemas no que diz respeito a esta questão, porque muitas das suas declarações sobre ficção africana paracem promover uma abordagem antropológica. Numa entrevista a Ogbaa, por exemplo, Achebe afirma que não põe objecções se os leitores usarem os seus romances como fontes de informação cultural:

> "If someone is in search of information, or knowledge, or enlightment about the total life of these people – the Igbo people – I think my novels would be a good source." [14]

[14] OGBAA, Kalu "An Interview with Chinua Achebe", *Research in African Literatures*, vol.12, nº1, Spring 1981, p.1.

Não nos podemos, contudo, esquecer que a literatura é uma forma de representação selectiva e que mesmo uma obra como *TFA*, em que se pode colher dados antropológicos, sociológicos ou até históricos importantes, não abdica do seu direito, enquanto ficção, a ser selectiva, subjectiva ou irrealista. A vida tradicional Igbo, tal como é apresentada nos romances de Achebe, não é a reprodução fiel da verdade histórica, mas sim fruto do tratamento literário que este autor imprimiu ao modo como vê essa vida tradicional. As obras literárias exploram a dinâmica particular que se verifica entre cultura e literatura. Ao mesmo tempo que retira muita da sua energia das circunstâncias culturais que inspiraram a sua concepção, a obra literária ultrapassa estas circunstâncias para reclamar uma vida própria. Ela confere, assim, forma e permanência a um meio cultural inerentemente transitório.

Eustace Palmer salienta, precisamente, o equilíbrio de que falávamos entre as dimensões ética e estética na primeira obra do autor nigeriano:

> "*Things Fall Apart* does rely heavily on sociology, but it is...actually a powerfully achieved work of art. The solution of the mystery lies in the relevance of the sociological information to the themes of the novel and the way in which this information is handled by the author. Traditional society is regarded almost as a character in its own right since what we are witnessing is the destruction of an entire way of life." [15]

Mais recentemente, os críticos começaram a dar valor à virtuosidade estilística das obras de Achebe, numa valorização da dimensão estética que, inicialmente, tinha estado, de modo geral, ausente.

Tendo salientado a dimensão estética do romance africano nos termos em que o fizemos, infere-se que deveremos resistir à tentação de o analisar puramente em função de padrões estéticos ocidentais. Com efeito, as literaturas africanas demonstram que a arte, neste continente, não se separa do mundo social e que os critérios estéticos não são universais e intemporais, mas que são fruto de circunstâncias históricas específicas. Achebe é um autor que contesta a ideia de universalidade, especialmente quando o conceito é aplicado às obras literárias africanas, devido ao seu cariz dogmático e prescritivo: a universalidade contém em si um sentido de absolutismo que é contrário ao modo de pensar Igbo (lembremos o provérbio "Whenever something stands, something else will stand beside it").

---

[15] PALMER, Eustace – *An Introduction to the African Novel*, London, Heinemann, 1972, p.60.

Não é correcto, no entanto, cair-se no extremo oposto, rejeitando todas as convenções e instrumentos teóricos críticos ocidentais, pois, tal como salientámos ao longo do nosso trabalho, na medida em que os escritores africanos modernos foram influenciados por modelos ocidentais, o romance africano representa um fenómeno cultural híbrido complexo que combina perspectivas africanas e ocidentais[16]. Hibridismo é, por isto mesmo, uma palavra chave para aceder às obras destes três autores. A literatura produzida nas sociedades africanas do pós-independência não são simples adaptações dos modelos europeus. O nosso trabalho argumentou, antes, que uma interacção, subversão e apropriação muito mais profundas tiveram lugar. A cultura pós-colonial é inevitavelmente um fenómeno híbrido envolvendo uma relação dialéctica entre um sistema cultural europeu e uma cosmogonia africana.

O pioneirismo de Achebe com o seu romance *TFA* foi salientado por inúmeros críticos, entre os quais Ogbaa que afirmou:

> "...with the publication of this modern African novel in 1958, Achebe not only won independence for Nigeria, but also inspired other African writers in the same fictional mode." [17]

É também nossa opinião que Achebe desbravou terreno, abrindo caminho para o romance africano, tendo-nos empenhado em demonstrar, ao longo do nosso trabalho, quais as vertentes por onde pensamos passar a descolonização desta forma da narrativa neste autor. Não conseguimos, por isso, compreender a posição assumida por Ogede quando afirma que "*Things Fall Apart* can be located within the tradition of the European colonial African novel." [18]

Achebe, Kourouma e Couto tiveram o mérito de dar a conhecer melhor África e os seus problemas, trazendo-os para a ribalta do mundo literário. Simultaneamente contribuiram para que os africanos recuperassem a dignidade e a auto-estima perdidas durante o período do colonialismo e tentaram libertá-los das ditaduras da pós-independência, alertando-os contra a corrupção e o oportunismo político, num comprometimento crítico com o presente. Esta tarefa iminentemente didáctica iria efectuar-se no âmbito de um projecto estético de

[16] Ogbaa diz, a propósito de Achebe: "...he has been able to write novels that fit very well into the European pattern, even as he maintains his Igbo culture and oral performance." OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles an Divination*, op.cit., p.243.
[17] OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart*, op.cit., p.3.
[18] OGEDE, Ode – *Achebe and the Politics of Representation*, op.cit., p.18.

construção de um romance africano. Foi, neste sentido, que confirmámos a transversalidade de temas, estratégias e técnicas em autores aparentemente tão distantes como Achebe, Kourouma e Couto, e em que o desconhecimento mútuo é quase total. A nível do contexto cultural, pudemos constatar que as principais linhas de força da cosmologia e da cosmovisão de povos da Nigéria, da Costa do Marfim e de Moçambique são afins. Verificámos que os três autores, ultrapassando inteligentemente o chamado 'drama linguístico', se serviram da língua do ex-colonizador de forma semelhante, manipulando-a de modo a acomodar idiomas, aforismos, metáforas, filosofia geral de vida e padrões de pensamento africanos. Estes três autores remanejaram ainda os materiais da tradição oral inserindo-os numa forma inicialmente alienígena, 'obrigando', assim, a ordem antiga a acompanhar a nova ordem.

Quisemos, com este nosso estudo, demonstrar que a assunção unificadora de uma literatura africana é eminentemente insustentável porque, como acabámos de provar, existem em África, como nos outros continentes, literaturas sustentadas pelas culturas próprias dos povos. Este nosso estudo comparado não nos impediu de afirmar a diversidade dentro de parâmetros comuns.

Achebe, Kourouma e Couto, ao recusarem-se ser totalmente seguidores dos cânones literários europeus e ao enveredarem também por convenções estéticas africanas, contribuiram para a descolonização da forma romanesca. Fruto dos três principais vectores que estudámos, foi nascendo um romance africano. Por tudo o que dissemos ao longo do nosso trabalho, queremos concluir reiterando as afirmações de Achebe relativamente ao romance africano:

> "I have no doubt at all about the existence of the African novel. This form of fiction has seized the imagination of many African writers and they will use it according to their differing abilities, sensibilities and visions without seeking anyone's permission. I believe it will grow and prosper. I believe it has a great future." [19]

Pelo estudo comparatista que realizámos dos três autores, poder-se-á chegar à conclusão que há migrações temáticas, discursivas, estilísticas e retóricas entre as diversas literaturas afastadas geograficamente, como é o caso da literatura nigeriana, marfinense e

[19] ACHEBE, Chinua – "Thoughts on the African Novel", *Hopes and Impediments*, op.cit., p.99.

moçambicana. Eventualmente porque elas partem de uma motivação comum – a recusa e ao mesmo tempo o combate contra a cultura colonial – é normal que, entre elas, pudessem existir nichos semânticos comuns.

Terminado o nosso trabalho, pensámos ter contribuído, ainda que humildemente, para o desenvolvimento e aprofundamento de certas questões dos estudos literários africanos.

Bibliografia

Nota – Incluem-se, nesta bibliografia, todos os artigos e obras consultados, mesmo os que não tendo sido citados no corpo do texto contribuíram, de alguma forma, para o desenvolvimento do trabalho.

I - Romances

ACHEBE, Chinua -*Things Fall Apart*, London, Heinemann, 1958.

ACHEBE, Chinua - *A Man of the People,* London, Heinemann, 1966.

ACHEBE, Chinua -*Anthills of the Savannah*, London, Heinemann, 1987.

COUTO, Mia – *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996.

COUTO, Mia – *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.

KOUROUMA, Ahmadou – *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

II – TEORIA, CRÍTICA, HISTÓRIA

1. Obras

ALBUQUERQUE, Orlando de e MOTTA, José Ferraz – *História da literatura em Moçambique*, Braga, APPACDM, 1998.

ANOZIE, Sunday O. – *Sociologie du roman africain*, Paris, Ed.Aubier-Montaigne, Coll. Tiers Monde et Développement, 1970.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen – *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 2002 (2nd ed.).

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen- *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London, Routledge, 1998.

BAKHTIN, M. M. – *The Dialogic Imagination – Four Essays*, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, Univ.of Texas Press, 1981.

BAKHTINE, Mikhaïl – *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Gallimard, 1978.

BAL, Mieke – *Narratologie*, Paris, Ed.Klincksieck, 1977.

BHABHA, Homi K. (ed.) – *Nation and Narration*, London, Routledge, 1995.

BLAIR, Dorothy S. – *African Literature in French: a History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*, Cambridge University Press, 1976.

BOOKER, M. Keith – *The African Novel in English: an Introduction*, Oxford, James Currey/Portsmouth, Heinemann, 1998.

BOUYGUES, Claude (ed.) – *Texte africain et voies/voix critiques*, Paris, L´Harmattan, 1992.

BRYDON, Diana and TIFFIN, Helen – *Decolonising Fictions*, Sydney, Dangaroo, 1993.

CHABAL, Patrick, AUGEL, M., BROOKSHAW, D., LEITE, A. and SHAW, C. – *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst, 1996.

CHEMAIN, Roger – *La ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1981.

CHEMAIN, Roger – *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986.

CHEVREL, Yves – *La littérature comparée*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je?, 1989.

CHEVRIER, Jacques – *Littérature nègre*, Paris, Ed.Armand Colin, 1974.

CHINWEIZU, JEMIE, Onwuchekwa and MADUBUIKE, Ihechukwu – *Toward the Decolonization of African Literature*, Washington, Howard UP, 1983.

COLIN, Roland – *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, A.D.E.C., 1965.

COUTINHO, Afrânio – *O processo da descolonização literária*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

DABLA, J.-J. Séwanou – *Nouvelles écritures africaines: romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DAILLY, Christophe et KOTCHY, Barthélémy – *Propos sur la littérature négro-africaine*, CEDA, 1984.

DESALMAND, Paul – *25 romans clés de la littérature négro-africaine*, Paris, Hatier, Profil formation, 1981.

FERREIRA, Manuel – *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol.II, Lisboa, Biblioteca Breve, 1977.

FERREIRA, Manuel – *Que futuro para a língua portuguesa em África?*, Linda-a-Velha, ALAC, 1988.

FERREIRA, Manuel – *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989.

GASSAMA, Makhily – *Kuma, interrogation sur la littérature nègre de langue française,* Dakar-Abidjan, N.E.A., 1978.

GENETTE, Gérard – *Discurso da narrativa*, Lisboa, Ed.Arcádia, 1979.

GERARD, Albert S. – *Etudes de littérature africaine francophone*, Dakar, N.E.A., 1977.

GOURDEAU, Jean-Pierre – *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1973.

GURNAH, Abdulrazak (ed.) – *Essays on African Writing: a Revaluation*, vol.I, London, Heinemann, 1993.

HAMILTON, Russel G. – *Literatura africana, literatura necessária I – Angola*, Lisboa, Ed.70, 1981.

HOUIS, Maurice – *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

IRELE, Abiola – *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990

IRELE, Abiola – *The African Imagination: Literature in Africa & the Black Diaspora*, Oxford University Press, 2001.

JONES, Eldred D. (ed.) – *African Literature Today: omnibus edition*, nºs.1-4, London, Heinemann Educational Books, 1972.

JONES, Eldred D., PALMER, Eustace and JONES, Mar (eds.) – *The Question of Language in African Literature Today*, London, James Currey, 1991.

KANE, Mohamadou – *Roman africain et tradition*, Dakar, N.E.A., 1982.

KER, David – *The African Novel and the Modernist Tradition*, New York, Peter Lang, 1997.

KESTELOOT, Lilyan – *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1963.

KING, Bruce – *The New English Literatures: Cultural Nationalism in a Changing World*, New York, MacMillan, 1980.

KING, Bruce (ed.) – *The Commonwealth Novel since 1960*, London, MacMillan, 1991.

KING, Bruce (ed.) – *New National and Post-colonial Literatures: an Introduction*, Oxford, Clarendon, 1998.

LARANJEIRA, Pires – *De letra em riste. identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe*, Porto, Afrontamento, 1992.

LARANJEIRA, Pires – *Negritude africana de língua portuguesa*, Colecção Textos/29, Porto, Edições Afrontamento, 1995.

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

LAZARUS, Neil – *Resistance in Postcolonial African Fiction*, New York, Yale Univ. Press, 1990.

LECHERBONNIER, Bernard – *Initiation à la littérature négro-africaine*, Paris, Ed.F.Nathan, 1977.

LEFEBVE, Maurice-Jean – *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1975.

LEITE, Ana Mafalda – *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Ed.Colibri, 1998.

LEZOU, Gérard Dago – *La création romanesque devant les transformations actuelles de la Côte d'Ivoire*, Dakar, NEA, 1977.

LINDFORS. Bernth – *Early Nigerian Literature*, New York, Africana Publishing Company, 1982.

LINDFORS, Bernth – *The Blind Men and the Elephant : and other essays in bibliographical criticism*, Trenton, Africa World Press, 1999.

LOFLIN, Christine – *African Horizons, the Landscapes of African Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1998.

MAKOUTA-M'BOUKOU, Jean Pierre – *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Dakar, N.E.A., 1980.

MARGARIDO, Alfredo – *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

MARTINHO, Ana Maria Mão de Ferro – *Cânones literários e educação: os casos angolano e moçambicano*, tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa, 1998.

MATESO, Locha – *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Ed.Karthala, 1986.

MAZRUI, Ali – *The Africans: Triple Heritage*, Boston, Little Brown, 1986.

MENDES, Irene da Conceição Hermínio – *O léxico no português de Moçambique : aspectos neológicos e terminológicos*, tese de Mestrado em Lexicologia e Lexicografia, Fac.Ciências Sociais e Humanas, Univ.Nova de Lisboa, 1994.

MENDONÇA, Fátima – *Literatura moçambicana – a história e as escritas*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MILOLO, Kembe – *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire*, Suisse, Ed.Universitaires de Fribourg, 1986.

MINER, Carl – *Comparative Poetics- an intercultural essay on theories of literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

MOURALIS, Bernard – *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, Univ. d'Abidjan, 1969.

NGANDU-NKASHAMA, Pius – *Comprendre la littérature africaine écrite en langue française*, Issy-les-Moulinaux, Ed.Saint Paul, 1979.

NGANDU-NKASHAMA, Pius – *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris, Ed.Silex, 1984.

OBIECHINA, Emmanuel – *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

OBIECHINA, Emmanuel – *Language and Theme: Essays on African Literature*, Washington D.C., Howard Univ. Press, 1990.

OWOMOYELA, Oyekan – *Visions and Revisions: Essays on African Literatures and Criticism*, New York, Peter Lang, 1991.

PAGEARD, Robert – *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Ecole, 1979 (4eme ed.)

PALMER, Eustace – *An Introduction to the African Novel*, London, Heinemann, 1972.

PALMER, Eustace – *The Growth of the African Novel*, London, Heinemann, 1979.

PODIS, Leonard and SAAKA, Yakubu (eds.) – *Challenging Hierarchies: Issues and Themes in Colonial and Postcolonial African Literature*, New York, Peter Lang, 1998.

QUAGHEBEUR, Marc – *Papier blanc, encre noire: cents ans de culture francophone en Afrique centrale*, Bruxelles, Ed. Labor, 1992 (2 vols.).

QUAYSON, Ato – *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Oxford, James Currey, 1997.

ROSCOE, Adrian E. – *Mother is Gold: a Study in West African Literature*, Cambridge University Press, 1971.

ROUCH, Alain et CLAVREUIL, Gérard – *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1986.

SOUSA, Luís Manuel Manana de – *A contrução da identidade na literatura moçambicana*, tese de doutoramento em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Univ. da Coruña, 1998.

STRATTON, Florence – *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, London, Routledge, 1994.

THIONG'O, Ngugi Wa – *Writers in Politics*, London, Heinemann, 1981.

THIONG'O, Ngugi Wa – *Decolonizing the Mind : the politics of language in African literature*, London, James Currey, 1986.

THIONG'O, Ngugi Wa – *Writers in Politics: a Reengagement with Issues of Literature and Society*, London, James Currey, 1997 (rev.ed.).

TRIGO, Salvato – *Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira*, Lisboa, Vega, s.d.

TRIGO, Salvato – *Do logotetismo ao genotetismo: José Luandino Vieira – o percurso de uma escrita*, dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Univ. do Porto, s.d.

VENÂNCIO, José Carlos – *Literatura e poder na África lusófona*, Lisboa, ICALP, 1992.

VIOLA, André, BARDOLPH, Jacqueline and COUSSY, Denise – *New Fiction in English from Africa – West, East and South*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

WALLERSTEIN, Immanuel – *L'Afrique et l'Indépendance*, Paris, Présence Africaine, 1966.

WELLEK, René and WARREN, Austin – *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975 (3rd ed.).

WREN, Robert M. – *Those Magical Years: the Making of Nigerian Literature at Ibadan 1948-1966*, Washington D.C., Three Continents Press, 1991.

ZABUS, Chantal – *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam and Atlanta, GA, Rodopi, 1991.

2. Artigos

ABUBAKAR, Nurudeen - "The Stalled Transition in Nigeria", *Africa Update*, vol.1, nº4, Fall 1994.

ACHEBE, Chinua – "Africa is People", *Massachusetts Review*, vol.40, nº3, Autumn 1999, pp.309-20.

ADIAFFI, Jean-Marie – "Les maîtres de la parole", *Magazine Littéraire*: "L'Afrique noire: l'autre littérature d'expression française", mai 1983.

ADU-GYAMFI, Yaw – "Orality in Writing: its Cultural and Political Significance in Wole Soyinka's *Ogun Abibiman*", *Research in African Literatures*, vol.33. nº3, Fall 2002, pp.104-24.

ALAO, George – "The Development of Lusophone Africa's Literary Magazines", *Research in African Literatures*, vol.30, nº1, Spring 1999, pp.169-83.

AMOKO, A.O. – "The Problem with English Literature: Canonicity, Citizenship and the Ideia of Africa", *Research in African Literatures*, vol. 32, nº4, Winter 2001,pp.20-43.

AMUTA, Chidi – "The Nigerian Civil War and the Evolution of the Nigerian Literature", *Canadian Journal of African Studies*, vol.17, nº1, 1983, pp.85-99.

ANYINEFA, Koffi – "Hello and Goodbye to Négritude: Senghor, Dadié, Dongala, and America", *Research in African Literatures*, vol.27, nº2, Summer 1996, pp.51-68.

APENA, Adeline – "Female Circumcision in Africa and the Problem of Cross-Cultural Perspectives", *Africa Update*, vol.III, nº2, Spring 1996. (http://www.ccsu.edu/afstudy/upd3-2.html)

ASANTE-DARKO, Kwaku – "Language and Culture in African Postcolonial Literature", *Comparative Literature and Culture*, vol.2, nº1, March 2000.

AZODO, Ada U. – "Surviving the Present, Winning the Future", *Mots Pluriels*, nº9, February 1999.

BARAKAT, K. – « Panorama de la littérature ivoirienne », *Agecop-liaison*, nº64-65, mars-juin 1982.

BARBER, Karin – "Book Review of Oyekan Owomoyela, *A Kì í: Yoruba Proscriptive and Prescriptive Proverbs*", *Research in African Literatures*, vol.21, nº1, Spring 1990, pp.166-8.

BARBER, Karin – « African-Language Literature and Postcolonial Criticism », *Research in African Literatures*, vol.26, nº4, Winter 1995, pp.3-30.

BEILIS, Viktor – « Ghosts, People and Books of Yorubaland », *Research in African Literatures*, vol.8, nº4, Winter 1987, pp.447- 57.

BEMBA, Sylvain and FLETCHER, John – "Why do We Write in French?", *Diogenes*, vol.46, nº4, 1998, pp.105-10.

BENSON, Peter – "Border Operators: *Black Orpheus* and the Genesis of Modern African Art and Literature", *Research in African Literatures*, vol.14, nº4, Winter 1983, pp.431-73.

BERGER, Roger A. – "Contemporary Anglophone Literary Theory: the return of Fanon", *Research in African Literatures*, vol.21, nº1, Spring 1990, pp.141-51.

BRANCO, Sofia – "Mutilação genital feminina: o holocausto silencioso das mulheres a quem continuam a extrair o clitoris", *Público - Dossiers*, 6 Novembro 2002.

BROWNSBERGER, William N. – "Development and Governmental Corruption – Materialism and Political Fragmentation in Nigeria", *The Journal of Modern African Studies*, vol.21, nº2, June 1983, pp.215-33.

CAHEN, Michel – "Le Mozambique: une nation africaine de langue officielle portugaise?", *Canadian Journal of African Studies*, vol.24, nº3, 1990, pp.315-47.

CHAPMAN, Michael – "African Literature, African Literatures: Cultural Practice or Art Practice?", *Research in African Literatures*, vol.34, nº1, Spring 2003, pp.1-10.

CHEVRIER, Jacques – "Roman et société en Afrique noire", *Notre Librairie*, nº22, 1974, pp.15-31.

CHEVRIER, Jacques – "Un renouvellement fécond du récit africain", *Le Monde*,le 17 mai 1982.

CHUKWUKERE, B.I. – "African Novelists and Social Change", *Phylon*, vol.26, nº3, 3rd Quarterly 1965, pp.228-39.

CHUKWUKERE, B.I. – "The Problem of Language in African Creative Writing", in JONES, Eldred (ed.) – *African Literature Today – omnibus edition*, nºs.1-4, London, Heinemann Educational Books, 1972 (nº3, 1969, pp.15-26).

DANIEL, Jack L. et al. – "Makin'a Way Outa No Way: the Proverb Tradition in the Black Experience", *Journal of Black Studies*, vol.17, nº4, June 1987, pp.482-508.

DESALMAND, Paul – "Qu'est-ce que la littérature négro-africaine?", *Notre Librairie*, nº65, juillet-septembre 1982.

DORSINVILLE, Max – "Levels of Ambiguity in the African Novel", *Canadian Journal of African Studies*, vol.5, nº2, Spring 1971, pp.213-25.

DSEAGU, S. Amanor – "The Influence of Folklore Techniques on the Form of the African Novel", *New Literary History*, vol.23, nº3, Summer 1992, pp.583-605.

ELAHO, Raymond O. – "A la recherche du Nouveau Roman africain", *Présence africaine*, nº107, 3eme trimestre 1978, pp.162-74.

EMEAGWALI, Gloria T. – "Nigeria on the Edge", *Africa Update*, vol.1, nº4, Fall 1994.

EMEAGWALI, Gloria T. – "Female Circumcision in Africa", *Africa Update*, vol.III, nº2, Spring 1996. (http://www.ccsu.edu/afstudy/upd3-2.html)

FOX, Robert Elliot – "Tutuola and the Commitment to Tradition", *Research in African Literatures*, vol.29, nº3, Fall 1998, pp.203-8.

GEEST, Sjaak van der – "The Elder and his Elbow: twelve interpretations of an Akan proverb", *Research in African Literatures*, vol.27, nº3, Fall 1996, pp.110-18.

GERARD, Albert – "La francophonie dans les lettres africaines", *Revue de littérature comparée*, nº3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974.

GERARD, Albert – "Identité nationale et image littéraire en Afrique lusophone", actas do Colóquio Internacional, *Les littératures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nationalité*, Paris, 1984, pp.487-91.

GIKANDI, Simon – "Travelling Theory: Ngugi's Return to English", *Research in African Literatures*, vol.31, nº2, Summer 2000, pp.194-209.

GIKANDI, Simon – "Theory, Literature and Moral Considerations", *Research in African Literatures*, vol.32, nº4, Winter 2001, pp.1-18.

GONÇALVES, António Custódio – "Gestão política das identidades culturais: desafios à democratização", *Africana Studia*, nº3, 2000, Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.9-17.

GORÉ, Jeanne-Lydie – "Aspects de la présence du sacré dans la littérature africaine d'expression française", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº54-55: "Mythe et littérature africaine", 4eme trimestre 1979-1er trimestre 1980, pp.31-8.

GOTT, Richard – "The Reconquest of Africa", *New Statesman*, vol.14, nº 639, 15 January 2001, pp.51-2.

HAMILTON, Russell – "Lusophone Literature in Africa: Lusofonia, Africa and Matters of Language and Letters", *Callaloo*, vol.14, nº2, Spring 1991, pp.324-35.

HARROW, Kenneth W. – "A Formal Approach to African Literature", *Research in African Literatures*, vol.21, nº1, Spring 1990, pp.79-89.

HARROW, Kenneth – "Nationalism – Introduction", *Research in African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, pp.33-44.

HASSAN, Salah D. – "Canons after Postcolonial Studies", *Pedagogy*, vol .1, nº2, Summer 2001, pp.297-304.

IRELE, Abiola – "The African Imagination", *Research in African Literatures*, vol.21, nº1, Spring 1990, pp.49-67.

IRELE, Abiola – "Dimensions of African Discourse", *College Literature*, vol.19/20, nº 3/1, October 92/February 93, pp.45-59.

IWERIEBOR, Ifeyinwa – "Brief Reflections on Clitorodectomy", *Africa Update*, vol.III, nº2, Spring 1996. (http://www.ccsu.edu/afstudy/upd3-2.html)

IYASERE, Solomon O. – "Oral Tradition in the Criticism of African Literature", *The Journal of Modern African Studies*, vol.13, nº1, 1975, p.107-19.

IZEVBAYE, D.S. – "Shifting Bases: the Present Practice of African Criticism", *Research in African Literatures*, vol.21, nº1, Spring 1990, pp.127-36.

JABBI, Bu-Buakei – « Influence and Originality in African Literature », in JONES, Eldred D. (ed.) – *Retrospect & Prospect. African Literature Today*, nº10, London, Heinemann, 1979.

JOSEPH, Clara A.B. - "Nation Because of Differences", *Research in African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, pp.57-70.

KANE, Mohamadou – "Sur les formes traditionnelles du roman africain", *Revue de littérature comparée*, nº3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974.

KONÉ, Amadou – "Les mythes dans le récit heroïque traditionnel et leur survivance dans le roman africain moderne", *L'Afrique littéraire*, nº54-55: "Mythe et littérature africaine", 4eme trimestre 1979-1er trimestre 1980, pp.53-5.

KONÉ, Amadou – "Présence de l'oralité dans le roman ivoirien", *Notre Librairie*, nº86, "Littérature de Côte d'Ivoire 1", janvier-mars 1987.

KUKANDA, Vatomene – "Diversidade Linguística em África", *Africana Studia*, nº3, 2000, Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.101-17.

LAMBERT, Fernando – "Anthropophagie culturelle et décolonisation du texte littéraire africain", *Canadian Journal of African Studies*, vol.22, nº2, 1988, pp.291-300

LAMKO, Koulsy – "Les mots nos outils", *Notre Librairie*, nº135, septembre-décembre, 1998, pp.53-61.

LAZARUS, Neil – "Great Expectations and After: the Politics of Postcolonialism in African Fiction", *Social Text*, nº13/14, Winter-Spring 1986, pp.49-63.

LEITE, Ana Mafalda – "Transformação das formas tradicionais na poesia de José Craveirinha", *Colloque International – Les littératures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nationale*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Nov.-Dec. 1984.

LINDFORS, Bernth – "The Early Writings of Wole Soyinka", *Journal of African Studies*, nº2, 1975, pp.82-6.

LINDFORS, Bernth – "Popular Literature for an African Elite", *The Journal of Modern African Studies*, vol.12, nº3, September 1974, pp.471-86.

LINDFORS, Bernth – "Amos Tutuola", in LINDFORS, Bernth and SANDER, Reinhard (eds.) - *Twentieth-Century Caribbean and Black African Writers. Second Series*, Detroit, Gale Research Inc., 1993, pp.332-46.

LINDFORS, Bernth – "Amos Tutuola: Overview", in BROWN, Susan Windish - *Contemporary Novelists*, St.James Press, 1996 (6th ed.).

LINDONDE, Lourenço Mateus – "Português de Moçambique: alterações nas classes semânticas (classemas) e respectivas implicações construcionais", *Africana Studia*, nº3, 2000, Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.119-36.

LIONNET, Françoise – "Logiques Metisses: Cultural Appropriation and Postcolonial Representations", *College Literature*, vol.19/20, nº 3/1, October 92/February 93, pp.100-20.

LOFLIN, Christine – "Ngugi Wa Thiong'o's Visions of Africa", *Research in African Literatures*, vol.26, nº4, Winter 1995, pp.76-93.

MADUAKOR, Obiajuru – "Soyinka as a Literary Critic", *Research in African Literatures*, vol.17, nº1, Spring 1986, pp.1-38.

MATA, Inocência – "Da relação entre a língua portuguesa e as línguas locais no desenvolvimento social e da problemática da tradução no desenvolvimento cultural e científico", anais da *1ª Bienal – O Livro, as Culturas e a Língua Portuguesa*, Maputo, 2-10 de Dezembro de 1995, pp.61-6.

MATIAS, Aisha Samad – "Female Circumcision in Africa", *Africa Update*, vol.III, nº2, Spring 1996. (http://www.ccsu.edu/afstudy/upd3-2.html)

MBABUIKE, Michael C. – "Architecture of a National Literature in Africa: Problematic of Identity and Structure", *Canadian Journal of African Studies*, vol.29, nº3, 1995, pp.482-95.

MICHELMAN, Fredric – "The West African Novel since 1911", *Yale French Studies*, nº53, Traditional and Contemporary African Literature, 1976, pp.29-44.

MICHELMAN, Fredric – "French and British Colonial Language Policies: a comparative view of their impact on African literature", *Research in African Literatures*, vol.26, nº4, Winter 1995, pp.216-25.

MLAMA, Penina Muhando – "Creating in the Mother-Tongue: the challenges to the African writer today", *Research in African Literatures*, vol.21, nº4, Winter 1990, pp.5-14.

MPHALELE, Ezekiel – "Writers and Commitment", *Black Orpheus*, vol.2, nº3, 1968.

MPHALELE, Ezekiel – "Polemics: the Dead End of African Literature", *Transition*, nº75/76, The Anniversary Issue: Selections from Transition 1961-1976, 1997, pp.336-9.

N'DA, Pierre – "La création romanesque", *Notre Librairie*, nº86, "Littérature de Côte d'Ivoire 1", janvier-mars 1987, pp.98-104..

NEWELL, Stephanie – "From Oblivion: the Anxious Masculinism of Nigerian Market Literatures", *Research in African Literatures*, vol.27, nº3, Fall 1996, pp.51-67.

NIKIFOROVA, Irina D. – "The Development and Distinctive Features and Forms of the Novel in African Literature", *Research in African Literatures*, vol.18, nº4, Winter 1987, pp.422–33.

NGALASSO, Mwatha Musanji – "Langage et violence dans la litérature africaine écrite en français", *Notre Librairie*, nº148, juillet-septembre 2002, pp.72-80.

NNAEMEKA, Obioma – "The Clinton Controversies and the African (Igbo) World: Of Course, It Takes a Village", *West Africa Review*, vol.2, nº1, 2000.

NUBUKPO, Komla Mossan – "La critique littéraire africaine: réalités et perspectives d'une idéologie de la différence", *Canadian Journal of African Studies*, vol.24, nº3, 1990, pp.399-417.

NWACHUKWU-AGBADA, J.O.J. – « Tradition and Innovation in the Igbo Novels of Tony Ubesie », *Research in African Literatures*, vol.28, nº1, Spring 1997, pp.124-33.

OBI, Joe E. – "Literature and the Social Functions of Language", *Critical Arts Journal*, vol.10, nº1, 1996, pp.23-40.

OGEDE, Ode S. – "Problems of Methodology and Interpretation in the Field of Comparative African Literatures", *Research in African Literatures*, vol.27, nº4, Winter 1996, pp.198-204.

OGUNDELE, Wole – "Devices of Evasion: the Mythic versus the Historical Imagination in the Postcolonial African Novel", *Research in African Literatures*, vol.33, nº3, Fall 2002, pp.125-40.

OGUNJIMI, Bayo – "Language: Problems of Modes of Production Approach and Pedagogy in African Literature" in BOUYGUES, Claude (ed.) – *Texte africain et voies/voix critiques*, Paris, L´Harmattan, 1992.

OGUNJIMI, Bayo – "Currents on Language Debates in Africa", *Africa Update*, vol.2, nº3, Summer 1995.

OJAIDE, Tanure – "Modern African Literature and Cultural Identity", *African Studies Review*, vol.35, nº3, December 1992, pp.43-57.

OJAIDE, Tanure – "I Want to be an Oracle: my Poetry and my Generation", *World Literature Today*, vol.68, nº1, Winter 1994, pp.15-21.

OKEH, Peter Igbonekwu – "Les origines et le developpement de la littérature négro-africaine: un regard critique", *Canadian Journal of African Studies*, vol.9, nº3, Special issue: Black African Literature, 1975, pp.409-20.

ORIJI, John N. – "Igbo Women From 1929-1960", *West Africa Review*, vol.2, nº1, 2000. (http://www.westafricareview.com/war/vol.2.1/oriji.html)

PAGEARD, Robert – "La vie traditionnelle dans la littérature d'Afrique noire d'expression française", *Revue de littérature comparée*, nº3-4: "Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire", juillet-décembre 1974.

PETERSON, Kirsten Holst – "First Things First – Problems of a Feminist Approach to African Literature", in ASHCROFT, Bill et al (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1998, pp.252-4.

PHILLIPS, Barnaby – "The View from Beira", *Africa Report*, vol.40, nº1, January/February 1995, pp.20-1.

PINTO, Cristina Ferreira – "Literatura africana de expressão africana: uma utopia?", in *Cadernos de Estudos Semióticos e Literários*, 2, Porto, Universidade do Porto, 1988, pp.104-119.

PORTUGAL, Francisco Salinas – "A intercompreensão no espaço da língua portuguesa: alguns problemas e desafios", anais da *1ª Bienal – O Livro, as Culturas e a Língua Portuguesa*, Maputo, 2-10 de Dezembro de 1995.

RAJI-OYELADE, Aderemi – "Postproverbials in Yoruba Culture: a Playful Blasphemy", *Research in African Literatures*, vol.30, nº1, Spring 1999, pp.74-82.

RAO, D. Venkat – "A Conversation with Ngugi Wa Thiong'o", *Research in African Literatures*, vol.30, nº1, Spring 1999, pp.162-8.

RICARD, Alain – "Vers le renouveau", *Littératures de langue française hors de France*, Anthologie didactique, Fédération International des Professeurs de Français, Sèvres, Ed.J.Duculot, s.d., pp.28-95.

ROSÁRIO, Lourenço do – "A oralidade através da escrita na *Voz Africana*" in *Literaturas africanas de língua portuguesa*, compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado no Centro de Arte Moderna em Julho de 1985 - Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1987.

RYAUZOVA, Yelena – "Angolan and Mozambican Literature: Mass Culture or Culture for the Masses?", *Research in African Literatures*, vol.18, nº4, Winter 1987, pp.472-84.

SARO-WIVA, Ken – "The Language of African Literature: a Writer's testimony", *Research in African Literatures*, vol.23, nº1, Spring 1992, pp.153-7.

SARTRE, Jean-Paul – "Orphée Noir" in SENGHOR, Léopold – *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, P.U.F., 1972 (3e ed.), preface.

SENGHOR, Léopold Sédar – "René Maran, précurseur de la négritude", *Liberté 1*, Paris, Le Seuil, 1964.

SILVA, Tony Simões da – "De/Colonising Tales", *Jouvert, Journal of Post-Colonial Studies*, vol.6, nº1-2, Fall 2001, pp.1-19. (htpp://www.social.chass.ncsu.edu/jouvert/v6i1-2/adss.htm)

SULLIVAN, Joanna – "The Question of a National Literature for Nigeria", *Research in African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, pp.71-85.

TAYLOR, Patrick – "Narrative, Pluralism and Decolonization", *College Literature*, vol.19/20, nº 3/1, October 92/February 93, pp.78-90.

THIONG'O, Ngugi Wa – "The Language of African Literature" in ASCROFT, Bill, GRIFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, pp.285-90.

THIONG'O, Ngugi Wa – "Europhonism, Universities and the Magic Fountain: the Future of African Literature and Scholarship", *Research in African Literatures*, vol.31, nº1, Spring 2000, pp.1-11.

TOBIAS, Steven M. – "Amos Tutuola and the Colonial Carnival", *Research in African Literatures*, vol.30, nº2, Summer 1999, pp.66-74.

TRAORÉ, Aminata – "Les femmes ivoiriennes dans la parole", *Notre Librairie*, nº86, Littérature de Côte d'Ivoire I, janvier-mars 1987, pp.105-9.

TRIGO, Salvato – "Situação das literaturas africanas de expressão portuguesa 1", *Nova Renascença*, Outono de 1980, pp.98-103.

TRIGO, Salvato – "Situação das literaturas africanas de expressão portuguesa 2", *Nova Renascença*, Inverno de 1981, pp.213-220.

TRIGO, Salvato – "A importância do comparatismo nas literaturas de expressão portuguesa", in *Os Estudos Literários: entre Ciência e Hermenêutica*, Actas do Primeiro Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa, 1990.

UFOMATA, Titi – "Women in Africa: Their Socio-political and Economic Roles", *West Africa Review*,vol.2,nº1,2000.(http://www.westafricareview.com/war/vol.2.1/ufomata. html)

UMEH, Marie – "Signifying the Griottes: Flora Nwapa's Legacy of (Re)Vision and Voice", *Research in African Literatures*, vol.26, nº2, Summer 1995, pp.114-23.

VAVILOV, Vladimir N. – "Prose Genres in the Making in African English-Language Literature", *Research in African Literatures*, vol.18, nº4, Winter 1987, pp.434-46.

VOLET, Jean-Marie – "Pagnes, boubous et souliers noirs. Qui habille le personnage romanesque?", *Mots Pluriels*, nº10, Mai 1999.

WABERI, Abdourahman A. – "Les enfants de la postcolonie – esquisse d'une nouvelle génération d´écrivains francophones d'Afrique noire", *Notre Librairie*, nº135, Septembre-Décembre 1998, pp.8-15.

WALI, Obi – "The Dead End of African Literature?", *Transition*, nº10, Sept. 1963, pp.13-5.

WILLIAMS, Katherine – "Decolonizing the World: Language, Culture and Self in the Works of Ngugi Wa Thiong'o and Gabriel Okara", *Research in African Literatures*, vol.22, nº4, Winter 1991, pp.53-61.

YANKAH, Kwesi – "Proverbs: the Aesthetics of Traditional Communication", *Research in African Literatures*, vol.20, nº3, Fall 1989, pp.325-46.

YELIN, Louise – "Postcolonial Criticism in the Era of Globalization", *Studies in the Novel*, vol.34, nº1, Spring 2002, pp.90-101.

YEWAH, Emmanuel – "The Nation as a Contested Construct", *Research on African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, pp.45-56.

ZABUS, Chantal – "Le palimpseste de l'écriture ouest-africaine francophone" in BOUYGUES, Claude (ed.) – *Texte africain et voies/voix critiques*, Paris, L´Harmattan, 1992.

ZABUS, Chantal – "Relexification" in ASHCROFT, Bill et al. (eds.) – *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, pp.314-8.

ZABUS, Chantal – "Language, Orality and Literature" in KING, Bruce (ed.) – *New National and Post-Colonial Literatures: an Introduction*, Oxford, Clarendon, 1998, pp.29-45.

ZABUS, Chantal – "Writing Women's Rites: Excision in Experiential African Literature", *Women's Studies International Forum*, vol.24, nº3/4, May-August 2001, pp.335-45.

3. Actas

BELCHIOR, Maria de Lourdes (ed.) – *Les littératures africaines de langue portugaise : a la recherche de l'identité individuelle et nationale*, Actes du Colloque International, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.

JUNIOR, Benjamin Abdala et alii – *Les littératures africaines de langue portugaise* (actes du Colloque International, Nov.-Dec.1984), Paris, Fundação Gulbenkian, 1985.

1ª Bienal – O Livro, as Culturas e a Língua Portuguesa, (anais – conferências), Maputo, 2-10 de Dezembro de 1995.

II Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas, (realizado na Universidade de Santiago de Compostela, Setembro 1993), actas *Nós – Revista da Lusofonia*, nº35-40, Pontevedra-Braga, 1994.

Literaturas africanas de língua portuguesa, comunicações apresentadas no Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado no Centro de Arte Moderna em Julho de 1985 - Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1987.

III – ESTUDOS PARTICULARES SOBRE OS AUTORES OU AS SUAS OBRAS

Chinua Achebe

1. Obras

ACHEBE, Chinua – *Morning Yet on Creation Day*, London, Heinemann, 1975 / New York, Anchor-Doubleday, 1975.

ACHEBE, Chinua – *Hopes and Impediments : selected essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990.

ACHEBE, Chinua – *Home and Exile*, Oxford University Press, 2000.

ALMEIDA, Maria Eugénia Nunes de – *Chinua Achebe, negritude e a afirmação do povo Igbo*, dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses, Univ. de Aveiro, 1999.

CARROLL, David – *Chinua Achebe: Novelist, Poet, Critic*, London, MacMillan, 1990 (2nd ed.)

COUSSY, Denise – *L'oeuvre de Chinua Achebe*, Paris, Présence Africaine, 1985.

EZENWA-OHAETO – *Chinua Achebe: A Biography*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1997.

GIKANDI, Simon – *Reading Chinua Achebe, Language and Ideology in Fiction*, London, Heinemann, 1991.

IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko,* (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Ibadan,Heinemann Educational Books, 1996.

INNES, C.L. - *Chinua Achebe*, Cambridge University Press, 1990.

INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978.

IYASERE, Solomon O. (ed.) – *Understanding Things Fall Apart : Selected Essays and Criticisms*, New York, Whitston Publishing Co., 1998.

KILLAM, G.D. – *The Writings of Chinua Achebe*, London, Heinemann, 1980 (rev.ed.).

KING, Bruce – *The New English Literatures : Cultural Nacionalism in a Changing World*, Macmillan, 1980, pp.58-77.

LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991.

OGBAA, Kalu – *Gods, Oracles and Divination: Folkways in Chinua Achebe's Novels*, Trenton, Africa World Press, 1992.

OGBAA, Kalu – *Understanding Things Fall Apart: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*, Literature in Context Series, Westport, Greenwood, 1999.

OGEDE, Ode – *Achebe and the Politics of Representation*, Trenton, NJ., Africa World Press, 2001.

OKECHUKWU, Chinwe Christiana – *Achebe the Orator: the Art of Persuasion in Chinua Achebe's Novels*, Westport, Greenwood Press, 2001.

PARKER, Michael and STARKEY, Roger (eds.) – *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*, New York, London, MacMillan, 1995.

PETERSEN, Kirsten Holst and RUTHERFORD, Anna (eds.) – *Chinua Achebe: A Celebration*, Oxford and Portsmouth, Heinemann Educational Books, 1991.

RAVENSCROFT, Arthur – *Chinua Achebe*, Writers and their Work Series, London, Longman, 1969 (1st ed.), 1977 (rev.ed.).

TAVARES, José António Neves de Sousa – *Cartografar a outra história: uma leitura de Things Fall Apart de Chinua Achebe*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Cultura Inglesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993.

WREN, Robert – *Achebe's World: the Historical and Cultural Context of the Novels of Chinua Achebe*, Harlow, Longman, 1981.

2. Artigos

____ "Church Wages War on *A Man of the* People", *Africa News Service*, September 3, 2003. (htpp://www.comtexnews.com)

ACHEBE, Chinua – "The Role of the Writer in a New Nation", *Nigeria Magazine*, nº81, 1964, pp.157-60.

ACHEBE, Chinua – "English and the African Writer", *Transition*, vol.4, nº18, 1965, pp.27-30.

ACHEBE, Chinua – "The Black Writer's Burden", *Présence Africaine*, vol.XXXI, nº59, novembre 1966, pp.137-40.

ACHEBE, Chinua – "Chi in Igbo Cosmology", *Morning Yet on Creation Day*, New York, Anchor-Doubleday, 1975.

ACHEBE, Chinua – "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*", *Massachusetts Review*, nº18, 1977, pp.31-43.

ACHEBE, Chinua – "I'm an Original Professor...Professing Literature", *Sunday Concord* (Nigeria), 17 February 1985, p.2.

ACHEBE, Chinua – "African Literature as Restoration of Celebration" in PETERSEN, Kirsten Holst and RUTHERFORD, Anna (eds.) – *Chinua Achebe: A Celebration*, Oxford and Portsmouth, Heinemann Educational Books, 1991, pp.1-10.

ACHEBE, Chinua – "Named for Victoria, Queen of England", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, pp.30-9.

ACHEBE, Chinua – "The Novelist as Teacher", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, pp.40-6.

ACHEBE, Chinua – "The Writer and His Community", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, pp.47-61.

ACHEBE, Chinua – "The Igbo World and its Art", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, pp.62-7.

ACHEBE, Chinua – "Colonialist Criticism", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, pp.68-90.

ACHEBE, Chinua – "Thoughts on the African Novel", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, pp.91-9.

ACHEBE, Chinua – "The Truth of Fiction", *Hopes and Impediments – Selected Essays 1965-87*, New York, Anchor-Doubleday, 1990, pp.138-53.

ACHEBE, Chinua – "Teaching *Things Fall Apart*", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.19-24.

ACHEBE, Chinua – "The Day I Finally Met Baldwin", *Callaloo*, vol.25, nº2, Spring 2002, pp.502-4.

AJI, Aron and ELLSWORTH, Kirstin Lynne – « Ezinma: the Ogbanje Child in Achebe's *Things Fall Apart* » , *College Literature*, vol.19/20, nº3/1, Oct.92/Feb.93, pp.170-5.

ARANA, R. Victoria – « Introduction - The Chinua Achebe Special Section », *Callaloo*, vol.25, nº2, Spring 2002,pp.496-500.

ARNOVE, Anthony – « Pierre Bourdieu, the Sociology of Intellectuals and the Language of African Literature », *Novel : a Forum on Fiction*, vol.26, nº3, Spring 1993, pp.278-96.

BAKER, Essie – « Chinua Achebe », *Crisis (The New)*, vol.105, nº3, July 1998, pp.52-55.

BATTLE, Michael – « Home and Exile », *Anglican Theological Review*, vol.83, nº3, Summer 2001, pp.684-6.

BECKAM, Jack M. – "Achebe's *Things Fall Apart*", *Explicator*, vol.60, nº4, Summer 2002, pp.229-31.

BECKMANN, Felicia – "The Portrayal of Africana Males in Achebe, Marshall, Morrison and Wideman", *Journal of Black Studies*, vol.32, nº4, March 2002, pp.405-21.

BEGAM, Richard – «Achebe's Sense of an Ending : History and Tragedy in *Things Fall Apart* », *Studies in the Novel*, vol.29, nº3, Fall 1997, pp.396-411.

BICKNELL, Catherine – "Achebe's Women: Mothers, Priestesses and Young Urban Professionals" in IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko,* (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Ibadan, Heinemann Educational Books, 1996, pp.265-79.

BOEHMER, Elleke – "Of Goddesses and Stories: Gender and a New Politics in Achebe's *Anthills of the Savannah*", in PETERSON, Kirsten Holst and RUTHERFORD, Anna (eds.) – *Chinua Achebe: a Celebration*, Oxford, Heinemann, 1990, pp.102-12.

BOER, Wiebe – "Home and Exile", *The Christian Century*, vol.118, nº13, 18-25 April 2001, pp.26-7.

BROWN, Lloyd W. – "Cultural Norms and Modes of Perception in Achebe's Fiction", *Research in African Literatures*, 3, 1972, pp.21-35.

BUSSEY, Jennifer – "Overview of *Anthills of the Savannah*", *Literature of Developing Nations for Students*, vol.1, The Gale Group, 2000.

CAREY-WEBB, Allen – "Heart of Darkness, Tarzan and the Third World: Canons and Encounters in World Literature", *College Literature*, vol.19/20, nº 3/1, October 92/February 93, pp.121-41.

CARROLL, David – "*A Man of the People*" in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, pp.255-78.

CHAMPION, Ernest A. – "The Story of a Man and His People: Chinua Achebe's *Things Fall Apart*", *Negro American Literature forum*, vol.8, nº4, Winter 1974, pp.272-7.

COBHAM, Rhonda – "Making Men and History: Chinua Achebe and the Politics of Revisionism", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.91-100.

COEYMAN, Marjorie – "Going Home Was a Sad Awakening", *Christian Science Monitor*, vol.92, nº31, 1 June 2000, p.17.

COEYMAN, Marjorie – "Africa's Great Storyteller, Chinua Achebe, on Language", *Christian Science Monitor*, vol.92, nº249, November 2000, p.16.

COLMER, Rosemary – "The Developpment of Moral Values in *A Man of the People*", in PETERSEN, Kirsten Holst and RUTHERFORD, Anna (eds.) – *Chinua Achebe: A Celebration*, Oxford and Portsmouth, Heinemann Educational Books, 1991,pp.89-101.

CRISWELL, Stephen – "Okonkwo as Yeatsian Hero: the Influence of W.B.Yeats on Chinua Achebe's *Things Fall Apart*", *The Literary Criterion*, vol.XXX, nº4, 1995, pp.1-14.

CURREY, James – "Chinua Achebe, the African Writers Series and the Establishment of African Literature", *African Affairs*, nº102, 2003, pp.575-85.

EGEJURU, Phanuel – "Orethory Okwu Oka: a Neglected Technique in Achebe's Literary Artistry" in IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko*, (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Nigeria, Heinemann Educational Books, 1996, pp.394-410.

ELDER, Arlene A. – "The Paradoxical Characterization of Okonkwo", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.58-64.

FELDMAN, Gayle – "Chinua Achebe: Views of Home from Afar", *Publishers Weekly*, vol.247, nº27, 7 March 2000, pp.40-2.

FELDSTEIN, Richard – "Home and Exile", *Literature and Psychology*, vol.48, nº1/2, 2002, pp.131-2.

FERRIS, William R. – "Folklore and the African Novelist: Achebe and Tutuola", *The Journal of American Folklore*, vol.86, nº339, Jan.-Mar. 1973, pp.25-36.

FLEMING, Bruce – "Brothers under the Skin: Achebe on Heart of Darkness", *College Literature*, vol.19/20, nº 3/1, October 92/February 93, pp.90-9.

GALLAGHER, Susan VanZanten – "Linguistic Power: Encounter with Chinua Achebe", *Christian Century*, vol.114, nº9, 12 March 1997, pp.260-1.

GIKANDI, Simon – "Chinua Achebe and the Signs of the Times", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991.

GIKANDI, Simon – "Chinua Achebe and the Poetics of Location: the Uses of Space in *Things Fall Apart* and *No Longer at Ease*", in GURNAH, Abdulrazak (ed.) – *Essays on African Writing: a Revaluation*, vol.1, London, Heinemann, 1993, pp.1-12.

GIKANDI, Simon – "Chinua Achebe and the Invention of African Culture", *Research in African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, pp.3-8.

GRIFFITHS, Gareth – "Language and Action in the Novels of Chinua Achebe" in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, pp.67-83.

HARLOW, Barbara – "The Tortoise and the Birds – Strategies of Resistance in *Things Fall Apart*", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America,1991, pp.74-9

HASSAN, Salah D. – "Canons after Postcolonial Studies", *Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition and Culture*, vol.1, nº2, 2001, pp.297-304.

HAWKINS, Hunt – "*Things Fall Apart* and the Literature of the Empire", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.80-4.

HOEGBERG, David – "Principle and Practice: the Logic of Cultural Violence in Achebe's *Things Fall Apart*", *College Literature*, vol.26, nº1, Winter 1999, pp.69-79.

HUNTER-TILNEY, Ludovic – "A Pen is Mightier than the Sword", *Financial Times*, 8 February 2003, p.5.

INNES, C.L. – "Language, Poetry and Doctrine in *Things Fall Apart*", in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, pp.111-25.

IRELE, Abiola – "The Tragic Conflict in the Novels of Chinua Achebe" in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, pp.10-21.

IRELE, Abiola – "Homage to Chinua Achebe", *Research in African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, pp.1-2.

IYASERE, Solomon O. – "Narrative Techniques in *Things Fall Apart*", *New Letters*, vol.40, nº3, 1974, pp.73-93.

IYASERE, Solomon O. – "Okonkwo's Participation in the Killing of his Son in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*: a Study of Ignoble Decisiveness", *English Studies in Africa*, vol.33, nº2, 1990, pp.131-40.

IZEVBAYE, Dan – "The Igbo as Exceptional Colonial Subjects: Fictionalizing an Abormal Historical Situation", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York,Modern Language Association of America,1991,pp.45-51.

JAGGI, Maya – "Storyteller of the Savannah", *The Guardian*, 18 November 2000.

JANMOHAMED, Abdul – "Sophisticated Primitivism: the Syncretism of Oral and Literate Modes in Achebe's *Things Fall Apart*", *Ariel*, vol.15, nº4, October 1984, pp.19-39.

JEYIFO, Biodun – "Okonkwo and His Mother: *Things Fall Apart* and Issues of Gender in the Constitution of African Postcolonial Discourse", *Callaloo*, vol.16, nº4, Fall 1993, pp.847-58.

KALU, Anthonia C. – "The Priest/Artist Tradition in Achebe's *Arrow of God*", *Africa Today*, vol.41, nº2, 2nd quarter 1994, pp.51-62.

KALU, Anthonia C. – "African Literature and the Traditional Arts: Speaking Art, Molding Theory", *Research in African Literatures*, vol.31, nº4, Winter 2000, pp.48-62.

KANAGANAYAKAM, Chelva – "Art and Orthodoxy in Chinua Achebe's *Anthills of the Savannah*", *Ariel*, vol.24, nº4, October 1993, pp.35-51.

KILLAM, G.D. – "Chinua Achebe", *African Writers*, vol.I, The Scribner Writers Series, 1997, pp.15-36.

KORTENAAR, Neil ten – "How the Centre is Made to Hold in *Things Fall Apart*" in PARKER, Michael and STARKEY, Roger (eds.) – *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*, New York, London, MacMillan, 1995, pp.31-51.

KORTENAAR, Neil ten – "Only connect: *Anthills of the Savannah* and Achebe's *Trouble with Nigeria*", *Research in African Literatures*, vol.24, nº3, Fall 1993, pp.59-72.

LARSON, Charles – "Okonkwo in His Time", *World and I*, vol.13, nº3, March 1998, pp.298-311.

LINDFORS, Bernth – "The Palm Oil with which Achebe's Words are Eaten", in JONES, Eldred (ed.) – *African Literature Today – omnibus edition*, nºs 1-4, London, Heinemann Educational Books, 1972 (nº1, 1968, pp.3-18).

LINDFORS, Bernth – "Achebe on Commitment and African Writers", *Africa Report*, vol.XV, nº3, March 1970, pp.16-18.

LINDFORS, Bernth – "Achebe's African Parable" in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, pp.248-54.

LINDFORS, Bernth – "Chinua Achebe: Novelist of Cultural Conflict", *America*, vol.175, nº2, 20-27 July 1996, pp.23-5.

MACKENZIE, Clayton G. – "The Metamorphosis of Piety in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*", *Research in African Literatures*, vol.27, nº2, Summer 1996, pp.128-38.

MATHIAS, Erich D. – "An Imagined Debate Between Two Literary Greats", *Africa Today*, vol.42, nº3, 3rd quarter 1995, pp.93-6.

MAUGHAN-BROWN, David – "*Anthills of the Savannah* and the Ideology of Leadership", *Kunapipi*, vol.12, nº2, 1990, pp.139-148.

MBABUIKE, Michael C. – "Culture and Hermeneutics: Achebe Through American Eyes", *Community Review*, vol.11, Fall 1990/Spring 1991, pp.136-42.

MCCARTHY, B. Eugene – "Rhythm and Narrative Method in Achebe's *Things Fall Apart*" in IYASERE, Solomon O. (ed.) – *Understanding Things Fall Apart: Selected Essays and Criticisms*, New York, Whitston Publishing Co., 1998, pp.40-58.

MCDOUGALL, Russell – "Okonkwo's Walk: the Coreography of Things Falling Apart", *World Literature Written in English*, vol.26, nº1, 1986, pp.24-33.

MCDOWELL, Robert – "Of What is Past, or Passing, or to Come", *Studies in Black Literature*, special issue: Chinua Achebe, vol.2, nº1, Spring 1971, pp.9-13.

MERRIAM, Allen H. – "Literature as Window: Developing Interracial Understanding Through Fiction", *Journal of Black Studies*, vol.19, nº1, September 1988, pp.61-9.

MONGIA, Padmini – "The Rescue: Conrad, Achebe and the Critics", *Conradiana*, vol.33, nº2, Summer 2001, pp.153-63.

MOORE, Gerald – "Chinua Achebe: a Retrospective", *Research in African Literatures*, vol. 32, nº3, Fall 2001, pp.29-32.

MURIUKI, Muriithi – "Church Wages War on *A Man of the People*", *Africa News Service*, 3 September 2003.

NGARA, Emmanuel – "The Place and Significance of *Anthills of the Savannah*" in IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko*, (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Ibadan, Heinemann Educational Books, 1996, pp.245-63.

NICHOLS, Ashton – "The Politics of Point of View: Teaching *Things Fall Apart*", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.52-7.

NIVEN, Alastair – "Dispossession is Nine-Tenths of the War", *Independent*, 5 January 2001.

NKOSI, Lewis – "At the Crossroads Hour", *London Review of Books*, vol.20, nº22, 12 November 1998.

NNAEMEKA, Obioma – "Chinua Achebe: Women, Language and Border (Lines) Lands" in IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko*, (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Nigeria, Heinemann Educational Books, 1996, pp.280-98.

NNOROMELE, Patrick C. – "The Plight of a Hero in Achebe's *Things Fall Apart*", *College Literature*, vol.27, nº2, Spring 2000, pp.146-56.

NORTH, James – "African Heart, No Darkness", *The Nation*, 10 July 2000.

NWABUEZE, Emeka – "Theoretical Construction and Constructive Theorizing on the Execution of Ikemefuna in Achebe's *Things Fall Apart*: a Study in Critical Dualism", *Research in African Literatures*, vol.31, nº2, Summer 2000, pp.163-73.

OAKSHOTT, Robert – "Shooting from the Hip, Sometimes Wide of the Mark", *The Spectator*, vol.286, 24 February 2001, pp.39-40.

OBI, Joe E. – "A Critical Reading of the Disillusionment Novel", *Journal of Black Studies*, vol.20, nº4, June 1990, pp.399-413.

OBIECHINA, Emmanuel – "Following the Author in *Things Fall Apart*", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.31-7.

OBIECHINA, Emmanuel – "Narrative Proverbs in the African Novel", *Research in African Literatures*, vol.24, nº4, Winter 1993, pp.123-40.

OBIECHINA, Emmanuel – "In Praise of the Teacher" in IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko,* (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Ibadan, Heinemann Educational Books, 1996, pp.22-41.

OGEDE, Ode S. – "Achebe and Armah: a Unity of Shaping Visions", *Research in African Literatures*, vol.27, nº2, Summer 1996, pp.112-27.

OGUNGBESAN, Kolawole – "Politics and the African Writer", *African Studies Review*, vol.17, nº1, April 1974, pp.43-53.

OKAFOR, Clement A. – "Joseph Conrad and Chinua Achebe: Two Antipodal Portraits of Africa", *Journal of Black Studies*, vol.19, nº1, Sep. 1988, pp.17-28.

OKEREKE, Grace – "Speech as an Index of Woman's Self-concept in Chinua Achebe's Novels" in IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko,* (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Ibadan, Heinemann Educational Books, 1996, pp.299-309.

OKOH, Nkem – "The Direction of Indirection in Igbo Discourse: a Rereading of Chinua Achebe's Trilogy", *Neohelicon*, vol.30, nº2, 2003, pp.241-56.

OKPALA, Jude Chudi – "Igbo Metaphysics in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*", *Callaloo*, vol.25, nº2, Spring 2002, pp.559-66.

OLANIYAN, Tejumola – "Chinua Achebe and an Archaeology of the Postcolonial African State", *Research in African Literatures*, vol. 32, nº3, Fall 2001, pp.22-9.

OPATA, Damian U. –"Eternal Sacred Order Versus Conventional Wisdom: a Consideration of Moral Culpability in the Killing of Ikemefuna in *Things Fall Apart*", *Research in African Literatures*, vol.18, nº1, Spring 1987, pp.71-9.

OSEI-NYAME, Kwadwo – "Chinua Achebe Writing Culture: Representations of Gender and Tradition in *Things Fall Apart*", *Research in African Literatures*, vol.30, nº2, Summer 1999, pp.148-64.

OWOMOYELA, Oyekan – "Chinua Achebe on the Individual in Society", *Journal of African Studies*, vol.12, 1985, pp.53-65; also in OWOMOYELA, Oyekan – *Visions and Revisions: Essays on African Literatures and Criticism*, New York, Peter Lang, 1991, pp.87-119.

OYELEYE, A.Lekan – "*Things Fall Apart* Revisited: a Semantic and Stylistic Study of Character in Achebe", in JONES, Eldred D. (ed.) – *The Question of Language in African Literature Today*, London, James Currey, 1991, pp.15-23.

P.H.S. – "Of Many Things", *America*, vol.175, nº11, October 1996, pp.2-4.

PODIS, Leonard and SAAKA, Yakuba – "*Anthills of the Savannah* and *Petals of Blood*, the Creation of a Usable Past", *Journal of Black Studies*, vol.22, nº1, September 1991, pp.104-22.

QUAYSON, Ato – "Realism, Criticism and the Disguises of Both: a Reading of Chinua Achebe's *Things Fall Apart* with an Evaluation of the Criticism Relating to it", *Research in African Literatures*, vol.25, nº4, Winter 1994, pp.117-36.

RAVENSCROFT, A. – "Recent Fiction From Africa: Chinua Achebe's *Anthills of the Savannah* – a Note", *The Literary Criterion*, vol.23, nº1-2, 1988, pp.172-5.

REHM, Diane – "Reader's Review – A Discussion of Chinua Achebe's *Things Fall Apart*" (transcript), *Callaloo*, vol.25, nº2, 2002, pp.597-611.

RHOADS, Diana Akers – "Culture in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*", *African Studies Review*, vol.36, nº2, September 1993, pp.61-72.

ROBSON, Andrew E. – "The Use of English in Achebe's *Anthills of the Savannah*", *CLA Journal*, vol.37, nº4, June 1994, pp.365-76.

SCAFE, Suzanne – "Wherever Something Stands, Something Else Will Stand Beside It", *Changing English*, vol.9, nº2, October 2002, pp.119-131.

SCHLEH, Eugene P.a. – "Chinua Achebe: Voice of Africa", *Essays in Arts and Sciences*, vol.XII, nº2, May 1983, pp.125-34.

SENGUPTA, Somini – "Chinua Achebe: a Storyteller Far From Home", *The New York Times*, 10 January 2000.

SENGUPTA, Somini – "A Literary Diaspora Toasts One of Its Own", *New York Times*, 6 November 2000.

SHELTON, Austin J. – "The Offended *Chi* in Achebe's Novels", *Transition*, nº13, March-April 1964, pp.36-7.

SMITH, Angela – "The Mouth with Which to Tell of Their Suffering: the Role of Narrator and Reader in Achebe's *Things Fall Apart*", *Commonwealth Essays and Studies*, vol.7, nº1, Autumn 1988, pp.77-90.

SOLIS, Ed – "Constructing Knowledge in a New World", *English Journal*, vol.91, nº5, May 2002, pp.21-2.

STRONG-LEEK, L. – "Reading as a Woman: Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and Feminist Criticism", *African Studies Quarterly*, vol.5, nº2, 2001, pp.2-7.

SUGNET, Charlie – "*Things Fall Apart*: Problems in Constructing an Alternative Ethnography" in IHEKWEAZU, Edith (ed.) – *Eagle on Iroko,* (selected papers from the Chinua Achebe International Symposium, 1990), Ibadan, Heinemann Educational Books, 1996, pp.85-92.

SULLIVAN, Zohret T. – "The Postcolonial African Novel and the Dialogic Imagination", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.102-6.

SWANN, Joseph – "From *Things Fall Apart* to *Anthills of the Savannah*: the Changing Face of History in Chinua Achebe's Novels", in DAVIS, Geoffrey V. and MAES-JELINEK, Hena (eds.) – *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*, Amsterdam, Rodopi, 1990, pp.191-203.

TAYLOR, Willene P. – "The Search for Values Theme in Chinua Achebe's Novel *Things Fall Apart*: a Crisis of the Soul", *Griot*, vol.2, nº2, 1983, pp.17-26.

THIONG'O, Ngugi Wa – "Chinua Achebe: *A Man of the People*" in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, pp.279-82.

TONKIN, Boyd – "Chronicle of a Death Foretold", *New Statesman & Society*, vol.8, nº379, 17 November 1995, p.40.

TRAORÉ, Ousseynou – "Matrical Approach to *Things Fall Apart*: A Poetics of Epic and Mythic Paradigms", in LINDFORS, Bernth (ed.) - *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.65-73.

UDUMUKWU, Onyemaechi – "Ideology and the Dialectics of Action: Achebe and Iyayi", *Research in African Literatures*, vol.27, nº3, Fall 1996, pp.34-49.

WASSERMAN, Julian N. – "The Sphinx and the Rough Beast: Linguistic Struggle in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*" in IYASERE, Solomon O. (ed.) – *Understanding Things Fall Apart: Selected Essays and Criticisms*, New York, Whitston Publishing Co., 1998, pp.77-85.

WEINSTOCK, Donald and RAMADAN, Cathy – "Symbolic Structure in *Things Fall Apart*" in INNES, C.L. and LINDFORS, Bernth (eds.) – *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, Washington D.C., Three Continents Press, 1978, pp.126-34.

WILLIAMS, Adebayo – "The Autumn of the Literary Patriarch: Chinua Achebe and the Politics of Remembering", *Research in African Literatures*, vol.32, nº3, Fall 2001, pp.8-21.

WISE, Christopher – "Excavating the New Republic: Post-colonial Subjectivity in Achebe's *Things Fall Apart*", *Callaloo*, vol22, nº4, Fall 1999, pp.1054-70.

WREN, Robert – "*Things Fall Apart* in its Time and Place", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, New York, Modern Language Association of America, 1991, pp.38-44.

ZABUS, Chantal – « The Logos-Eaters: the Igbo Ethno-Text » in PETERSEN, Kirsten Holst and RUTHERFORD, Anna (eds.) – *Chinua Achebe: A Celebration*, Oxford and Portsmouth, Heinemann Educational Books, 1991, pp.19-30.

3. Entrevistas

ARANA, R. Victoria – "The Epic Imagination – a Conversation with Chinua Achebe (31 October 1998) ", *Callaloo*, vol.25, nº2, Spring 2002, pp.505-26.

BACON, Katie – "An African Voice", *Atlantic Unbound*, 2 August 2000. (htpp://www.the atlantic.com/unbound/interviews/ba2000-08-02.htm)

BAKER, Rob and DRAPER, Ellen – "If One Thing Stands, Another Will Stand Beside It: an interview with Chinua Achebe", *Parabola*, vol.17, nº3, Fall 1992, pp.19-28.

BARRETT, Lindsay – "Giving Writers a Voice", *West Africa*, 22 June1981,pp.1405-7.

BROOKS, Jerome – "The Art of Fiction: Interview with Chinua Achebe", *The Paris Review*, vol.35, no.133, Winter 1994-95, pp.142-66.

COLMER, Rosemary – "The Critical Generation", *Ash Magazine*, nº5, Winter 1980, pp.5-7.

COTT, Jonathan – "Chinua Achebe at the Crossroads", *Parabola: the Magazine of Myth and Tradition*, vol.6, nº2, Spring 1981, pp.30-39.

DUERDEN, Dennis and PIETERSE, Cosmo (eds.) – *African Writers Talking: a collection of radio interviews*, London, Heinemann, 1972.

EGEJURU, Phanuel Akubueze – *Towards African Literary Independence: A Dialogue with Contemporary African Writers*, London, Greenwood Press, 1980.

EMENYONU, Ernest and EMENYONU, Pat – "Achebe: Accountable to Our Society", *Africa Report*, vol.17, nº5, May 1972, pp.21-7.

HALL, Tony – « I Had to Write on the Chaos I Foresaw », *Sunday Nation*, (Nairobi), 15 January 1967, pp.15-6.

JEYIFO, Biodun – « Literature and Conscientization », in JEYIFO, Biodun (ed.) – *Contemporary Nigerian Literature: a Retrospective and Prospective Exploration*, Lagos, Nigeria Magazine, 1985, pp.3-19.

KILLAM, G.D. – « Achebe on Editing », *World Literature Written in English*, vol.27, nº1, 1987, pp.1-5.

LEWIS, Gordon – « Interview with Chinua Achebe », in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, Literary Conversation Series, Jackson, University Press of Mississipi, 1997, pp.185-91.

LINDFORS, Bernth, MUNRO, Ian, PRIEBE, Richard and SANDER, Reinhard – "Interview with Chinua Achebe", in LINDFORS, Bernth, MUNRO, Ian, PRIEBE, Richard and SANDER,

Reinhard (eds.) – *Palaver: Interviews with Five African Writers*, Austin, University of Texas, African and Afro-American Research Institute, 1972, pp.5-12.

LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, Literary Conversation Series, Jackson, University Press of Mississipi, 1997.

MORROW, Bradford – "Chinua Achebe, an Interview", *Conjunctions*, nº17, Fall 1991, pp.7-28. (http://www.conjunctions.com/archives/c17-ca.htm)

MOYERS, Bill – "Chinua Achebe: Nigerian Novelist" in FLOWERS, Betty Sue (ed.) – *A World of Ideas*, New York, Doubleday, 1989, pp.333-44.

NA'ALLAH, Abdul-Rasheed – "Postcolonial Nigeria, African Literature and the Twenty-First Century: an Interview with Chinua Achebe", *Neohelicon*, vol.26, nº1,1999,pp.185-92.

NEOGY, Rajat – "On Biafra, a Conversation with Chinua Achebe", *Transition*, nº75/76, The Anniversary Issue, 1977, pp.222-31.

NKOSI, Lewis – "Chinua Achebe" in DUERDEN, Dennis and PIETERSE, Cosmo (eds.) – *African Writers Talking: a collection of radio interviews*, London, Heinemann, 1972, pp3-6.

NWACHUKWU-AGBADA, J.O.J. – "A Conversation with Chinua Achebe", *Commonwealth Essays and Studies*, vol.13, nº1, 1990, pp.110-23.

NWOGA, Donatus – "Interview with C.A." in DUERDEN, Dennis and PIETERSE, Cosmo (eds.) – *African Writers Talking*, London, Heinemann, 1972.

OGBAA, Kalu – "An Interview with Chinua Achebe", *Research in African Literatures*, vol.12, nº1, Spring 1981, pp.1-13.

ONOVOH, Paul Onyemechi – "An Interview with Ezenwa-Ohaeto on the Publication of the Biography of Chinua Achebe", *West Africa Review*, vol.2, no.1, August 2000. (http://www.westafricareview.com/war/vol2.1/onovoh.html)

OTCHET, Amy – "Chinua Achebe: No Longer at Ease in Exile", *Unesco Courier*, vol.54, nº6, June 2001, pp.47-51.

ROWELL, Charles H. – "An interview with Chinua Achebe", *Callaloo*, vol.13, nº1, 1990, pp.86-101.

RUTHERFORD, Anna – "Interview with Chinua Achebe", *Kunapipi*, vol.9, nº2, 1987.

SEARLE, Chris – "Achebe and the Bruised Heart of Africa" in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, Literary Conversation Series, Jackson, University Press of Mississipi, 1997, pp.155-64.

SERUMAGA, Robert – "Interview with Chinua Achebe" in DUERDEN, Dennis and PIETERSE, Cosmo (eds.) – *African Writers Talking: a collection of radio interviews*, London, Heinemann, 1972, pp.11-7.

WACHTEL, Eleanor – "Eleanor Wachtel with Chinua Achebe: Interview", *The Malahat Review*, nº113, December 1995, pp.53-66.

WILKINSON, Jane – "Interview with Chinua Achebe", in LINDFORS, Bernth (ed.) – *Conversations with Chinua Achebe*, Literary Conversation Series, Jackson, University Press of Mississipi, 1997, pp.141-54.

Ahmadou Kourouma

1. Obras

AAVV – *Essai sur Les Soleils des Indépendances*, Abidjan, NEA, 1977.

BONNEAU, Richard – *Ecrivains, cinéastes et artistes ivoiriens*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1973.

BORGOMANO, Madeleine – *Ahmadou Kourouma, le 'guerrier-griot'*, Paris, L'Harmattan, 1998.

GASSAMA, Makhily – *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Ed.Karthala, 1995.

JEUSSE, Marie-Paule – *Etude critique sur Les Soleils des Indépendances*, Paris, Fernand Nathan, 1984.

NGANDU-NKASHAMA, Pius – *Kourouma et le mythe: une lecture de Les Soleils des Indépendances*, Paris, Silex, 1985.

PINTO, Cristina Maria Ferreira – *Les Soleils des Indépendances, de Ahmadou Kourouma – ruptura e originalidade*, dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1988.

2. Artigos

ABASTADO, Claude – "La communication littéraire dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma", *Revue d'ethnopsychologie*, vol.XXXV, nº 2-3: "Littérature d'Afrique noire – identité culturelle et relation critique", avril-septembre 1980, pp.145-9.

BONNEAU, Richard – "Tougnantigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma: le mythe de l'indépendance absolue", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº27, février 1973, pp.62-70.

BURTIN, Marie-Simone et OBADIA, Jean-Charles – « *Les Soleils des Indépendances*, l'ancrage culturel », *Réponses*, nº7, supplément de *Le Français dans le Monde*, mai 1983, pp.18-23.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette – "Critique sociale et exploration de l'inconscient dans le roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*", *Annales de l'Université de Brazzaville*, Droit et Lettres, tome VIII, séries A et B, 1972, pp.15-32.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette – "L'image de la Mère dévorante, *Les Soleils des Indépendances*", *L'Afrique littéraire*, nº54-55: "Mythe et littérature africaine", 4eme trimestre1979-1er trimestre 1980, pp.92-8.

CHEVRIER, Jacques – "Une écriture nouvelle", *Notre Librairie,* nº60, juin-août, 1981, pp.70-5.

CHEVRIER, Jacques – "Atelier littérature" et "Extraits d'Ahmadou Kourouma", *Littérature générale et comparée – Initiation aux littératures africaines francophones*, (stage) New Delhi, JNU, CEDEFSI, décembre 1983, pp.163-8, 225-37.

CHRÉACHÁIN, Fírinne Ni – "Rereading *Les Soleils des Indépendances* or: Kourouma and Precolonial Africa", in BOUYGUES, Claude (ed.) – *Texte africain et voies/voix critiques*, Paris, L´Harmattan, 1992.

COATES, Carrol F. – "Ahmadou Kourouma: a bibliography", *Callaloo*, vol.23, nº4, Fall 2000, pp.1363-6.

CLÉO-GODIN, Jean – "*Les Soleils des Indépendances*", *Etudes françaises*, vol.4, nº2, Les Presses de l'Université de Montréal, mai 1968, pp.208-14.

DAILLY, Christophe - « Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances* », *Linguistique et ethnosociologie*, nº1, Université d'Abidjan, Centre Universitaire de Recherches et Développement, 1971, pp.79-80.

DERIVE, Jean – "L'utilisation de la parole orale traditionelle dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma", *L'Afrique littéraire*, nº54-55: "Mythe et littérature africaine", 4eme trimestre 1979-1er trimestre 1980, pp.103-9.

DERIVE, Jean – "Pour une pédagogie de la lecture des oeuvres négro-africaines écrites en français: l'exemple du roman *Les Soleils des Indépendances*", *Littératures africaines et enseignement*, Colloque International, Université de Bordeaux III, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, pp.64-88.

ECHENIM, Kester – "La structure narrative des *Soleils des Indépendances*", *Présence Africaine*, nº107, 3eme trimestre 1978, pp.139-61.

GAUGEARD, Jean – "Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*", *Les lettres Françaises*, nº1321, 11-17 février 1970.

HALAOUI, Nazam – "L'expression du manding dans le français d'un roman africain, *Les Soleils des Indépendances*", *Bulletin de l'observatoire du français contemporain d'Afrique noire*, nº5, Institut de Linguistique Appliquée, Université d'Abidjan, Côte d'Ivoire, 1984, pp.1-11.

HOUIS, Maurice – "Ahmadou Kourouma - Les niveaux de signification dans *Les Soleils des Indépendances*", *Recherche, Pédagogie et Culture,* nº28, mars-avril 1977, pp.68-9.

HUANNOU, Adrien – "La technique du récit et le style dans *Les Soleils des Indépendances*", *L'Afrique littéraire et artistique*, nº38, 4e trimestre 1975, pp.31-38.

IRELAND, K.R. – "End of the Line: Time in Kourouma's *Les Soleils des Indépendances*", *Présence Francophone*, nº23, automne 1981, pp.79-89.

JACOB, Haruna Jiyah – "African Writers as Practising Translators: the Case of Ahmadou Kourouma", *Translation Journal*, vol.6, nº4, October 2002.

JAY, Salim – "Ahmadou Kourouma, Côte d'Ivoire, *Les Soleils des Indépendances*", *L'Afrique littéraire*, nº73-74, 3eme et 4eme trimestres 1984, pp.52-5.

KANE, Mohamadou – "L'actualité de la littérature africaine d'expression française, *Les Soleils des Indépendances*", *Présence Africaine*, numéro spécial: "Réflexions sur la premiére décennie des indépendances en Afrique noire", 3eme trimestre 1971, pp.235-43.

KERN, Anita – "On *Les Soleils des Indépendances* and *Le Devoir de Violence*", *Présence africaine*, nº85, 1er trimestre 1973, pp.209-30.

KOUROUMA, Ahmadou – "Preface de *Désir d'Afrique*" de Boniface MONGO-MBOUSSA, Gallimard, Coll.Continents Noirs, 2002.

LANGLOIS, Emile – "*Les Soleils des Indépendances*, roman de la stérilité?", *Présence Francophone*, nº8, printemps 1974, pp.95-100.

LAVERGNE, Evelyne – "*Les Soleils des Indépendances,* un roman authentiquement africain?", *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, nº3, 1981, pp.14-31.

MAGNIER, Bernard – "Les soleils des littératures", *Notre Librairie*, nº82, janvier-mars 1986.

MICHAUD, Guy – "Représentations culturelles dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma", *Revue d'ethnopsychologie*, vol.XXXV, nº 2-3, "Littérature d'Afrique noire – identité culturelle et relation critique", avril-septembre 1980, pp.140-4.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito – "Ahmadou Kourouma or the Bitter Knowledge of Black Humiliation", *Research in African Literatures*, vol.22, nº2, Summer 1991, pp.231-4.

MUNGA, Dyo Tunda Wa – "Ahmadou Kourouma, Between Fiction and Reality", *The Courier ACP-EU*, September/October 2001, pp.55-6.

OHAEGBU, Aloysius U. – "*Les Soleils des Indépendances* ou le drame de l'homme écrasé par le destin", *Présence africaine*, nº90, 2eme trimestre 1974, pp.253-60.

OKOLI, Tunde – "Ivoirian Writer Ahmadou Kourouma Dies at 76", *Africa News Service*, December 15, 2003.

POLLER, Nidra – "An Authentic Kuruma", *Research in African Literatures*, vol.22, nº2, Summer 1991, pp.235-44.

SALIEN, François – "*Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma - un anti-héros", *Notre Librairie*, nº60, juin-août, 1981, pp.65-9.

SCHIKORA, Rosemary – "Narrative Voice in Kourouma's *Les Soleils des Indépendances*", *The French Review*, vol.55, nº6, May 1980, pp.811-7.

SELLIN, Eric – "Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain", *Littératures ultramarines de langue française – genèse et jeunesse*, Ottawa, Ed.Naaman, 1974, pp.37-50.

VAILLANT, Evelyn – "A travers *Les Soleils des Indépendances*", *Réponses*, nº7, supplément de *Le Français dans le Monde*,, mai 1983, pp.24-6.

3. Entrevistas

ARMEL, Aliette – "Entretien: Ahmadou Kourouma: Je suis toujours un opposant", *Magazine Littéraire*, nº 390, Septembre 2000.

BADDAY, Moncef – "Ahmadou Kourouma, écrivain africain", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº10, avril 1970, pp.2-8.

BONNEAU, Richard – "Tougnantigui, première pièce d'Ahmadou Kourouma: le mythe de l'indépendance absolue", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº27, février 1973, pp.62-70.

BORGOMANO, Madeleine – "A l'écoute de Ahmadou Kourouma", *Mots Pluriels*, nº22, Septembre 2002. (http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPLuriels/MP2202mb.html)

CHEMLA, Yves – "Entretien avec Ahmadou Kourouma", *Le Serpent à Plumes*, nº8, 1993.

GRAY, Stephen – "Ahmadou Kourouma", *Research in African Literatures*, vol.32, nº1, Spring 2001, pp.122-3.

LEFORT, René and ROSI, Mauro – "Ahmadou Kourouma: an African's Novelist's Inside Story", *Unesco Courier*, vol.52, nº3, March 1999, pp.46-9.

LE RENARD, Thibault e TOULABOR, Comi M. – "Entretient avec Ahmadou Kourouma", *Lectures*, 1999, pp. 178-83.

MONGO-MBOUSSA, Boniface – "Interview with Ahmadou Kourouma", *Africultures*, October 1998. (http://www.africultures.com/anglais/articles_anglais/kouyate.htm)

OUEDRAOGO, Jean – "An Interview with Ahmadou Kourouma", *Callaloo*, vol.23, nº4, Fall 2000, pp.1338-48.

Mia Couto

1. Obras

APA, Lívia – *A prosa na história da literatura moçambicana*, texto policopiado, tese de Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de Expressão Portuguesa, Univ.Nova de Lisboa, 1996.

CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Brincriação Vocabular*, Lisboa, Mar além e Instituto Camões, col.Mar profundo, nº1, 1999.

CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios*, Lisboa, Mar além e Instituto Camões, col. Mar Profundo, nº 2, 2000.

CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto: Acreditaísmos*, Lisboa, Mar além e Instituto Camões, col. Mar profundo, nº 4, 2001.

CAVACAS, Fernanda – *Mia Couto – um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, (texto policopiado), dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Julho 2002.

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

COUTO, Mia – *Cronicando*, Lisboa, Ed.Caminho, 1991.

MATUSSE, Gilberto – *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulan Ba Ka Khosa*, (texto policopiado), dissertação de Mestrado em

Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa (sécs.XIX e XX), apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1993.

SANTOS, Maria Teresa - *O universo oral na obra de Mia Couto*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de Expressão Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Univ.Nova de Lisboa, 1996.

SOUSA, Luís Manuel Manana de – *A construção da identidade na literatura Moçambicana*, (texto policopiado), dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa apresentada à Universidade da Corunha, Departamento de Filologias Francesa e Galego-Portuguesa, 1998.

2. Artigos

-------- "Mia Couto – O livro e a literatura de língua portuguesa na internet". (http://www.terravista.pt/ ilhadomel/4201/paginas/mia_couto.htm)

ALMEIDA, Sérgio – "As costuras do tempo", *Jornal de Notícias*, 14 de Março de 2004.

BROOKSHAW, David – "Mia Couto: A New Voice from Mozambique", *Portuguese Studies*, London, vol.5, 1989, pp.188-217.

BROOKSHAW, David – "Mia Couto", *African Writers*, vol.1, 1997, pp.185-97.

CORTÉS, Juan Ignacio – "José Eduardo Agualusa Y Mia Couto – Literatura, política y identidad" – *Mundo Negro*, nº 463, Maio 2002. (www.combonianos.com/mn/mayo/10.htm)

COUTO, Mia – "Perguntas à língua portuguesa" (11.04.97) (http://pintopc.home.cern.ch/pintopc/ wwwAfrica/Couto_Mia/brincar_pt.htm.)

LARANJEIRA, Pires – "O riso e a melancolia", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de Outubro de 2002. (http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/risomelancolia.htm)

LOBO, Paula – "Os pescadores e as penas", *Diário de Notícias*, Lisboa, 13 de Junho de 2001.

NOA, Francisco – "A dimensão escatológica da actual ficção moçambicana: Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa", *Nós - Revista da Lusofonia*, Pontevedra-Braga, nº35-40, 1994, pp.109-12 (Actas do II Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas realizado na Univ.de Santiago de Compostela em Setembro 1993).

3. Entrevistas

------ "Mia Couto", *Tempo*, Maputo, 12.10.86, pp.45-8.

------ "Mia Couto", *DL*, 10.05.90.

------ "Mia Couto", *Público*, 28.07.91, pp.26-7.

------ "Mia Couto", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº475, Lisboa, 13.08.91, pp.10-1.

------ "Mia Couto", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12.01.93, pp.9-10.

------ "Desabitantes do último mundo", *Público*, 30.04.95.

------ "Mia Couto", *Público*, 15.06.96.

------ "Mia Couto", *Expresso* (revista), 17.08.96.

------ "Mia Couto – Auto-retratos", *Jornal de Letras*, 08.10.97.

------ "Moçambique é uma ilha", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29.08.98. (http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/mocambquilha.htm)

AGUALUSA, José Eduardo – "A autenticidade está a criar-se agora", *Público*, 17.07.90.

AGUALUSA, José Eduardo – "Escrevo porque gosto de desarrumar a língua", *Público*, 26.06.91.

ALMEIDA, Pedro Dias – "O Último Voo de Mia", *Visão*, 1 de Junho de 2000.

APA, Lívia - "A dialogue: Mia Couto and José Eduardo Agualusa", *Trafika*, nº4, Winter 1995.

CHABAL, Patrick – "Mia Couto", *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*, Lisboa , Vega, 1994, pp.274-91.

COURI, Norma – "Mia Couto divulga a língua portuguesa", *Folha de S.Paulo*, 1 Set. 1998.

GASTÃO, Ana Marques – "Histórias com pessoas e ar dentro", *Diário de Notícias*, 15 de Dezembro de 2000.

JEREMIAS, Luísa – "Sou um contrabandista entre dois mundos", *A Capital*, 25 de Maio de 2000. (http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/miacontrabandista.htm)

JEREMIAS, Luísa – "O meu segredo é transportar a meninice", *A Capital*, 8 de Dezembro de 2000. (http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/mcoutoentrv.htm)

LABAN, Michel e MAGNIER, Bernard – « Entretient: Mia Couto », *Notre Librairie*, nº113, avril-juin 1993, pp.73-76.

OLIVEIRA, Catarina – "Contador de 'estórias abensonhadas'", *Lusitano*, Lisboa, 10 de Junho de 2000. (http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/abensonhado.htm)

SEIXAS, Maria João – "Entrevista a Mia Couto", *Jornal Público*, 3 de Janeiro de 2000.

SERRANO, Filomena – " 'Brincar' com a língua", *Jornal de Notícias*, 8 de Junho de 2001.

THOMAZ, Omar Ribeiro e CHAVES, Rita – "Escrita desarrumada", *Folha de S.Paulo*, 18 de Nov. de 1998. (http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/escrtdesarrumd.htm)

VENÂNCIO, José Carlos – "Espreitando o mundo insólito do contista moçambicano Mia Couto", *Literatura e poder na África lusófona*, Lisboa, ICALP, 1992, pp.105-6..