

Universidade do Algarve

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Narração, Linguagem e Simbologias

em *A Cidade e a Infância*, de Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto.

(Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Literatura, especialização de Literatura
Comparada)

Sara Gomes Brito

Faro

2011

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

Sara Gomes Brito Feio

Departamento de Línguas, Comunicação e Artes

Orientador: Professor Doutor Petar Petrov

Data: 27 de Janeiro de 2011

Título da Dissertação: Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância*, de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

Júri

Presidente:

Doutor João Carlos Firmino Andrade de Carvalho, Professor Auxiliar da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

Vogais:

Doutor Alberto Duarte Carvalho, Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa;

Doutor Petar Dimitrov Petrov, Professor Associado com Agregação da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Dedico

todo o meu esforço ao longo destes

anos

de trabalho e dedicação

a quem me entusiasmou a enveredar

pelos trilhos das Literaturas Africanas,

a minha Saudosa e

Eterna Grande Amiga

e companheira de viagens

Isabel Eugénio

(N:23-02-1975; F:20-08-2004).

À minha mãe,

Lina Neto,

em nome de todas as mães que,

pela sua capacidade de amar,

tornam possíveis

os sonhos dos filhos.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Petar Petrov devo os comentários críticos, as sugestões e o empenho para que este estudo chegasse a bom termo.

A Luandino Vieira pelos telefonemas, contributos e correspondência que me motivaram.

A toda a minha família, nas pessoas da minha irmã São e dos meus sobrinhos Vítor e Margarida, como pedido de desculpas pelas minhas ausências.

Ao meu namorado e marido, Henrique Feio, pelo seu apoio incondicional, especialmente nos momentos de desânimo.

Ao meu filho, pelo sorriso que me faz acreditar que existe um FUTURO!

A todos Vós, agradeço as colaborações que, directa ou indirectamente, me prestaram.

Vila Real de Santo António, 27 de Janeiro de 2011

Resumo

São vários os autores que relacionam a escrita de Mia Couto com a de Luandino Vieira. Neste estudo pretendemos delimitar e explicar essa ligação, sendo nosso objectivo nesta investigação fazê-lo em relação às obras *Cada Homem é Uma Raça* e *A Cidade e a Infância*.

Resumidamente, neste estudo far-se-á uma breve contextualização, em termos sociopolíticos e culturais, das duas obras, seguindo-se a análise e caracterização do *corpus* com o qual trabalharemos, classificando narração, linguagens e simbologias dos textos de modo a perceber se a semelhança dos processos inventivos de criação linguística e de exposição retórica, que ocorrem nos dois textos, se devem a influências ou a coincidências.

Serão duas realidades distintas como Angola e Moçambique propensas a uma vivência cultural e simbólica similar? Poderá um angolano expressar-se de um mesmo modo que um moçambicano? Terá a opressão linguística implementada pelo colonizador provocado nos escritores a necessidade de romper com a norma instaurada e de, num trabalho de prospecção e evolução, tentar encontrar aquilo que teria sido a progressão da sua linguagem da oralidade para a escrita se o processo de colonização tivesse ocorrido de modo diferente? Que tipo de influências terão recebido? Poderá o passado histórico aproximar o que uma fronteira separa?

Reflectir sobre Literatura Comparada, em termos genéricos, visando a abordagem específica da produção destes autores e efectuar um estudo, a nível de especialização, que permita conhecer um pouco mais das literaturas angolana e moçambicana são dois dos maiores objectivos a que nos propomos.

Palavras-chave: Literatura comparada; Literatura Angolana; Literatura Moçambicana; Luandino Vieira; Mia Couto

Abstract

There are several writers that relate Mia Couto's writing with that of Luandino Vieira. In this work we intend to circumscribe and explain that relation, being our aim to do it in what concerns the literary works "*Cada homem é uma Raça*" and "*A Cidade e a Infância*".

In short, in this study we will start by a short social political and cultural context of the two works, following the analysis of the corpus we are dealing with. We will classify the narrative, the languages and the symbolic meaning of the text in order to understand if the analogy between the processes of linguistic invention and rhetorical demonstration that occur in the two texts are due to influences or just coincidences.

Will the two distinct realities such as Angola and Mozambique be prone to a similar cultural and symbolic reality? Will an angolan express himself the same way a mozambican? Will the linguistic oppression established by the colonialist have caused the need to break up with the established norm forcing the two writers to try to find out how their language would have changed if the colonialist process had been different? What kind of influences would they have been subjected to? Will the historic background be able to approach what a borderline separates?

The two major objectives of our work are to ponder over compared literature in general, aiming at a specific approach of the work of these two writers and make a specialized study in order to understand the angolan and mozambican literature better.

Key-words: Compared Literature; Angolan Literature; Mozambican Literature;

Luandino Vieira; Mia Couto

Índice

Introdução	15
I - Proximidades e Distanciamentos Sociopolíticos, Culturais e Literários	21
1- Contextualização Sociopolítica, Cultural e Literária	23
2- Perspectivas críticas da consciência da influência: Luandino Vieira e Mia Couto..	29
Figura 1- Consciente v/s Subconsciente.....	32
Figura 2- Um texto só existe porque outro existiu antes dele.....	34
Figura 3- Todo o texto se cruzam sem hierarquia mas com relações de poder.....	35
Figura 4- Todo o texto se relaciona com outros.....	36
Figura 5- Todo o texto de cruza dialogando com outro.....	37
3- Elementos da narrativa.....	41
3.1- Os títulos	41
Tabela 1- Contos das obras em estudo cujo título contém o nome de personagens.	42
3.2- Os temas, as personagens e os espaços.....	43
Tabela 2- Contos das obras: Protagonistas, temas e sumários.....	44-47
3.3 - Os Narradores: o tempo e o modo do discurso.....	49
II A Oralidade nas Narrativas.....	55
1- Marcas da oralidade nos discursos.....	57
1.1 - Da oralidade à escrita.....	57
1.2 - O humor e a musicalidade.....	59
1.3 - Tipos de discursos.....	68
2- A criação de uma linguagem própria.....	71
Tabela 3- Exemplos de transposição directa da oralidade para a escrita.....	72
Tabela 4- Exemplos de palavras africanas presentes nas obras	73
Tabela 5- Exemplos de desvios ao Português escrito.....	73
Tabela 6- Exemplos de neologismos	74
III Simbologias.....	77
1- Guardiões de um imaginário simbólico similar.	79
1.1 - A mulher e a infância.....	79
Tabela 7- Presença da Mulher nas obras	80-82
1.2 - As cores, os frutos e as árvores.....	84
1.3 - Grutas, covas e fendas.....	93
Conclusão.....	99
Bibliografia.....	103

Introdução

São vários os autores que relacionam a escrita de Mia Couto com a de Luandino Vieira. Neste estudo pretendemos delimitar e explicar essa ligação, sendo nosso objectivo nesta investigação fazê-lo em relação às obras *Cada Homem é Uma Raça* e *A Cidade e a Infância*.

As pequenas “estórias” que compõem ambas as obras situam-se algures entre o conto e a novela, transportando os mundos interiores dos seus autores para um regionalismo universal, onde as análises de conflitos psicológicos possuem uma função ulterior catártica, permitindo-lhes reviver e resolver alguns episódios do passado.

Não obstante as revoluções sintácticas, semânticas e lexicais, a ousadia do processo de (re)invenção de um cosmos gerado no seio das recordações que ambos guardam das suas vivências pessoais, as quais seriam enriquecidas pelas mutações que sofreram à medida que esse passado se afastava, juntamente com o grande sucesso que as suas obras são, fizeram de Luandino Vieira e de Mia Couto os autores de Literatura escrita em Língua Portuguesa que maior eco produziram no processo de desconstrução de uma linguagem escrita para a oralidade. Independentemente da fronteira imposta, encontrámos alguns tópicos comuns nas duas obras em análise que nos suscitaram a necessidade de efectuar este estudo.

Inseridos num contexto sócio-político e cultural de “impérios do ultramar”, os escritores de Angola e Moçambique há muito que se haviam olvidado das suas culturas e das suas raízes, reagindo como assimiladas. Após séculos de ocupação, sempre com a certeza incontestável de que até à chegada dos portugueses eram gentios, ímpios, selvagens, incapazes mesmo de produzir cultura, como afirmou Gobineau¹, estes escritores produziam Literatura tal como na Europa, sendo a substancial diferença o local onde eram produzidas. Contrariamente, as obras em estudo foram escritas para valorizar as culturas e as tradições nativas que o colonizador anulava. Daí a forte componente tradicional, pois as memórias e as culturas desses povos eram orais.

Tratando de conservar e transmitir os valores culturais africanos, os quais haviam sido cativos em compartimentos territoriais, geometricamente traçados pelos colonizadores, desrespeitando as originais fronteiras ascendentes de línguas e tradições, Luandino Vieira e Mia Couto adoptam um Português com interferências linguísticas e o culto de um estilo aproximado ao da tradição oral. Deste modo, os escritores das obras em análise efectuaram uma fusão intercultural, não só entre as línguas nativas e o Português, mas também entre a oralidade e a escrita.

Questões

Serão duas realidades distintas como Angola e Moçambique propensas a uma vivência cultural e simbólica similar? Poderá um angolano expressar-se de um mesmo

¹Manuel Ferreira, *O Discurso no Percurso Africano I*, Lisboa, Plátano Editora, 1989, p. 234

modo que um moçambicano? Terá a opressão linguística implementada pelo colonizador provocado nos escritores a necessidade de romper com a norma instaurada e de, num trabalho de prospecção e evolução, tentar encontrar aquilo que teria sido a progressão da sua linguagem da oralidade para a escrita se o processo de colonização tivesse ocorrido de modo diferente? Que tipo de influências terão recebido? Poderá o passado histórico aproximar o que uma fronteira separa?

Procurando **responder a estas questões**, e no sentido de organizar o trabalho por **etapas coerentes**, decidimos proceder a uma revisão bibliográfica crítica sobre as obras de Luandino Vieira e Mia Couto em estudo e os contextos em que se inserem, bem como a uma investigação e leitura de bibliografia sobre os conceitos das noções de narratologia, linguística e simbologias a elas associadas. Também foram revistas obras acerca da componente oral, fortemente presente nas obras em investigação.

Posteriormente, efectuámos uma **análise da bibliografia** de e sobre Luandino Vieira e Mia Couto, mais particularmente das obras em análise, verificando a recorrência dos conceitos e noções atrás mencionados.

Ao longo de todo o trabalho, procurámos actualizar constantemente a **revisão bibliográfica** que incidiu nas seguintes **áreas**:

- 1- Estudos sociopolíticos, culturais e estetico-literários de Angola e Moçambique, em particular, e de África em geral;

- 2- Teoria, crítica e análise literárias;
- 3- Estudos literários sobre autores angolanos e moçambicanos;

Reflectir sobre a literatura comparada, em termos genéricos, visando a abordagem específica da produção destes autores e efectuar um estudo, a nível de especialização, que permita conhecer um pouco mais das Literaturas Angolana e Moçambicana de Língua Portuguesa são dois dos maiores **objectivos** a que nos propomos.

Deste modo, procuraremos enumerar os percursos que traçámos e que definimos como **hipóteses de trabalho**:

- 1- Situação de Luandino Vieira e da sua obra na Literatura Angolana;
- 2- Situação de Mia Couto e da sua obra na Literatura Moçambicana;
- 3- Situação de *A Cidade e a Infância* e *Cada Homem é uma Raça* nos contextos das obras dos referidos autores;
- 4- Análise das obras em estudo tendo em conta:
 - a) Os contextos sociopolíticos e culturais em que se inserem;
 - b) A influência, a enunciação e as suas contextualizações estéticas e literárias;
 - c) A construção dos discursos de enunciação;
 - d) A adaptação de estruturas orais à escrita;

- e) A criatividade linguística, semântica e sintáctica;
- f) As simbologias existentes e sua significação;
- 5- Organização dos elementos resultantes das análises;
- 6- Análise comparativa dos elementos pertinentes comuns;
- 7- Elaboração de Conclusões;

Em termos **metodológicos**, optámos por apresentar este trabalho em **três capítulos**. No primeiro, far-se-á o estudo da narratologia adoptada pelos escritores, classificando os textos em análise, tendo em conta os tipos de protagonistas, de narradores, os tempos e modos de diegese, bem como as sequências da narrativa utilizadas e suas características.

Iniciamos o segundo capítulo, estudando a componente oral nas narrativas, bem como as opções feitas pelos autores quanto às escolhas do vocabulário e o porquê dessas opções. Veremos ainda, nos casos em que os autores optam pela utilização de neologismos, de que modo é que a criação de palavras acontece.

No terceiro e último capítulo, faremos o levantamento das simbologias presentes nas obras face à organização social.

Todas estas fases de estudo serão acompanhadas de **comentários críticos de perspectiva comparatista**.

I

Proximidades e Distanciamentos

Sociopolíticos, Culturais e Literários

Não basta que haja pessoas
escrevendo, é preciso que haja pessoas
lendo, discutindo, vivendo esta literatura,
em bibliotecas, casas de leitura, que se
estude, que se critique estas literaturas.²

Mia Couto

1- Contextualização Sociopolítica, Cultural e Literária

O percurso das Literaturas Africanas teve o seu início tardiamente devido a factores históricos e sociais. Quando se afirma que a Literatura³ Angolana teve o seu início em 1845 e que a Literatura Moçambicana começa em 1854, com a introdução da tipografia nas colónias portuguesas, não nos podemos alhear do facto de em 1960 a taxa de analfabetismo rondar os 97%/98% em Angola e Moçambique, respectivamente⁴, sendo que, mesmo assim, a população negra quase não lia jornais e muito menos literatura.

Em Angola, a revolução literária é conseguida antes da política, graças aos angolanos que, dentro e fora das suas fronteiras, ganhavam consciência da sua identidade através da produção literária. Empenhados na criação de uma sociedade nova, onde se

² Mia Couto, *Jornal do Brasil*, 29 de Agosto de 1998, Rio de Janeiro.

³ Para diferenciar Literatura Erudita (escrita) de Literatura Popular (oral), e tendo em conta que *literatura* significa *escrita* e que a *escrita* é a marca dos letrados (Angenot, 1995, p. 26), optámos pela utilização do lexema Literatura quando isolado apenas para a literatura escrita, aparecendo nas restantes situações diferenciado.

⁴ Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p.20

valorizasse a africanidade, surgem em diversos continentes porta-vozes das injustiças e opressões de então.

De ideologia Pan-africana, o Indigenismo haitiano, o Negrismo cubano – Cubanias -, a Négritude francesa e a Negritude de Expressão Portuguesa enalteciam e divulgavam a cultura negra para que os oprimidos, espalhados e injustiçados em todo o mundo, se orgulhassem das suas raízes, à semelhança do que vinha acontecendo um pouco pelo continente americano, onde o movimento Black Renaissance/New Negro teve o seu início nos anos 20/30.

Ao invés do que normalmente acontecia, a Negritude de Língua Portuguesa recebeu influências directas do Black Renaissance americano e da Cubania de Guillén, as mesmas fontes onde a Négritude de Senghor foi se inspirar. Se observarmos as duas veias de criação apontadas por Pires Laranjeira⁵, enquanto alguns escritores seguem uma via mais conciliatória, contemplativa, que pretende promover o diálogo entre a Europa e África, como é o caso de Senghor ou Francisco José Tenreiro, outros seguem uma via impulsiva, mais agressiva e de maior componente reivindicativa e política, à semelhança de Whitman, Guillén, Césaire, Agostinho Neto, Noémia de Sousa ou Craveirinha.

Cedo, Luandino Vieira se cruzou com a literatura de guerrilha, na Casa dos Estudantes do Império (CEI), onde recebe influências visíveis no seu percurso literário. José Vieira Mateus da Graça, cidadão angolano, nasceu na Lagoa do furadouro em Ourém, no entanto, a história literária e de vida deste filho de pais portugueses viria a ser indissociável da biografia da sua pátria, tendo feito parte do primeiro governo angolano

⁵Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p.45

do MPLA liderado por Agostinho Neto. Falar do seu trajecto literário ou do percurso da Literatura Angolana é relembrar a história de Angola e da libertação do seu povo. Ligados a actividades políticas, sociais e culturais, os frequentadores da CEI tomam conhecimento de perto das denúncias das crises económicas e sociais de todos os africanos espalhados pelo mundo. Deste modo, Luandino participa, entre outros, nas revistas *Cultura II* e *Mensagem*:

Entre os colaboradores destas revistas, quer das angolanas, quer da(s) lisboeta(s), é Luandino Vieira, depois de Agostinho Neto, quem leva mais longe a ruptura com o universo estético cultural da metrópole. Iniciando-se com dois pequenos contos ainda esteticamente indefinidos, *Duas Estórias de Pequenos Burgueses*, [...] passa depois a uma colectânea de contos, já esteticamente amadurecidos, a que dá o título de *A Cidade e a Infância*.⁶

Ao mesmo tempo que se tenta a recuperação do povo africano, combate-se pela liberdade, o que Agostinho Neto fez com a sua obra e com a sua vida. Após uma primeira fase de um neo-realismo acoplado a uma Negritude intuitiva, onde as mensagens se enviavam a um nível ulterior, entre 1949 e 1955, Agostinho Neto produz a grande maioria dos seus poemas negritudinistas, os quais, devido à política educacional da altura, ficaram dispersos e desconhecidos durante algum tempo, circulando apenas no circuito da CEI⁷.

⁶ José Carlos Venâncio, *Literatura e Poder na África Lusófona*, Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1992, p. 25

⁷ Estes poemas encontram-se reunidos na sua maioria na edição póstuma de *A Sagrada Esperança*, não podendo também ser esquecido aquele que é o mais explícito poema da Negritude «Renúncia Impossível – a

Simultaneamente, entre 1948 e 1951, Noémia de Sousa produz toda a sua obra, publicada apenas em 2001, com o título *Sangue Negro*. Mas é com José Craveirinha que o fenómeno da moçambicanidade ultrapassa fronteiras, projectando a luta dos moçambicanos a nível internacional, através do jornal *O Brado Africano*, sendo posteriormente impulsionador e mentor da revista *Charrua*. A respeito de Craveirinha, escreve Mia Couto:

Mas este filho de algarvio e de uma moçambicana ronga, conduziu a poesia ao estatuto de alicerce do país. E hoje os meninos de todos os subúrbios moçambicanos sabem poemas seus de cor. À boa maneira do continente, vozes anónimas de Moçambique encontram em José Craveirinha a figura de um pai, de alguém que nos fez nascer, cidadãos de um país nascente.⁸

Filho de pai jornalista português, António Emílio Leite Couto nasce na Beira, em 1955, onde vive até 1971, altura em que se muda para Lourenço Marques, onde inicia os estudos em Medicina, que não viria a completar para ser infiltrado da FRELIMO no jornal *A Tribuna*⁹. Aos 14 anos viu alguns dos seus poemas publicados no jornal *Notícias*

negação» (1949). Preso várias vezes, Agostinho Neto foi eleito em 1957 o Prisioneiro do Ano pela Amnistia Internacional após uma vaga de protestos desencadeados pela sua prisão em 1955, onde foram enviadas petições assinadas por Jean-Paul Satre e Nicolás Guillén, entre outros.

⁸ Mia Couto, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 845, 19 de Fevereiro, p.12.

⁹ Mia Couto: “ De facto, foi antes da independência, eu recebi instruções. Como Jeremias sabe, naquela altura os jornais eram dominados por interesses coloniais e havia presença moçambicana ínfima dentro dos média. Então, recebi instrução de abandonar os estudos (eu estudava medicina) para me infiltrar num órgão de informação, na circunstância o jornal «A Tribuna», em Março de 1974.” in *O País*, 3 de Abril de 2009.

da Beira, sendo que em 1983 publica o seu primeiro livro de poesia, *Raiz de Orvalho*, e em 1990 o livro em análise *Cada Homem é Uma Raça* (CHUR).

Luandino Vieira, por seu turno, publicava alguns textos e ilustrações desde os 11 anos em jornais de bairro. Viria a ver publicado pela primeira vez em *A Cidade e a Infância* (CI) tudo o que vinha produzindo desde os 13 anos, obra que viria a servir de bitola a tudo o que Luandino Vieira produziria posteriormente.

Para além do passado histórico de opressão comum, em Angola e em Moçambique houve uma longa predominância da oralidade, a qual originou dominantes temáticas e estilísticas comuns em culturas distintas e em quadrantes nacionais diversos. Estes países evoluíram na sua pluralidade literária, tendo por base não só as diferenças culturais étnicas, como as diversidades linguísticas trazidas pela colonização.

2- Perspectivas críticas da consciência da influência: Luandino Vieira e Mia Couto

Para além da influência de Agostinho Neto e de outros frequentadores da Casa dos Estudantes do Império, Luandino Vieira descobre Guimarães Rosa pelas mãos de Eugénio Ferreira¹⁰ (*Sagarana*), quando este se encontrava no Tarrafal, onde viria a escrever *Nós, os do Makulusu*. No entanto, já antes Luandino Vieira se empenhava no processo de aproximação da oralidade¹¹, apenas não teria descoberto ainda o processo de invenção de uma língua própria para as suas personagens, que contivesse o que ele queria dizer em simultâneo: o passado e o presente. Guimarães Rosa foi um “fruto gerado” na Semana de Arte Moderna de Fevereiro de 1922 em São Paulo - momento auge no movimento revolucionário que foi o Modernismo Brasileiro. Em pequeno gostava de “brincar de geografia” e achava os adultos “soldados e policiais invasores, em pátria ocupada”. Foi com a conquista de algum isolamento que começou a conseguir produzir literatura¹², o que se assemelha bastante ao processo criativo de Luandino Vieira, que acabou por produzir a maior parte da sua obra na clausura do Tarrafal. Também António Simões Júnior, exilado político na Argentina, fazia chegar a Luandino Vieira livros de

¹⁰ Manuel Ferreira, *O Discurso no Percurso Africano I*, Lisboa, Plátano Editora, 1989, p. 145.

¹¹ Urbano Tavares Rodrigues: “Antes ainda de conhecer a obra de João Guimarães Rosa, já José Luandino Vieira se empenhava na criação de uma linguagem dentro da língua, apta a exprimir a sensibilidade e a vida de um povo não europeu...” in *Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise*,” Luandino Vieira: Uma Língua de Autor”, Urbano Tavares Rodrigues, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 149.

¹² Vicente Guimarães, *Joãozinho – Infância de João Guimarães Rosa*, Liv. José Olympio/INL, Rio de Janeiro, 1972, pp.28-29.

poesia negra, desde pelo menos 1957, sendo essa influência bastante visível e amadurecida em *Luuanda*, não apenas na linguagem utilizada, mas também na adoção da definição de “estórias” para os seus contos¹³, o que também viria a acontecer com Mia Couto.¹⁴

Deste modo, há quem relacione directamente a escrita de Luandino Vieira com a de Guimarães Rosa, bem como, por sua vez, a de Mia Couto com a de ambos, sugerindo que uns terão de certo modo dado continuação a um trabalho iniciado pelos seus antecessores ou, de algum modo sido influenciados pelo que leram dos outros. Em relação à sua obra em análise, diz-nos Mia Couto:

Muito do que está neste livro [*Cada Homem é uma Raça*]foi um aprofundamento, na medida que fui credenciado por autores que em outros países faziam a mesma coisa, como Luandino Vieira, em Angola, e Guimarães Rosa, no Brasil.¹⁵

Influência ou coincidência, muito se tem dito e escrito sobre a relação entre textos. No passado, imitar, “fazer como”, é que era difícil. Fazer como Platão, isso sim era arte e a *mimesis* era vista como o atingir da perfeição. De então para cá, bastante se dissertou sobre a influência e sobre o modo como essa interferência ocorre, bem como a que nível do consciente acontece. Freud, na sua teoria sobre a mente e a personalidade, propõe três níveis de consciência, os quais vão ser aproveitados por Harold Bloom na comprovação das suas teorias sobre a Influência Poética. Através do arquétipo freudiano,

¹³ Petar Petrov, *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Five Plus, Sófia, 2007, p. 61.

¹⁴ Petar Petrov, *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Five Plus, Sófia, 2007, p. 65.

¹⁵ Mia Couto, in *Jornal do Brasil*, 29 de Agosto de 1998, Rio de Janeiro.

alicerçado na sede da libido e das memórias reprimidas - o inconsciente – Bloom fundamenta a subsistência da influência em todos os poemas desde Homero a Goethe¹⁶, explicando a existência de iniciados e de autores fortes, as relações parentais entre estes, bem como o caminho a percorrer entre esses jovens cidadãos da escrita, os seus precursores e os escritores posteriores em que se podem transfigurar.

Para Nietzsche e Freud a consciência é, na melhor das hipóteses, uma máscara. Mas para Blake e Browning (e Emerson), a consciência não precisa ser falsa, mas pode profetizar a verdade.¹⁷

Esta afirmação de Bloom remete-nos para a questão da Influência, a qual “está intimamente ligada aos conflitos entre o *id* e o *ego* e à consequente desagregação do segundo, pois, por um lado, a consciência é apenas o cimo, a parte visível de um *iceberg*, estando submersos e “camuflados” a inconsciência e o subconsciente. Por outro lado, essa parte visível representa, utilizando Arquimedes e o seu princípio, o que resta da *força sofrida verticalmente, a qual é igual ao peso do fluido deslocado*, ou seja, o que se vê pode realmente conter indicadores correctos acerca daquilo que não se vê”¹⁸, como podemos ver na *figura 1*.

¹⁶ Harold Bloom, *Um Mapa da Desleitura*, (trad. Thelma Médici Nóbrega), s.l., Biblioteca Pierre Menard, Imago, s.d., p.43

¹⁷ Harold Bloom, *Um Mapa da Desleitura*, (trad. Thelma Médici Nóbrega), s.l., Biblioteca Pierre Menard, Imago, s.d., p.96

¹⁸ Sara Gomes Brito, “A (in) consciência do poeta segundo Harold Bloom”, texto policopiado, Trabalho final elaborado para a disciplina «Teoria da Literatura» no âmbito do Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas da Universidade de Évora, 2002, pp. 3-4

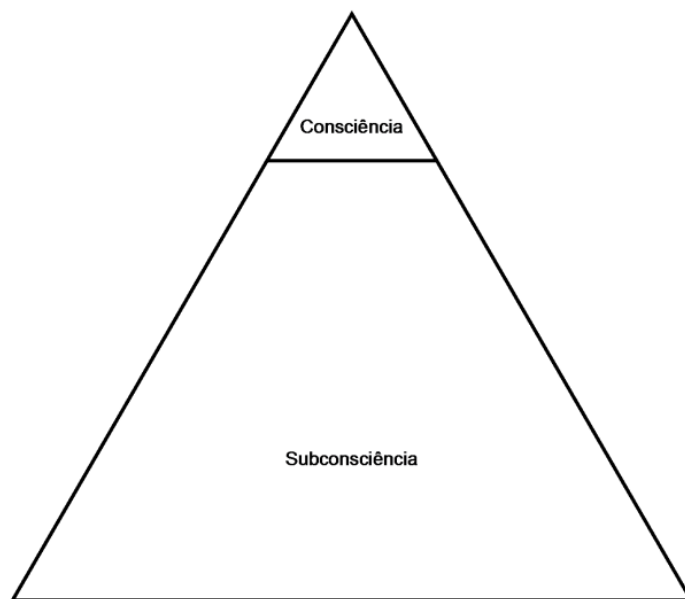


Figura 1- Consciente v/s Subconsciente

Assim, um texto pode não ter nada a ver com o estilo de outro, não ter quase semelhanças verbais, e mesmo assim ter sofrido influências deste. Ao nível visível do *iceberg* não há relação visível, mas pode-se pressentir a proximidade entre o autor precursor que criou o texto forte e o seguidor que modificou esse texto transformando-o em outro. A influência explica a originalidade do autor mas é um processo imaterial e ao nível do não-consciente.

Quando eu compreendi que isto era possível (...) foi também quando comecei a ler (...) o Luandino Vieira. A primeira vez não gostei. (...) Regressei ao Luandino depois de ter começado a escrever as primeiras

histórias e disse «Não, aqui está a prova de que é possível e se pode fazer literatura assim.» (...) Mais tarde confirmei isso com o Guimarães Rosa.¹⁹

Tentando fazer uma aproximação a teóricos que problematizam as questões do comparativismo literário e da influência, elaborámos esquemas com base nas obras em causa, posicionando os textos em análise de Luandino Vieira e de Mia Couto com o que terá estado na base, num ou noutro momento de criação, das suas obras. Incluímos ainda os prefácios de *Tutaméia*, datados de 1967 e de 1976²⁰, por neles encontrarmos factores que nos levam a crer que o título *Nós, os do Makulusso* está intimamente ligado ao primeiro de eles.²¹ Procuraremos ainda elaborar um esboço do que seria a representação da visão de Harold Bloom, Julia Kristeva, Mickail Bachtin e Gian Biagio Conte da relação entre estes 6 textos.

Deste modo resumido, Bloom colocaria certamente no topo, como texto forte, o *Grande Sertão: Veredas*, que teria influenciado *A Cidade e a Infância*, que por sua vez teria estado presente no processo de criação de *Cada Homem é uma Raça*.

¹⁹ Michel Laban, *Encontros com Escritores*, Vol. III, Porto, Imprensa Portuguesa, 1998, p.1016

²⁰ Optámos por colocar também o datado de 1976 para que o leitor que apenas conheça este não o confunda com o datado de 1967

²¹ Se colocarmos no eixo sintagmático de Saussure o título *Nós, os do Makulusu* e substituírmos no eixo paradigmático o substantivo *Makulusu* pelo *Temulentos*, quase obtemos o título do Prefácio de *Tutaméia* de Guimarães Rosa: “Nós, os Temulentos”

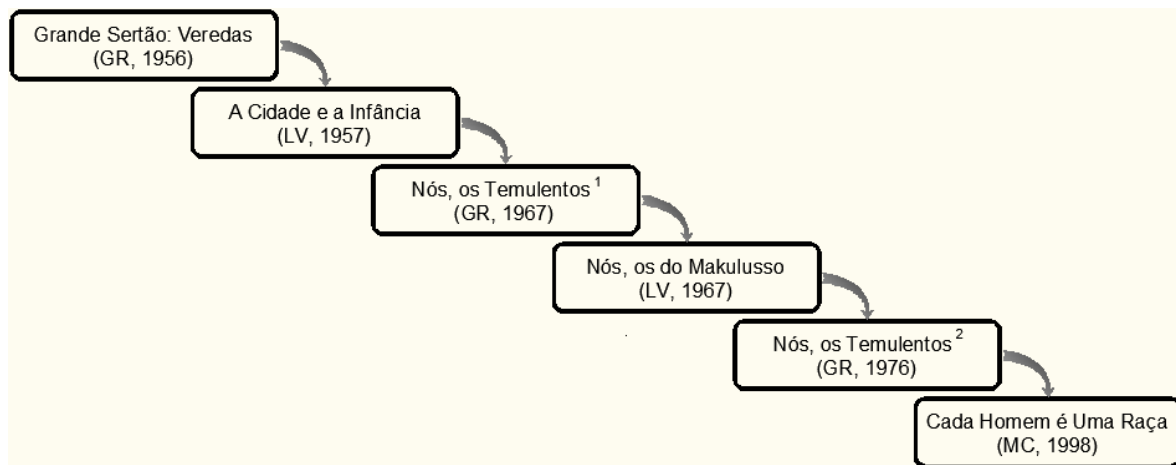


Figura 2- Um texto só existe porque outro existiu antes dele.

Para Bloom, todo o efebo, na sua inconsciência, luta contra o seu precursor na ansiedade de o superar. Quando toma consciência da sua relação face ao texto que o antecede, e aceitar o seu papel de texto posterior, torna-se num poeta forte.

No entanto, segundo Kristeva, este processo é de tal modo visível e material que pode ser observável, através do traçado de eixos perpendiculares, onde todos os textos se cruzam num espaço virtual.

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

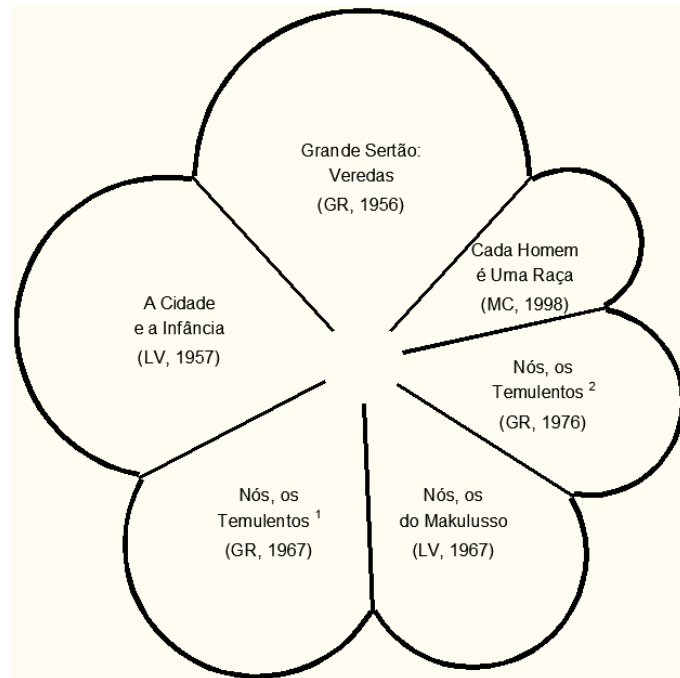


Figura 3- Todos os textos se cruzam sem hierarquia mas com relações de

Deste modo, todos os textos acabariam por se influenciar uns aos outros, mas mantendo a sua relação de poder. Kristeva também procura relacionar o inconsciente com o processo da intertextualidade, neste caso, matriarca, mas partindo do pressuposto que todo o texto é produzido a partir de uma afirmação ou de uma negação de outros textos. Ao invés de Bloom, para Kristeva tudo é pluralidade e não existe uma hierarquia. Existem sim, relações de poder, discursos dominantes e dominadores, opressores e oprimidos, daí a obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, aparecer como a “pétala” de maior volume na representação, por ser o que estaria na base de outros, tornando-se *dominante*, e o livro *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto, o de menor

volume, por acharmos que no conjunto destes 6 textos não teria influenciado nenhum, até porque foi o último a ser publicado, tornando-se assim *oprimido*.

Por outro lado Conte, que concorda com Kristeva em oposição a Bloom, concebendo todo o fenómeno de relações entre dois textos como material, defende que não há relações de subordinação, apenas analogias. A imitação é vista como uma função relacional, onde o autor é consciente, alterando as suas intenções de imitação consoante os processos culturais.

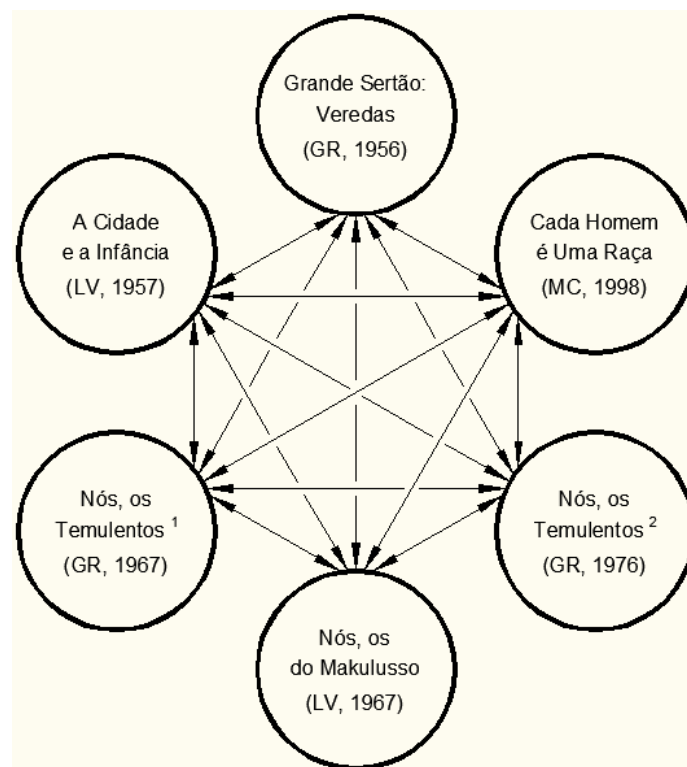


Figura 4- Todo o texto se relaciona com outros.

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

Por seu turno, Bakhtin afirma existirem diálogos entre textos, não existindo o próprio sem a existência do “outro”, não se preocupando muito com a psicanálise, ao contrário da sua seguidora, Kristeva.

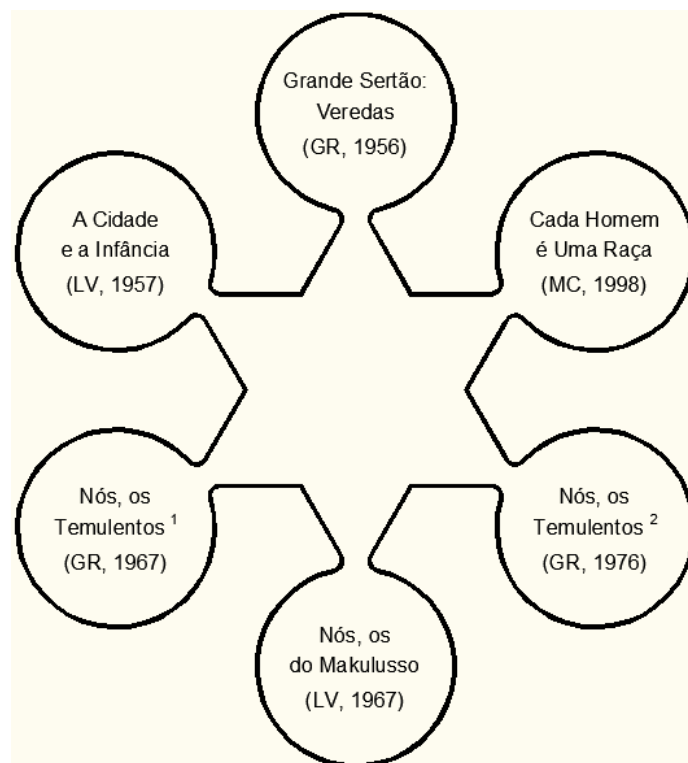


Figura 5- Todo o texto de cruz dialogando com outros.

A influência é fruto de um processo casual. Não pode ser escolhida nem impedida. Não poderemos saber, a não ser quando os próprios o afirmam, a que nível da consciência aconteceu a influência de Guimarães Rosa em Luandino Vieira ou em Mia Couto.

Tive como mestres João Guimarães Rosa e Camões.²²

Luandino, o primeiro escritor que me mostrou que, desarrumando a língua, estaremos fazendo uma coisa que é nossa.²³

Stevens afirmou “Não estou consciente de ter sido influenciado por ninguém” (Bloom, 1991, p.19). Não escondeu as influências que sofreu, apenas afirmou que deixara de ler certos autores para não ser influenciado e que, caso fosse influenciado, essa influência estaria a um nível de submersão, “a influência poética, entre poetas fortes, atua nas profundezas” (Bloom, s. d., p.32)

Guimarães Rosa originou uma revolução literária, explorando aspectos sonoros até então apenas presentes no domínio oral, reproduzindo lingüarejares regionalistas, criando novas palavras, aglutinando a escrita com a palavra oral e reinventando campos semânticos, lexicais e sintáticos autónomos, que nos fazem lembrar os autóctones. Sons e significados novos, aparecem combinados num eixo até então apenas de jugo verbal.

Luandino, antes de conhecer Guimarães Rosa, ensaia um processo semelhante de criação de linguagem, em *A Cidade e a Infância*, mas é depois de conhecer a obra de Guimarães Rosa que se dá a verdadeira revolução em *Luuanda*. Luandino fará com as línguas bantas (preferencialmente do Quimbundo e do Umbundo) aquilo que Rosa fez com o linguajar sertanejo. Muitos estudiosos afirmaram que Mia Couto faria o mesmo

²² Luandino Vieira aquando da apresentação pública de *O Livro dos Guerrilheiros*, Portimão, 30 de Setembro de 2009.

²³ Mia Couto in *Folha de São Paulo*, 18 de Novembro de 1998.

com o Ronga de Moçambique no seu processo de criação de linguagem, mas hoje sabe-se que a linguagem ficcionada dos seus textos é essencialmente a nível de neologismos criados a partir do português, nomeadamente da crase entre palavras, imbuindo-as de dupla significação com base em dois significados.

Guimarães, no seu contacto com raizeiros e dos receitadores aquando da sua estadia durante dois anos em Itacína, onde exerce medicina, Luandino Vieira pelos Musseques de Luanda em que cresceu e Mia Couto no seu contacto com o povo das margens dos rios que percorria enquanto biólogo, fazem um processo de transmutação de linguagem, enriquecendo as Literaturas de Expressão Portuguesa com novos ingredientes, com cores, sons e tons inovadores e exóticos.

3- Elementos da narrativa

3.1- Os títulos

Se olharmos para a obra de Luandino Vieira em análise, a sua consciência crítica é perceptível logo no título da obra²⁴ onde os substantivos que o compõem se excluem mutuamente pois, com a chegada do colono chega a cidade e o progresso fundeados na opressão do povo angolano. Por outro lado, ao utilizar a copulativa *e* em vez da disjuntiva *ou* demonstra, mais uma vez, a imposição e falta de escolha do povo angolano, fazendo com que o título seja um oxímoro, pois, com a implementação da *cidade*, deixa de haver inocência, *infância*, e apenas surge o *musseque*, símbolo de marginalização.

Também Mia Couto procura, através do seu percurso literário recordar o ambiente vivido em Moçambique antes e depois da Guerra Civil e da independência, dando voz aos mais desfavorecidos e às injustiças, sendo exemplo disso mesmo o texto em análise.

A obra *Cada Homem é uma Raça* insere-se, segundo Pires Laranjeira, na *fase da consolidação* da literatura moçambicana²⁵ A criatividade linguística, o humor, o maravilhoso imaginário e o realismo são existências constantes na obra de Mia Couto²⁶, sendo o livro supra mencionado o primeiro em que o autor procedeu à fusão de palavras,

²⁴ Salvado Trigo, *Luandino Vieira – o logoteta*, Porto, Brasília, 1981, p. 212

²⁵ Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p.313

²⁶ Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p.315

inspiradas na oralidade africana, onde a viagem é “...mais dentro da língua do que dentro do terreno da narrativa...”²⁷.

Cada Homem é uma Raça, título imbuído de significado, remete-nos para uma realidade baseada nos princípios da compreensão e da igualdade, onde o pronome indefinido *cada* transmite-nos a ideia de que, o que quer que constitua um todo, se tome ou se considere distributivamente, um a um, segundo o qual, uma pessoa humana é uma raça. No que à forma diz respeito, ambas as obras são uma compilação de contos, ou pequenas “estórias”, como os próprios autores gostam de lhes chamar, contendo *A Cidade e a Infância* dez contos e *Cada Homem é uma Raça* onze, sendo interessante o facto de em ambas haver quatro histórias cujo título contém o nome de um personagem, quase sempre do protagonista, nomeadamente:

<i>A Cidade e a Infância</i>	<i>Cada Homem é uma Raça</i>
Beniana	A Rosa Caramela
Marcelina	O apocalipse privado do tio Geguê
Faustino	Rosalinda, a nenhuma
Quinzinho	Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu

Tabela 1- Contos das obras em estudo cujo título contém o nome de

²⁷ Vide Michel Laban, *op. cit.*, p.11

3.2- Os temas, as personagens e os espaços

No prefácio à 2ª edição de *A Cidade e a Infância*, Manuel Ferreira transcreve-nos a divisão temática que o próprio Luandino Vieira faz da obra publicada 1960²⁸. Assim, para Luandino Vieira alguns dos textos em análise faziam parte daquilo a que ele chamava «vadiagem» e dividiam-se, conjuntamente com outros que aqui não citaremos, em três grupos: a) Musseques: “Marcelina” e “Bebiana”; b) ABC: “Quinzinho” e “Faustino” e c) Três simples histórias: “Companheiros”. “Encontros de acaso” era o único conto dos que constavam da obra CI publicada em 1957 e integrava o conjunto com o mesmo nome, juntamente com “Despertar”, “A fronteira de asfalto”, “O nascer do sol”, e “A Cidade e a Infância”.

Quanto aos temas dos contos, são variados, no entanto, agrupámo-los em dois grandes grupos: o corromper da pureza (C. P.) - passagem da infância para a adultez, alcoolismo, prostituição, trabalho infantil, injustiças da colonização - em *A Cidade e a Infância* e cinco contos de *Cada Homem é uma Raça*; e os excluídos da sociedade (E. S.) - loucura, deficiência, feitiçaria, contactos com mortos, transmutação entre mundos, forças ocultas -, nos restantes sete contos de *Cada Homem é uma Raça*, que passo a nomear: “A Rosa Caramela”, “O Pescador Cego”, “O Ex-futuro Padre e a sua Pré-viúva”, “Rosalinda, a Nenhuma”, “O Embondeiro que Sonhava Pássaros”, “Mulher de Mim” e “A Lenda da Noiva e do Forasteiro”.

²⁸ Não confundir com a publicada em 1957, que era composta por quatro contos, sendo que, dos textos em análise continha apenas o “Encontros de Acaso”. Vide Prefácio de Manuel Ferreira, in Luandino Vieira, *A Cidade e a Infância*, Lisboa, Edições 70, 3ª edição, 1997, p. 18

Em relação às personagens, quer na obra de Luandino Vieira quer na de Mia Couto, são os locais, os nativos, os habitantes de Angola e Moçambique como personagens principais, protagonizando o dia-a-dia, as vivências em tempos conturbados onde normalmente o conflito entre colono e colonizador é uma constante. São oprimidos, humilhados, excluídos ou pervertidos por causa do homem branco e da pobreza ou dos vícios a ele associados.

No quadro abaixo, procurámos distribuir os contos por obras, identificando o protagonista e a temática e fazendo um sumário breve, para melhor se perceber o identificado.

Obra	Título	Protagonista	Tema – Sumário
CI	Encontro de Acaso	Anónimo, jovem	C. P.- Encontro de dois amigos de infância que se tinham afastado.
CI	O Despertar	Anónimo, jovem delinquente	C. P.- Jovem que com a chegada do dia sente-se dominado, prisioneiro.
CI	O Nascer do Sol	Zito	C. P.- Jovens descobrem a sua sexualidade.
CI	A Fronteira de Asfalto	Ricardo e Marina	C. P.- Jovens amigos na infância separados na adolescência

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

CI	A Cidade e a Infância	Zito	C. P.- Jovem doente, moribundo
CI	Bebiana	D' Ana	C. P.- Quitandeira que quer casar a filha
CI	Marcelina	Marcelina	C. P.- Jovem prostituta mulata
CI	Faustino	Faustino	C. P.- Porteiro que gosta de flores e de estudar
CI	Quinzinho	Quinzinho	C. P.- Menino que morre a trabalhar numa máquina
CI	Companheiros	Armindo João Calumango	C. P.- A vida de três jovens amigos que se ajudam mutuamente na ruas de Luanda.
CHUR	A Rosa Caramela	Rosa Caramela	E. S. – Mulher demente corcovada que fala com estátuas.
CHUR	O Apocalipse privado do Tio Geguê	Sobrinho do Geguê	C. P. – Jovem órfão cujo tio é miliciano e ladrão em simultâneo
CHUR	Rosalinda, a nenhuma	Rosalinda	E. S.- Viúva que se translada para o mundo dos mortos.

CHUR	O embondeiro que sonhava pássaros	(João Passarinheiro) ²⁹ e Tiago	E. S.- História duma amizade entre um velho vendedor de pássaros e uma criança.
CHUR	A Princesa Russa	Fortin	C. P.- Criado confidente de uma princesa russa.
CHUR	O Pescador Cego	Mazembe	E. S.- Pescador que sobrevive utilizando os seus olhos como isco.
CHUR	O ex-futuro padre e a sua pré- viúva	Anabela	E. S.- Jovem que casa com futuro padre mas que não altera os seus hábitos.
CHUR	Mulher de mim	Anónimo	E. S.- Homem que é visitado na noite por espírito de mulher que é o seu eu feminino.
CHUR	A lenda da noiva e do forasteiro	Forasteiro Jauharia Nyambi	E. S.- Aparecimento de um Forasteiro com seu cão provoca desaparecimentos; enviam a única jovem da aldeia como oferenda.
CHUR	Sidney Poitier na barbearia de	Firipe Beruberu	C. P.- Barbeiro que faz propaganda da sua barbearia

²⁹ Chegámos ao nome da personagem através do intróito da obra.

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

	Firipe Beruberu		contando mentiras e que acaba por ser acusado de acolher e dar apoio a estrangeiros.
CHUR	Os mastros de Paralém	Constante Bene	C. P.- Guarda de um monte que, depois da sua filha ter tido um filho do patrão, resolve colocar uma nova bandeira no mastro da administração.

Tabela 2- Contos das obras: Protagonistas, temas e sumários

Bastante interessante é o facto de algumas personagens de “O Nascer do sol” terem os mesmos nomes e brincarem nos mesmos sítios e contextos que as do conto “A Cidade e a Infância”, podendo inclusivamente a menina da bicicleta do conto “O Nascer do sol” ser a mesma que morreu no conto “A Cidade e a Infância”.

Também o narrador de “Faustino” diz que não foi a Don’Ana quem lhe contou a história. Recorde-se que Don’Ana é a avó de Bebiania do conto com o mesmo nome e que “Às vezes chama um da gente e conta histórias muito antigas” (CI, p. 95)

Deste modo, entrelaçando umas histórias nas outras, provoca no leitor a impressão de conhecer um pouco mais das personagens e das suas vivências, ficando para um outro estudo a verificação da presença destas personagens noutros textos de Luandino Vieira.

De referir que em comum, nas duas obras, encontrámos dois homens e um rapaz que tocam gaita, ou harmónica (muska), sendo personagem principal no conto de Mia Couto, “O Embondeiro que sonhava pássaros”(ESP) e no de Luandino Vieira “Companheiros” (C) e secundária em “Encontro de Acaso”(EA) também de Luandino Vieira:

O homem puxava de uma muska e harmonicava sonâmbulas melodias. (ESP, pp. 63 e 64)

Mulato Armindo tira a gaita, começa a tocar. (C, p.126)

Depois o negro da harmónica parou. (EA, p.52)

Tudo isto tinha acontecido nos musseques de Luanda ou em Nova Lisboa (hoje Huambo), na Grande Floresta, no Clube Kinaxixi, nos textos de Luandino, e em Lourenço Marques (Maputo), na Beira e em Manica, em Mia Couto. Os sítios, os lugares e as cidades, simbolizam os universos, sendo estas obras microcosmos representativos dos mundos interiores dos autores, nas quais as experiências de vida se (con)fundem com as dos textos.

Quer Luandino Vieira, quer Mia Couto, viveram, cresceram e brincaram em espaços semelhantes aos que encontramos nas obras, não sendo incomum encontrar relatos de ambos em várias entrevistas.

3.3 - Os Narradores: o tempo e o modo do discurso

Na análise das obras *A Cidade e a Infância* (CI) e *Cada Homem é uma Raça* (CHUR), procurámos delinear, através da visão do sujeito de enunciação, a cosmovisão, o universo imaginário / simbólico da oralidade africana e o modo como se reflecte em ambas as narrativas, desde a escolha dos personagens e o seu modo de vida até à organização social e às manifestações sobrenaturais ou de transitoriedade entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Tentámos construir uma análise de conjunto coerente através, primeiramente do intertexto e, progressivamente, do *ghost text* (Riffaterre)³⁰, permitindo fundamentar as intertextualidades, as quais nos remetem sempre em direcção a uma “cosmovisão, a um universo simbólico em que se acredita ou se denega”³¹.

A necessidade de divulgar as injustiças contra a humanidade e, mais especificamente, contra o povo africano, é defendida por Luandino Vieira, quando afirma que o dever de um escritor é ser “consciência crítica da sociedade”³², tal como ele o é em *A Cidade e a Infância*, embora esta obra se situe na sua primeira fase, onde o discurso ainda não tinha sofrido influências significativas do Quimbundo, o que aproximará ainda mais a voz de Luandino da voz do povo angolano e o seu discurso da oralidade africana.

No entanto, muitos afirmam que esta obra foi a pipeta de ensaio embrionária de toda a sua obra, tal como “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa, obra publicada a título

³⁰ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1993, p.627

³¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1993, p.633

³² Michel Laban, *Encontros com Escritores*, Vol. I, Maia, Gráfica Maiadouro, 1991, p.411

póstumo em 1969, serviria, segundo Alberto Gonçalves, de “ensaio para o voo mais alto que seria o romance da relação ambígua de Riobaldo e Diadorim”.³³

Concordando com Aguiar e Silva³⁴, quando diz ser o narrador uma «criatura fictícia do autor textual», os discursos dos sujeitos de enunciação também reflectem os discursos dos seus autores, da sua luta pela emancipação das culturas em que se inserem. Nestas obras o narrador aparece frequentemente relatando na primeira pessoa, quer como personagem que vê ou ouve, quer como protagonista:

Mas tudo se modificou e só a ferida feita pela memória persiste ainda.

Tractores invejosos a soldo de bandos de inimigos desconhecidos invadiram-nos a floresta e derrubaram as árvores. Fugiram os sardões e as pica-flores. As celestes e os plim-plaus. Planos maquiavélicos de engenheiros bem pagos, libertaram as chuvas. E nunca mais houve ataques ao Kinaxixi.

Fomos crescendo. (CI, p. 50)

Ambos os autores fugiram aos cânones das Literaturas Europeias e transformaram personagens “pouco comuns” não só em narradores principais como também em protagonistas. Estas personagens descrevem, cautelosamente, as suas próprias consciências políticas e sociais e têm, nos seus relatos, morais políticas a serem seguidas por aqueles que se dispusessem a lutar contra o instaurado, transmitindo uma mensagem de luta contra o colonialismo.

³³ Adelto Gonçalves, «*Meu tio o Iauaretê*: uma epifania demoníaca» in *Revista Vértice*, Setembro - Outubro de 2001, II série, 102, pp. 108-113

³⁴ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1993, p. 220

Lembrou, entretanto, as penas daquele tempo: o mastro da administração. Ali sua lembrança se joelhava, o camboco do cipaio, «passa sem fazer poeira, seu merdas, não suja a bandeira». E ele, de pésrasteiros, carregando seus filhos, sem levantar passo. O patrão, no passeio, simulava outras atenções. Pode a pessoa assim tanto se desalmar? (CHUM, p. 179)

Ambos narram ao sabor do acaso, à medida que se vão recordando, num emaranhado de episódios, espaços e tempos, que oscilam entre o passado e o presente, transportando o leitor/ouvinte através das suas memórias.

De pequeno, sonhos de brinquedos a brincarem no coração, pasta a tiracolo, a escola. Depois o liceu. Momentos de alegria. Mas com o tempo veio o conhecimento dos factos e dos homens. Perdeu o interesse no estudo porque morreram as suas ilusões. (CI, p. 56)

Este oscilar de lembranças, entre o vivido, o que se vive e o que estará para vir, aparece-nos também sob a forma de analepses, bem visíveis em contos como “Encontros de acaso”(CI) ou “O Despertar”(CI), onde o tempo do discurso se antecipa ao da história, e de prolepses com mensagens premonitórias, como acontece no sonho que «Constante Bene» tem e onde relaciona laranjas e fogo, antecipando a visão do que viria a acontecer em “Os mastros de Paralém” (CHUR).

Por vezes o tempo do discurso se sobrepõe claramente ao da história, fazendo com que o que se lê num segundo tenha a duração de uma hora:

Chegou a hora, passou a hora. (CHUR, p. 17)

Outro recurso bastante significativo nos nossos narradores é o uso da gradação, visível de forma preeminente em contos como “O Despertar”, “O Nascer do sol”, “A fronteira de asfalto” e “Faustino”:

Fora o sol está a nascer/
Fora realmente o sol está a nascer/
Lá fora está um lindo dia/ (CI. p. 55)

Naquele tempo/
Era o tempo/
Ora naquele tempo/
Foi nesse tempo/ (CI, pp. 63-64)

O Toni rosnou/
O Toni ladrrou/
O Toni ladrava/ (CI, pp. 76-77)

Faustino sorriu. Sorri sempre/
Faustino não sorriu/
Faustino não sorriu mais. (CI, pp. 112-114)

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

A obra de Luandino Vieira, procura retratar a vivência dos africanos perante os colonizadores, sendo, tal como a de Mia Couto, um depoimento daquilo que se viveu, quase autobiográfico, espelhando realidades similares. Com um passado colonial similar, embora vivenciado de modos diferentes, Luandino Vieira e Mia Couto sentem uma necessidade comum: enaltecer e dar o devido valor às tradições culturais que se encontravam adormecidas, despertando as consciências (e despertando-as) dos/nos seus legítimos herdeiros.

II

A Oralidade nas Narrativas

Nesta espécie de «jogo» que a vida me deu e fui jogando e joguei até ao fim da corrida, não consigo ver-me sem o outro que o Outro via em mim. E vice versa: falava quimbundo, ouvia português; falavam quimbundo, ouvia português.³⁵

Luandino Vieira

1- Marcas da oralidade nos discursos

1.1- Da oralidade à escrita.

No Período do Colonialismo, uma relação intercultural forçada impossibilita o processo próprio e espontâneo de criação, provocando uma inibição conjunta das tradições autóctones, havendo, na resistência, uma busca das memórias colectivas a partir de pontos comuns que conduzem ao próprio pessoal e ao nacional, às suas identidades culturais, preponderantemente orais.

Tudo isto concede grande importância à oralidade enquanto guardiã histórica e cultural. De um mesmo universo oral emergem textos escritos, com divergências estéticas mais ou menos acentuadas, mas com semelhanças intrínsecas inegáveis.

³⁵ Luandino Vieira, www.litartafricanas.no.sapo.pt

Segundo Ana Mafalda Leite, Leopold Senghor foi um dos primeiros africanos a exprimir a ideia de “continuidade” entre a tradição oral e a literatura³⁶. De uma mesma esfera cultural, o imaginário simbólico é transposto do género oral para os que emergem com o aparecimento da escrita, “as fórmulas encantatórias e os cânticos rituais são inseparáveis da imagem dos antepassados e da dos espíritos dos deuses”³⁷, provocando o aparecimento de uma estrutura onde o mito e o rito são inseparáveis do registo do mistério.

Ambas as obras foram escritas para valorizar as culturas e as tradições nativas que o colonizador anulava. Daí a forte componente oral, pois as suas memórias, as suas culturas são orais, permitindo a estas literaturas “...fundamentalmente urbanas, vencer as barreiras (...) e ultrapassar ainda aquelas que derivam da taxa de analfabetismo...”³⁸.

A oralidade e a escrita adquirem em conjunto um papel muito importante e indissociável: os saberes e as tradições estão na oralidade, no entanto, para se transmitir e se perpetuar esses conhecimentos e essas memórias é muito importante que estas passem para o patamar da escrita, entrando esta no domínio do sagrado e adquirindo características iniciáticas: a palavra *mucanda* “...proveniente de nkanda [pele] (...) foi usada, por extensão, para designar as peles utilizadas nos tambores – instrumentos sagrados de comunicação – e também de ritos de passagem masculinos, onde se «corta a

³⁶ Ana Mafalda Leite, *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Colibri, 1998, p. 14

³⁷ Marc Angenot, et. al., *Teoria Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 27

³⁸ José Carlos Venâncio, *Literatura e Poder na África Lusófona*, Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1992, p.

pele» do prepúcio. (...) Pelo facto dos pergaminhos serem de pele, passou a ser aplicada às cartas e aos documentos escritos em geral...»³⁹

1.2 - O humor e a musicalidade

A presença da oralidade também é bastante perceptível no humor presente nas obras. São bastante comuns, nas duas obras, signos linguísticos que devido ao contexto, significado ou apenas pelos desvios, em termos gráficos, da norma padrão, provocam alguma diversão no leitor. Surgem dando, em simultâneo, maior realismo e humor ao conto, desdramatizando episódios mais trágicos, o que, a juntar à presença do imaginário, faz com que o leitor consiga ter uma percepção bastante aproximada daquilo que é a tradição oral, ao conseguir, de certa maneira, “ouvir” alguém contar-lhe o conto.

Este plurilinguismo, para fins jocosos, é aquilo a que Mikail Bakhtine, e por sua vez Kristeva, chamam de Carnavalização menipeica, onde através da sátira, da paródia, do cómico e da anedota se ameniza a dureza de uma mensagem e se provoca o riso.

A este respeito, identifica Pires Laranjeira⁴⁰ vários tipos de humor que procuraremos reconhecer nas obras em análise, nomeadamente, o humor de intriga, de acontecimento/situação, de personagem, dos nomes próprios, da narração, da enunciação e da linguagem.

³⁹ Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p.30

⁴⁰ Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, pp.316-318

No que diz respeito às intrigas, para além da comicidade de “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”(CHUR), história que demonstra como uma mentira, repetida muitas vezes, pode se transformar numa verdade, achámos hilariante o enredo de “O ex-futuro padre e a sua pré-viúva”(CHUR), onde a jovem Anabela tudo faz para casar com um seminarista que quase não chega a consumir o casamento. Também a história de “Faustino”, porteiro de elevador/jardineiro, possui um certo humor visível no antagonismo dos seus actos, na dicotomia contida no “mal-me-quer” que ele desfolha, uma vez que ele zela pelo jardim mas arranca flores para aplicar os conhecimentos das aulas de Ciência: “cuidar-bem”/”cuidar-mal”.

Em relação ao humor de acontecimento/situação, encontrámos alguns episódios engraçados nas obra de Luandino Vieira, tais como as brincadeiras de infância das crianças em “O Nascer do Sol”(CI) e em “A Cidade e a Infância”(CI):

-Já te fiz vinte filhos!

-Eu sou um cavalo negro, tu és uma égua branca! (CI, p. 65)

Talamanca, aquela mulata maluca que fazia as brincadeiras da miudagem com pedras e asneiras, quando lhe saíam à frente puxando pelas saias e gritando.

Talamanca talamancaéééééééééé” (CI, p. 82)

O humor também é bastante visível em “A Rosa Caramela” (CHUR), onde a personagem «Juca» empresta/aluga os seus sapatos e juntamente com o pagamento/devolução quer o relato dos acontecimentos presenciados, bem como em

“Rosalinda, a nenhuma” (CHUR), sobretudo no acto de transladação do cadáver do marido para uma sepultura ao lado, enganando assim uma mulher com quem ele a teria traído em vida.

O único despacho de seu fazer era alugar os próprios sapatos.
Domingo, chegavam os do clube dele, paravam a caminho do futebol.

- *Juca, vimos por causa dos sapatos.*

Ele acenava, lentíssimo.

- *Já sabem o contrato: levam e, depois, quando regressarem, contam como foi o jogo.* (CHUR, p. 18)

Agora, só eu sei qual é sua verdadeira tabuleta, malandro.
Rosalinda sacudiu as mortais poeiras, se administrou o devido perdão. Que esse gesto de aldrabar a intrusa lhe fosse minimizado por Deus. (CHUR, p. 56)

Em relação ao humor de personagens, na obra *A Cidade e a Infância*, apenas podemos fazer referência à personagem “Faustino”, pelos mesmos motivos indicados em relação ao humor na intriga, sendo que na obra *Cada Homem é Uma Raça* os exemplos são em maior número, nomeadamente a Rosa Caramela, Fabião Gegué, Rosalinda e Fortin: a «Rosa Caramela», por ser uma personagem que dança com estátuas no jardim, cuidando delas como se fossem seus namorados, «Fabião Gegué» por provocar distúrbios para justificar o seu trabalho de vigilante, «Rosalinda» pelas andanças no cemitério e «Fortin» por tratar mal os empregados que tinha que coordenar quando ele era respeitado pelos patrões.

Encarregado-geral. Era a minha categoria, eu era um alguém. Não trabalhava: mandava trabalhar. Os pedidos dos patrões era eu que atendia, eles falavam comigo de boa maneira, sempre com respeito. Depois eu pegava aqueles pedidos e gritava ordens para esses mainatos. (CHUR, p. 78)

Em relação aos nomes próprios, importa referir alguns pela sua sonoridade, como «Calumango, rato do mato» (CI) e «Firipe Beruberu» (CHUR), outros pelo seu significado, «Rosa Caramela» em que a sua corcunda redonda passa a fazer parte do seu nome próprio; «Rosalinda» que, de acordo com o texto, não seria nem Rosa, nem linda; e Benjamim Katikeze, nome que, para além de uma sonoridade jocosa, serve também para o caracterizar, uma vez que este jovem seminarista ia a catequeses.

Passando para o humor da narração, praticamente tudo o atrás descrito é acompanhado de momentos humorísticos de narração, seja a nível de intriga, situacional, na caracterização das suas personagens ou nos seus nomes. De entre os inúmeros, sublinhamos:

As outras seguravam as exaltadas e o João meteu-se no meio, fingindo apaziguar mas aproveitando para as apalpar. (CI, p. 103)

A outra paraviúva, que dedicasse seus ranhos ao vizinho, o da morte anexa. (CHUR, p. 56)

Também na enunciação o humor aparece constantemente, aproximando o falar das personagens da realidade da oralidade africana, captando a atenção do leitor, do mesmo modo que se “prende” o ouvinte a uma boa história. Como exemplo, vejamos uma passagem de “Bebiana”:

Fui sua lavadeira, cozinheira e depois deitava-me com ele. Naquele tempo as mulheres brancas não vinham em Angola. Angola era mesmo terra dos condenados como ele, febres, mosquitos. Vinham só os brancos ganhar dinheiro e iam gastar no Puto. (CI, p. 97)

Para terminar, o humor na linguagem é bem visível em ambas as obras mas é nos textos de Mia Couto que assume maior importância, enquanto em Luandino Vieira será mais visível em escritos posteriores a *A Cidade e a Infância*.

Também a música tem um papel de relevo na transposição da oralidade para a escrita nas Literaturas Africanas. Tal como dissemos anteriormente, a corrente literária denominada nos países de expressão portuguesa de Negritude tem o seu começo nos bairros de Harlem, cujo maior difusor foi Langston Hughes, e inspirou depois criações poéticas de temáticas comuns, com características mais ou menos acentuadas. Os sons das palavras, associados aos sons musicais, traduzidos para os textos pelas onomatopeias e aliteraões, invadem a literatura com ritmos culturais africanos. Estes ritmos vão, pouco a pouco, espalhando-se pelas diversas culturas, tal qual o movimento de expansão da música africana que em sucessivas osmoses, “está na origem e/ou é parte integrante de

músicas como o tango argentino e uruguaio, o samba brasileiro, a rumba e conga cubanas, os spirituals negros, o pop, o pop-rock”.⁴¹

Os sons dos tambores, das marimbas, das guitarras, os cânticos e os ritmos ancestrais africanos ecoam nos textos, transformando-se em música verbal e transportando-a dos domínios da oralidade para a escrita. Onde ecoam batuques africanos e vozes - uma ou muitas - entoam, em uníssono, hinos de libertação⁴².

É através da música que os povos africanos exprimem sentimentos e preocupações sócio-políticas, por isso não é de estranhar que essa mesma música entre na palavra escrita. Foi na palavra escrita que os poetas negritudinistas encontraram o instrumento difusor no qual ecoasse o seu património comum.

Depois afastei-me devagar e fui bater com o povo, aos gritos, a canção rouca, na mesa da taberna (...) Bati, batuquei na mesa com raiva (...) uma canção de protesto, até despontar a madrugada. (CI p.107)

O povo africano canta na vida e na morte, não podendo ser colocada de lado a musicalidade neste processo de emancipação de todos os negros, proporcionando-nos, nos seus sons e ritmos, uma ressonância emotiva que ecoa dentro de quem escuta a sua voz, os seus cantos e os seus contos.

A musicalidade nos contos em análise chega-nos, muitas vezes, através das recordações das brincadeiras de criança, jogos infantis de oralidade:

⁴¹ Jorge Macedo «Música Africana de Raiz e Música Aculturada - Itinerários e convergências, edição virtual em www.cubaliteraria.com, s.p.

⁴² A este respeito leia-se o poema de Noémia de Sousa “Deixa passar o meu povo” e oiça-se de Paul Robeson a música intitulada “Let my people go”.

Sapateiro remendeiro
Come as tripas do carneiro.

Três
Maria Inês
Um pulinho pró chinês
Outro pró landês! (Cl. p.63)

Ou através de canções guerreiras:

Iripo, iripo
Ngondo iripo (CHUR, p. 173)

Estas canções reflectem a palavra falada, os ritmos das melodias populares impregnadas de conteúdo social.

Para além das canções transcritas nas obras, a musicalidade também está presente no ritmo que as sequências da narrativa lhe impõem, como podemos ver no desenrolar da acção do conto “A fronteira de asfalto” (CI) que culminará com a morte de «Ricardo».

-Alto aí! O que está a fazer?

Ricardo sentiu medo. O medo do negro pelo polícia. Dum salto atingiu o quintal. As folhas secas cederam e ele escorregou. O *Toni* ladrou.

-Alto aí seu negro. Pára. Pára negro!

Ricardo levantou-se e correu para o muro. O polícia correu também. Ricardo saltou.

-Pára, pára seu negro!

Ricardo não parou. Saltou o muro. Bateu no passeio com violência abafada pelos sapatos de borracha. Mas os pés escorregaram quando fazia o salto para atravessar a rua. Caiu e a cabeça bateu pesadamente de encontro à aresta do passeio. (CI, p. 77)

Para além do ritmo muito rápido que lhe é dado pela pontuação e pelas frases curtas interpoladas com frases longas, o facto de o texto nos remeter para uma situação de fuga à polícia, culminando na morte do jovem «Ricardo», faz com que o ritmo de leitura acelere substancialmente, acabando o leitor de ler este excerto com a sensação de que vivenciou o acontecimento.

Em termos sonoros, podemos ainda ver no conto em análise alguma rima interna, como por exemplo, *as pedras duras das calçadas* (CI, p.) fazendo-nos lembrar as línguas do tronco Banto (nas quais se insere o Quimbundo) e o seu sunguilamento (narrativa oral), onde existem partículas correlativas que nos indicam, por exemplo, que o substantivo é caracterizado por determinado adjectivo, fazendo com que, naturalmente, exista rima interna e musicalidade intrínsecas no pensamento do autor africano mesmo quando este escreve na língua do colonizador.

A musicalidade também está bastante presente no conto “Quinzinho” (CI) através dos sons e dos movimentos da máquina com a qual o menino trabalha e onde acaba por morrer. Máscara de progresso e de morte, é ela a batuta que provoca o oscilar rítmico que em compasso ternário marca o vocabulário de todo o poema: 3x “negro”, 6x (3x2) “branco”, 3x “sangue vermelho”, 3x “rosas vermelhas”, 3x “baía” (azul), 3x “homenagem”, 3x “um dia”.

Aparece ainda três vezes, ao ritmo do *tambi* ⁴³, uma de entre as várias expressões sincopada que oscilam, tal como as correias e os pistons das máquinas, entre frases melódicas curtas e longas:

Aiué, Quinzinho, Aiue. (CI, pp. 119-120)

Este vocativo, juntamente com as frases sincopadas, as repetições, o vocabulário e as **rimas internas**, transmite características circulares, sem fim, redondas, infinitas, remetendo-nos mais uma vez para o ritmo da musicalidade das correias da máquina:

Vais a enterrar, **Quinzinho**, **vais** quieto como nunca foste.
Despedaçado **pela máquina**, **Quinzinho**, **pela máquina** que tu **amavas**,
que tu trat**avas com amor**, desenhando as **curvas sensuais** das **rodas**, o
alongamento das **correias sem-fim**. (CI, p.119)

Tal como na narrativa oral, a musicalidade e o ritmo é uma constante, quer na transposição para a escrita das canções, quer ao nível da sintaxe, quer na utilização de rimas internas, quer da utilização dos discursos directos, indirectos e indirectos livres, como seguidamente veremos.

⁴³ Salvato Trigo, *Luandino Vieira – o logoteta*, Porto, Brasília, 1981, p. 313

1.3 Tipos de discursos

No narrar das duas obras é bem visível uma característica da literatura oral, o alternar entre o uso do *discurso directo* (*dd*) com o *indirecto* (*di*) e o *indirecto livre* (*dil*). Esta variação provoca na narrativa aceleração ou abrandamento, consoante se passe do discurso indirecto livre para o directo ou vice-versa, respectivamente.

- *Tode minha vide eshtá lá. O homem que amo eshtá na Rússia, Fartin.*

Eu me oscilei, fingindo. Nem não queria entender.

- *Chame-se Anton, esse é único sanhor de meu coração.*

Estou a imitar as falas dela, não é fazer pouco. Mas eu guardo assim a confissão dela, desse tal amante. (CHUM, p.86)

O oscilar entre os dois discursos permite, ainda, uma participação imediata do leitor, aproximando-o do real escrito e do real vivido, ao se misturar o tempo histórico com o da diegese e com o da escrita, tornando-os quase indissociáveis.

Esta história eu vi mesmo, outra parte foi ele mesmo que contou.
(CI, p.111 e p.115)

Não menos significativo é o facto de no conto *Quinzinho*, um conto com quatro páginas, também aparecer apenas três vezes o discurso directo, sendo que das três vezes é sempre alguém se dirigindo a Quinzinho num discurso agressivo (duas vezes a professora e uma o encarregado).

-Não quero ladrões na aula! (CI, p.120)

-Ladrão de brinquedos! (CI, p. 121)

-Onde está o Quinzinho, esse rosqueiro, sempre a fugir do trabalho? (CI, p. 121)

Aparentemente em diálogo, os narradores questionam por vezes um receptor que não lhes responde, sentindo-se o leitor, por vezes, tentado a contestar. Perante esta falta de diálogo, o narrador entra em monólogo interior sobre assuntos como a guerra, prostituição, colonizadores e colonizados. O discurso é feito muitas vezes na 1ª pessoa, sendo que as constantes analepses e prolepses aproximam-no ainda mais das fábulas africanas, onde pequenas narrativas encaixam umas nas outras,

O senhor talvez não conhece mas esta vila já beneficiou de outra vida. Houve tempos e que chegava gente de muito fora. O mundo está cheio de países, a maior deles estrangeiros. Já encheram os céus de bandeiras, nem eu sei como os anjos podem circular sem chocarem-se nos panos. Como diz? Entrar direito na história? Sim, entro. (CHUR, p. 77)

Também imbuído de grande significado é o facto de o título da obra de Mia Couto aparecer em discurso directo, proferido pelo personagem principal da história «O embondeiro que sonhava pássaros», declarações essas que não constam da história referida mas que aparecem como intróito da obra e na badana, fazendo o título ecoar no início, a meio e no fim da obra. De referir ainda que, apenas sabemos o nome da

personagem principal “João Passarinheiro” através deste extracto das declarações, uma vez que no conto a mesma permanece anónima.

Inquirido sobre a sua raça, respondeu:

- A minha raça sou eu, João Passarinheiro.

Convidado a explicar-se, acrescentou:

- Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia.

(extracto das declarações do vendedor de pássaros.) (CHUR, p. 9)

Grande Floresta para nós miúdos de oito anos que fizemos dela o centro do mundo, a sede do nosso grupo de «cóbois». Mafumeiras gigantes, cheias de picos, habitadas por sardões, plim-plaus, picas, celestes, rabos-de-junco. (CI, p.49)

Ao fazê-lo, Luandino aproxima, de modo indissociável, pela primeira vez as tradições europeias do colonizador, escritas, com as africanas autóctones, orais, valorizando a cultura do colonizado como até então nunca se tinha feito.

2 - A criação de uma linguagem própria

Luandino Vieira e Mia Couto, à semelhança do que já acontecera com Guimarães Rosa, (re)inventaram uma linguagem nova, criativa, transcrevendo de forma directa a oralidade para a escrita, renovando-lhe os significados ou alterando-a através de conhecidos processos de composição e derivação de palavras.

Durante muito tempo, alguns estudiosos afirmavam que Mia Couto teria feito com o Ronga de Moçambique o mesmo que Luandino Vieira fizera com o Quimbundo e Guimarães Rosa com o linguajar do Sertão. Hoje, porém, pensa-se de outro modo, uma vez que o processo de criação de linguagem de Mia Couto nos parece ser totalmente distinto.

Tal como afirma Petar Petrov, efectivamente “Na linha rosiana, as narrativas de Mia Couto veiculam uma preocupação fundamental: oferecer sugestões para um novo modelo de prosa, para um modo diferente de utilização da língua portuguesa. O seu processo transforma-se num exercício experimental, porque liberta a palavra de condicionalismos, no sentido de desafiar o leitor, transformando-o num participante activo do universo representado.”⁴⁴

Neste sentido, para além das formas do discurso que já vimos anteriormente, encontramos formas criativas de transpor a oralidade para o texto escrito, quer trazendo para o papel a palavra oral tal qual é pronunciada (tabela 3), quer através de vocábulos africanos (tabela 4).

⁴⁴ Petar Petrov, *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Sofia, Editora Five Plus, 2007, p. 75

A Cidade e a Infância	Pag.	Cada Homem é uma Raça	Pag.
Menin tá chamar	65	añinhal	80
Gramame'tom	65	vaciê	80
<i>Di bico incarnado</i>	90	tode	86
Ela 'tá te esperar	96	vide	86
Don' Ana	95	eshta	86
Xé sungadibento	103	Chame-se	86

Tabela 3- Exemplos de transposição directa da oralidade para a escrita

No caso de Luandino Vieira, os vocábulos africanos vêm normalmente do Quimbundo, no entanto, no caso de Mia Couto, esses empréstimos derivam de dezanove línguas étnicas moçambicanas, do banto em geral e de nove outras línguas, tais como Árabe, Concani, Quimbundo, Persa, Guzarate, entre outras.⁴⁵

⁴⁵ Fernanda Maria Correia Lisboa de Almeida Cavacas, *Mia Couto. Um Moçambicano Que Diz Moçambique em Português*, Texto policopiado, Dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2002

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

A Cidade e a Infância	Pag.	Cada Homem é uma Raça	Pag.
Mulembas	74	Shote-kulia	34
Maximbombo	77	Capulana	35
Pau-a-pique	74	Chissila	113
Calema	127	Morro-de-muchém	114
Matumbo	127	Cuche-cushe	115
Quitandeira	95	Amangwane	136

Tabela 4- Exemplos de palavras africanos presentes nas obras

Nas obras em análise, também encontramos inúmeros desvios ao Português escrito, quer através da aquisição e perda de reflexo verbal, da omissão ou permuta de pronomes, artigos, preposições, quer através da conversão gramatical de palavras, ou do recurso a pleonasmos.

A Cidade e a Infância	Pag.	Cada Homem é uma Raça	Pag.
Como era <i>das</i> regras	64	Quase pouco	15
Fumadas	64	Levaram-lhe no	17
De sempre deitado	81	Por qual razão	21
Quais	90	Partiu-se embora	34
Porque tem lá	95	Vão-me dar os treinos	34
Chama um da gente	95	Não lhe acorde, mamã	35

Tabela 5- Exemplos de desvios ao Português escrito

A sintaxe é ousada e expressiva, optando os nossos autores por efectuar permutas orais, à semelhança do que algumas línguas africanas fazem – nomeadamente no uso indiscriminado de pronomes rectos e oblíquos e na elisão de verbos, pronomes, artigos e preposições - por aplicação das regras gramaticais das suas línguas nativas à língua imposta pelo colonizador.

Nesta fase, a escrita de Luandino Vieira ainda não se aventurava na recriação linguística, recorrendo maioritariamente à transposição da oralidade, ao recurso a vocabulário com termos vindos do Quimbundo, e efectuando transgressões a níveis sintácticos e lexicais. No entanto, a obra em estudo de Mia Couto surge já num período em que a criação de neologismos ou de plurisignificados é riquíssima.

Cada Homem é uma Raça	Pag.
Sobressenhava	16
Matrimoniada	17
Desconsegui	23
Andarilhar	30
Tiritacteava	31
Retaguardada/ Desentreteu	51
Sonolentidão	78
Padrologia	109
Atrevivida	110
Destremido	111

Tabela 6- Exemplos de neologismos

À semelhança de Guimarães Rosa, Mia Couto inova no seu modo de construção de uma linguagem, criando neologismos através de amálgamas ou juntando afixos a bases lexicais.⁴⁶

Para além dos neologismos, a aproximação de Mia Couto a Guimarães Rosa é também visível na violação de *clichés*, chavões ou lugares comuns, nos ditos e provérbios de origem africana, ou supostamente africana, bem como nas epígrafes que antecedem os textos.⁴⁷

Na obra em estudo, a transgressão de *clichés* não é perceptível, no entanto Mia Couto insere algumas máximas, fazendo novos juízos morais e questionando regras sociais face ao instituído, tais como:

Era cego mas não perdera o seu macho estatuto. (CHUR, p. 100)

Quem sabe a vontade se nutre de impossíveis? (CHUR, p. 110)

As aparências são maiores que as sucedências. (CHUR, p. 110)

Virá uma que acenderá a lua. Se resistires, merecrás o nome de gente guerreira, o povo de quem descendes. (CHUR, p. 124)

A vida, ela toda, é um extenso nascimento. (CHUR, p. 125)

Fosse o medo uma fogueira sempre carente de mais lenha. (CHUR, p. 134)

⁴⁶ Petar Petrov, *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Sofia, Editora Five Plus, 2007, p. 77

⁴⁷ Petar Petrov, *Identidades ambivalentes nos romances de Mia Couto*, texto policopiado, pp. 7-8

Deste modo, podemos afirmar que, o processo iniciado por Guimarães Rosa de renovar a língua tem ecos em Luandino Vieira e em Mia Couto que rompem com o pré-estabelecido e iniciam não só novos estilos de escrita literária, mas também uma nova cosmovisão da literatura africana: a angolanidade e a moçambicanidade.⁴⁸

⁴⁸ Petar Petrov, *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Sofia, Editora Five Plus, 2007, p. 78

III

Simbologias

Das formas e das cores, à poesia!.../
Imagem. Sentimentos. Momentos – raízes...

Áfricas – Mãe. (...)/ Do fogo à água, da
terra ao cosmos, do (quase...) nada ao
(quase...) tudo, vamos mergulhar no(s)
universo(s) por encontrar, na transformação
dos materiais, na poesia da forma e da cor,
que (nos) representam e transportam ao
florir humano da natureza!⁴⁹

Vítor Pereira

1- Guardiões de um imaginário simbólico similar.

1.1- A mulher e a infância

A exaltação da raça, da Mãe África, da mulher negra e do culto da ancestralidade – com todos os seus ritos e ritmos na música, na dança, na fusão com a natureza – bem como a recusa do colonizador e do opressor que impede que a Nova África ressurgja, são temáticas presentes nas Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, repercutindo as suas preocupações sociais, políticas e culturais.

⁴⁹ Vítor Pereira 2002, in Catálogo da Exposição Colectiva “*A Poesia da Forma e da Cor*”

Independentemente das obras em análise aparecerem numa fase já distante⁵⁰ da moda da “negritude”, as influências desse Renascimento Negro aparecem a um nível atenuado mas presente: as culturas e os modos de vida ancestrais, o culto dos antepassados, a Mãe África, entre outros.

Deste modo, não é de estranhar que a mulher seja uma presença constante em ambas as obras⁵¹. Tal como a Terra Mãe, a mulher de África é desejada pelo colonizador, sendo também, muitas vezes, possuída.

Signo da cidade em mudança e das mudanças da cidade, a mulher aparece com frequência nos textos. Seguindo as pistas será possível ver, nos desenhos de suas imagens, a terra de que o nativo vai perdendo a posse, o corpo vulnerável, que se torna arma e armadura na defesa de um corpo maior (Luanda/Angola/África).⁵²

Quer nos contos de Luandino Vieira quer nos de Mia Couto, é visível a forte presença da mulher.

Obra	Título	Presença da Mulher
CI	O Despertar	Foi por causa de uma mulher, grávida de outro, que a personagem desta história começou a fazer assaltos.

⁵⁰ Mais distante, obviamente, para Mia Couto do que para Luandino, uma vez que as obras têm uma diferença de 30 anos de publicação.

⁵¹ O feminino apenas não tem uma influência eminente em “Encontro de acaso” e “Quinzinho” de CI e em “O embondeiro que sonhava pássaros” e “Sidney Poitier na barbearia de Firiye Beruberu” de CHUR

⁵² Maria Aparecida Ribeiro, “A Mulher e a Cidade”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 34, Fevereiro de 1992, p. 86

Narração, Linguagem e Simbologias em *A Cidade e a Infância* de
Luandino Vieira e *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto

CI	O Nascer do Sol	Com a chegada da menina da bicicleta os jovens abandonam as brincadeiras de infância e começam as guerrilhas entre eles. Com a chegada da rapariga de olhos azuis tudo muda.
CI	A Fronteira de Asfalto	Marina é a perdição de Ricardo, sendo que com relativa facilidade se percebe que a relação de ambos teria já ultrapassado a ingénua amizade de outrora.
CI	A Cidade e a Infância	Este jovem doente recorda a menina por quem se apaixonara e que tinha morrido, menina morena (africana).
CI	Bebiana	A quitandeira D'Ana quer dar às filhas um marido branco.
CI	Marcelina	Esta jovem prostituta mulata é filha de um branco.
CI	Faustino	Faustino cuida das flores como quem cuida de uma mulher.
CI	Companheiros	Neste conto a cidade de Luanda aparece como sendo ela própria uma prostituta, estando aberta de noite e de dia e nunca envelhecendo.
CHUR	A Rosa Caramela	Esta mulher que carrega nas costas muitas raças é excluída socialmente.
CHUR	O Apocalipse privado do Tio Geguê	Foi por causa de uma mulher que o sobrinho de Geguê mata o tio, libertando-se da vida corrompida que levava.

CHUR	Rosalinda, a nenhuma	Esta viúva está sempre em segundo lugar para o marido que tem muitas amantes.
CHUR	A Princesa Russa	A princesa russa não se adapta a uma nova vida, acabando por morrer.
CHUR	O Pescador Cego	Neste conto a mulher do pescador cego ajuda-o mesmo no anonimato. Para impedir que ela assuma o seu papel na família, queima o barco.
CHUR	O ex-futuro padre e a sua pré-viúva	A mulher desta história engana o pretendido, casa com ele, mas o casamento só é consumado depois de muitas insistências.
CHUR	Mulher de mim	Há uma transmutação neste conto, tornando-se a personagem masculina em feminina.
CHUR	A lenda da noiva e do forasteiro	É a jovem da aldeia que consegue apaziguar a fera e parar com os constantes desaparecimentos da aldeia.
CHUR	Os mastros de Paralém	O guarda suporta todas as palavras e actos pouco correctos do patrão, mas quando toma conhecimento que a sua filha tinha sido possuída por ele e que é o patrão o pai do seu neto, revolta-se.

Tabela 7- Presença da Mulher nas obras

Esta presença da mulher não nos aparece como algo circunstancial. Para além da forte associação mulher - terra africana, é também muitas vezes a mulher que faz o contacto com o mundo do além, visível em “A Rosa Caramela”, “Rosalinda, a nenhuma”, “Mulher de mim” ou “A lenda da noiva e do forasteiro”, possuindo contacto directo com o oculto, ascendendo a lugares e a conhecimentos que a muitos estão vedados.

A transmutação do homem em mulher que acontece em “Mulher de mim”, remete-nos para o romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* e para a personagem enigmática «Diadorim», que no início da história é tida como sendo do sexo masculino e no final se revela do sexo feminino. «Diadorim» aparece a «Riobaldo» sempre que este está em perigo, sendo inclusivamente ela quem o ajuda a ultrapassar o medo da água.

Tal como «Diadorim» ajuda «Riobaldo», iniciando-o na sua relação com a água, também a figura feminina nestes contos é responsável por outra temática imbuída de significado: a passagem da infância para a idade adulta.

A Narrativa e a poesia tematizam o *antes* como outrora, antigamente, infância, numa atitude crítica, e, a pouco e pouco, qualquer vestígio que pudesse ser reconstruído pela saudade é tomado como emblema de denúncia, camuflada a princípio, aberta e panfletária nos tempos próximos à independência.⁵³

Por vezes essa passagem acontece de forma abrupta e agressiva, associada, de um ou outro modo, à chegada da colonização. No conto “O Despertar”, o jovem começa

⁵³ Maria Aparecida Ribeiro, “A Mulher e a Cidade”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 34, Fevereiro de 1992, p. 86

a roubar depois de saber que a namorada está grávida de outro e por estar desiludido com a sociedade:

Contavam-lhe histórias de fraudes e negócios escuros de quase todos os que lhe haviam mostrado como exemplos de honestidade. De moralidade. De exemplos a seguir. (CI)

Também a amizade de Ricardo e Marina só não pode continuar em ambiente colonial, porque ambos cresceram:

Isso é muito bonito em criança. Duas crianças. Mas agora...um preto é um preto. (CI)

1.2- As cores, os frutos e as árvores

Nas obras em análise identificámos, especialmente nos contos de *A Cidade e a Infância*, uma carga emotiva e imbuída de interpretação nas cores utilizadas nos textos, ou não fosse também o seu autor um ilustrador.

Deste modo, logo no primeiro conto “Encontro de acaso”, para além da luz amarela, as únicas cores referenciadas são as chamadas “cores mágicas” para os africanos: o branco- cor da morte, o preto- aplaca espíritos malignos, e o vermelho- cor da vida.

E os nossos corpos escuros, de brancos que brincam todo o dia nas areias vermelhas, que jogavam a bola-de-meia com rede bem feita pelo rocha, que comiam quicuérria e açúcar preto com jinguba, metiam-se na água vermelha e avançavam para o Kinaxixi. (CI, p. 50)

Também no conto “O Nascer do sol” (CI) as cores adquirem uma expressividade de sublinhar, ajudando a dar ao texto o tom iniciático que nele se revela. A cor azul aparece quatro vezes ao longo do poema: logo no início em tom premonitório,

Havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar. (CI, p.63)

e depois, com alguma gradação, caracterizando a jovem que vai viver por cima da menina da bicicleta:

Dezoito anos de olhos azuis prenhes de amor/
Esperando pelo olhar da menina de olhos azuis/
Espreitei a menina dos olhos azuis. (CI, p.67)

Por outro lado, a cor da vida, o vermelho, juntamente com o amarelo e o laranja dão sensualidade à descrição, não fosse também a cor da saia da menina da bicicleta:

Terra vermelha/
Escura areia amarela e vermelha/
Na saia vermelha/ (CI, p.64)

Esta associação das cores quentes à menina é reforçada pois era ao entardecer que os rapazes a viam. Os rapazes principiam rituais de iniciação, medindo forças e definindo a sua masculinidade e, simultaneamente, tal como no seu corpo também nas árvores os frutos sofrem transformações:

Quando o sol se escondia (...) e pintava o céu laranja-claro, ela saía a passear. (CI, p. 64)

Mas o Sol nasceu várias vezes e as goiabas amadureceram nos quintais. As buganvílias refloriram. Buços mal desenhado apareceram sobre os lábios dos mais velhos. (...)

-Eu sou um cavalo negro, tu és uma égua branca! (CI, p. 65)

As folhas das goiabeiras caíram. As gajajeiras ficaram nuas. Já pelas ruas andavam quitadeiras vendendo laranjas e limões. (CI, p. 66)

Também no conto “A Cidade e a Infância” são as laranjeiras e os limoeiros, juntamente com as goiabeiras e mamoeiros: laranjas e limões, goiabas e mamões.

A laranja e o limão, bem como quase todos os frutos com caroços, simbolizam a fertilidade, sendo bastante comum a oferta de fruta a jovens casais, ou o uso da flor-de-laranjeira como ornamento de casamento. Na China, em 2000 a.C., oferecer laranjas a uma rapariga significava pedi-la em casamento. Na mitologia grega, diz-se ainda que as ninfas cultivavam laranjas nos seus jardins e que quem provasse os seus gomos de ouro se tornaria imortal.⁵⁴

⁵⁴Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Laranja” in *Dicionários dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1994, pp. 400-402

As cores também têm um papel preponderante na visualização do conto “A fronteira de asfalto”, onde a cor preta do alcatrão, colocado pelo homem negro por imposição do homem branco, sobre as suas ruas e estradas de terra vermelha, separando o seu território em dois, simboliza o alargamento da extensão territorial, e consequente opressão, sobre aqueles que, ao construírem “A fronteira de asfalto” serão as principais vítimas imediatas⁵⁵. Simbolicamente falando, foi como se os espíritos malignos (cor preta do asfalto) aparecessem com a chegada da morte (cor do homem branco) e acabassem com a vida e a alegria (cor vermelha da terra) do povo angolano.

Estas associações semânticas são visíveis ao longo de todo o conto e possuem em si forte índices trágicos, como seguidamente veremos.

O próprio nome *Marina* tem para as populações africanas uma conotação trágica, simbolizando a morte, por ser uma palavra derivada por sufixação a partir do radical *mar*, o *kalunga* dos africanos, o qual, transporta em si, não só a opressão – foi pelo mar que chegaram os colonizadores –, como também a escravidão – foi pelo mar que partiram os escravos negros. Para além disso, o modo como a personagem feminina é descrita, «...tranças loiras...» (ls.1 e 18), «...pele branca...» (ls.10 e 11), «...laços vermelhos...» (l.19) e «...olhos azuis...» (l.39) remete-nos para uma isotopia marítima: alegoria de areias amarelas da praia; metáfora da espuma da ondulação; eufemismo do pôr-do-sol associado à morte; e sinédoque de águas marinhas. *Marina* é a máscara de morte que arrastará *Ricardo* consigo⁵⁶.

⁵⁵ Salvato Trigo, *Luandino Vieira – o logoteta*, Porto, Brasília, 1981, p. 205

⁵⁶ Salvato Trigo, *Luandino Vieira – o logoteta*, Porto, Brasília, 1981, p. 273

O autor finaliza o conto, recorrendo a uma árvore de cariz universal: o cajueiro, uma árvore-símbolo de unidade, regeneração, auto-realização, crescimento orgânico e integridade, sendo também, para os angolanos, uma árvore de importância nacional que indica a resistência, ainda que no meio da destruição⁵⁷.

O conto termina, assim, com a mensagem de que mais um inocente morreu, mas ao fundo, os resistentes, os homens do MPLA, aqui representados pela árvore símbolo do seu partido, o cajueiro, nas sombras observam. Estão atentos e firmes, resistindo e esperando o momento no qual ressurgirão.

De analisar é o facto das chamadas “cores mágicas” africanas constarem no conto “Quinzinho” (CI): podemos observar o **preto**, o **branco** e o **vermelho** maioritariamente, aparecendo o **castanho** e o **azul** nos pormenores fúteis ou insignificantes; no texto escrito aparece três vezes o **negro** (“...poema negro...” p.119, “...tinta negra...” e “...panos negros...” p.120); três vezes o **branco** caracterizando o rapaz (“...papel branco...” p.119 e p.120, “...vais (...) mais branco...” p.119); e três vezes caracterizando outras pessoas (“teu único amigo branco...” p.120, “...o menino branco...” e “...Teresa dos dentes brancos...” p.121); três vezes o **vermelho** das rosas (“...rosas vermelhas...” pp.120 e 122); e três vezes o do sangue (“...sangue vermelho...”, “...mancharam-se de vermelho. Vermelho como o destas rosas...” p.122); e duas vezes o **castanho** (“...braço longo e castanho do polvo...” e “...braços castanhos...” p.122). Podemos ainda encontrar referências ao **azul** embora seja apenas

⁵⁷ Vide Deize Bebian, Revista “Tesseract” in www.jayrus.art.br

mencionado indirectamente: “... beira-mar...”, “...a baía das águas sem fim. A nossa baía...” e “...a gente atravessou a baía e o mar estava mau...” p.120.

Assim, não é de estranhar que o rapaz que morreu seja constantemente associado ao branco que é a cor da morte, que por oposição a este apareça o negro que serve para aplacar os espíritos malignos ou que seja a cor da vida que se esvai, o vermelho, que cubra os braços da máquina.

Por outro lado, se observarmos atentamente a descrição da máquina, vemos que ela também pode simbolizar a máquina do colonialismo, que tantos africanos seduzia e corrompia:

Curvas sensuais (...) te cantava aos ouvidos a canção (...)
Te escravizava e tu amavas. (CI, p.119)

Correias girando hipnoticamente (...) Os braços sensuais da
máquina hipnotizaram-te (...)
Fazia transpirar os homens escravizados por ela. (CI, p.121)

Não será difícil relacionar a caracterização desta com as sereias que, cantando, hipnotizavam os pescadores atraindo-os à morte. Esta “sereia” metamorfoseia-se, dando os seus braços sensuais lugar ao “...braço longo e castanho do polvo...” (p.122).

No que diz respeito à mãe do rapaz, o facto de ela vir com “...panos negros...” (p.120), poderá querer dizer: ou que ela traz panos *de* negros; ou que ela se europeizou, trocando os seus rituais pelos do colonizador. No entanto, a primeira hipótese parece-me

a mais viável, visto o sujeito provocar com frequência permutas de sentidos, provocando a [con]fusão entre o branco e o negro , originando miscigenações literárias.

Também de vermelho ficou manchada a máquina na qual morreu *Quinzinho*, ficando-lhe com a vida. A máquina do colonialismo não se detém com a morte de inocentes. Em 1940, a morte era referida como consequência de actos violentos antinaturais.

Para terminar, será necessário referir que toda esta mágoa que a obra nos transmite, representa não só a mágoa da morte de criança mas aparecem aqui como representatividade de todos os inocentes que foram vítimas de opressão e violência, todos os jovens, crianças, idosos e adultos que num sistema colonial foram ultrajados e sacrificados.

Na obra em análise de Mia Couto, as cores não têm uma importância simbólica tão imediata, no entanto, no último conto da obra “Os mastros de Paralém”, a alusão à bandeira do mastro da administração e à nova bandeira que se erguia é de sublinhar:

Aquela nova bandeira não parecia estar sujeita em nenhuma poeira, fosse feia da própria terra.(CHUR, p.180)

De referir que a bandeira da administração de Moçambique era branca, cor fúnebre para os africanos, com a esfera armilar ao centro e que a bandeira militar da FRELIMO era vermelha, cor da vida.

De referir também é o modo como o conto “O embondeiro que sonhava pássaros” termina, provocando uma associação imediata com a *Ars Symbolica* de Bosch,

onde as *raízes* são associadas ao *negro* e são simbolizadas por dragões e serpentes, sendo facilmente comparáveis com «...os dedos lenhosos minhocavam a terra...» (l.255). O *tronco* é associado ao *branco* e é simbolizado pelo leão e pelo cervo, o que, visto ser o cervo um veado jovem, associamos a Tiago: «...o menino transitava de reino...» (l.256). A *copa* é associada ao *vermelho* e é representada por pássaros, corpos celestes, remetendo-nos de imediato para «...Tocavam as flores, as corolas se envolvucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados...» (l.259).

Por outro lado, se observarmos o significado psíquico das cores nas correspondências alquímicas⁵⁸, as quais simbolizam as três fases principais da “grande obra”, símbolo e via de ascensão espiritual, vemos que o *negro* é a cor da *matéria-prima* e refere-se ao estado de fermentação, putrefacção e penitência; o *branco* é a cor do *mercúrio* e refere-se ao estado de iluminação, ascensão e perdão; sendo o *vermelho* a cor do *enxofre* e referindo-se ao sofrimento, sublimação e amor. Tudo isto, através do fogo, teria como produto final o atingir de um estado de glória e seria coroado pela obtenção da pedra filosofal.

Também, se associarmos ao *reino vegetal* a cor *negra*, ao *reino espiritual* a cor *branca* e ao *reino animal* a cor *vermelha*, podemos ver como, ao longo do conto, aparecem em [con]fusão os três reinos e as três cores no *passarinheiro*, nos *pássaros* e no *embondeiro*.

O «Passarinheiro» pertence ao reino vegetal – «...vai ficar de sombra...» (l.1), «...vegetável...» (l.185) –; ao reino animal – «...homem...» (l.1), «...não fora o

⁵⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Cores” in *Dicionários dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1994, pp. 222-223.

sangue...» (l.185) –; e ao reino espiritual – «...seu pais não era a vida...» (l.3), «...direito a ingressar num mundo onde eles careciam de acesso? ...» (l.82).

Por sua vez, os *pássaros* pertencem ao reino espiritual – «...cortejo de piação, por cima do céu...» (l.236) –; ao reino animal – «...gritaria das aves...» (l.17), «...responderam os pássaros...» (l.231) –; e ao reino vegetal – «...nasciam espantosos pássaros...» (l.260).

O *embondeiro* pertence ao reino vegetal – «...árvore...» (l.56) –; ao reino animal – «...o ventre do embondeiro...» (l.234) –; e ao reino espiritual – «...árvore muito sagrada...» (l.50), «...moradia dos espíritos...» (l.177).

A juntar a tudo isto, o *passarinheiro* e *Tiago* funcionam como se “o miúdo e o velho fossem a voz única de uma mesma personagem que é esta terra dilacerada que não se pode reencontrar, que não pode ser reconhecida por si própria²⁷”, simbolizando a génese da literatura oral, a transmissão de boca-em-boca, dos mais velhos para os mais novos, alguém que conta e alguém que escuta, ambos fazendo parte de uma sequência única de transmissão de mensagens, divergindo apenas nas funções: um emissor e um receptor, sendo a mensagem as tradições africanas, o código a mistura típica da África colonial e o canal a oralidade.

Em conclusão, *Tiago* e o *Passarinheiro* simbolizam a dicotomia do homem africano, antes e depois da colonização, e a sua ligação ao *sagrado*, a qual acontece quer através dos *pássaros* – que simbolizam a sua ligação aos céus – quer através do *embondeiro* – símbolo da sua ligação ao terreno –, homem esse que sofre, através do *fogo*

²⁷Mia Couto in Francisco Salinas Portugal, *Entre Próspero e Caliban – Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, p. 89, Santiago de Compostela, Edição Laiovento, 1999.

inquisitório – símbolo de transformação e de regeneração face ao sofrimento provocado pelo opressor – uma mutação por entre os seus reinos, que se fundem e difundem, transformando o *passarinheiro*, *Tiago*, o *embondeiro* e os *pássaros* num ser igual, provocando no Homem uma ascensão espiritual, transformando-os em Pedra Filosofal.

1.3- Grutas, covas e fendas

Desde que o homem de Neandertal se começou a abrigar em grutas, covas e fendas que todos os seus descendentes, até ao *Homo sapiens - sapiens*, nunca mais as abandonaram. Segundo certas correntes cristãs, Jesus nasceu numa gruta, em Jerusalém; Foi numa gruta que o príncipe David reuniu as suas tropas para combater os Filisteus (Cr1:12,9); Grupos secretos, foragidos, desprotegidos, muitos foram os que procuraram abrigo, ao longo dos séculos, em aberturas naturais.

Foi uma gruta o local de eleição da ninfa Calipso para sua moradia, mantendo nela cativo o herói Ulisses, a fim de se unir a ele e de o transformar num deus:

la por sobre a terra, até chegar à gruta espaçosa onde habita a ninfa de belos caracóis.(...) Um bosque luxuriante crescera a toda a roda da gruta: amieiro, álamo negro, adorante cipreste; e sob os ramos faziam ninho aves de ampla envergadura: corujas, falcões, barulhentas gralhas marinhas que labutam sobre o mar. Nas paredes da gruta, uma vinha desdobrava os seus braços vivazes, donde os cachos pendiam em abundância. Quatro fontes vertiam uma água límpida; estavam ao pé umas das outras e

jorravam em sentidos diversos. A toda a volta, macios prados de violeta e de salsa estavam em flor.⁵⁹

Também a Sibila de Virgílio vive numa gruta, a qual é passagem obrigatória para quem quiser aceder a outros mundos, a outros conhecimentos:

Viram-se as proas para o lado do mar (...). Uma turba ardente de jovens salta sobre a terra (...); atravessam os bosques, opacos esconderijos dos animais selvagens, e indicam as águas correntes que descobriram.

Entretanto o piedoso Eneias chega aos contrafortes onde reina a alta estátua de Apolo e o retiro solitário da Sibila tremenda, antro monstruoso (...).

O enorme flanco da rocha eubóica é talhado em forma de antro, onde cem largas avenidas conduzem a cem portas. E donde saem outras tantas vozes, respostas da Sibila.⁶⁰

Homero e Virgílio criaram cada um uma gruta à sua maneira. Em comum o facto de ambas se acederem por mar. Grutas, covas, cavernas ou fendas são aberturas naturais ou artificiais. São cavidades profundas que, simbolicamente, aproximam quem as habita dos subterrâneos, do oculto, proporcionando a quem os frequenta uma maior força telúrica, uma maior aproximação face ao ocultismo.

Também nos contos em análise de Mia Couto, grutas, covas e fendas são espaços de vida, de morte e de transmutação de mundos.

⁵⁹ Homero, *Odisseia*, Publicações Europa-América, 2ª ed., Mem Martins, 1990, Canto V, p. 61.

⁶⁰ Virgílio, *A Eneida*, Publicações Europa-América, 3ª ed., Mem Martins, 1995, Livro VI, pp. 98-99.

No conto da “Rosa Caramela” é a própria quem transporta um corcunda ou corcova, uma curva para o seu interior. Como o próprio narrador nos explica, a sua “corcunda era a mistura das raças todas” (CHUR, p. 15), colocando nela as desconfianças e poderes ocultos que atribuíam normalmente aos estrangeiros.

Daí, não ser de admirar o facto de ela, quando chega ao cemitério, entrar “com modos de coveira” (p. 22), bem como lançar “as roupas dela na cova” (p.22). Ela frequenta mundos desconhecidos para a maioria, tal como “Rosalinda, a nenhuma” (CHUR) que está constantemente no cemitério e, no final, é levada por alguém não especificado para algum lugar não discriminado, deixando em aberto a hipótese de ter ascendido a lugares vedados aos comuns dos mortais.

Ela mexia para além da morte, lá onde já não havia destino nenhum.
(p. 56)

Levaram-lhe para um lugar sombrio onde se converteu em ausência.
Rosada, por fim, se promoveu a nenhuma (p.57)

Também o forasteiro de “A lenda da noiva e do forasteiro” (CHUR) esta “junto a uma fundíssima greta no chão”. É atirado para o “ventre da terra”(p. 143) tendo depois ocorrido uma série de fenómenos meteorológicos e a fenda se fechado por completo, seguindo-se a libertação dos prisioneiros.

Por fim, analisemos o buraco onde vive «João, o Passarinheiro» e onde «Tiago» se transmuta para outro reino:

O facto de o *passarinheiro* viver num «...vago buraco do tronco...» (l.48) de um *embondeiro*, é bastante significativo, remetendo-nos o adjectivo que qualifica a abertura na árvore, *vago*, novamente para a questão da indefinição à volta da personagem *passarinheiro*, não sendo totalmente perceptível se ao semema *vago* corresponde o sema *vazio*, o sema *indefinido*, ou ambos.

O maravilhoso surge, no modo como *Tiago* descreve o *embondeiro* – «...árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo...» (l.50) – sugerindo-nos a ideia de involução, ligada à doutrina imanentista, onde todo o crescimento verificado no material é uma *opus inversa*. “...No princípio, as raízes da árvore nasciam no céu e emanavam da raiz do Ser integral (...) de cima para baixo, para que tocassem o plano da terra. Por isso, a árvore da vida e do ser é representada desta forma...”⁶¹

Ainda a este respeito, pode ler-se no Zohar⁶² hebraico que a árvore da vida se estende de cima para baixo e no livro do Génesis a referência à árvore da vida e às árvores do bem e do mal⁶³.

No «...ventre do embondeiro...» (l.234) «...guardou-se na distância de um tempo...» (l.240), podendo este *tempo* referir-se a um tempo a longo, médio e curto prazo, consoante se relacione esta expressão com: o tempo em que os homens estavam agrupados pelas suas aparências – *afastou-se*, guardou-se ele mesmo dessa diferenciação –; o tempo de vida que ele tem de ter saído do ventre materno – *aconchegou-se*, guardou-se na “lembrança” desse tempo –; e o tempo em que esteve com o «passarinheiro» –

⁶¹ Juan Eduardo Cirlot, in www.lecturalia.com

⁶² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Árvore” in *Dicionários dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1994, p. 90

⁶³ Génesis: 2, 9

protegeu-se, recordando o tempo em que esteve protegido na companhia do «passarinheiro», respectivamente.

Tal como acontece com as cavernas, também quem encerra em si certos conhecimentos não pode deixar de se envolver de um certo misticismo. É o “hortatory” de purificação das almas e os seus descendentes à espera de nascer. Para tal, Tiago tem que enfrentar muitas privações e duras prestações que o conduzem até à descida aos infernos - local onde adquire conhecimentos.

Também «Rosalinda», a jovem da lenda, e a personagem de “Mulher de mim” possuem privilégios face ao oculto.

Tudo isto demonstra que as personagens dos contos analisados obtêm um estatuto que lhes dá um lugar privilegiado no contacto com o divino, com o ancestral, permitindo-lhes que ingressem em outros mundos: na imortalidade.

Terminamos com o intróito do conto “A lenda da noiva e do forasteiro” (CHUR):

Eis o meu segredo: já eu morri. Nem essa é a minha tristeza. Me custa é haver só uns que me acreditam: os mortos. (CHUR 131)

Não há conclusão, não há
«fechamento» em Literatura
Comparada. Há apenas constatações
provisórias que levam a novas leituras
e a novas investigações «por mares
nunca navegados». ⁶⁴

A. M. Machado e D. Pageaux

CONCLUSÃO

Wissler delineou pressupostos holísticos que podem acompanhar, através de uma intervenção sistemática, o empirismo antropológico, sendo “a língua, a cultura material, a arte, a mitologia e a ciência, as práticas religiosas, a família e a organização social”⁶⁵ universais da cultura, alguns dos quais, concludentemente ou não, são a fábula comum entre as duas obras analisadas e os palimpsestos orais subjacentes.

Para além disso, visto ser o tema e a especificidade dos géneros orais um dos instrumentos de procura da continuidade entre a oralidade e a escrita por parte dos críticos⁶⁶, esperamos ter contribuído para delimitar um pouco mais parte da herança deixada pela oralidade à escrita.

⁶⁴ Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2001. p. 128.

⁶⁵ Marc Angenot, et. al., *Teoria Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 75

⁶⁶ Ana Mafalda Leite, *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Colibri, 1998, p.14

O Período do Colonialismo, uma relação intercultural forçada, impossibilita o processo próprio e espontâneo de criação, provocando uma inibição conjunta das tradições nativas, havendo, na resistência, uma busca de memórias colectivas a partir de pontos comuns que conduzem ao próprio pessoal e ao nacional, às suas identidades culturais.

No entanto, não obstante as relações luso-africanas, as culturas angolana e moçambicana, continuam a não ser devidamente conhecidas pelos portugueses, tal como o seu povo, sendo que, é a cultura que decide a essência do indivíduo, angolano, moçambicano ou português, independentemente da cor da sua pele ou do leito onde nasceu. Tendo em conta que “as ditaduras políticas instalaram-se, não raramente, após terem sido desmantelados os valores culturais, o que por si só deveria constituir um sério alerta para o presente e o futuro”⁶⁷, cabendo-nos, a todos nós divulgar estas culturas.

Os africanos tiveram inicialmente um sentimento de vergonha face ao seu passado, incutido pelos colonizadores. Após essa fase, pouco a pouco começam a querer relembrar as suas tradições, as suas origens. E é esse processo, inicialmente interior, que se expande e dá origem à exaltação da mãe África. No entanto, este ressurgir já vem com influências ocidentais.

Todas estas histórias tentam denunciar as injustiças, a submissão ao colonizador e exaltar as capacidades de um povo em construir um futuro seu, um futuro do povo angolano, com base naquilo que eles são, no seu passado e nas suas tradições.

⁶⁷ António Branquinho Pequeno www.circuloarturbual.com, 2001

As obras literárias africanas preocupam-se muito com as questões sociológicas dos homens e mulheres africanos, bem como com a infância, dando-lhe um grande destaque. Fundamentam-se na crítica social irónica e num realismo social combativo, pertencendo, no entanto, à via de ideologia de luta.

Foram séculos de opressão social e cultural, onde a repressão individual e colectiva deu origem ao silêncio, à amnésia da cultura autóctone. No entanto, esses homens e mulheres aculturados, sem um passado do qual se pudessem orgulhar, foram despertando aos poucos e fizeram ouvir a sua voz. Quanto maior a tentativa de os silenciar por parte do aparelho colonial, mais fundo era remexido o baú das suas memórias e com maior força e convicção davam voz às suas tradições.

Luandino Vieira e Mia Couto são genuínos representantes da poesia negra do seu país e reivindicam, ultrapassando os limites da sua nação, o enaltecimento da língua, da música, da cultura e da beleza africana. Fizeram do seu país a sua razão de existir e auto-proclamaram-se voz de todos os africanos.

Encontrámos ainda a necessidade que mais e melhores estudos sobre o conto maravilhoso na Literatura oral africana apareçam, à semelhança do de Vladimir Propp, ou de Lourenço do Rosário, tão necessários a num universo ocidental onde uma nova expansão ultramarina é urgente mas, desta vez, enfrentando os medos do desconhecido pelos oceanos da cultura.

Em termos conclusivos, penso ter sido o contexto histórico-cultural, as vivências e os valores que levaram Mia Couto e Luandino Vieira a elaborar dois trabalhos que, a meu ver, têm estreitas semelhanças em termos estéticos e éticos. Ambos

os autores, no seu processo criativo, tentaram transmitir ao receptor da obra as injustiças sociais, procurando consciencializá-lo, transformando-o em testemunha, obrigando-o a intervir, a escutar a mensagem transmitida.

Bibliografia

Bibliografia Activa:

COUTO, Mia, *Cada Homem é uma Raça*, Lisboa, Caminho, 5ª edição, 1998.

VIEIRA, Luandino, *A Cidade e a Infância*, Lisboa, Edições 70, 3ª edição, 1997.

Bibliografia Passiva:

AAVV. *Intertextualidades*, (trad. Clara Rocha), Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

AA. VV., *Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise- Actes du Colloque International*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1989.

AAVV, *LUANDINO – José Luandino Vieira e a sua Obra (Estudos, testemunhos, entrevistas)*, Colecção Signos n.º 32, Edições 70, Lousã, 1980.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1993.

ALTUNA, P. Raul Ruiz de Asúa, *Cultura tradicional banto*, Luanda, Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

ANGENOT, Marc, et. al., *Teoria Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

BERNARDO, João, *Dialéctica da prática e da ideologia*, Porto, Cortez/Afrontamento, 1991.

BLOOM, Harold, *Um Mapa da Desleitura*, (trad. Thelma Médici Nóbrega), s.l., Biblioteca Pierre Menard, Imago, s.d.

BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*, (trad. Miguel Tamen), Lisboa, Edições Cotovia, 1991.

CHABAL, Patrick (org.), *The postcolonial literature of lusophone Africa*, Londres, Hurst, 1996.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionários dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1994

CHEVREL, Yves, *La Literature Comparée*, 4ª edição, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

CIRLOT, José Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Porto, Dom Quixote, 2000.

CLAUDON, Francie, e HADDAD-WOTLING, Karen, *Elementos de Literatura Comparada*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1994.

COSME, Leonel, *Crioulos e brasileiros de Angola*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2001 (1º capítulo).

DISCURSOS, 9 (Fev. de 1995), Coimbra, Universidade Aberta “Literaturas africanas e língua portuguesa”.

DUCHET, Claude & Stéphane Vachon (orgs.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, ed. rev., corrig. e aum., Montréal/Saint-Denis; XYZ/PUV, 1998.

FERREIRA, Manuel, *A aventura crioula*, 3ª ed. rev., Lisboa, Plátano, 1985.

FERREIRA, Manuel, *O Discurso no Percurso Africano I*, Lisboa, Plátano Editora, 1989.

HAMILTON, Russel, *Literatura africana, literatura necessária*, 2 vols., Lisboa, Ed. 70, 1981-83.

HOMERO, *Odisseia*, Publicações Europa-América, 2ª ed., Mem Martins, 1990, Canto V, p. 61.

LABAN, Michel, *Encontros com Escritores*, Vol. I, Maia, Gráfica Maiadouro, 1991.

LABAN, Michel, *Encontros com Escritores*, Vol. III, Porto, Imprensa Portuguesa, 1998.

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

LARANJEIRA, Pires, *A negritude africana de língua portuguesa*, Porto, Afrontamento, 1995.

LARANJEIRA, Pires, *Negritude africana de língua portuguesa. Textos de apoio (1947-1963)*, Braga, Angelus Novus, 2000.

LARANJEIRA, Pires, *Ensaio afro-literários*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2001.

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

MACEDO, Jorge, «Música Africana de Raiz e Música Aculturada- Itinerários e convergências, edição virtual em www.cubaliteraria.com.

MACHADO, Álvaro, e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

PEDRO, Emília Ribeiro (org.), *Análise crítica do discurso*, Lisboa, Caminho, 1998 (Parte D).

PETROV, Petar, *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Five Plus, Sófia, 2007, pp. 5-23 e pp. 55-79.

PETROV, Petar, “*Identidades ambivalentes nos romances de Mia Couto*”, texto policopiado, s.l.,s.d., s.p.

PINTO, Alberto Oliveira, *A Oralidade no Romance Histórico Angolano Moderno: A Gloriosa Família de Pepetela e A Casa Velha das Margens de Arnaldo Santos*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2003

PIRES, Orlando, *Manual de Teoria e Técnica Literária*, 3ª edição, s.l., Colecção Linguagem 15, Editorial Presença, s.d.

PORTUGAL, Francisco Salinas, *Entre Próspero e Caliban – Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, pp. 55-69 e 89-97, Santiago de Compostela, Edição Laiovento, 1999.

RIBEIRO, Maria Aparecida, “A Mulher e a Cidade”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 34, Fevereiro de 1992,

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

URRUTIA, Jorge, *Leitura do obscuro. Uma semiótica de África*, Lisboa, Teorema, 2001.

VENÂNCIO, José Carlos, *Literatura e Poder na África Lusófona*, Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1992.

VIRGÍLIO, *A Eneida*, Publicações Europa-América, 3ª ed., Mem Martins, 1995, Livro VI, pp. 98-99

Sítios na Internet

www.circuloarturbual.com

www.citi.pt/cultura/literatura/romance/mia_couto

www.cubaliteraria.com

www.editorial-caminho.pt

www.jayrus.art.br

www.lecturalia.com

www.litartafricanas.no.sapo.pt

www.mnoticias.8m.com/luandino_vieira.htm

www.mozambique.mz

www.publico.pt

www.sites.uol.com.br/betogomes/JoseLuandinoVieira.htm

www.terravista.pt/bilene/4040

www.uc.pt/litafro

www.webperfect.com/afrinet/angola/index.html