

# A arte de vestir africanamente brancos manequins

Recebido 15, jul. 2005/Aprovado 20, set. 2005

Laura Cavalcante Padilha

## Resumo

*O artigo analisa o processo de atravessamento de formas de representação dos textos orais no corpo letrado de romances angolanos e moçambicanos contemporâneos, processo pelo qual o referido corpo acaba por cobrir-se de uma outra roupagem distinta daquela com que a ocidentalidade sempre o vestira, como se faz com um manequim. Por outro lado, a leitura tenta surpreender, no traçado diegético de tais produções, de que modo o imaginário dos romancistas reforça seus referentes simbólico-culturais, sem, no entanto, deixar de lado a herança branco-ocidental. Os romances *O manequim* e *o piano* de Manuel Rui (2005) e *O sétimo juramento* de Paulina Chiziane (2000) servem de base paradigmática para a leitura.*

*Palavras-chave: romance africano; fronteiras do gênero; negociações de sentido; Manuel Rui; Paulina Chiziane.*

*Todos nós nos localizamos em vocabulários culturais e sem eles não conseguimos produzir enunciações enquanto sujeitos culturais. Todos nós nos originamos e falamos a partir de 'algum lugar': somos localizados.*

(Stuart Hall)

As literaturas africanas sempre insistiram em adensar seus “vocabulários culturais”, no sentido posto por Stuart Hall (2003, p. 83). De modo particular, nas últimas décadas do século passado e nesse início de milênio, os produtores têm procurado, cada vez mais, reforçar seus textos como falas de um lugar, sem que, no entanto, possam ou queiram elidir o global, gesto impossível desde os finais do século XV. Começa, então, como se sabe, a expansão do ocidente e se concretiza a busca dos “mares nunca dantes navegados”, nas margens dos quais se vai encontrar uma “estranha” gente, cujos “costumes, lei e rei” são absolutamente desconhecidos, como alerta Luís Vaz de Camões no poema-pórtico do imperialismo colonial português (cf. 1980, canto I, estrofes 1 e 45, p. 74, 82).

Tomando especificamente a produção romanesca de Angola e de Moçambique, objetos mais diretos de meu interesse investigativo, creio pertinente poder afirmar que a grande maioria das obras concretas produzidas nos dois países revela o empenho dos seus sujeitos de enunciação em projetarem-se como sujeitos culturais em diferença. Não por acaso, em conferência realizada no Rio de Janeiro, em 2004, o escritor angolano Boaventura Cardoso declarou seu propósito de assumir-se sempre “como um autor angolano que, através de sua angolanidade literária, intenta dar primazia aos mais variados e complexos valores da cultura africana na sua profundidade e na sua expressão”.

Não só nas obras desse autor, mas na de um número muito expressivo de produtores, o corpo ético africano reafirma-se como o elemento básico do traçado do mapa ficcional, principalmente em vários romances nossos contemporâneos. Um deles é, sem sombra de dúvida, o último editado por Manuel Rui – *O manequim e o piano* (2005) – onde, aliás, busquei o mote para o título deste artigo e, já agora, convém explicar as razões da escolha.

### 1. O manequim, uma metáfora

Em princípio, reitero que o romance, como gênero, em meu modo de ver, representa uma espécie de manequim cultural da ocidentalidade, manequim vestido das mais diversas formas pelos ficcionistas dos mais diversos tempos e lugares, sejam eles pertencentes aos chamados grandes centros ou aos di-

tos espaços subalternos que a colonialidade, em sua expansão globalizante, acabou por criar. Vestir bem o manequim sempre se constituiu o sonho dos que viram/vêem, no gênero romanesco, o espaço de ancoragem definitivo dos imaginários ficcionais, desde a criação desse mesmo gênero sob a égide da sociedade burguesa.

Por outro lado, ao ler o romance de Manuel Rui, percebi como o imaginário do escritor, no jogo de sua efabulação, projetou-se mimeticamente como o de um sujeito histórico-cultural fracionado entre uma globalização avassaladora e um impulso igualmente avassalador de não deixar morrer o legado cultural de seu povo. Para projetar sua própria condição histórica e o desejo de demonstrar como é possível, sem elidir o global, reforçar o local (cf. MIGNOLO, 2003), Manuel Rui busca, na imagem de um manequim, que passa de nu a vestido, algumas das respostas para sua demanda cultural. Por isso mesmo, o objeto se torna um dos significantes simbólicos mais fortes da trama, juntamente com o piano, segundo elemento componente do título e a ser por mim adiante retomado.

Por agora, fico só com o manequim, desse modo introduzido no narrado, através de uma pergunta, que sabemos significar sempre um modo dialético de apresentar questões, pelo reforço do jogo de afirmação/negação. A pergunta introdutória do nosso encontro de leitores com a figura do manequim se põe deste modo: “Onde é que já se viu uma montra de vidros escaqueirados e com um manequim de mulher branca que até é cor-de-rosa a rir ou a chorar e toda nua sem roupa?” (RUI, 2005, p. 13).

É esse manequim – de uma mulher nua, branca e quase cor-de-rosa – que se vai vestir africanamente, de acordo com a proposta surgida em cena subsequente onde atuam Alfredo e Vander, os dois coronéis do exército oficial angolano, já dele desligados no pós-guerra civil, e os principais protagonistas do romance; o dono da loja, o velho Matias, e, se quisermos ainda, mesmo em sua muda nudez, ele próprio, o manequim. Eis a proposta encaminhada por Alfredo, natural do Huambo, palco das ações narrativas e lugar para onde este personagem retorna, depois de ter deixado a tropa em Luanda, em companhia do amigo e parceiro Vander:

Mais velho Matias diga a uma senhora com gosto para embrulhar a branca nuns panos do Congo assim com muita cor acho até que a fábrica de Benguela funciona. Mande uma que saiba enrolar-lhe bem um lenço na cabeça com jeito zaicó e até pode abrir a boca desse manequim com uma chave de fenda e meter-lhe um desses cachimbos tradicionais que vai ver só a clientela aí a aparecer como salalé! (RUI, 2005, p. 18-19).

Se Alfredo, neste momento, encaminha a proposta, páginas adiante o leitor verá a sua execução por Vander, natural da “Huila do leite azedo”, segundo Alfredo (RUI, 2005, p. 22), de família bôer, Van Der Keler, e cujo nome já é uma corruptela. De origem mestiça, pois, termo tomado de empréstimo a Cornejo Polar (2000) e a Serge Gruzinski (2001), Vander sustenta o suporte ideológico do texto. Se quisermos seguir o fingimento do autor Manuel Rui, ao personagem poderíamos atribuir até mesmo a própria autoria do romance, cujo narrador tenta disfarçar-se de vários modos, comportando-se, muitas vezes, como um mero “anotador” do que se passa. O narrado é, portanto, fingido como sendo a possível resultante dos próprios apontamentos do personagem, acumulados em diversos blocos de nota e resgatados no corpo da narrativa, sempre com a iluminação gráfica do itálico. Sendo quem é, portanto, um mestiço escrevinhador, só Vander estaria em condições de vestir o manequim, dele fazendo um corpo igualmente mestiço e a metáfora da sociedade angolana dos dias atuais. Tal corpo representa, por outro lado, o duplo do da pianista D. Lourdes de Melo, por sua vez descrita por Alfredo como uma “senhora mestiça finérrima [...] que tinha assim um cabelo de cor albina carapinhado capim seco que ela mantinha desfrisado com os ferros de desfrisa que ainda não havia esses produtos rápidos de gel!” (RUI, 2005, p. 9-10).

O manequim, na origem branco, tem seu corpo “reinventado por artes de Vander” (RUI, 2005, p. 239) pelas mãos de quem: cobre-se de panos; tem a cabeça composta pelo lenço cuidadosamente arranjado, pois, sem ele, “os panos perdem o sentido” (RUI, 2005, p. 163); ganha uma espécie de movimento, pelo “braço direito” que, levantado, fica “com a mão apontada na montra” (RUI, 2005, p. 167) e recebe, por fim, um cachimbo na boca, igual aos “fumados por mais velhas [...] avós” (RUI, 2005, p. 167). Metamorfose feita, a mulher como que ganha vida, transformando-se na “mais bonita do mundo” (RUI, 2005, p. 166).

Essa arte de vestir e transformar o manequim podemos estendê-la para o romance, também ele produto, no caso, de cuidadosa metamorfose pela qual se faz africano. Desse modo, o corpo mestiço do manequim se torna a grande metáfora textual, assim como o da pianista do passado que, ao “tocar” mágica e misteriosamente para os dois migrantes – de novo Polar – mistura todos os ritmos e segue com seus concertos, na busca talvez maior de que o mundo fora de lugar – mundo povoado de fantasmas dos outros tempos, com os espíritos a vagar pela casa assombrada, projeção, aliás, do próprio país – se possa consertar. Cito um momento do texto no qual se dá uma espécie de síntese recolhitiva de todo esse procedimento textual, também ele de certo modo migrante, como veremos:

E quando começou a chover, devagarinho e o cheiro do eucalipto a sobressair no ar ventoso, Vander a sorrir nos olhos de Alfredo como se fosse um tempo antigo recordado por debaixo do tecto do casarão, os morcegos, as ratazanas e ainda os relâmpagos que iluminavam o concerto de dona Lourdes de Melo e a imagem do manequim (RUI, 2005, p. 98).

O som do concerto e a imagem do manequim obstaculizam o desaparecimento dos “tempos do antigamente”, expressão muito repetida na obra e contribuem para que o casarão cheio de morcegos, ratazanas, etc. ganhe vida e a esperança não se desfaça, como o decorrer da leitura mostrará e o deste artigo também.

Antes de prosseguir, contudo, penso ser de todo conveniente indicar, de modo claro, como utilizo, aqui e agora, os conceitos de mestiçagem e migração de que me vou valendo. Para Gruzinski, e tentando uma síntese rápida de uma obra complexa como é *O pensamento mestiço*, a mestiçagem significa um processo de enfrentamento e oposição, mas também de conjugação dos elementos que acabam por se interpenetrarem. Uma imagem trabalhada pelo crítico, a fim de bem esclarecer seu viés teórico, é a do quadro de Bernardino de Sahagún (1977), “O lobo mexicano”, ou o “cuetlachtli”, quadro no qual um “bicho de pelame cinzento [...] se ergue numa paisagem verdejante” (GRUZINSKI, 2001, p. 216).

A mistura de elementos na figuração do animal faz dele um ser “difícil de ser identificado: trata-se de um urso americano ou de uma espécie de lobo?” (GRUZINSKI, 2001, p. 216). A dificuldade de identificação se pode expandir para outras representações artísticas, ou não, nas quais a superposição e o arranjo dos elementos contribuem para a criação de um terceiro termo que demanda decifração, como se dá com o manequim exposto na vitrine refeita. Segundo o romance, ele acaba por “baralhar a cuca” (GRUZINSKI, 2001, p. 198) dos observadores cujos modos de olhar se aprisionam em modelos oriundos de experiências culturais distintas e quase sempre conflitantes.

Para Polar, por sua vez, há uma oposição entre mestiço e migrante, distinção que me parece muito organizadora para a crítica das literaturas africanas e para a leitura da produção romanesca, pontualmente aqui representada pela de Angola e de Moçambique. Se tomo o romance de Manuel Rui como um paradigma possível dessa produção e penso no seu nível diegético e actancial, não há como deixar de lado os traços de mestiçagem nele contidos. Se, por outro lado, me debruço sobre a articulação discursiva, não tenho como não considerá-lo uma resultante da enunciação de um sujeito migrante cujo discurso está “encavalado em várias culturas, consciências e histórias” (POLAR, 2000, p. 133).

Analisando a obra de Arguedas, o crítico peruano considera que, nela, “a migração tem seu sentido mais forte”, dando-se “a passagem de uma cultura a outra cujo signo maior é um bilingüismo que [...] produz uma aguda ansiedade pelo confuso hibridismo de lealdades e pragmatismos”. E o autor continua, afirmando que tais “competências lingüísticas” – e é o que me interessa aqui ressaltar – enraízam-se “numa memória que está despedaçada em geografias, histórias e experiências dissímiles que se intercomunicam, por certo, mas preservam com rigor seu vínculo com o idioma em que foram vividas.” (POLAR, 2000, p. 131)

É essa memória despedaçada, muitas vezes expressa em idiomas distintos daquele em que a obra literária se produz, que vai, de um lado, vestir o corpo do gênero discursivo escolhido pelo produtor africano, bem como, por outro, dar o sentido do arranjo dos panos imagísticos que a diegese movimenta, como a seguir tentarei demonstrar, tomando pontualmente duas obras romanescas como – volto ao termo – paradigmas de um processo que vai muito além delas. Trata-se da de Manuel Rui sobre a qual já venho aqui trabalhando e de *O sétimo juramento* (2000) da moçambicana Paulina Chiziane.

Os romances de Paulina e de Manuel Rui, bem como outros de Mia Couto, Boaventura Cardoso, João Paulo Borges Coelho, Ruy Duarte de Carvalho, por exemplo, atualizam, usando uma frase de Polar, “a movediça sintaxe do migrante e sua multicultura fragmentada” (POLAR, 2000, p. 137). A idéia do movediço e da migração podem explicar a insistência dos produtores em cenarizarem deslocções e movimentos de várias ordens, como se dá, para ficar com os autores citados, em *As duas sombras do rio* de Borges Coelho (2003); *Vou lá visitar pastores* de Ruy Duarte (2000); *Mãe, materno mar* de Boaventura (2001) ou *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia (2002). São romances nos quais as viagens, os deslocamentos, o entrecruzar de várias fronteiras, as migrações, enfim, acabam por constituir o traçado imaginário principal, ao mesmo tempo em que os mitos, ritos, crenças, costumes etc. sustentam, ainda mais, o corpo diegético. Não por acaso as ações de *As duas sombras do rio*, de Borges Coelho, se passam na fronteira entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue, sendo o rio Zambeze e seus afluentes a estrada natural entre os países ou, como explicita o romance, a “fronteira aquática” que os moçambicanos deslocados da guerra, em dado momento, são obrigados a atravessar, em busca de segurança e paz. Confronte-se o trecho abaixo no qual o narrador se refere ao rio Zambeze como sendo uma

larga e majestosa fita de prata que separa a terra do céu. Uma grande cobra que vem de Angola e corre para o mar, para o fim do mundo [...]. É o Zambeze essa grande estrada que flui

para o mar [...]. E ao fazê-lo, espalhou por esse mundo fora as histórias de nobreza desta terra – tornou-a conhecida nos quatro cantos do mundo (COELHO, 2003, p. 258-9).

Os romancistas, como sujeitos localizados em uma cultura, pactuam com as histórias de suas terras, empenhando-se em criar textos em diferença, para além de não deixarem morrer as falas de seus lugares. É o que tentarei a seguir demonstrar, tomando como metonímias do processo os romances de Paulina Chiziane e de Manuel Rui.

## 2. Romances em africanas vestimentas

Já se faz lugar comum, na crítica literária africana, a insistência em demonstrar a importância das narrativas orais no corpo discursivo criado pelos escritores do continente. Como afirma Kwame Anthony Appiah, não há como o estudioso deixar de considerar, em seu trabalho, a existência de “traços formais característicos que brotam, como já foi assinalado muitas vezes, da proximidade que os leitores e escritores africanos mantêm com as tradições vivas da narrativa oral” (APPIAH, 1997, p. 108).

Isso não quer dizer que o romance, por exemplo, – como muitas vezes interpretam e contestam estudiosos ocidentais, formados em outras práticas institucionais ou acadêmicas – perca sua especificidade de produto letrado, ou algo como isso. O que existe é o atravessamento, ou a migração, de modelos textuais da oralidade para a escrita, fato que demanda dos pesquisadores um mergulho no próprio das culturas africanas nem sempre dessedentadas nos rios largos da ocidentalidade. De novo retomo Appiah, quando diz ser “muito estranha” a idéia de “que haja *uma* só moeda corrente de valor literário, uma ‘qualidade estética’ que explique nossas opções na e de leitura”. E continua o ensaísta:

Esse questionamento final – ao pressuposto da superioridade cultural do Ocidente – exige, em última análise, que exponhamos as maneiras como o caráter dos juízos de valor literários (e, em termos mais amplos, estéticos) são produto de certas práticas institucionais, e não algo que simplesmente reflita uma realidade com existência independente dessas práticas e instituições (APPIAH, 1997, p. 107).

Ecoando, em certa medida, Appiah, e mostrando que “as misturas planetárias que invadem nosso cotidiano nos lembram que não estamos sozinhos no mundo das idéias e que certamente o ocidental não é mais o universal. Portanto, precisamos aprender a relativizar nossos modos de pensamento”, Gruzinski aponta a necessidade de submetermos “nossas ferramentas” a “uma crítica severa”, com o reexame das “categorias canônicas que organizam, condicionam e compartimentam nossas pes-

quisas” (GRUZINSKI, 2001, p. 56, 54-55, respectivamente). Parece-me ser esse reexame uma das metas dos estudos literários africanos expressos em várias línguas.

Voltando a *O manequim e o piano* e a *O sétimo juramento*, pode-se afirmar serem eles textos que em certo sentido obrigam seus leitores a buscar essas novas ferramentas, dado o fato de representarem enunciações de sujeitos culturais “encavalados” em culturas distintas: a branco-ocidental e a negro-africana. Não se discute a condição de sujeitos letrados dos dois produtores, como atrás apontei, mas tão somente se deve reiterar a questão de que a oralidade continua a lhes oferecer modos outros de enunciação dos quais não abdicam em qualquer hipótese.

A abertura epigráfica do romance de Paulina Chiziane, que se considera – como não cansa de repetir – mais uma contadora de histórias do que uma romancista, é uma prova clara desse acumpliciamento com uma modalidade outra de enunciação não aprisionada pelas malhas da tradição literária e mesmo lingüística do ocidente. A epígrafe sustenta o procedimento de abrir o contado – a nos lembrar o “karingana ua karingana” ancestral – com um convite para desfrutarmos da festa gozosa de palavras e gestos que se seguirá. Como se dava com o imaginário dos ouvintes antigos, prepara-se o dos leitores modernos para seu próprio encontro prazeroso com a voz soterrada na materialidade de cada página do livro. Solitários, tanto o leitor como o autor acabam, conforme indica Appiah, por “desalojar o ‘nós’ da narrativa oral” (APPIAH, 1997, p. 124). No entanto, embora desalojado no manifesto, no latente esse “nós” continua a fazer-se uma forte presença textual e, por isso mesmo, a epígrafe se torna um convite para a participação coletiva, daí porque se diz em ronga, traduzido, a seguir, para a língua tutora do romance, o português. Revela-se, com o procedimento, a força motriz do bilingüismo, no sentido trabalhado por Polar. Segue a epígrafe:

Hlula mine  
U hlula tingonyamo  
U ta teka tiko, i dzaco!

(Vence-me  
Vence também os leões  
e a terra será tua)

Fani Mpfumo  
(CHIZIANE, 2000)

O mote, em forma de adivinha, direciona, de início, a atenção do leitor da letra, que não abdica nunca de sua dupla condição de ouvinte encantado pela voz, para o fato de que se irá travar uma luta: forte X fraco; bem X mal; valor X contra-valor



etc. Abre, ainda, para a possibilidade de vitória do positivo sobre o negativo, sendo a terra o prêmio do vitorioso.

Depois do mote-convite, inicia-se propriamente o contado, como manda a tradição, e o corpo do texto se cobre com o manto de seus traços orais. Vale, por isso mesmo, tentar surpreender como se dá tal cobertura semiótica.

Em primeiro lugar, percebe-se que o plano narrativo é, em tudo por tudo, superior ao descritivo. Encenam-se prioritariamente ações dos personagens, nas quarenta e sete pequenas partes da obra. Tais partes, que, a partir de agora, passo a nomear como capítulos, por sua vez, se fazem, de modo recorrente, narrativas seqüenciadas, funcionando quase como blocos autônomos nos quais se move um determinado sujeito principal. Às vezes, quando há mais de um actante em cena, como se dá no capítulo V, o bloco se estende um pouco, ocupando um maior número de páginas. Assim, como acontece nas narrativas orais, sempre formas teatralizadas onde um só ator – o contador – representa vários papéis, os personagens vão entrando na roda e se apresentando em um ritmo narrativo que se acelera mais e mais, quando a estória se aproxima do final.

Não por acaso, o capítulo I começa por desdobrar o mote epigráfico, com o narrador-contador, ou narradora-contadora, como a partir de agora a nomearei, comentando o sentido ético do que a epígrafe propusera e introduzindo o significante núcleo “fogo”, base simbólica do contado, como o leitor facilmente comprovará. Eis a abertura deste capítulo: “A ilusão de um amanhã melhor há muito murchou, por isso o msaho morreu em Zavala. Por todo o lado impera a força das armas e a pirataria das armas. Evaporou-se a água que refresca os destinos da humanidade, tudo é fogo” (CHIZIANE, 2000, p. 11).

Exercitada a sabedoria da narradora-contadora e preparados os imaginários dos leitores-ouvintes, a fim de que venham a entender o significado do que se representará, a diegese propriamente dita se abre, tomando o seu lugar na cena, nos capítulos seguintes, respectivamente, vários membros de uma família abastada de Maputo: David (II, o diretor corrupto de uma fábrica); Vera (III e IV, a esposa de David, mulher do lar, servil a seu marido); Clemente (V, o filho de ambos, na aparência com problemas mentais e que “Da mãe herdou o hábito de despertar e respirar o cheiro do mundo” – CHIZIANE, 2000, p. 19) e a avó Inês (VI, mãe de Vera, que conta histórias a Clemente e intensifica, de início, o suporte simbólico-cultural do texto). Depois disso, os personagens vão e voltam, introduzindo-se novos actantes, sempre com quem conta a intrometer-se, de quando em vez, para tecer seus comentários e assegurar a eficácia do corpo ético do contado. Isso se comprova na parte VIII, por exemplo, quando a relação homem/mulher, no âmbito fa-

miliar, é analisada, para, no final, concluir-se com uma espécie de máxima a ser desenvolvida antiteticamente pela história que enfoca feitiçarias, forças do mal contra as do bem, incesto, mortes, loucura, enfim, desagregação do núcleo familiar, quando o luto e a dor substituirão a alegria do msaho: “O lar é construído por dois e não há razão para deixar uma das partes na penúria quando a desgraça chega. A atitude ronga é uma forma de resistência à tradição cruel” (CHIZIANE, 2000, p. 38).

No arcabouço romanesco já com sua vestimenta africana, nada pode ser tomado como obra do acaso. Por isso mesmo, no capítulo XXVIII, um dos mais extensos do conjunto, retoma-se a epígrafe e o seu sentido se esclarece, justamente por ser este o momento textual cume, no qual se dão os juramentos de David, sendo o sétimo o mais terrível e definitivo. Eis a explicação da epígrafe, enunciada por David, um homem de dois mundos, em cujos “olhos dançam novas imagens de terror” (CHIZIANE, 2000, p. 164).

Recorda-se do poder e da ousadia dos gladiadores romanos.  
Das provas dos reis bantus, na hora da coroação. Dos mambos  
e dos monotapas que mataram leões com as mãos na prova de  
força. Recorda as palavras mágicas dos lutadores invencíveis  
em desafio mortal.

Vence-me  
Vence também os leões  
E a terra será tua  
(CHIZIANE, 2000, p. 164)

Imerso David nesse mundo obscuro do mal, necessariamente deverá aparecer, como nos contos orais, o ser oposto, do bem, para que o leão no qual o personagem se transformou possa ser vencido. A luminosidade heróica recai sobre Clemente, transformado em “nyanga”, pela ação dos “mestres de espíritos” (CHIZIANE, 2000, p. 203). As cenas de transformação e de enfrentamentos de várias ordens são altamente plásticas, transitando, por exemplo, entre os quadros de Jeronimus Bosch e várias imagens cinematográficas, para nos valermos do próprio enquadramento cultural do ocidente. No entanto, sob estas vestes com as quais o leitor não africano está familiarizado, escondem-se mitos, ritos, representações simbólicas, enfim, forças imaginárias do universo cultural ronga e o corpo narrativo ganha a roupagem dos antigos e muitas vezes aterrorizantes contos tradicionais, como se dá na cena adiante resgatada:

O vento repentino varreu a terra, recolocando no solo a paisagem original. Animais extintos surgem das tumbas. Dinossáurios. Insectos do tamanho de pássaros. Sáurios voadores. Plantas carnívoras [...]. Esta é a floresta da humanidade onde os animais serão caçados. Os homens escolhem as presas, preparam-se para o ataque, mas no momento de desferir

o golpe os monstros ganham rostos humanos de gente conhecida: filhos, esposas, mães, irmãs e até amantes (CHIZIANE, 2000, p. 163).

A narrativa se faz, por seu traçado ético, estória de moral e exemplo, daí porque, como no mundo da tradição, o bem sai vencedor e a má morte advém, com o morto, no caso David, não ascendendo a ancestral, aspiração maior do homem africano. O romance cumpre a sua missão de resgate dos valores antigos, disseminados pelos textos orais. O final é breve, com o diálogo entre Clemente e Susy, filhos de David, órfãos de pai, o que é sempre muito ruim na África, mas, no caso, órfãos libertos do poder do mal. Fecha-se o relato com esta frase pronunciada por Clemente sobre David: “Nas suas crenças e extravagâncias apenas cumpria a sua senda” (CHIZIANE, 2000, p. 265). Comprovada a epígrafe, resolvida a adivinha, a narrativa cai no silêncio e a narradora-contadora emudece, pelo que o próprio texto imerge no seu silêncio provisório, pois todo fim é sempre a promessa de um recomeço.

Quanto a *O manequim e o piano*, penso já me ter debruçado sobre ele, conforme o exposto. Creio ser necessário, apenas, estender-me um pouco mais sobre como na obra se dá o encontro do escrito com o manancial da voz, ou, se quisermos, como se intersecciona o romance com a teatralidade que envolve os textos orais.

De início, ao abrir a primeira página e ler seu parágrafo inicial, o leitor se depara com uma descrição espacial elaborada por uma voz que se pensa logo ser a do narrador letrado, cúmplice da natureza de sua terra, natureza que faz emergir pela fala compulsiva, sem pontuação, e em que nos faz imergir poeticamente –

Relvados desenhados por geometria dos canteiros no meio com flores de muitos aromas e colorido nos sons as asas dos pássaros peitos-celeste bicos-de-lacre viuvinha [...] com a grande orquestra de verde e vertigem lavada no canto imenso de muitas multidões de grilos e cigarras [...] elogiando a chuva mais bonita do mundo (RUI, 2005, p. 7).

De repente, interrompendo esta fala indomada, surge interparenteticamente uma espécie de marcação, ao mesmo tempo como se fosse rubrica e réplica dramática – “(desta matéria falava a fala de Alfredo)” (RUI, 2005, p. 7). Por ela se revela um outro senhor no texto a exercer uma quase função de “anotador” à margem, uma vez que outro personagem é quem está a contar. A este “anotador”, presente várias vezes no texto, a falta de melhor definição, podemos chamar de narrador. Sua função, como a leitura demonstrará, será, com frequência, a de localizar os falantes e/ou narradores e suas falas em direto, como se dá com a inaugural de Alfredo. Teatraliza-se a narrativa e as-

sim, se cumprem dois desejos. O do próprio Alfredo, que, como veremos adiante, quer montar uma peça de teatro, propósito que atravessa toda a narrativa e ganha densidade plástica aos olhos do leitor, e o desejo de Vander: escrever um livro, livro este cujo corpo emerge quando as notas, antes breves, começam a ficar fora de controle. No jogo da efabulação, isso acontece, pela primeira vez, quando a narrativa já está bastante adiantada:

[NO BLOCO] O homem chegou para imaginar mas quando deu por ela já tudo estava imaginado até as flores o traçado das ruas e a ausência que lhe malariava nos ossos como uma doença de reumatismo que as mãos nem queriam pensar [...] e os pássaros desatarem a voar em fuga rebentamento dos ninhos um cada um seu rumo de lembrança recente porra que raio de merda é esta que estou a perder o sentido das notas! Isto não são notas. Nem musicais como as da dona Lourdes! Anulado! (RUI, 2005, p. 173-174).

O leitor atento percebe uma grande semelhança entre essas não-notas e a abertura do romance. Une-as o mesmo traço estilístico da não-pontuação, do primado da espacialidade resgatada poeticamente, com uma voz vindo à tona na festa do prazer indomável do dito artístico. A respiração textual une os dois blocos, irmanando-lhes a dicção.

Por outro lado, algumas vezes, como breves cintilações, o “anotador” das réplicas e/ou rubricas do macro-texto aparece sem muita cerimônia e de modo mais explícito. Desaparecem, então, as reiteradas e recorrentes aspas e um outro toma o lugar que, no fundo, nunca deixou de ser o seu, no arranjo mágico da narrativa, como sabemos. Confronte-se, por exemplo, a diferença entre os dois segmentos quase seqüenciais, porque soldados em longo parágrafo, quando, em um, a voz narrante indica o dono das palavras e, no outro, talvez fala diretamente, apossando-se do seu contado:

(a) (*Relato de Alfredo*) que aquela casa já tinha muita coisa [...] (*boca-de-Alfredo*) que nesse medo [...] se pedia conleceença para a avó nos levar lá fora [...] (RUI, 2005, p. 32).

(b) As botas ao pé da vela. Estavam os dois nus e descalços a espremer a roupa na varanda das traseiras da casa. A iluminação da cidade já tinha sido desligada [...] (RUI, 2005, p. 34).

Esses “aparecimentos” reforçam, de um lado, dramaticamente, a necessidade de rubricar o texto, para que se garanta a eficácia da encenação, por assim dizer, e, de outro o fato de que o narrador não abdica de sua função, como um oleiro a dar forma a seu barro.

Voltando aos desejos de Alfredo e Vander, lembro que há um momento textual em que eles se suplementam. Isto aconte-

ce em uma mesma página do romance, quando também surge, cintilante, a idéia do “livro falado”:

em teatro não se pode ter uma rede de descanso amarrada no céu? Porra! pensa no jogo de luzes e junta os trovões as faíscas a chuva e as estrelas [...] gostava de escrever um livro tu já me descobriste por dentro! um livro eu gostava de escrever como a gente se fala [...] sabes que para mim um livro devia ser falado! Vai-te lamber no arame farpado pá! um livro é um livro e conversa é outra coisa olha! E uma peça de teatro? (RUI, 2005, p. 233).

O fecho do romance arremata e recolhe esse duplo desejo, de novo soldando as falas de Vander e Alfredo. A cena final começa com uma última iluminação do itálico, a indicar que se trata do texto escrito por Vander. A seguir, vem o diálogo último dos personagens que, por sua extensão, transcrevo com cortes:

[A MAIS RECENTE NOTA DE BLOCO DE VANDER] 1. tenho que escrever um livro sobre esta confusão toda e o importante é não perder os blocos das minhas notas todas. 2. Se perder os blocos, perco as notas e se perder as notas perco o livro [...]

‘Vander! [...] Sobre que é que tu estavas a escrever?’  
‘Sobre tua peça de teatro.’  
(RUI, 2005, p. 386)

Explicita-se, aí, a transversalidade dos gêneros, com a cobertura do corpo romanesco com a vestimenta do fascínio pela roupa do texto oral. Na “peça de teatro”, como sabemos, este fascínio igualmente se intensifica, pois é pela voz e pelos gestos que a mensagem se põe a circular. O texto escrito do romance, neste caso, e mesmo em *O sétimo juramento*, funciona como um palco fixado pelas estacas discursivas da narratividade.

O romancista Manuel Rui realiza, por tudo que se expôs, o sonho de Vander, personagem por ele criado, de querer criar um texto escrito que falasse. Produz-se, então, uma forma outra de enunciação pela qual a letra se torna híbrida, atravessada, migrante. Convocando, já agora, o também ensaísta Manuel Rui, e seu constante acumplicamento com o texto silenciado pela colonialidade hegemônica do branco dominador, pode-se ratificar a eficácia simbólica e artística desse texto, movido pela voz e que “era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto” (RUI, 2005, 1987, p. 308).

As vestes desse texto são convidadas a cobrir a atualidade africana moderna para que, assim vestida, ela possa encontrar a “cadência de gado transumante” (RUI, 1981, p. 30) das palavras ancestrais, reforçando-as culturalmente em nosso

presente globalizado e com isso contribuindo para que se exorcize qualquer forma ameaçadora de desmemória.

### Abstract

*This paper analyses the process of going through the forms of representation of oral texts in the contemporary Angolan and Mozambiquean novel. In the end, such a process imparts different textual traits to the novel from those usually found in our western literary tradition. In addition, the present paper tries to highlight the way in which the novelists imagery reinforces their symbolic-cultural referents without, however, leaving aside the white western heritage. The novels *O mane-quim e o piano* by Manuel Rui (2005) and *O sétimo juramento* by Paulina Chiziane (2000) serve as a paradigmatic basis for this reading.*

*Keywords: african novel; gender frontiers; negociation of meanings; Manuel Rui; Paulina Chiziane.*

### Referências

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro; rev. Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 1980.

CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Registro da nossa escrita literária. Conferência. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Forum de Ciência e Cultura, 8 out.2004. (Texto policopiado).

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território cuvale (1992-1997)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.

COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Maputo: Ndjira, 2002.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende e outros. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Org. Mario J. Valdés; trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

RUI, Manuel. Entre mim e o nómada: a flor. In: *TESES angolanas: documento da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981. v. 1, p. 29-34.

\_\_\_\_\_. Eu e o outro: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia: Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 308-310.

\_\_\_\_\_. *O manequim e o piano*. Lisboa: Cotovia, 2005.