

Percursos da memória em textos das literaturas africanas de língua portuguesa

Recebido 28, jul. 2005/Aprovado 23, set. 2005

Maria Nazareth Soares Fonseca

Resumo

Este trabalho propõe discutir, tomando como ponto de partida reflexões sobre a obsessão pela memória vista como uma característica da época atual, arranjos efetuados por alguns textos das literaturas africanas de língua portuguesa como forma de recuperar dados das tradições orais. No desenvolvimento da discussão são citados comportamentos gerados pela globalização, particularmente os que ampliam a necessidade de ver e de exhibir, e analisados diversos significados produzidos pelo conceito "lugares de memória", cunhado por Pierre Nora em 1984, com os quais se procura compreender conflitos característicos de uma época que luta por preservar vestígios do que não mais existe. O texto procura ainda discutir os modos como as literaturas africanas de língua portuguesa vêm sendo recebidas como suportes da memória espontânea e como referência a lugares que convivem com práticas sociais marcadas pela força da voz e com um processo veloz de transformação dessas práticas, que, acolhidas pela literatura, podem se mostrar como resistência ao completo desaparecimento do que nos resta de reserva de memórias.

Palavras-chave: *memória; esquecimento; literaturas africanas; "lugares de memória".*

A curiosidade por lugares onde se cristaliza e se refugia a memória está ligada a um momento particular de nossa história.

(Pierre Nora, 1984).

Os vários sentidos produzidos pelo conceito de “lugares de memória”, cunhado por Pierre Nora, em 1984, podem nos ajudar a compreender de forma mais consistente o que Andreas Huyssen (2000) aponta como uma das mais importantes preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais, na época atual: a obsessão pelo passado que difere da preocupação com o futuro, característica das primeiras décadas do século XX. O conceito de “lugares de memória”, ao se aplicar à tendência arquivista da nossa época, deixa claro que “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1984, p. 23). A reflexão do historiador, se, por um lado, retoma a batalha contra os museus desenvolvida pela cultura modernista, por outro, permite perceber as transformações sofridas por esses “acervos da memória” como um dos sintomas mais importantes da política de *exibir e ver*, que fomenta a museomania dos anos oitenta.

A vertigem das transformações que redimensionam o mundo atual reconfigurou os olhares que se dirigem aos museus, às coleções, aos acervos, percebendo-os como uma tentativa de frear, ainda que ilusoriamente, o avanço acelerado das transformações. Esses espaços passam a ser considerados em sua acentuada hibridez porque abrigam e expõem-se em várias linguagens, ainda que os objetos e as coleções neles guardados continuem a produzir significados que se relacionam com a visão pragmática de que, ao serem expostos em museus, em galerias, em memoriais, os objetos estão a salvo das inevitáveis transformações impostas pela modernização.

A visão de museus e arquivos como um lugar “onde se cristaliza e se refugia a memória” (NORA, 1984, p. 23) persiste nos “lugares de memória”, que, no entanto, passam a agregar outros sentidos produzidos pelos novos arranjos arquitetônicos e publicitários que deslocam a função elitista e conservadora dos antigos museus, transformando-os em lugares de exibição de “uma *mise-em-scène* espetacular” (HUYSSSEN, 1997, p. 223). Esses novos espaços, por natureza híbridos, atualmente abrigam cenografias majestosas de que fazem parte os mais variados registros e *souvenirs* – vídeos, catálogos, camisetas, postais, chaveiros, copos etc – e destinam-se a satisfazer o desejo dos novos visitantes, também contaminados pelos impulsos consumistas e pela tendência de transformar qualquer exposição em um grande espetáculo. A espetacularização esvazia os museus da contemplação de objetos procedentes de antigas ci-

vilizações e passa a alimentar o fascínio dos novos visitantes pelas exposições tematizadas, seduz os turistas e peregrinos com os álbuns de fotos, vídeos, DVDs e outros *souvenirs* que transformam, por vezes, as “lojas dos museus” em parte das exposições. Considere-se que a venda de *souvenirs* não exige que o visitante seja um conhecedor de arte ou admirador da arquitetura dos novos museus, pois pode até ser feita em espaços que não interferem nos percursos internos da construção. A horda de visitantes, na atualidade, contenta-se com a aquisição de objetos que demonstram a inclusão dos museus, dos memoriais e de grandes galerias de arte, nas redes de comércio, responsáveis pelo provimento dessas edificações, já que é preciso fazer das coleções e dos objetos que podem ser produzidos a partir delas a motivação para que um capital – não apenas simbólico – seja gerado.

Cada vez mais se acentua a distância entre “a memória verdadeira, social e intocável das sociedades arcaicas e a história que tenta narrar o cotidiano de sociedades esquecidas e exterminadas” (NORA, 1984, p. 24). Cada vez mais se consagra o esquecimento de hábitos das “sociedades-memória”, cujos valores e modos de vida eram transmitidos, oralmente, de geração a geração. Nora observa ainda que a busca do passado empreendida pela história acabou por decretar a extinção das tradições e de seus significados, porque essas tradições passaram a ser registradas com uma visão crítica que não faz parte do modo ritualístico com que os mistérios do mundo eram cultuados e preservados, no passado. Partindo da premissa de que a história só pode registrar a morte do que realmente aconteceu, Nora salienta que a recomposição do fato e a descoberta de dados significativos da memória acabam por fortalecer a certeza de que a recuperação do passado, nos moldes propostos pelas modernas sociedades, com arquivos implacáveis e museus maravilhosos, só pode ser efetuada enquanto ilusória preservação daquilo que não pode mais ser vivido. Os museus, conclui Nora, são o testemunho de que a vida não mais existe nos espaços onde foram coletadas as peças e os vestígios daquilo que não está mais lá.

A constatação bastante pessimista do historiador não deixa de considerar uma tendência que se mostra em esforços de registro de que se utilizam grupos e minorias para organizarem, sistematicamente, os seus arquivos e insistirem na preservação de suas tradições. Esses arranjos que estão presentes nos planos de reabilitação dos grandes museus, nas adequações necessárias ao atendimento dos novos visitantes, também se manifestam em produções literárias de nações periféricas, quando se mostram conscientes da necessidade de encontrar outros meios de “restaurar o sabor das coisas e os ritmos lentos dos tempos antigos” (NORA, 1984, p. 29).

Nesse sentido, registrar e arquivar o passado ou retomar os seus vestígios como motivação para a construção literária torna-se um procedimento indispensável para se formarem depósitos de recordações com a utilização de outros suportes que se fazem à revelia de museus, arquivos e exposições. A literatura, atenta aos rituais de memória que persistem em lugares ainda distantes dos circuitos das redes lançadas pela mundialização, pode, sem dúvida, ajudar a produzir outros sentidos para os “lugares de memória”.

Embora não possam ser explicados pela função explícita de armazenar os vestígios de memória de grupos étnicos africanos, vários poemas do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho são produzidos a partir de recolha, “nos domínios da etnografia”. Motivados talvez pela certeza de que, transportados para a literatura, os cantos e as imprecisões, ainda que “traduzidos” ou convertidos em escrita literária, podem salvar o que resta de memória coletiva em várias regiões da África, poemas do livro *Ondula, savana branca* (1989) apresentam estreita relação com material de coleta de motivação etnográfica: provérbios, máximas iniciáticas, conforme nos informa o escritor no texto de apresentação. O poema “Nyaneka” é tecido com a ajuda de trinta provérbios que significam, no universo da etnia, formas de preservação de hábitos e costumes passados de geração a geração. Esses provérbios foram recolhidos pelo padre António Joaquim da Silva, na missão Huíla em 1978.¹ Os versos que se seguem retomam o cerne dos provérbios, reescritos para comporem o poema:

Não espanta o gado, a palavra
quando é boa
quando exposta ao tempo...

Herdei-a sozinho
não a como assim:
o dar não molesta o braço
nem dorme com espinho na mão
quem afogou o dia.

(CARVALHO, 1989, p. 38).

As estratégias poéticas que o poema exhibe informam sobre uma forma de preservação de manifestações da memória oral que se mostram mediatizadas pelo processo de coleta e também pela transformação dos provérbios em versos. A condensação é um recurso hábil de construção poética no qual somente alguns “nódulos de significação” são preservados e o poema pode, assim, ser compreendido pelo leitor distanciado das tradições que o trabalho poético legitima.

Em outro poema do mesmo livro, “Bambara” (CARVALHO, 1989, p. 47-54), o escritor apropria-se de informações da-

¹ A informação sobre a origem dos provérbios que entram na composição do poema é-nos dada em nota explicativa no final do livro.

das por pesquisas sobre o povo Bambara, estudado por Dominique Zahan. O resultado das pesquisas foi publicado em várias obras e o escritor Ruy Duarte de Carvalho informa ter-se valido de informações que constam dos livros *Sociétés d'initiation Bambara* (1960) e *Religion, spiritualité et pensée africaine* (1970) para compor o longo poema de que transcrevemos apenas duas estrofes:

Savana verde bem fresca
savana verde verdadeiramente aberta
à fome dos rebanhos
exposta aos rebanhos famintos
savana verde
não se apossou a terra ainda
do meu corpo
e eu posso abrir os prados
da palavra.

O princípio do princípio da palavra
foi quando o pássaro disse para si mesmo:
eu falo, sou a beleza, o som, o movimento
e a consciência exacta desses dons.

(CARVALHO, 1989, p. 47).

As estrofes são compostas com dados e informações sobre o longo processo de iniciação ao conhecimento de preceitos do Koré, aprendido pelos membros do povo Bambara, desde a mais tenra idade, como uma forma de preparação da espiritualização e divinização. O subtítulo do poema, "Ensinamento oral do Koré/a voz dos Karaw", informa sobre um processo que é de aprendizagem e de devoção, uma "práxis de ação organizadora e transformadora do ser humano" (CARVALHO, 1989, nota 24, p. 92).

Ao utilizar, como material utilizado para a composição dos poemas do livro *Ondula, savana branca* (1989), preceitos e máximas iniciáticas bem como descrições de processos de aprendizagem característicos de algumas etnias estudadas por etnólogos europeus e africanos, o escritor bebe em fontes orais e, ao mesmo tempo, imerge a escrita poética no caudal vivo de grandes tradições. Esse recurso está também presente no poema "Peul" (CARVALHO, 1989, p. 57 – 88), que se fundamenta em material fornecido pela obra *Texte initiatique des pasteurs peul*, de Hampaté Bâ e Koumen Dieterlen, publicada em 1961, conforme nos informa a nota 25 (CARVALHO, 1989, p. 93-94). O longo poema retrabalha o fecundo material recolhido pelos pesquisadores e transforma-o em texto literário, que tem como motivo relatar a iniciação do pastor Silé Sadio.

As primeiras estrofes do poema relatam a entrada do pastor no parque em que se inicia a sua aprendizagem. Ruy Duarte de Carvalho divide o longo processo de aprendizagem, prática

e ensino, que atravessa toda a vida do pastor, em partes em que a iniciação e a aprendizagem se concretizam: as várias “clareiras” que o aprendiz tem de atravessar ajudado por Koumen, pastor e “depositário dos segredos da iniciação pastoril. Koumen é também o auxiliar de Tyanaba, proprietário mítico dos bois, guarda dos rebanhos de Gueno, Deus na terra” (CARVALHO, 1989, nota 25, p. 94). As portas das “clareiras” são, portanto, guardadas por Koumen, que inicia Silé Sadio na travessia.

Veja a saudação ao pastor, feita por Koumen, na primeira “clareira”:

Eis-me aqui
eu sou Koumen.

O céu sorri sobre a minha cabeça
a terra freme sobre os meus pés
o meu corpo estremece os ramos

Estou diante do curral.
Esta é a primeira clareira
tecida nas ramagens da maravilhosa bétula
e do virtuoso diospiro.

(CARVALHO, 1989, p. 57).

Na quinta “clareira”, que finaliza o contato do iniciante com os quatro elementos base da criação - fogo, terra, ar e água -, os versos procuram apreender os preceitos e máximas que revelam haver o pastor se transformado em uma *pessoa completa*, capaz de começar o longo processo de conhecimento, necessário à experiência do pastoreio e à sua formação como mestre da arte de pastorear. Assumido por Koumen, Silé se prepara para ser conduzido às luzes da iniciação:

Confia em mim, Silé.
Eu sou o mestre e o monitor dos protocolos.
Sou eu quem introduz e quem conduz.
Da rainha eu sou o esposo, eu sou Koumen.
Saído do país onde se aprende
colhi, para ensinar, as soluções

Das intenções malsãs sei o sinal.
Ao largo, espíritos malignos!
Silé me procurou, eu procurei Silé.
Soube encontrar-me.
Levá-lo-ei aos sóis que resplandecem
para mostrar-lhe as cores da soberana.

(CARVALHO, 1989, p. 65).

A motivação para os poemas que compõem o livro de Ruy Duarte se assenta na preocupação de fazer da literatura um re-

servatório de tradições ainda vivas em grupos étnicos africanos. Construída com as motivações que estão nos “lugares de memória”, mas, ao mesmo tempo, deles se afastando pela introdução de movimentos que agitam a estaticidade desses lugares, a literatura produzida por Ruy Duarte mostra-se híbrida, já que procura alimentar a escrita com os significados ensinados pela palavra viva e produzidos por ensinamentos não ordenados e não inteiramente sistematizados da tradição ancestral. Com esse esforço, muitos escritores africanos produzem os seus textos com recursos que retomam tradições que aos poucos vão se diluindo nos novos costumes introduzidos mesmo em regiões mais distantes e com essa estratégia de construção textual procuram retardar um processo de esquecimento que se acelera no mundo atual.

Uma intenção semelhante à que se mostra em *Ondula, savana branca* está em outras produções literárias do escritor Ruy Duarte de Carvalho. Nessas produções também se exhibe um processo de escrita que tem relação próxima com os falares de diferentes grupos étnicos de Angola e da África. Ao trazer para as páginas do livro um material recolhido em pesquisa de cunho etnográfico e ao converter esse material em poesia ou em prosa poetizada, o escritor procura tensionar a distância entre escrita e oralidade, mas também se esmera em transportar para a escrita a carga poética também presente no labor do antropólogo. Esse trabalho de tradução, de transcodificação que vimos em poemas do livro *Ondula Savana branca*, de 1989, já se mostrava em o *Hábito da terra*, de 1988, e ressurgiu, privilegiando outras estratégias discursivas, no livro *Vou lá visitar pastores* (1999), reeditado no Brasil pela Editora Gryphus.

Vou lá visitar pastores é construído com um processo da reescrita de observações coletadas do cotidiano de alguns pastores *kvale*, na província do Namibe, no sudoeste de Angola. O livro, como se informa na contra-capá, apresenta-se em escrita híbrida, na qual se misturam “características da comunicação oral”, com rumações e reelaboraões teóricas das ciências sociais. Nessa escrita “mesclada”, observa-se também o profundo conhecimento do autor das “terras e gentes” do território Namibe, “onde há uns que dão nas vistas”, como ressalta o subtítulo do capítulo inicial. A produção do livro permite que a literatura se desprenda do relato transcodificado de fitas cassetes que, conforme relata o texto, foram sendo gravadas para orientar sobre as paisagens e os lugares dos núcleos de concentração *kuvale*. A instância narrativa concretiza-se em discursos produzidos em diferentes lugares e a atividade do narrador ficcional quer-se contaminada por outros discursos produzidos fora da “elaboração literaria”.² O projeto do livro é por natureza interdisciplinar, e nele os dados utilizados pelo autor

² A afirmação torna-se possível se levarmos em conta as informações contidas em texto da contracapa do livro.

para explicar o interesse por conservar a linguagem do relato etnográfico mostram-se, pelo menos para o leitor distanciado da realidade cultural enfocada, como um travamento para a leitura. Fica bem registrada, no entanto, a intenção do livro de resgatar as tradições de uma determinada região para um destinatário identificado como aquele que ouviria o que lhe seria explicado durante a viagem, mas que só pode ter acesso às informações por intermédio de fitas cassetes. Na feitura do texto, todavia, esse destinatário é incorporado à figura do narratário, e os relatos de cunho objetivo – como verdadeiros planos de viagem – vão sendo atravessados por uma intenção literária.

Onde, no texto, se situam as separações entre a objetividade do discurso informativo e as criações licenciadas pela literatura? Nem sempre os limites são identificáveis, pois quase sempre se exhibe um cruzamento de pontos de vistas e de estratégias discursivas que acentuam dois propósitos: um que procura passar uma informação bem objetiva sobre a paisagem sociocultural que será investigada; outro que tem a intenção de incentivar o interesse do destinatário pelo objeto a ser pesquisado. A narrativa intensifica a utilização da descrição, recurso hábil na produção de “efeitos de realidade”, explorados com propriedade no livro, de que o texto que se segue é um bom exemplo:

Cumpri a minha missão. Conduzi-te ao mercado da Nação e coloquei-te perante o sujeito de quase tudo o que quero dizer-te: os Kuvales, pastores, os Mucubais do imaginário angolano. Mas antes de entrar no vivo da matéria, sugeria-te que passasses ainda por outro mercado, o Municipal, no centro da cidade. Aí encontrarás mais mulheres kuvale, sentadas ou deitadas no passeio, a vender o óleo de *mupeke*. Do óleo de *mupeke* voltarei a falar-te, e há outros detalhes interessantes que poderão estar ligados à presença destas mulheres aqui. (CARVALHO, 1989, p. 22)

Ficam bem visíveis no livro de Ruy Duarte de Carvalho algumas manifestações do esforço desenvolvido, no mundo atual, de manter uma “certa vigilância comemorativa”, para impedir que a história varra rapidamente para longe o que resta de tradição em culturas de predominância oral. Ao assumir essa preocupação, o texto literário reverencia os rituais e os hábitos de grupos étnicos e participa da escavação de vestígios do que pode desaparecer em termos de memória coletiva. O texto absorve assim as contradições características dos “lugares de memória”, uma vez que o que for resgatado precisa entrar em novos circuitos de preservação, porque aos poucos vai sendo esquecido e, por isso, precisa ser registrado, interpretado, catalogado, posto à prova por especialistas para então se confirmar como testemunho sobre paisagens culturais já extin-

tas ou inteiramente transformadas pela interferência de outras tradições.

O livro *Vou lá visitar pastores*, mantendo-se nas mediações entre informação e criação, pode ser aceito como ficção, mas também se presta à reflexão de cunho sociológico. Vários mapas se abrem para o leitor que, guiado pelo narrador, percorre os territórios *kuvale*, acompanhando as descrições que esse narrador-antropólogo dispõe em fitas cassetes que deveriam ser ouvidas por um destinatário especial, mas acabam suprimindo a curiosidade do leitor que lê as páginas do livro. O leitor acompanha as incursões do narrador e se embrenha pelos espaços percorridos na viagem de observação que o texto propicia. As características híbridas do texto mostram-se, pois, nas misturas entre informação e invenção, entre relato do antropólogo, do documentarista e do escritor, os quais formatam as especificidades históricas, as contigüidades geográficas que determinam formas de relação com o meio ambiente e com o relato que constrói o livro.

Se a estrutura do texto já revela intensos processos intertextuais, o relato reconstruído pela escrita ainda conclama as várias imagens que o escritor anexou ao texto. Desse modo, à plasticidade das descrições reúnem-se as imagens de pessoas, de lugares, de cenas que a escrita intenta resgatar. Por outro lado, a escrita, remarcando as pontuações das falas gravadas, reconstrói cenas, mas paralisa os movimentos que a oralidade agiliza. E, se a escrita pode atribuir à informação um valor de documento, não consegue, infelizmente, restaurar o som das coisas, a vitalidade que não alcança registrar. As estratégias narrativas postas em prática na construção do livro procuram dar conta dos artificios que poderão diminuir as distâncias entre o relato vivo que a cassete registra e o que se narra detalhado em letra que o leitor percorre com olhos curiosos. Os diversos contrapontos que o narrador assume para narrar, informar, explicar o que observa estão claramente marcados na narrativa., pois o narrador não se furta a informar que fala de diferentes lugares: ora narra do lugar do antropólogo, ora “ não é isso geralmente que (lhe) acontece” (CARVALHO, 1989, p. 194); ora é o informante quem assume o discurso, o que não impede que aquele que narra o faça a partir da “ condição de etnólogo” ou imprima a seu relato as expressões de uma “ crise pessoal tão comum a todos” (CARVALHO, 1989, p. 195). No texto que se segue, esses vários lugares de fala, que se mostram na escrita, são explicados pela voz narrativa:

Eu gravo tudo, transcrevo tudo, e tiro notas e mantenho um diário. É antes ter a noção do que se quer saber e negociar isso com o que o terreno oferece, sugere, insinua, propicia, coloca, oculta, disfarça ou nega. O que aprendi nos livros e com os outros, a ouvi-los ou a lê-los, foi a saber o que eu quero saber,

a identificar questões a situá-las, a urdir hipóteses e a perseguir resultados. Agora o meu terreno, o dos meus terrenos, o das minhas hipóteses e o da minha observação, esse quem o conhece sou eu. (CARVALHO, 1989, p. 197)

O texto acentua o aspecto híbrido da narrativa sempre atravessada pelas diferentes posições que o narrador assume para dar conta do relato. Acrescente-se às diferentes posições do narrador o fato de ele ser um *estrangeiro* naquelas paragens, por mais que conte com o “conhecimento minucioso de terras e gentes”³ que a narrativa expõe.

As diferentes estratégias do narrador aguçam a curiosidade do leitor pelo cotidiano de culturas distantes da sua, e sua interação com o texto permite que ele participe de um esforço que expõe os meios utilizados pelo escritor para restaurar o sabor de hábitos e tradições ainda vivas nas paisagens culturais reveladas pelo texto. É neste mergulho em histórias anônimas que o leitor busca reconquistar o que já não possui de memória espontânea.

O livro *Vou lá visitar pastores* participa, por tais razões, do propósito de reverenciar antigas tradições, como as dos pastores *kuvale*, e da intenção de apresentar essas tradições em texto que se elabora conclamando “características da expressão oral, um saber que em parte repousa na informação/tradição oral, literariamente elaborada e ‘ruminada’”,⁴ por estratégias do relato ficcional. O texto transita por um espaço marcado por grandes ambigüidades, em que o desejo de lembrar precisa conviver com a dificuldade de afastar o esquecimento gerado pela passagem da palavra viva ao silêncio da letra impressa no papel, e o impulso à preservação necessita atender aos apelos do mercado editorial, que tem suas próprias leis. A transformação da pesquisa em objeto de consumo pode, por isso, acarretar, no percurso de feição comercial, a perda de muitos traços das tradições reverenciadas, ainda quando se vale de proezas técnicas, que reconfiguram feições do universo da oralidade e armazenam dados com uma velocidade assustadora, porque contando com as gravações em cassetes, filmagens, microfilmagens, podem ampliar os nossos sentidos e a nossa capacidade de processar informações.

A proposta de Ruy Duarte de Carvalho de não camuflar o seu olhar sobre a diversidade étnica do país está presente também na obra de Ana Paula Tavares, e, com relação aos diferentes segmentos da cultura urbana, em vários livros de José Luandino Vieira, que tensionou ao limite a língua literária com interferências da oralidade. O mesmo propósito ressalta-se na obra de ficcionistas moçambicanos como Mia Couto e também João Paulo Borges Coelho, que nos apresenta um fecundo trabalho literário fundado na memória. Na obra desses escritores

³ Parte da informação dada na contra-capa do livro sobre a proposta da publicação e onde se destaca a presença do antropólogo no relato.

⁴ Informações que constam da contra-capa do livro editado pela Cotovia, Lisboa, Portugal.

é visível a preocupação com a restauração de tradições e com a produção de uma literatura que se faz intermediada pela apreensão de elementos de culturas que, conforme afirma o estudioso José Miguel Lopes (2003, p. 266), têm “no ouvido e não na vista o seu órgão de percepção por excelência”. Os leitores de vários espaços culturais, em que as tradições da oralidade vão sendo silenciadas ou passam a ser guardadas em arquivos de memória, reconhecem, na escrita de muitos livros produzidos por vários escritores africanos oriundos de países que têm o português como língua oficial, o pulsar vivo da voz em padrões fortemente rítmicos, “modelados para a retenção e a rápida recordação (LOPES, 2003, p. 272) de informações captadas pelo ouvido”. Esses costumes, cada vez mais distanciados do nosso cotidiano, nos chegam através de livros que conseguem ultrapassar as barreiras do mercado editorial. E nós, leitores brasileiros, revivemos, com o auxílio de uma escrita sonorizada, muitos dos costumes que cada vez mais se silenciam em nossa cultura.

O que lemos de nós nesses textos que evocam lembranças e cenários inusitados, que intensificam o apelo a devaneios e a sonhos? O que procuramos reverenciar quando acompanhamos as viagens do narrador de *Vou lá visitar pastores*, de Ruy Duarte de Carvalho, ou lemos os poemas de Paula Tavares, que, remetendo-nos a tradições distantes de nós, nos fazem resgatar percepções que acordam em nossos ouvidos sonoridades tão próximas de nós? O que nos leva a perceber, na escrita de Mia Couto, ressonâncias de uma terra que, sendo dele, está aqui entre nós? O que nos chama a atenção na escrita dos livros africanos, que nos chegam a partir ainda de difíceis transações de comércio e de afetos? Que “lugares de memória” esses textos nos ajudam a construir, embora os queiramos prenes da vitalidade da voz e de manifestações de um corpo pulsante que desloca os limites da letra?

Todas essas questões afloram nos poemas de Paula Tavares, cuja escrita literária se tece a partir da observação de tradições e de rituais vivos ainda na região em que nasceu. De seu espaço de origem e permanência até a juventude, a Huíla, na região sul de Angola, a escritora absorve os “cheiros, sons, corais, canções”⁵ uma atitude que respeita os rituais que celebram as passagens do tempo e da vida. O olhar cuidadoso da escritora, já acostumada às normas da cultura européia, apreende os costumes tradicionais que a memória recupera. E as lembranças recuperam o trabalho da mulher encarregada de zelar pela vida, de cuidar, de atender às necessidades cotidianas, seguindo os rituais que legislam sobre o lugar que ela ocupa em sociedades tradicionais. Os dados concretos de uma realidade vivida, mas também imaginada, pois muito do que a

⁵ Informação resgatada do depoimento da escritora a Michel Laban (1991).

escritora sabe sobre a sua cultura foi-lhe ensinado por textos de antropólogos e etnólogos,⁶ habitam os versos de Paula Tavares e neles fazem brotar aspectos da paisagem africana. Seus poemas, por vezes, se atêm a detalhes da flora, mas também recolhem sonoridades, cores, matizes; outras vezes é a dimensão humana que neles se sobressai e a memória permite resgatar detalhes de épocas recordadas com cuidadosa reverência. Esse trabalho de resgate da memória pode ser observado, por exemplo, no poema “Origens”, publicado no livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de 2001:

Guardo a memória do tempo
em que éramos vatwa,
os dos frutos silvestres.
Guardo a memória de um tempo
sem tempo
antes das guerras,
Das colheitas
e das cerimônias.

(TAVARES, 2001, p. 10)

A escrita de Paula Tavares explora a migração de significantes da oralidade para a escrita literária a partir da absorção da “gramática” de rituais que se realizam no universo da fala, mas que absorve a coreografia de gestos e comportamentos que muitas vezes prescindem da voz porque ressaltam hábitos que se transmitem também pelos longos silêncios que medeiam as conversas e as tarefas do cotidiano.

O corpo, em seu processo de criação, é o lugar em que essas novas migrações inscrevem sentidos outros que a escrita registra atenta às alterações que nele se mostram. As constantes associações do corpo com os frutos revelam, desde o seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985), a atenção para deslocamentos e transgressões que esclarecem muito do processo de criação da escritora angolana: a decisão de trazer para o texto poético a vida das mulheres e “coisas da vida africana” que se mostram deslocadas como os frutos em seus poemas. Na descrição dos frutos – pequenas obras-primas presentes, principalmente no livro inaugural da escritora, *Ritos de passagem* (1985) – o processo de migração possibilita que os frutos também agreguem funções e aspectos que pertencem ao corpo, particularmente ao da mulher. Esta relação entre fruto e corpo se faz presente nos versos do poema “A Anona” do livro em referência: “tem mil e quarenta e cinco/ caroços/ cada um com um circunferência/ à volta/ agrupam-se todos/ (arrumadinha)/ no pequeno útero verde/ da casca.

A atenção aos costumes tradicionais e ao trabalho exercido pelas mulheres também se mostra nos versos abaixo, do livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de 2001.

⁶ Informação dada pela escritora no depoimento a Michel Laban (1991, p. 849).

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe
Feto pelas tuas mãos

E fios do teu cabelo

Cortado na lua cheia
Guardado do cacimbo
No cesto trançado das costas da avó

(TAVARES, 2001 p. 23)

Por outro lado, em várias obras de Luandino Vieira estão presentes imbricações languageiras que fazem a língua literária conviver deliberadamente com os falares dos musseques angolanos. Essa linguagem híbrida radicaliza-se na inventividade de *João Vêncio: os seus amores*, de 1979. Nesse romance, a fala obsessiva de um narrador-personagem é registrada a partir dos contornos expressivos da oralidade. A ânsia de suturar os vazios, que a fala obsessiva do narrador não consegue preencher, leva-o, quando reconta as estórias de seus muitos amores, a congregar uma multiplicidade de discursos que ajudam a tecer a narrativa que se mostra como um “colar de contas amigadas” (VIEIRA, 1987, p. 13).

Na enunciação literária aflora o esforço da escrita para fugir das grades da *kionga*, da prisão da língua herdada do colonizador, deixando-se espriar por construções da oralidade, pelo gozo de uma língua outra, que é canto, sussurro, balbucio, *bégaiement*, como observa Glissant (1981), quando salienta as sonoridades que o *créole* impôs ao francês, na Martinica.⁷

No romance *João Vêncio: os seus amores*, as feições dessa língua outra acentuam formas de resistência que se mostram na cena literária quando o narrador (e o romance) procura, nos recursos discursivos da língua oral, apaziguar sua sede de *belezices*:

Muadié: eu vejo o que o senhor está a ver – os claros verdes das folhas xaxualhantes das figueiras-da-índia. Os periquitos de cem cores, do Roçadas vieram, são dos guardas, a beleza deles ali ciscando, descuidadosos. (VIEIRA, 1979, p. 88).

Ou quando esse narrador procura assumir as mesclas de linguagem que registram a estória, mas também indicam migrações que se efetivam no espaço cultural a que o livro se refere:

Santíssima trindade, Nossenhör me desculpe, é como eu vejo esses dias do antigamente. Padre sô Viera é que me explicou como a estrela de três pontas é uma só. Ela era mulher do doutor; e a Maristrêla minha namorada que eu não queria; gostava só gostava do Mimi, de cabelo caracolado e grossos olhos negros. E nunca mais posso estar assim, todo eu em todos (VIEIRA, 1987, p. 23)

⁷ Sobre o processo de imbricação entre sonoridades e ritmos da língua oral e estratégias de escritas literária, ver FONSECA (2003b).

Vários traços dessa escrita sonorizada delineiam feições importantes de uma literatura que se quer em diferença, porque inscreve as línguas africanas no sistema da língua portuguesa. Os recursos de reinvenção de linguagem mostram-se como estratégias de solapagem, como uma “contra-poética” que se vale da junção de elementos culturais diversificados. O romance de Luandino Vieira toca, assim, na questão apontada por Edouard Glissant: os processos de “desfiguração de si mesmo”, de despossessão, legitimados pelo sistema colonial e fixados pela distância perturbadora existente entre o colonizador e o colonizado. A fala de João Vêncio valida, pois, o esforço para expurgar essa compartimentação, pois “banza o léxico e assume o patuá”, legitima os cruzamentos: “casa o fogo e a água no seu foro” (VIEIRA, 1987, p. 41). Não é por acaso que a astúcia do narrador, ao deslocar o relato da “tentativa de crime frustrado” para a revivência de múltiplos amores, permite o gozo que advém das misturas do português com o quimbundo, que elaboram os contornos de uma língua-mãe-amante, transformada e transtornada. As palavras do narrador resgatam os sons próprios da terra angolana, os meandros dos musseques, a gostosura das misturas de línguas: “riso d’oiro branco cangundo, mulato ribengo, negro, carvão, sem discriminações prosápias” (VIEIRA, 1987, p. 59). O exotismo cede lugar à busca de uma escrita que se tece com múltiplos fios, como um colar de contas *amigadas* que desafiam a imobilidade de uma escrita bem comportada. As misturas de registros ganham, assim, contornos marcadamente políticos e intencionalmente, desestabilizadores, mas também restauram tradições que foram sufocadas por outras no afã de desmanchar as diferenças ou de imobilizá-las pelo silenciamento.

No processo de escrita do escritor moçambicano Mia Couto, alguns aspectos se ligam ao desejo de restaurar, no âmbito da literatura, ambientes de memória próprios da cultura ancestral. Assumindo a lógica e a liberdade poética como instrumentos de produção narrativa, o escritor está atento às alterações de sua cultura e às distâncias que separam a cultura urbana – que acolhe o dinamismo das novas tecnologias – e a rural em que o traço fundo das raízes culturais exibe um outro país, com fortes tradições. Se o trabalho intenso que o escritor realiza no plano da linguagem pode mostrar estratégias bem próximas às utilizadas por Guimarães Rosa, no Brasil, nele também se acentuam outras misturas que intencionalmente subvertem o uso normativo do português que se apresenta contaminado pelas línguas locais. Esse processamento de misturas languageiras, que Mia Couto bebe em Luandino Vieira antes do contato com Guimarães Rosa, aproxima-o de outros escritores transgressores, comparsas na arte de subverter normas e

leis da escrita literária, de aventurar-se pelo risco de produzir literatura percorrendo “passagens do limite”, que propiciam a utilização da língua herdada da colonização sempre tensionada,⁸ com sintaxe, léxico e campos semânticos sempre em convulsão. A obra literária de Mia Couto é escrita em português, mas os ruídos que dela brotam deslocam a língua europeia, alocam construções que a subvertem e estimulam uma transgressão escancarada.⁹ O fantástico, o surreal, o estranho fazem-se chaves para que o leitor possa adentrar um “mosaico intercambiável de Culturas” (SIMAS, 2003, p. 6), seguindo os muitos caminhos que os romances do escritor constroem. Na materialidade da escrita do seu primeiro romance, *Terra sonâmbula* (1992): uma estrada destruída pela guerra passa por “paisagem destroçada de tristezas nunca vistas”. A estrada é percorrida por um velho e uma criança, que simbolizam, já nesse romance inaugural, vários intercâmbios, sempre retomados na obra do escritor: Em *Terra sonâmbula*, os cenários contaminados pela guerra irmanam o velho Tuahir e o jovem Muidinga na tentativa de reconstruir uma terra que se mostra em paisagens dilaceradas e, por isso, plena de conflitos. Conflitos estão também no último romance do escritor, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), unindo o velho Dito Mariano e Marianinho, o neto que se descobre filho, quando, atravessando o rio, (do tempo?), chega à ilha, à casa-ventre, Nyumba-Kaya, na ilha do Luar-do-Chão e mergulha na cultura da terra, cujos saberes vão se revelando ao jovem à medida que ele vasculha as memórias gravadas na casa da infância.

A certeza de que o tempo pode consumir rapidamente as tradições de culturas rurais, que possuíam “forte reserva de memória mas fraco capital histórico” (NORA, 1997, p. 23), e também desacelerar a transmissão e a conservação de valores transmitidos pela força da palavra viva pode-se transformar em impulso gerador de escrita literária que assume, assim, as funções complexas dos “lugares de memória”. Ao expor em seu processo de criação possibilidades de recriar “ilusoriamente” os ambientes de memória, a literatura que se faz atenta aos vestígios e manifestações de culturas orais assume o gesto que legitima os “lugares de memória”, mas pode povoá-los com os afetos que a leitura agencia.

Talvez seja a capacidade geradora de sensações e sensibilidades o que se aciona na recepção de textos que se produzem com imbricações da oralidade, restauradores de ruídos que a escrita pode silenciar. Muitos desses gestos de leitura podem explicar o prazer despertado pela recepção dos livros de outro escritor moçambicano, ainda pouco conhecido no Brasil, João Paulo Borges Coelho. Borges Coelho desenvolve um processo de escrita que exhibe diferentes diálogos com o mundo da fala

⁸ Utilizo a expressão “passage de la limite”, usada por Jacques Derrida (1996) para caracterizar a escritura como uma apropriação “apaixonada e desesperada” da língua, através de um trabalho que, ao mesmo tempo, deforma, reforma e transforma.

⁹ Cf. FONSECA, Maria Nazareth Soares (2003b).

viva. Na superfície dos arranjos verbais, a língua escrita mostra-se pouco abalada pela oralidade, mas são os hábitos da convivência próprios do universo da fala que fomentam uma escritura que se tece de memórias e, por isso, procura acentuar o caráter fluido e provisório de lembranças. Essas, fragmentadas e transitórias, só podem tecer um texto cujos significados se prendem às histórias de vida que se fazem metonímia de épocas distintas a que se ligam as personagens. Estamos nos referindo particularmente ao livro *As visitas do Dr. Valdez*, de 2004, cujo tema retoma aspectos da colonização portuguesa pelo viés de lembranças que persistem na memória das personagens. Sá Caetana e Sá Amélia e do criado, Vicente, relacionadas com tempos de “rigidez de uma coreografia de abastada nobreza” (COELHO, 2004, p. 35). A narrativa encena não apenas as alterações de que o corpo de Sá Caetana e o de Sá Amélia podem ser vistos como emblema, mas também foca, particularmente, a habilidade do criado, Vicente, de transgredir a ordem dos subalternos pela astúcia com que subverte os espaços compartimentados que remetem à ilha do Ibo. Ao se decidir por transformar-se em Dr. Valdez, o médico que chega à ilha em 1940 e logo se vicia no “frenesim de prazeres e impaciência de trabalho” (COELHO, 2004, p. 34), Vicente assume um lugar que se desloca das imposições que, no passado, separavam patrões e empregados, e das advertências feitas pelo pai, Cosme Paulino, que repete o papel exercido pelo avô de Vicente e pelos subalternos que tinham de aprender “uma arte, encaixando-a na arte dos respectivos patrões” (COELHO, 2004, p. 38). A performance do criado tem, no romance, uma importância fulcral. Por ela não apenas vêm à tona cenas dos velhos tempos, como também se registra a desmontagem de artes antes assumidas pelos poderosos e que, agora, só podiam se mostrar na contra-ordem, em vias sulcadas pelo grotesco e pela força transgressora em que se funda o romance.

A memória é, no romance de Borges Coelho, o instrumento chave de um processo que explicita a tentativa vã de se recuperar o que já não mais existe; mas é também se mostrar como um engenhoso recurso para que se percebam os novos arranjos que as lembranças podem construir. Deslocadas de um mundo partido em dois, antes significado pela dicotomia entre patrões/colonos e empregados/subalternos, ora se mostram como sustentação da vida na “terra nova”, de que cidade de Beira é metonímia, ora redesenham a “terra velha” com os traços próprios às lembranças das duas mulheres idosas e frágeis, marcadas pela amargura de suas perdas e pela incapacidade de compreenderem o novo espaço para onde se deslocam.

A pantomima de que se vale Vicente, com aquiescência de Sá Caetana, expressa a impossibilidade de a “velha ordem”

– considerados tanto os agentes que a configuram, quanto os valores que a sustentam – ser recuperada em sua totalidade, pois somente pode ser retomada a partir de vestígios e fragmentos. Por esse motivo, a caricatura do Dr. Valdez não pode legitimar as ordens do passado, pois só interessa àquele que a produz, o criado Vicente, ocupar outros espaços e legitimar novos e transgressores arranjos. A memória revela-se então no amontoado de medos e de perdas que as duas mulheres compartilham mas, particularmente em fragmentos que permitem as encenações feitas por Vicente. Tais encenações, de alguma forma, enchem, por breves momentos, a casa com o barulho gostoso da conversação e afasta “o silêncio feito da ausência de palavras, apenas perturbado pelo tic-tac cadenciado do relógio de parede” (COELHO, 2004, p. 22), que indica a inexorável passagem do tempo. O Dr. Valdez, trajando “os conhecidos calções de sarja, as meias altas de sempre” (COELHO, 2004, p. 47), revelava-se mais intensamente no disfarce grotesco obtido com “tufos de algodão colados à face” e pelos “focos bigodes” que contrastavam com o “negro azeviche da pele e do cabelo crespo de Vicente” (COELHO, 2004, p. 47). A figura grotesca do médico expõe os “arcabouços exteriores e os signos visíveis” de um passado que só pode ser experimentada fora do leito da memória e nos trajetos da história, que legitima a performance de Vicente e a concordância de Sá Caetana, que sabe muito bem que não pode mudar o curso dos acontecimentos.

Muitos textos das literaturas africanas de língua portuguesa, em particular aqueles que celebram tradições do universo da fala viva e de uma gestualidade que incorpora o silêncio com que se desempenham algumas práticas, mas também a alegria da convivência, ainda que permeados pelos conflitos particulares de guerras, de mutilações e perdas irreparáveis, acordam em nós dados significativos da memória e do passado. Deve-se reafirmar, todavia, que a literatura que se volta para a preservação de tradições, como os “lugares de memória”, só pode lidar com ruínas e com restos que são como “as conchas que aparecem na praia quando o mar da memória viva já recuou” (NORA, 1984, p. 8). Constrói-se como ilusão de permanência, mas também reafirma possibilidades de retomada do passado e de tradições que se vão desmanchando, motivadas pelas alterações que, cada vez mais, transformam (e transtornam) as paisagens do mundo.

Abstract

This paper proposes to discuss arrangements made by some African literature texts in Portuguese as a way to recover data of oral tradition. Our point of departure comprises reflections about our present-day obsession about memory. Behaviors generated by globalization are mentioned, particularly those that broaden the need to see and to display, and various meanings produced by the concept "Realms of memory", created by Pierre Nora in 1984, are analysed. With such meanings one seeks to understand conflicts that are characteristic of an era that fights to preserve traces of what no longer exists. In addition, we discuss the ways that African literatures of Portuguese language have been received as spontaneous memory support and as a reference to places that live with social practices defined by voice power and with a quick process of transformation of these practices. Such practices admitted by literature, may show themselves as resistance to the complete disappearance of whatever reserved memory is left to us.

Keywords: *memory; oblivion; African literatures; "realms of memory".*

Referências

- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da Terra*. Luanda: UEA, 1988.
- _____. *Ondula savana branca*. Luanda: UEA, 1989.
- _____. *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1922-1977)*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- COELHO, JoãoPaulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez*. Maputo: Ndjira, 2004.
- DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no sec. XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: EdUNESP, 1997.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Afrodicções: voz e gestualidade na poesia africana de língua portuguesa*. *Revista Metamorfoses*, n. 1, v. 1, p. 89-103. 1 sem. 2000.

_____. Despossessão da língua do outro: Guimarães Rosa e seus comparsas africanos. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: Ed. da PUC Minas, 2003a. p. 499 – 505.

_____. Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003b. p. 73–100.

GLISSANT, Édouard. *Les discours antillais*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ: IPHAN, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOPES, José de Souza Miguel. Cultura escrita e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz. *Contos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas, 2003.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, 1995.

_____. Paula Tavares e a semente da palavra. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.). Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 287-302.

SIMAS, Mônica. A reinvenção do destino: Mia Couto narra os conflitos ideológicos de um homem que retorna à terra natal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2003. Caderno Idéias, p. 6.

TAVARES, Paula. *Ritos de Passagem*. Luanda: UEA, 1985.

_____. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho, 2001.

VIEIRA, Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Ferreira e Suely Fenérich. São Paulo: EdUC, 2000.