

A TRANSTEXTUALIZAÇÃO E A CARNAVALIZAÇÃO EM *O ASSOBIADOR*, DE ONDJAKI

*Karine Miranda Campos e
Regina da Costa da Silveira
(UniRitter)*

RESUMO

O presente artigo visa observar o fenômeno da carnavalização e da transtextualidade na novela *O Assobiador*, do escritor angolano Ondjaki. Compõem o aporte teórico da análise a teoria de Bakhtin sobre a carnavalização e sua importância social para a subversão do discurso monológico instituído pelas instâncias oficiais, a teoria de Gérard Genette sobre a transtextualidade que aponta cinco relações textuais possíveis. A compreensão das teorias de carnavalização e de transtextualidade perpassa os conceitos de tabu e animismo apresentados na teoria de Sigmund Freud.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade, carnavalização, mito.

ABSTRACT

This article aims to observe the phenomenon of carnivalization and transtextuality the novel *The Whistler*, the Angolan writer Ondjaki. Comprise the theoretical analysis of Bakhtin's theory on carnivalization and its importance for social subversion of monologic discourse established by official bodies, the theory of Gérard Genette on transtextuality pointing five possible textual relationships. An understanding of the theories and carnivalization transtextuality pervades the concepts of animism and taboo presented the theory of Sigmund Freud.

KEYWORDS: intertextuality, carnivalization, myth.

INTRODUÇÃO

A obra *O Assobiador*, de Ondjaki, é uma novela que narra a história de uma pacata aldeia interiorana que tem sua rotina alterada com a chegada de um misterioso forasteiro, cujo assobio provoca reações epifânicas em quase todos os moradores. São muitos os objetos passíveis de análise na obra de Ondjaki como, por exemplo, a presença da música e seus misteriosos efeitos nos moradores da aldeia; a imunidade do caixeiro-viajante e alquimista KeMunuMunu ao som do assobio, a irreverência da personagem KaLua – “homem de desequilibrada memória” que “andava sempre acompanhado de rolos de papel higiênico e gostava de fazer as necessidades ao ar livre” (ONDJAKI, 2002, p. 22) –; a presença de Dissoxi – mulher misteriosa que vive em uma casa de sal e é angustiada pela ausência do mar – e a chegada do forasteiro que transforma a narrativa em um poético mosaico de mistérios.

A atmosfera luminosa e ampla da aldeia contribui para a essência fantástica da obra. O Assobiador, protagonista da obra, envolve a todos aldeãos com seu assobio. O transe provocado pelo som apresenta uma crescente influência na comunidade. Inicialmente o assobio provoca a imobilidade do corpo e o estado de sonambulismo, evoluindo para um despertar erótico generalizado. Os elementos fantásticos da obra serão analisados como representações do que a teoria literária concebe como realismo maravilhoso e que, na teoria de Harry Garuba, intitula-se de realismo animista.

Observaremos a possível representação do conceito de carnavalização bakhtiniano na da chegada desse forasteiro que altera a rotina da aldeia com seu assobio. “A música, em assobio simples, recriava um novo universo dentro da paróquia e todos os corações da assistência – padre, pombos, andorinhas, o mundo! – revestiam-se de uma nova coloração carnavalesca: uma interna celebração” (ONDJAKI, 2002, p. 18). A importância do personagem forasteiro, de assobio poderoso, dentro da narrativa é evidenciada pela escolha do título da obra – *O Assobiador* –, homônimo ao nome atribuído pelos aldeãos ao forasteiro.

Em determinados trechos é possível comprovarmos o caráter subversivo do personagem Assobiador, que escolhe, entre todos os lugares da cidade, a igreja como sendo “um dos melhores sítios do mundo para assobiar melodias” (ONDJAKI, 2002, p. 18). O caráter profano de seu assobio evidencia-se em vários momentos da narrativa em que os personagens, apesar de considerarem sua música “uma melodia capitalmente proibida pela Inquisição” (ONDJAKI, 2002, p.59), apreciam-na de forma velada.

Ondjaki apresenta em sua obra o estranhamento, através do personagem KaLua – cujo hábito de realizar suas necessidades na rua surpreende sobremaneira o leitor. Estranhamente, a aldeia perturba-se com o som de um assobio, mas age com naturalidade frente ao homem que não utiliza o banheiro para saciar suas necessidades fisiológicas. A estrutura de apresentação do personagem KaLua parece obedecer às características de um

personagem trágico-cômico. Inicialmente, KaLua é apresentado como um homem louco, marginalizado que “gostava de assistir às missas, mas que não parava quieto” (ONDJAKI, 2002, p. 22); no desenrolar da narrativa o autor nos apresenta o trágico acidente que transformou seu comportamento.

Sonhou que estava na sua antiga casota reduzida a cinzas, que era de manhã, e que ele caminhava calmamente sobre as réstias fumegantes do que fora o seu lar, a sua família. As lágrimas caíam-lhe verticalmente (pois claro!), embatendo nas cinzas com a violência débil que caracteriza a potência de uma lágrima. (ONDJAKI, 2002, p. 74)

O foco escolhido para abordagem da teoria de transtextualidade, a partir do conceito de Gerárd Genette, será o da intertextualidade ou hipertextualidade estabelecida, na obra de Ondjaki, pela provável relação do mito africano da divindade do mar¹ com a figura da personagem Dissoxi.

A ligação com o mar, os cabelos compridos acrescidos do mistério que reveste essa personagem parece aludir às descrições da divindade Yemanjá, cujos mitos, em quase todas as versões, apontam para o mistério.

1. A TRANSTEXTUALIZAÇÃO DE GERÁRD GENETTE

O crítico literário francês e teórico da literatura Gerárd Genette (1930) afirma em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006) que o objeto da poética não é o texto em si, mas o arquitexto – a arquitextualidade do texto definida como o conjunto das categorias gerais ou transcendentais como, por exemplo: os tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. Delimitando ainda mais seu foco de análise quanto ao objeto da poética o teórico aponta a transtextualidade, ou transcendência textual do texto: tudo que o coloca em relação, manifesta ou escrita com outros, como sendo o principal objeto de estudo da poética. O teórico parte da analogia entre a criação literária impressa e os antigos pergaminhos de couro cujas inscrições eram sobrepostas após a raspagem do texto anterior.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p.10)

A busca pela determinação de parâmetros que possibilitem a análise de textos literários é definida, pelo teórico, como inacabada. Evidenciamos a consciência do teórico de que sua teoria seria provisoriamente satisfatória ao verificarmos no início de sua abordagem a especificação da data – 13/10/1981. Até aquele exato momento eram identificadas, por Genette, cinco classes textuais, ou cinco formas de transtextualidade que são elencadas em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade: intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. Conforme a teoria de Genette é característica da relação intertextual a co-presença de um ou mais textos dentro de outro, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro. Tal relação se estabelece por meio de citações, plágios ou alusões. A paratextualidade é constituída pelos elementos apresentados no conjunto da obra como, por exemplo: o título, o subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos; notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, etc. A metatextualidade é caracterizada pelo comentário de um determinado texto, podendo ou não ter seu nome explicitamente citado. A hipertextualidade, por sua vez, é a relação estabelecida entre o texto B (hipertexto) e o texto A (hipotexto), do qual ele surge, ou brota. A arquitextualidade apresenta um caráter taxonômico, determinando o *status* genérico de um texto. Geralmente, essa relação é apresentada junto ao título ou subtítulo da obra como, por exemplo: Poesias, Ensaios, Novela, etc.

Apesar de determinar as diferenças entre cada uma das cinco relações transtextuais, Genette deixa claro que não é possível observá-las de forma estanque. A metatextualidade, por exemplo, não deixa de ser um tipo de hipertextualidade, pois um texto que se propõe a falar sobre outro estabelece, logicamente, uma relação de dependência entre ambos: hipertexto e hipotexto.

[...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquitexto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (GENETTE, 2006, p. 18)

Genette ao afirmar que todo texto é um hipertexto converge, de certa forma, com a teoria bakhtiniana ao determinar a não existência de uma consciência germinada dentro de um único indivíduo. Segundo as

ideias do círculo bakhtiniano, o signo é um fenômeno do mundo, pertence à experiência exterior. “Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer obra anterior” (GENETTE, 2006, p. 18). Ao deter-se na análise dos hipertextos, o autor irá assumir que essa é a principal marca da literalidade de um texto.

A capacidade de identificar os possíveis diálogos estabelecidos entre os textos é consequentemente marca da evolução do leitor. O objetivo de Genette, no entanto, não é classificar exaustivamente as categorias funcionais e estruturais do hipertexto, mas salientar sua importância e presença dentro da literatura.

[...] o prazer do hipertexto é também um jogo. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico [...] esta contaminação constitui uma grande parte de seu valor. (GENETTE, 2006, p. 46)

A ideia de que um texto é sempre tecido de muitos outros parece convergir com a perspectiva dialógica de Bakhtin que, ao centralizar seus esforços no enunciado oralizado para desenvolver seu conceito de metáfora do diálogo, nos permite perceber o grau de interferência que um indivíduo exerce sobre outro mesmo nas esferas mais ordinárias da existência. Tais interferências refletem-se na formação da subjetividade individual, o que pode ser observado na forma de intertextualidade dentro da produção literária.

2. A INTERTEXTUALIDADE E A HIPERTEXTUALIDADE EM O ASSOBIADOR

A partir da visão de intertextualidade apresentada por Genette – caracterizada pela presença de um texto em outro –, observaremos a aproximação da personagem Dissoxi com o mito africano de Iemanjá, na novela de Ondjaki.

Dissoxi era moça vinda não se sabe de onde. Guardava quantidades excessivas de sal em sua casa e sempre que alguém precisasse ela ofertava, de bom gosto, a substância salina. Era jovem, mansa, bela. Tinha os cabelos compridos, despenteados, e a voz rara de ser ouvida: era poupadíssima nas palavras. Um mistério em forma de mulher. (ONDJAKI, 2002, p.25)

Assim o autor abre o capítulo em que é introduzida a presença dessa mulher dada a “premonições” e que tem, com a chegada do forasteiro, a sensação “de que algo estava por acontecer sob a forma de magia” (ONDJAKI, 2002, p. 27). Dissoxi possui uma ligação com o mar constantemente assinalada na obra: “A cama, o quarto e o seu corpo exalavam o intenso perfume de sal que o mar usa há milênios, essa poética densidade

dos ares a que chamam de maresia” (ONDJAKI, 2002, p. 67). Dotada de um caráter mágico e fantástico a personagem nos possibilita inferir sua relação com Iemanjá.

O mito de Iemanjá tem sua origem na África. A divindade é cultuada em diferentes povos africanos e afrodescendentes sob variados títulos, dentre eles Iemanjá (yemanjá), sereia do mar, princesa do mar, rainha do mar, Inaé, Mucunã, Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá, etc. Dentro do Panteão Yorubá² ela é tida como a grande mãe.

Do consórcio de Obatalá, o Céu, com Odudua, a Terra, nasceram dois filhos, Aganjú, a terra firme, e Iemanjá, as águas. Desposando seu irmão Aganjú, Iemanjá deu à luz a Orungan, o ar, as alturas, o espaço entre a terra e o céu. Orungan concebe incestuoso amor por sua mãe e, aproveitando a ausência paterna, raptou-a e a violou. Aflita e entregue a violento desespero, Iemanjá desprende-se dos braços do filho, foge alucinada, desprezando as infames propostas da continuação às ocultas daquele amor criminoso, persegue-a Orungan, mas, prestes a deitar-lhe a mão cai morta Iemanjá. Desmensuradamente cresce-lhe o corpo e dos seios monstruosos nascem dois rios que adiante se reúnem, constituindo uma lagoa. Do ventre enorme que se rompe nascem: Dadá, Xangô, Ogum, Olokum, Oloxá, Oyà, Oxum, Obá, Okô, Oxossi, Okê, Agê-Xalagá, Xapanã, Orun e Oxu. (RODRIGUES, 2004, p. 252).

Dissoxi, por sua vez, parece-nos aludir ao mito não apenas em sua descrição física – jovem, mansa, bela, de cabelos compridos e negros –, mas também por sua relação com o mar e o sal. “Aquela mulher sentia-se aleijada diariamente pela constante ausência do mar, do seu cheiro penetrante e salgado, das suas ondas atrevidas e majestosas, enfim do seu efeito revitalizante para aqueles que são do mar” (ONDJAKI, 2002, p. 52). Apesar de não se saber a origem exata da personagem, o autor nos dá pistas de sua origem marítima, salientando muitas vezes a tristeza de Dissoxi: “A janela da sua tristeza era tão imensa que quase dava para espreitar a sua alma” (ONDJAKI, 2002, p. 50).

Tomamos por intertextualidade a relação entre Dissoxi e o mito de Iemanjá realizada por meio de alusão. No entanto, a mesma relação pode ser admitida também como hipertextual, assim, o mito de Iemanjá é admitido como hipotexto e a novela de Ondjaki o hipertexto. Tal afirmação não parece plenamente apropriada, uma vez que a personagem, nesse caso, é atrelada ao mito. É arriscado afirmar que Dissoxi “brote” efetivamente do mito africano. Apesar da evidente relação existente entre elas, não se pode afirmar com precisão que a criatividade do autor não fosse capaz criá-la ainda que não existisse o mito.

É importante ressaltar que a relação africana com sua mitologia transcende o caráter religioso e perpassa todas as atividades sociais. Para

o sul-africano Harry Garuba, os escritores africanos, ao abordarem a coexistência de divindades e humanos e dotarem elementos da natureza de faculdades humanas, não recriam a mesma atmosfera mágica que a teoria literária classificaria como realismo maravilhoso; mas o realismo animista. Conforme podemos constatar em *Totem e Tabu*, Freud esclarece que o termo animismo está ligado à representação da alma e dos seres espirituais vinculados à formação dos mitos. Tais representações são concebidas como produto psicológico da consciência da qual se originam os mitos. A criação dos mitos, segundo Freud, é a tentativa primitiva de explicar o mundo, ou a expressão espiritual do estado natural da humanidade.

A intertextualidade alusiva de Ondjaki atualiza o mito africano em diferentes aspectos. O transe causado pelo assobio do forasteiro nos remete aos cerimoniais africanos em que seus participantes, muitas vezes, unificam-se com as divindades por meio da incorporação desses orixás³. O transe, segundo pesquisadores, é o fenômeno central e a razão de todo culto afro-brasileiro por meio do qual o crente liga-se ao divino. Em muitos casos, o transe provoca a perda mais ou menos parcial da consciência, com persistência da motilidade e do automatismo. O psicanalista e estudioso de questões africanas Raimundo Nina Rodrigues interpreta o transe religioso como uma espécie de hipnose.

É um estado mental em que o crente possuído, perdendo a consciência, é acometido de uma espécie de sono, semelhante ao sonambulismo. Há uma diminuição de relação com o meio, com o ambiente, o que tem, assim como o sono, um sentido de regressão, com fantasias inconscientes de volta ao ventre materno. (LA PORTA apud. RODRIGUES, 1979, p. 111)

O efeito do assobio nas personagens da obra parece aproximar-se da descrição do transe religioso apresentado pelos pesquisadores:

As pessoas boquiabertavam-se, incapazes dos mínimos movimentos, comentários, vivências conscientes. Num tom menos exaltado mas com a mesma capacidade hipnotizante, cada um naquela praça sentiu uma mão invisível e assobiada entrar-lhe pela boca adentro, arranhando a garganta da alma, revolvendo as mais delicadas vísceras do passado. Em verdade, era um momento quase bruto, delicadamente bruto. (ONDJAKI, 2002, p.44)

O transe “hipnotizante” provocado pelo assobio, que evolui para a “balbúrdia sexual”, acarreta também o despertar de memórias e emoções escondidas nos recantos mais íntimos dessas personagens, fornecendo-lhes novos pontos de vista sobre si mesmos. O assobio constitui um instrumento de desvelamento humano, embora mais próximo do profano do que do divino, sua interferência leva-as a experienciar um momento epifânico.

3. BAKHTIN: A CARNAVALIZAÇÃO E O RISO

Bakhtin condena o marxismo vulgar em que predomina uma lógica determinista e mecanicista, gerando uma visão unilateral e unidirecional simplificada das relações entre a base econômica e as manifestações da superestrutura. Para o teórico, a língua é um fato social cuja existência atrela-se à necessidade humana de comunicação. A fala, ou enunciado, é o objeto principal de estudo e análise pelo qual é possível compreender as questões da unicidade e eventividade do Ser, da formação do caráter subjetivo no indivíduo e do componente axiológico intrínseco ao ser humano.

O teórico afirma existir um dualismo entre o mundo da teoria – mundo do juízo teórico, em que os atos concretos de nossa vida são objetivados na elaboração teórica de caráter filosófico, científico, ético e estético – e o mundo da vida – ligado à historicidade humana, formado pela sequência irrepitível dos atos. O dualismo apontado por Bakhtin não pode ser superado a partir da razão teórica, mas pela razão prática da qual emerge a unicidade dos atos efetivamente realizados. O agir, segundo o teórico, é o ato de posicionar-se axiologicamente perante o mundo, ou seja, assumir a posição do eu em oposição ao outro “[...] a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios” (BAKHTIN, 1990, p. 14). O homem constitui sua subjetividade ao posicionar-se perante o outro e é essa relação dicotômica entre eu e tu que fundamenta o princípio constitutivo maior do mundo real e do ato realizado.

A vida conhece dois centros de valores que são fundamentalmente e essencialmente diferentes, e ainda assim correlacionados um com o outro: eu mesmo e o outro; e é em torno desses centros que todos os momentos concretos do Ser são distribuídos e dispostos. (FARACO apud. BAKHTIN, 2003, p. 22)

A dinamicidade do universo de criação ideológica é estabelecida através do jogo de forças, caracterizado pela metáfora do diálogo. A metáfora do diálogo é compreendida como uma infinda cadeia responsiva. Todo enunciado é resposta de um enunciado anterior ao mesmo tempo em que provoca o surgimento de outros enunciados dos mais variados posicionamentos (confirmando, discordando, questionando, completando, etc.).

As relações dialógicas são, portanto, relações entre índices sociais de valor – que, como vimos, constituem, no conceitual do Círculo de Bakhtin, parte inerente de todo enunciado, entendido este não como unidade da interação social; não como um complexo de relações entre palavras, mas como um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas. (FARACO, 2003, p. 64)

As instancias oficiais da sociedade tendem a reger, de forma centralizadora, as manifestações dialógicas através de regras e parâmetros que determinam um modelo dialógico tornando-o socialmente aceito. Esse

processo centralizador, que atribui valor a um determinado discurso rejeitando outro, é enfraquecido pela carnavalização e pelo riso. O riso e a carnavalização, segundo os teóricos do Círculo, instauram um momento em que todas as vozes são equipolentes, dando origem a um mundo de vozes plenivalentes. A importância da carnavalização e do riso edifica-se em sua força democratizadora, que dessacraliza os discursos oficiais, os discursos da ordem e da hierarquia, os discursos do sério e do imutável.

[...] as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem da vida ordinária, não carnavalesca, são suspensas durante o carnaval: o que se suspende antes de tudo é a estrutura hierárquica e todas as formas correlatas de terror, reverência, piedade e etiqueta – isto é, tudo aquilo que resulta da desigualdade social hierárquica ou de qualquer outra forma de desigualdade entre pessoas (inclusive etária). (BAKHTIN, 1997, p. 122)

O filósofo da linguagem estuda o discurso literário de Dostoiévski e Rabelais como fato social. Para ele, a crítica literária e estética parte de manifestações empobrecidas da literatura cômica, tentando encaixar forçosamente o riso renascentista em parâmetros insuficientes para a sua compreensão. Na obra destinada ao estudo de Rabelais, *Questões de Literatura e de Estética*, o teórico esclarece:

O objetivo deste trabalho é eliminar a ruptura entre o formalismo e o ideologismo abstratos no estudo do discurso literário. A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos. (BAKHTIN, 1998, p. 71)

Bakhtin considera Rabelais “o herdeiro e o realizador de um riso popular milenar” (BAKHTIN, 1998, p. 429) e afirma: “A festa, as crenças populares ligadas a ela, sua atmosfera particular de licenciosidade e de alegria arrancam a vida de sua trilha habitual, tornando possível o impossível [...] (BAKHTIN, 1998, p. 430)”. A função social da carnavalização, reconhecida pelo antropólogo Roberto da Matta ao analisar o carnaval brasileiro – festa popular que tem como origem o entrudo português –, parece convergir com a posição bakhtiniana.

[...] discutir as peculiaridades de nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também

aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo. (MATTA, 1997, p. 18)

Para o antropólogo o evento carnavalesco instaura a inversão que suspende temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, etc., possibilitando o deslocamento de todos. “É precisamente por poder colocar tudo fora do lugar que o carnaval é frequentemente associado a uma grande ilusão, ou loucura” (MATTA, 1997, p. 171). Da Matta afirma que junto ao evento carnavalesco encontram-se também a Umbanda e o futebol, unidos pelos laços que “irmanam os fracos em geral com seus poderes mágicos e místicos”. Tal colocação nos possibilita inferir que não apenas a Umbanda, mas todas as religiões de origem africana exercem esse poder subversivo, estabelecendo uma relação de extrema proximidade entre o humano e o divino e entre o humano e a natureza.

4. O RISO E A CARNAVALIZAÇÃO EM O ASSOBIADOR

Embora não se possa afirmar que a obra de Ondjaki seja essencialmente cômica, é evidente que o autor nos remete a uma experiência estética de subversão de alguns paradigmas sociais. Partimos da hipótese de que o risível na obra seja provocado, inicialmente, pela personagem Kalua e seu costume nada ortodoxo de “cagar em público”; e, posteriormente, provocado pela erotização generalizada das personagens. O transe que as acomete pelo som do assobio é também representativo da carnavalização na obra.

No entanto, para que possamos compreender em que medida a novela nos proporciona a carnavalização e o riso, urge definirmos alguns fatores que fundamentam a concepção de normalidade social. Freud, em *O mal-estar na civilização*, afirma que a organização social humana passa a ser civilizada a partir do momento em que se estabelece a proibição do ato incestuoso. Essa talvez seja a origem do que conhecemos como tabu. Na obra *Totem e Tabu*, Freud esclarece que o termo tabu possui correspondência conceitual em diferentes culturas com diferentes terminologias – sacer para os antigos romanos, kadesh para os hebreus, ayos para os gregos. O tabu é admitido como algo “inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições” (FREUD, 1995, p. 37). No mesmo texto, o teórico afirma que as restrições estabelecidas pelos tabus não possuem explicações ou fundamentos conhecidos, mas são aceitos como naturais pela sociedade. Os tabus possuem diferentes objetivos.

[...] à proteção de pessoas importantes – chefes, sacerdotes, etc. – e coisas, contra o mal; a salvaguarda dos fracos – mulheres, crianças e pessoas comuns em geral – do poderoso mana (influência mágica) de chefes e sacerdotes; a precaução contra os perigos decorrentes do manuseio ou entrada em contato com cadáveres, ingestão de certos alimentos, etc.; a guarda dos principais atos da vida – nascimento, iniciação, casamento

e funções sexuais etc. contra interferências; a proteção dos seres humanos contra a cólera ou poder dos deuses e espíritos; a proteção de crianças em gestação e de crianças pequenas que mantêm uma ligação especialmente forte com um ou ambos os pais, das conseqüências de certas ações e mais especialmente da comunicação de qualidades que se supõem derivar de certos alimentos.[...] o próprio tabu violado se vingava. (FREUD, 1995, p. 38)

A partir dessa concepção é possível compreendermos o estranhamento provocado pela presença do personagem KaLua e seu costume de *cagar no mato*. Compreendendo o *cagar* como ato fisiológico, o riso é provocado no interlocutor, cuja cultura pressupõe que as necessidades fisiológicas sejam realizadas em ambiente privado, pois, como vimos, para os demais personagens KaLua não passa de um “homem de desequilibrada memória” (ONDJAKI, 2002, p. 22). A aldeia parece estar acostumada com seu estranho hábito e por isso ignora sua presença e atitude. No entanto, uma leitura mais aprofundada do texto e com a apresentação de outros aspectos da personagem é possível inferirmos a metáfora representada no ato escatológico de KaLua. O ato do personagem parece surgir em resposta ao acidente que provocou a queima de sua casa e família. A incapacidade de ocultar sua dor está de certa forma ligada à necessidade de dividi-la na tentativa de minimizar seu sofrimento, tornando exterior o que todos fazem em caráter privado, KaLua escancara sua fragilidade emocional.

Segundo a análise bakhtiniana do texto de Rebalais, o advento da morte pertence a um dos segmentos de representação do grotesco. O riso inicial é censurado pelo caráter moralizante do cômico. Pois o que supomos ser apenas um ato irreverente da personagem passa a ser observado como manifestação patológica de um sofrimento ao qual estamos sujeitos. A relação com a morte é apresentada também de forma inesperada com a personagem de Dona Rebenta – uma idosa de saúde fragilizada pela avançada idade, em que o ritual de extrema-unção já havia sido realizado duas vezes pelo padre –, “sendo que o acto, além de a divertir, parecia revigorá-la” (ONDJAKI, 2002, p. 80). Em uma manhã de sábado o padre é acordado por velhos aldeãos para realizar o encaminhamento da alma de Dona Rebenta. O padre convida a idosa para comparecer à missa de domingo, propondo-lhe que fosse com cama e tudo à igreja acompanhar o rito. A morte de Dona Rebenta ocorre durante essa missa e sua descrição parece ter certo grau de ambiguidade ressaltada pela “balbúrdia sexual” (ONDJAKI, 2002, p. 101) do evento. “A velha falecera num estranho êxtase durante a missa do dia anterior, caracterizado o êxtase, por uma espécie de espasmo final durante o qual se agarrou à cama de modo inseparável” (ONDJAKI, 2002, p. 86).

A descrição da missa remete-nos a um ritual ecumênico em que se hibridizam elementos típicos do ritual católico – o padre, a estrutura dos atos do cerimonial – e elementos pertencentes ao ritual africano – a presen-

ça de frutas, artigos agrícolas, missangas, etc., no altar antes da consagração, além da dança. O Assobiador instaura outros elementos dissonantes ao evento religioso como, por exemplo, os cânticos religiosos substituídos pelo som de seu assobio – responsável também pela instauração da dança rebita.⁴ A evolução dessa dança é responsável pela orgia que as personagens protagonizam. “Domingo foi, literalmente, um dia enconado, em tudo o que o termo possa oferecer de excesso, sexo, beleza, tragicomichosidade, encantamento, iniciação, desgosto, surpresa, redescoberta, suor. E amor” (ONDJAKI, 2002, p. 93).

A liberação sexual que envolve igualmente todas as personagens da obra parece equiparar-se ao conceito de carnavalização bakhtiniana, pois a reação das personagens democratiza e dessacraliza o discurso oficial da igreja e de moralidade da comunidade.

A aldeia encheu-se de um tremor de gemidos inacreditáveis, onde se afirmou, numa vez última, a virilidade daqueles que já não exercitavam há algum tempo, a lubrificação sexual de toda a velharada no ranger mais que descompassado de inúmeras camas, ranger esse que não parou a tarde inteira, passando a noção de que os velhos se divertiam com a evidência auditiva dos seus comportamentos e, por isso mesmo, se revezavam nos seus vaivens de modo a que o silêncio não se tivesse podido impor durante horas sem frio. (ONDJAKI, 2002, p. 101)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos conceitos de carnavalização e de transtextualidade podemos observar a obra de Ondjaki de forma menos simplista e inocente. Uma singela aldeia cuja história é povoada de lugares comuns a qualquer aldeia interiorana transforma-se em um cenário onde imperam o mistério, o insólito e o mágico. A leveza da narrativa construída por Ondjaki leva o interlocutor da realidade ficcional ao realismo animista sem que ele perceba a tênue divisão entre esses dois universos.

O Assobiador é um exemplo de que a grande literatura se faz também sobre o cotidiano de pessoas simples, a linguagem poética e metafórica do escritor resgata e atualiza a cultura e os costumes de povos africanos. A professora Regina da Costa da Silveira, em artigo publicado na Revista *Veredas*, ao analisar a estrutura narrativa do escritor, acredita que: “Pelos recursos estéticos da arte de narrar, a obra do angolano possibilita uma interpretação que vai além da cor local. Assim, é possível situar aquela aldeia, os indivíduos e os animais que nela habitam, também no interior de cada indivíduo dos nossos tempos modernos” (SILVEIRA, 2010, p.157).

A leitura da obra sob a perspectiva teórica de Gérard Genette permite-nos definir que a relação transtextual estabelecida entre Dissoxi

e o mito africano de Iemanjá pertence à ordem da intertextualidade, realizada por meio da alusão. No entanto, tal conclusão não exclui, tampouco invalida a possibilidade de definir a transtextualidade da obra como hipertextualidade. A classificação entre uma ou outra categoria de transtextualidade deve ser feita pelo leitor de acordo com o seu conhecimento de mundo e envolvimento com o texto. A compreensão do texto por parte de seu interlocutor, a partir de sua vivência cultural anterior, possibilita que ele defina o texto de Ondjaki como originário da cultura africana ou apenas como alusivo à cultura africana.

Quanto ao riso, é possível compreendê-lo como resultante dos tabus sociais que regem a sociedade civilizada. O riso surge não apenas como resposta ao cômico, mas como defesa social à abordagem de temas tidos como proibidos ou privados, tais como as ações fisiológicas de defecar e o ato sexual. O riso instaurado pela obra é reflexo do despreparo social estabelecido na abordagem de temas tidos como tabu.

A carnavalização se faz presente pela democratização do impacto do assobio nas personagens da obra. Os pássaros, os burros, o padre, os jovens e idosos são igualmente seduzidos pelo assobio e induzidos a uma orgia intempestiva. Todos, até mesmo a moribunda Dona Rebenta, usufruem da magia do assobio. Além disso, a preferência do Assobiador pela igreja como sendo “o melhor sítio para assobiar melodias” é uma forma de dessacralizar seu ambiente. A descrição da missa católica e seu altar ornamentado com cestos de frutas, cereais e miçangas; a instauração da dança (rebite), além da presença de animais, constituem um momento em que se mesclam as culturas – africana e católica - em uma realidade carnavalesca, onde os diferentes discursos religiosos coexistem de forma igualitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

FARACO, C. A. *Linguagem & Diálogo: as idéias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.

FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizontes: UFMG, 2006.

LA PORTA, Ernesto M. *Estudo Psicanalítico dos Rituais Afro-Brasileiros*. RJ, SP: Ed. Atheneu, 1979.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ONDJAKI. *O assobiador*. Lisboa: Ed. Caminho, 2002.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. 8. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2004.

SILVEIRA, Regina da Costa da. *O Animismo e a Arte de Narrar em O Assobiador, de Ondjaki*. In: *Veredas* 13. Revista Internacional dos Lusitanistas. Santiago de Compostela: AIL, 2010. p.156.

Recebido para publicação em 12/11/2012

Aprovado em 08/02/2013

NOTAS

1 No Brasil, é conhecida por Iemanjá, ou, em yoruba: yèyé omó ejá.

2 Os termos iorubá ou ioruba (em português) e yorúbá, yorubá e yoruba (em outras línguas) podem referir-se a: Iorubás – grupo étnico africano, que habita a Nigéria; Língua iorubá – língua nigero-congolesa do grupo linguístico *benue-congo*, falada pelos iorubás; Mitologia iorubá – mitologia da religião do povo iorubá; Música iorubá – música tradicional do povo iorubá; Religião iorubá – crenças e práticas religiosas do povo iorubá. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iorub%C3%A1>. Acesso realizado dia 07/06/2011.

3 Ao contrário do que se pode conceber, Orixás não são Deuses, como em outras religiões, mas sim Divindades criadas por um único Deus: Olorun (dentro da corrente Nagô) ou Zamby (dentro da corrente Bantu e das correntes sincréticas). Na Umbanda (de uma maneira geral, pois existem variações referentes às diversas ramificações existentes), os Orixás são cultuados como divindades de um plano astral superior, Aruanda, que na Terra representam as forças da natureza (muitas vezes confundindo-se aforçadanaturezacomopróprioOrixá). Fonte: <http://www.umbanda.etc.br/orixas/orixas.html>. Acessado em 07/06/2011.

4 Dança em roda, executada por pares, de modo lento. É acompanhada de batimentos de pé e palmas. É muito usual na ilha de Luanda.