

UMA ESCRITA LITERÁRIA FEITA DE SALIVA E DE OUVIDOS: UM ESTUDO SOBRE *TERRA SONÂMBULA* E A *VARANDA DO FRANGIPANI*, DE MIA COUTO

JOSIANE SOUZA PIRES LIMA*

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL), Vitória da Conquista, BA, Brasil.

LUIZ OTÁVIO DE MAGALHÃES**


Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL), Vitória da Conquista, BA, Brasil.


Recebido em: 13 jan. 2020. Aprovado em: 18 abr. 2020.

Como citar este artigo: LIMA, J. S. P.; MAGALHÃES, L. O. de. Uma escrita literária feita de saliva e de ouvidos: um estudo sobre *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, de Mia Couto. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 20, n. 1, p. 186-203, jan./abr. 2020. doi: 10.5935/cadernosletras.v20n1p186-203

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o entrelaçamento da oralidade e da escrita em *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, do escritor moçambicano

* E-mail: josipires1991@hotmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-2843-273X>

** E-mail: lotavio.magalhaes@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-0971-9786>

Mia Couto. Na literatura escrita, os gêneros orais são reinventados, e, nas obras de Mia Couto, há uma busca pela legitimação da oralidade. Apesar de a cultura letrada ter sido imposta de forma opressora, hoje ela é um meio de disseminação das culturas africanas. É na aliança entre a escrita e a oralidade que há uma expressão e veiculação de ideias.

Palavras-chave

Escrita. Oralidade. Mia Couto.

Mia Couto se define como um “escritor africano, branco e de língua portuguesa”. A essas características, poderíamos acrescentar “do sexo masculino” e “morador das áreas urbanas de seu país” e teríamos, então, um conjunto de variáveis que ajudam a entender a dinâmica da cultura letrada nos países africanos independentes e sua relação com as tradições orais indígenas. É importante ressaltar que Mia Couto se define africano e sofre com as questões que assolam seu país.

Moçambique, da mesma forma que as demais nações de colonização portuguesa que se afirmaram independentes na década de 1970, declarou o português como língua oficial logo após o rompimento dos laços com a metrópole. Porém, mesmo hoje, mais de 40 anos após a independência política, estima-se que apenas a metade da população (50,4%) conheça a língua portuguesa e se expresse nesse idioma.¹ O Estado moçambicano reconhece 43 línguas praticadas no país, sendo uma a língua oficial (o português), outra a língua de sinais, e mais 41 línguas da família bantu, chamadas de “línguas nacionais” pela Constituição, que não possuem expressão escrita. Das línguas bantu, a mais disseminada é a macua, considerada como língua materna por aproximadamente um quarto da população do país.

O fato de as línguas nacionais não conhecerem expressão escrita explica por que as nascentes nações livres africanas não prescindiram da língua do colonizador e a reconheceram como língua oficial e língua do poder de Estado – nos âmbitos executivo, jurídico e legislativo. E também explica por que as literaturas nacionais, ainda que buscassem afirmar uma identidade cultural

¹ Esses dados, assim como os demais que serão apresentados neste artigo, a respeito do acesso à escrita e à escolarização em Moçambique, foram obtidos dos Censos de População de 2007 e 2017, de Moçambique, organizados pelo Instituto Nacional de Estatística (<http://ine.gov.mz>).

especificamente africana, tiveram que se manifestar na língua do outro, do “invasor” ou do “explorador”. Como afirma Ana Mafalda Leite (2012, p. 25):

Por razões históricas, o perfil linguístico de cada país africano faz hoje coexistir pelo menos uma língua europeia, que geralmente funciona como língua oficial, e um número variável de línguas africanas. A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos.

Embora, em Moçambique, cerca de metade da população conheça a língua portuguesa (o que não significa que as pessoas saibam ler e escrever em português, mas sim que sabem se expressar nessa língua), apenas cerca de 12% a utilizam na maior parte do tempo e somente 10% a têm como língua materna, ou seja, 90% têm como língua materna uma das línguas bantu nacionais.

Dos 10% da população que têm o português como língua materna, a maioria é composta por descendentes de portugueses, majoritariamente brancos. Mesmo os negros que dominam o português, que tiveram acesso à educação formal, que se tornaram homens de Estado ou de negócios, em sua maioria, identificam-se com uma língua materna nacional bantu. Isso ajuda a entender o fato de muitos escritores das literaturas africanas serem brancos, como o moçambicano Mia Couto, os angolanos Artur Pestana dos Santos (Pepetela), Luandino Vieira e José Eduardo Agualusa e o sul-africano J. M. Coetzee.

Além de brancos, homens. Os dados do censo moçambicano indicam que o acesso à leitura e escrita, necessariamente em português, é extremamente desigual entre os gêneros. Cerca de um terço da população masculina não sabe ler e escrever; já entre as mulheres esse percentual chega a 64,2%. Para os adultos da geração de Mia Couto, nascidos na década de 1950, esses números são ainda mais altos. Portanto, somente o fato de ser homem amplia em quase 100% as possibilidades de acesso à leitura em relação às mulheres.

Outra variável que interfere no acesso à língua portuguesa e no acesso à leitura e à escrita é o local ou área de habitação. No último censo da população moçambicana, em 2017, exatamente dois terços dos habitantes moravam nas áreas rurais (66,6%), restando um terço para as áreas urbanas. É evidente que à época de formação de Mia Couto como escritor esses números eram ainda mais distantes. E é justamente nas áreas urbanas, de onde vem a maioria dos escritores das literaturas africanas, como Mia Couto, que se concentram os

falantes do português e os que têm acesso à escrita. Atualmente, 80% dos habitantes das áreas urbanas falam a língua portuguesa, contra 36% dos habitantes das áreas rurais.

Isso significa que o mundo das tradições e dos gêneros das culturas orais africanas, tão marcante na literatura de Mía Couto e de vários escritores africanos brancos, não é um mundo vivido em primeira mão pelo autor, mas sim apreendido, refletido e traduzido para a linguagem escrita em línguas europeias.²

As redes sociais e culturais que influenciam o acesso à cultura escrita em África podem ser exploradas a partir da análise das relações com a escrita e a oralidade mantidas pelos quatro principais personagens de *Terra sonâmbula*: Muidinga, Tuahir, Kindzu e Farida. Quatro personagens africanos indígenas, negros, habitantes das áreas rurais do país, falantes de uma língua materna bantu. Destes, três sabem ler e escrever em português: Muidinga, Kindzu e Farida.

Farida é um caso típico da importância dos imigrantes portugueses e seus descendentes para manutenção da língua do colonizador como língua oficial de um país africano. Afinal, ela obteve o acesso à leitura e à escrita porque, depois de deixar sua aldeia, ameaçada por diferentes maldições, passou a morar em casa de portugueses, o que significou o aprendizado da escrita, a domesticação das maneiras, a correção da fala, e, ainda, a ameaça constante da violência sexual; na trajetória de Farida, a escrita surge como um artefato que, originário do colonizador, se perpetuou como de uma elite exploradora:

Lhe tinham levado para a residência de um casal de portugueses. Romão Pinto, dono de muitas terras e Dona Virgínia, sua esposa, trataram dela durante anos. Lhe ensinaram a escrever e falar, lhe corrigiram as maneiras que trazia da terra. Virgínia, assim lhe chamavam, era generosa como já não há. Foi ela que teimou em lhe adoptar como se fosse sua filha [...]. Cresceu nessa sombra, ali lhe despontaram os seios, ali se tornou mulher. Foi nessa casa que, pela primeira vez, sentiu os olhos de um homem salivando. Romão Pinto lhe perseguia, suas mãos não paravam de lhe procurar. Às vezes, de noite, espreitava pela janela enquanto ela tomava banho. Farida estava cercada, indefesa (COUTO, 2007b, p. 71-72).

2 Em Guiné, Angola e Moçambique, “a relação com as tradições orais, por parte dos escritores, é, de início, uma relação em ‘segunda mão’, resultante, em grande parte, dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada” (LEITE, 2012, p. 32-33).

Já Kindzu aprendera a ler em uma das escolas criadas no interior após a independência política. A descrição de sua aproximação com a escola revela, por um lado, que a convivência entre as tradições orais, reinantes nas áreas rurais e entre os negros, e a tradição escrita, que chega ao campo como elemento exógeno, identificada com os brancos, não foi sempre tranquila no pós-independência. Por outro lado, mesmo entre os mais ciosos da preservação e proteção das tradições culturais originais, mostra-se a percepção de que saber “falar, escrever e contar” poderia ser um caminho para a ascensão social, um dos poucos “expedientes para um bom futuro” discerníveis na sociedade moçambicana pós-independência:

Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham seus motivos. Primeiro, era a escola. Ou antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. Suas lições continuavam mesmo depois da escola. Com ele aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papeis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo [pai de Kindzu]. Mas esse era um mal até desejado. Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber esses expedientes para um bom futuro (COUTO, 2007b, p. 23).

Essas escolas rurais que se instalaram em Moçambique independente, porém, não resistiram às violências da guerra civil. Já as circunstâncias que levaram Muidinga, a criança que conduz o velho Tuahir e que irá devolver à oralidade o relato escrito de Kindzu, a se apropriar das atividades de leitura e escrita somente são perceptíveis ao final da narrativa, quando a segunda identidade do “miúdo” é revelada. No início da narrativa, Muidinga está em condição de amnésia, sem conseguir se lembrar de eventos passados antes de uma terrível doença que o deixou à beira da morte da qual foi resgatado justamente por Tuahir. Ao encontrar os cadernos de Kindzu, Muidinga se surpreende, pois não se lembrava de que sabia ler e escrever, e se angustia por não localizar na memória lembranças de qualquer escola ou ambiente em que poderia ter obtido tais habilidades.

Quando finalmente se revela que Muidinga e Gaspar, o filho de Farida com o português Romão Pinto, são a mesma pessoa, é que se esclarecem os caminhos que levaram aquele miúdo a aprender as letras num mundo rural de guerras e destruição. Temendo por novas ameaças que pairavam pelo fato

de parir uma criança “sem a devida cor”, Farida entregou o recém-nascido a uma das missões religiosas que a Igreja Católica havia instalado pelo interior do país desde os tempos da colônia: “Foi à igreja e entregou a criança como se fosse uma encomenda de ninguém, um lapso da vida. Ficou lá, na Missão, nunca mais ela o viu. Com certeza, já faleceu. Ou foi levado pelos bandos, tornado um matador de gente” (COUTO, 2007b, p. 77). Portanto, no caso de Muidinga/Gaspar, é uma instituição herdada do período colonial – a Igreja – que oferece a possibilidade de acesso à escrita, em português, no interior do país.

Ermelindo Mucanga, o narrador defunto de *A varanda do frangipani*, também conheceu as letras por meio do ensino em uma missão católica. E, como indica o narrador, não se tratava apenas de aprendizagem de uma língua ou de uma técnica, mas, principalmente, de confronto com outro universo de pensamento, que, mediante o uso da escrita, se afirma superior, civilizatório, doutrinador:

Sempre estudara em missão católica. Me tinham calibrado os modos, acertadas as esperas e as expectativas. Me educaram em língua que não me era materna. Pesava sobre mim esse eterno desencontro entre palavra e ideia. Depois fui aprendendo a não querer do mundo mais que o meu magro destino. A única esperança que recebi foi a pobreza. A única prenda que me deram foi o medo (COUTO, 2007a, p. 114-115).

Enfim, Tuahir é, dentre os protagonistas de *Terra sonâmbula*, o personagem que não lê nem escreve. Não significa que esteja fora do ambiente da escrita, pois se mostra um animado ouvinte das aventuras de viagem de Kindzu, lidas em voz alta por Muidinga. Um negro, e velho, que nunca teve acesso à leitura, mas que se mostra o personagem com maior habilidade em se comunicar com diferentes pessoas ao longo da narrativa, pois é hábil em diferentes línguas bantu locais. Quando Tuahir e Muidinga encontram Siqueleto, o miúdo fica à margem das conversas entre os velhos, incapaz de compreender a língua falada pelo estranho.

O fato de ter de se expressar em língua europeia para afirmar uma especificidade africana faz com que uma das principais características dessas literaturas de países africanos seja a relação estabelecida entre um fundo cultural oral/indígena e uma tecnologia de expressão escrita/exógena. Como afirma Ana Maria Ferreira (2007, p. 46):

O carácter ágrafo das culturas da África negra teve como consequência o facto de a literatura africana só se poder ter desenvolvido através das línguas coloniais europeias, tornadas, na maior parte dos casos, em línguas oficiais depois das independências. Consequentemente, as literaturas nacionais do continente africano desenvolveram-se numa língua “estrangeira” que foi sujeita a um processo de apropriação pelas culturas locais a fim de servir as suas necessidades e se tornou, assim, africana.

Na busca pela afirmação de uma identidade específica, de uma “africanidade”, tanto nos tempos da luta pela independência como no pós-independência, em contraposição à cultura do colonizador, o resgate e a revalorização das tradições orais das populações dispersas pelas milhares de aldeias do interior do território se revelam como estratégias essenciais. Assim, inúmeros autores apontam como atributo identificador da literatura africana, notadamente das literaturas africanas pós-independências, a onipresença de temas, gêneros e ritos que compunham as diferentes culturas locais que têm, como principal elemento de coalizção, seu carácter oral: “a oralidade institui-se, mesmo, como uma característica central da literatura moçambicana, sendo frequentemente apontada como um fato de questionamento e reestruturação dos modelos e cânones literários ocidentais” (FERREIRA, 2007, p. 51).

Na visão de alguns africanistas, “a originalidade ou a ‘essencialidade’ das narrativas africanas deve ser determinada pela forma como fazem eco, ou filtram, as tradições orais” (LEITE, 2012, p. 28). Por essa vertente, os escritores das novas literaturas africanas buscavam afirmar-se como uma espécie de versão escribal/literária dos *griots*, os antigos mestres das tradições orais africanas:

Existe, pois, uma relação “umbilical” entre as jovens literaturas africanas e a literatura oral característica da arte tradicional, onde prevalece a narrativa, veículo dos valores culturais do passado e actualizadora das velhas “verdades” que permitem analisar o presente. O escritor torna-se, assim, o *griot* dos tempos modernos que, pela escrita, desempenha o mesmo papel dos antigos contadores de estórias (FERREIRA, 2007, p. 51-52).

Seria uma literatura plena de “saliva”, de “gargantas” e de “orelhas”, como demonstra o capítulo terceiro de *A varanda do frangipani*, em que o inspetor Izidine Naíta, encarregado de esclarecer as circunstâncias do assassinato de Vasto Excelêncio, toma o depoimento de Navaia, um dos velhos internos do asilo, numa postura que faz pensar a do escritor letrado recolhendo o testemunho de um informante das culturas indígenas orais:

O que vou contar agora [diz Navaia], com risco de meu próprio fim, são pedaços soltos de minha vida. Tudo para explicar o sucedido no asilo. Eu sei, estou enchendo de saliva sua escrita. Mas, no fim, o senhor vai entender isto que estou para aqui garganteando (COUTO, 2007a, p. 27).

Não escreva [diz Navaia a Izidine Naíta], deixe esse caderno no chão. [...]. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente (COUTO, 2007a, p. 26).

As palavras atribuídas a Navaia por Mia Couto fazem pensar nas considerações apresentadas por Paul Zumthor (2014) a respeito da centralidade da voz nas práticas sociais e culturais das sociedades baseadas na oralidade: a voz possui materialidade; a palavra é a enunciação da memória; e uma forma arquetípica que transmite o sentimento de sociabilidade. Ou, nos termos de Hampaté Bâ (2010), a fala/voz é exteriorização das vibrações das forças; é um agente ativo da magia africana. A fala/voz pode criar, conservar e destruir; a fala humana coloca em movimento as forças que estão estáticas nas coisas (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169). Ainda, recorrendo a Jan Vansina (2010, p. 140), a voz não é apenas um meio de comunicação, mas um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais: “A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas”.

Permitir o desaparecimento, a morte das tradições originais/indígenas/orais das populações africanas é postura associada ao crime, e, em consequência, protegê-las e preservá-las se revelam ações urgentes e necessárias, como atestam vários dos diálogos travados entre Izidine Naíte e Marta Gimo, a enfermeira protetora dos velhos do asilo, ao longo de *A varanda do frangipani*:

- Escute, senhor inspector: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.
- O que quer dizer com isso?
- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.
- Faz parte do destino de qualquer um de nós.
- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o quê, então?
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
- Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...

- Continuo sem entender.
- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...
- Como eu?
- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação (COUTO, 2007a, p. 57).

Mia Couto povoa seus romances com vários narradores e ouvintes. *Terra sonâmbula* tem seu enredo apresentado pela alternância de dois narradores, Muidinga e Kindzu, que, nos seus relatos, introduzem outros narradores, como Farida; *A varanda do frangipani*, por seu turno, é uma sequência de narrativas, apresentadas na forma de “confissões” que denominam os sucessivos capítulos: “A confissão de Navaia”, “A confissão do velho português”, “A confissão de Nhonhoso”, “A confissão de Nãozinha” etc. Para alguns desses narradores, não se vislumbra a possibilidade de existência fora da capacidade de narrar, como Farida, a mulher que se transforma em palavra – “a mulher se trocou por palavra até quase ser manhã” (COUTO, 2007b, p. 68) –, ou Navaia, condenado a sempre contar sua história, mas sem jamais concluí-la, numa espécie de versão moçambicana e masculina de Sherazade, das *Mil e uma noites* – “quando terminar o relato eu estarei morto” (COUTO, 2007a, p. 26).

Com seus personagens, Mia Couto parece lamentar o desaparecimento desses narradores e ouvintes, numa postura que remonta à de Walter Benjamin (1987, p. 205), em seu famoso ensaio sobre a figura do narrador:

Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim, se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

No caso das literaturas africanas, utilizar a escrita literária para resgatar e propagar elementos de culturas orais envolve um evidente paradoxo no campo da linguagem, pois se trata de utilizar a língua do colonizador para,

numa postura anticolonial, afirmar a identidade cultural do antigo colonizado. Ante esse paradoxo, os escritores africanos, de diferentes gerações, adotaram posturas distintas mas nem sempre excludentes.

Manuel Rui, escritor que ocupou importantes posições de governo na Angola pós-independência, teorizou, em um ensaio publicado na revista *África (Revista de literatura, arte e cultura)*, em 1979, a respeito do processo de transposição de elementos das culturas orais africanas para o registro escrito. Para o autor, tal transposição não pode ser feita sem a negação de elementos fundamentais da oralidade, como o contexto de enunciação ou os rituais de sociabilidade e religiosidade nos quais se inserem as narrativas orais e que conformam seu significado e relevância; vista dessa maneira, a literatura é quase a morte do oral:

Eu sou poeta, escritor, literato. Da oratura à minha escrita que só me resta o vocabular, signo a signo em busca do som, do ritmo que procuro traduzir numa ou outra língua. E mesmo que registre o texto oral para estruturas diferentes – as da escrita – a partir do momento em que o escreva e procure difundi-lo por esse registro, quase assumo a morte do que foi oral: a oratura sem griô; sem a árvore sob a qual a estória foi contada; sem a gastronomia que condiciona a estória; sem a fogueira que aquece a estória, o rito, o ritual (RUI, 1979, p. 541).

Essas mesmas reflexões estão no cerne de uma célebre comunicação apresentada por Manuel Rui na cidade de São Paulo, em 1985, intitulada “Eu e o outro – o invasor” ou “Em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”. O enunciado é dirigido à figura do outro, do “invasor”, o colonizador português que, afinal expulso, deixou em África sua língua e sua escrita. Manuel Rui primeiro caracteriza o ambiente cultural antecedente à chegada do invasor, quando o texto oral se integrava à autoridade dos velhos, à água, ao som, à luz, às árvores, aos gestos, às danças, aos rituais:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões.

Ao canhão, símbolo elementar de violência e destruição, Manuel Rui associa a escrita, por sua capacidade de destruir a cultura original africana. Nessas condições, como proteger o texto oral, como se manter “eu” perante o “outro”? Uma das condições para essa reafirmação do eu, passa, para Manuel Rui, pela apropriação da escrita, mas não no sentido de utilizar a escrita para reproduzir o oral, pois não é possível simplesmente transferir o conjunto de oralidades para a “folha branca”:

E agora o meu texto [oral] se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Para Manuel Rui, se não é possível simplesmente preservar o oral na folha branca, a relação com a escrita deve ser outra: “Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão [a escrita], desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride”.³ Trata-se de contaminar a escrita pela oralidade, de escrever “desescrevendo”:

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não

3 Ana Mafalda Leite (2012, p. 221) salienta que, em África, na medida em que a implantação da escrita não foi resultante da evolução histórica normal, mas respondeu a uma necessidade imposta pelo exterior, “a tematização da revalorização da oralidade é uma forma de manifestar uma recuperação simbólica, um meio de afirmação de uma cultura, que foi subjugada pela hegemonia da escrita”.

o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura.

O tempo e a história não se resumem a uma eterna repetição da oposição colonizador/colonizado, e, assim, em vez de priorizar uma inviável reconstrução de uma identidade original, trata-se de construir novas identidades, num mundo “total” e “universal”.

Laura Cavalcante Padilha (2007, p. 26), professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF), a partir desse texto de Manuel Rui, trata as modernas literaturas africanas como uma atividade híbrida, na qual estão presentes a consciência da necessidade de “resgatar a tradição da oralidade”, mas também a consciência da escrita “como um corpo marcado pela sedução e pela magia”, que abre novas possibilidades de criação e de efeito estético, que a autora, na linha de Roland Barthes, associa e metaforiza com o prazer erótico do gozo:

O produtor textual em plena consciência de que é preciso resgatar a tradição da oralidade, fonte emanadora da própria identidade literária, como mostra Manuel Rui. Há, assim, a consciência de que é preciso gestualizar o texto, griotizá-lo, para que ele possa gritar a alteridade de sua voz, duplamente. Por outro lado, há também a consciência da escrit(ur)a, como um corpo marcado pela sedução e pela magia, corpo que deve ser percorrido para tornar possível a plenitude do gozo, pensando com Barthes. O texto nasce, assim, como um espaço erótico de possibilidades sógnicas que o escritor, cioso e ciente de seu ofício, constrói também com artesanania e labor (PADILHA, 2007, p. 26).

Mía Couto, ao mesmo tempo que afirma a importância do projeto político-literário de proteção e preservação dos “antigamentos”, deixa claro que tal projeto não pode se realizar senão nos marcos e nas práticas sociais derivados da cultura letrada portuguesa, o que faz da operação de preservação da cultura africana, necessariamente, uma ação de elaboração de uma nova identidade, híbrida, mestiça.

Para o escritor, não se pode tratar a língua simplesmente como um “legado”, um bem material deixado em herança, na relação entre nações e culturas,

pois a linguagem e a cultura em geral são organismos vivos, em constante atualização e transformação. Assim, uma língua europeia pode se tornar uma língua africana, quando esta cultura africana desenvolve com a língua uma relação humana, quando aprende a utilizá-la para expressar a própria identidade.

Mas nem a literatura de Mia Couto nem a literatura africana pós-independência podem ser resumidas como produção cultural orientada pelo objetivo de resgate e preservação das tradições orais que compunham e compõem o cenário social e cultural das populações do continente.

Primeiro, porque, ainda que admitíssemos que toda produção literária coutiana seja orientada pela sua relação com as culturas tradicionais orais, restaria ainda o fato de que essa relação pode envolver várias formas de apropriação, reelaboração e recriação. Basta ressaltar o prefácio de Luandino Vieira (2005) a seu livro *No antigamente, na vida*: “Este livro [...] é a recriação, com muita liberdade pessoal, de certas formas do discurso popular”.

Segundo, porque toda literatura pressupõe, desde a *Poética* de Aristóteles, um comprometimento maior com as potencialidades do que propriamente com a mera descrição do real. Como afirma Ana Mafalda Leite (2012, p. 30-31), “com efeito, uma das mais importantes propriedades da literatura e do texto literário é a ficcionalidade, definida como um conjunto de regras práticas que regulam as relações entre o mundo instituído pelo texto e o mundo empírico”. O próprio Mia Couto já afirmou, em entrevista, que considera a realidade ou o mundo não como algo que existe, externo aos sujeitos, à espera de mero registro, mas como algo que acontece, numa operação em perpétua continuidade, na qual os homens, suas histórias e suas culturas são parte fundamental.

É nesse sentido que José Pires Laranjeira (2001, p. 204), professor da Universidade de Coimbra, associa Mia Couto e Luandino Vieira a nomes como os de James Joyce e Guimarães Rosa, pois tanto resgatam como recriam neologismos e oralidades, em projetos literários que mesclam a preocupação com os legados étnicos com a imaginação literária e a afirmação de propostas multiculturalistas:

A sua arte [de Mia Couto], na linha de James Joyce, Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, caracteriza-se por um vincado gosto em criar neologismos, recriar a oralidade numa língua literária exuberante, imaginativa, recrear-se com o humor de situações caricatas ou fantásticas e tocar-nos com a tragédia individual e social. Assim se compreende um projecto de moçambicanidade literária que é um exorcismo e uma catarse de criação, em que reconhecemos a história, o legado étnico, o multiculturalismo.

Da mesma forma, Ana Mafalda Leite (2012, p. 33), que tanto ressalta a importância das tradições orais na afirmação das literaturas africanas pós-coloniais, não deixa de advertir o leitor que, em autores como Mia Couto e Luandino Vieira, a preocupação com o resgate das tradições nunca está separada dos verdadeiros atributos da criação literária desses autores: “modelação da língua, instrumento privilegiado da contaminação, mestiçagem e entrosamento das culturas, orais e escritas”.

Essa necessidade de apreender essa dupla face da composição literária de Mia Couto – de resgate e de recriação – também deve ser reafirmada quando se trata de identificar, atribuir ou enquadrar, em termos de gêneros textuais, tal composição.

Na frase de abertura de seu texto “O eu e o outro – o invasor”, Manuel Rui apresenta o quadro cultural da África pré-colonial: “quando chegaste mais velhos contavam estórias”. Em seguida, acrescenta, “é certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste!”. Portanto, nesse cenário, as “estórias” contadas pelos velhos – com seus adornos de ambientes, gestos, rituais, danças – apresentam-se como principal “gênero” da cultura oral indígena africana. E muitos autores estabelecem uma associação entre, no plano da cultura oral, essas estórias contadas pelos velhos e, no plano da cultura escrita, o gênero literário do conto. Por essa percepção, o conto, no âmbito da cultura literária, seria o gênero mais apropriado para resgatar e afirmar a essência oral da cultura original africana, expressa sobretudo nas “estórias”: “no âmbito da literatura, o conto foi, e continua a ser, muitas vezes, encarado como a ‘forma’ adequada, o instrumento narrativo ‘africano’ por excelência” (LEITE, 2012, p. 26).

Nessa linha, se o conto guarda relações com as estórias tradicionais africanas, o romance se caracterizaria por ser um gênero essencialmente alienígena, europeu, vinculado essencialmente a uma tradição escrita/literária. Conforme Mohamadou Kane (*apud* LEITE, 2012, p. 27):

[...] o futuro do conto escrito na moderna literatura africana parece mais definido. Trata-se, afinal, da abertura de um gênero tradicional à modernidade. Daí o favor que o público africano lhe concede. Os outros gêneros são todos importados. O romance é novo, e por isso progride [na moderna literatura africana] apenas lentamente. Ele rompe brutalmente com a tradição da oralidade.

Por essa abordagem, estaria, então, justificado o fato de vários autores da literatura africana se destacarem como escritores de coleções de contos, como

Vozes anoitecidas, Cada homem é uma raça, Estórias abensonhadas, Contos do nascer da terra e O fio das missangas, todas de Mia Couto. E estaria, também, autorizada a interpretação de romances como *Terra sonâmbula* e de *A varanda do frangipani* como romances construídos a partir de sobrepostos.

Outro “gênero” da tradição oral, o provérbio, também é costumeiramente identificado nas teias de contos construídas por Mia Couto, como demonstra o estudo de Eduardo de Araújo Teixeira (2015), “O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto”. Explorar os provérbios é frequentemente apontado como apropriação de “saberes populares”, estratégia de dar “voz” aos “não cultos”, às pessoas do campo, aos conselheiros das culturas orais. Mas, demonstra o autor, tanto em Rosa como em Mia Couto, o provérbio é também matéria-prima a ser burilada, reinventada, em nome de novos posicionamentos sobre o mundo, sobre o homem e sobre o homem no mundo:

[a adesão de Guimarães Rosa e Mia Couto ao provérbio] não prescindiu de uma reestruturação na forma e no sentido, para no final, colaborar com o propósito de ambos os autores: exceder sua significação convencional, visando o efeito mais expressivo na linguagem literária. Por essa razão escreve Mia Couto, em *Mar me quer*: “– A senhora conhece o ditado, não conhece? Mais vale uma mão no pássaro” [...]. Por essa razão escreve Guimarães Rosa, em *Sagarana*: “– Melhor um pássaro voando do que dois na mão!... Eis a versão do provérbio, para uso dos fortes, dos capazes de ideal...” (TEIXEIRA, 2015, p. 58).

Mia Couto se destaca na inventividade de sua escrita, num cruzamento do português culto com os registros linguísticos utilizados pela população comum, num processo de renovação da língua portuguesa e do universo cultural de africanos e não africanos. A escrita de Mia Couto é caracterizada por uma criatividade linguística, representando em sua ficção a cultura do povo moçambicano e a incorporação da linguagem cotidiana. O escritor se apresenta como um contador de culturas por meio de uma língua reinventada e consegue conservar a simplicidade dos diálogos das suas personagens por meio da reinvenção da dimensão literária da oralidade.

Mia Couto já se definiu como um homem de fronteira e caracterizou sua língua, portuguesa, como território de afirmação de sua mestiçagem. Assim também a oralidade presente em seus textos: oscilante entre diferentes universos culturais, híbrida, mestiça, registrando os antigamentos ao mesmo tempo que tentando construir instrumentos para se pensar nos futuramentos.

Mas, em última análise, resgatada ou fingida, a oralidade, o contar histórias, é sempre motivo de encantamento. É pela palavra partilhada que o homem supera seus impasses e se encontra com os outros homens e com a natureza, como na narrativa da primeira noite em que Muidinga lê, para ele próprio e para Tuahir, os cadernos de Kindzu; a voz do narrador, junto às labaredas da fogueira, tem o dom de não apenas enfeitiçar os homens, mas de mobilizar os caminhos, as estradas e até mesmo a lua para um instante de puro prazer social, ético e estético.

No enquanto, lá fora, tudo vai ficando noite. Reina um negro silvestre, cego. Muidinga olha o escuro e estremece. É um desses negros que nem os corvos comem. Parece todas as sombras desceram à terra. O medo passeia seus chifres no peito do menino que se deita, enroscado como um congolote. O machimbombo se rende à quietude, tudo é silêncio taciturno.

Mais tarde, se começa a escutar um pranto, num fio quase inaudível. É Muidinga que chora. O velho se levanta e zanga:

– *Para de chorar!*

[...]

Mais sereno, o velho passa um braço sobre os ombros trementes do rapaz e lhe pergunta:

– *Tens medo da noite?*

Muidinga acena afirmativamente.

– *Então vai acender uma fogueira lá fora.*

O miúdo se levanta e escolhe entre os papeis, receando rasgar uma folha escrita. [...]. Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai-se habituando, ganhando despacho.

– *Que estás a fazer, rapaz?*

– *Estou a ler.*

– *É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia em voz alta que é para me dormecer.*

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura.

A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda vai se enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos [...] (COUTO, 2007a, p. 12-13, grifos do autor).

Mas a cena que, à primeira vista, é uma homenagem ao encantamento proporcionado pelas práticas tradicionais de contação de histórias, está

impregnada de elementos de inovação e recriação; afinal, aqui é a criança letrada que narra sua história para um velho/ouvinte; é a letra escrita, vocalizada por uma criança, que se mostra capaz de convocar a lua e iluminar as trilhas e os caminhos que antes estavam mergulhados na completa escuridão.

A literary writing made of saliva and ears: a study on Mia Couto's *Sleepwalking land* and *The balcony of the frangipani*

Abstract

This article aims to analyze the intertwining of orality and writing in *Sleepwalking land* and *The balcony of the frangipani*, by Mozambican writer Mia Couto. In written literature, oral genres are reinvented, and, in Mia Couto's works, there is a search for the legitimization of orality. Although literate culture was oppressively imposed, today, it is a means of spreading African cultures. It is in the alliance between writing and orality that there are expression and dissemination of ideas.

Keywords

Writing. Orality. Mia Couto.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

COUTO, M. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

FERREIRA, A. M. T. S. *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (ed.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

LARANJEIRA, J. P. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista de Filologia Românica*, n. II, p. 185-205. 2001. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0101220185A/10937>. Acesso em: jan. 2018.

- LEITE, A. M. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2012.
- PADILHA, L. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, 2007.
- RUI, M. Entre mim e o nômade – a flor. *África. Revista de literatura, arte e cultura*, v. I, n. 5, p. 541-543, jul./set. 1979.
- RUI, M. Eu e o outro: o Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MEDINA, C. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1985.
- TEIXEIRA, E. de A. O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mía Couto. *Navegações*, v. 8, n. 1, p. 57-63, 2015.
- VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (ed.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.
- VIEIRA, L. *No antigamente, na vida*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.