



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p81-97>

Nas cinzas da memória: a poeira da tradição

In the ashes of memory: the dust of tradition

*Silvania Núbia Chagas**

RESUMO

Primeiro romance da trilogia “As areias do imperador”, *Mulheres de Cinza* (2015), de Mia Couto, é uma narrativa contada por dois narradores que se desdobram nas mais diversas formas de narrar, concentrando em si vários *status*. Para além disso, o discurso desses narradores é portador de um imaginário construído por meio de uma memória denominada por Jacques Le Goff (2003) como “memória artificial”, que ora nos remete ao narrador da tradição oral, ora ao narrador da modernidade. Discurso que entrecruza “a letra e a voz”¹, forjando a oralidade por meio da escrita. Esse imaginário nos direciona à trajetória do narrador desde a tradição oral, tão bem contemplado nos estudos de Walter Benjamin (1994), até o narrador da modernidade e seus desdobramentos. Verificar como isso ocorre é o objetivo deste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição oral; Memória; Imaginário; Narrador

ABSTRACT

First novel of the trilogy “Sands of the Emperor”, *Women of the Ashes* (2015), by Mia Couto, is a narrative told by two narrators that take on the most diverse modes of narration, concentrating upon themselves various statuses. Moreover, the discourse of these narrators carries the notion of the imaginary constructed by means of a memory called by Jacques Le Goff (2003) as “artificial memory”, which now refers to the narrator of the oral tradition, now to the narrator of modernity; it is a discourse that intersects “the letter and the voice”², forging orality through writing. This imaginary directs us to the narrator's trajectory from the oral tradition, so well contemplated in the studies of Walter Benjamin (1994), to the narrator of modernity and its unfolding. To verify how this occurs is the objective of this study.

KEYWORDS: Oral tradition; Memory; The imaginary; Narrator

*Universidade de Pernambuco – UPE – Programa de Pós-Graduação em Culturas Africanas da Diáspora e dos Povos Indígenas – Garanhuns – PE – silvania.chagas@upe.br

¹ Título de uma obra de Paul Zumthor.

² Title of a work by Paul Zumthor.

A memória é o fio condutor de um imaginário que dá origem a várias narrativas das literaturas africanas de língua portuguesa. Memória que nos remete à tradição oral, mas faz parte de uma escrita que elabora e constrói as malhas discursivas do texto literário. Esse tecer ressalta a habilidade dos escritores em construir uma memória que, na concepção de Jacques Le Goff (2003), trata-se de uma “memória artificial”, ou melhor, deixa de ser natural pela sua elaboração mediante a escrita.

Entretanto, mesmo resultante desse processo, o texto literário, embora não represente a realidade, nos remete à trajetória das culturas desses países. Culturas oriundas da tradição oral, mas já imbricadas com a modernidade. É um imaginário sedimentado por uma cultura cujas raízes estão calcadas na tradição oral, embora se refaçam constantemente, forjando a oralidade por meio da escrita. O fingimento, característica tão peculiar da arte, propicia ao texto ficcional a probabilidade de fazer emergir, nas entrelinhas, a realidade vivenciada; porém, aí não se esgota, uma vez que é enformado pela estética literária e que cria, dessa forma, uma (supra)realidade. Corroborando com o que aqui está sendo focado, Wolfgang Iser afirma:

[...] se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito [...] do que é assim referido. (2013, p. 32).

Percebe-se com isso que se a narrativa, por um lado, nos direciona à realidade circundante, por outro, mediante a (supra)realidade emergente de sua elaboração, é uma obra de arte que vai atravessar os séculos e se perpetuar como obra clássica, fazendo parte da construção do cânone literário desses países, até mesmo porque não deixa de ser registro de suas memórias.

Nas sociedades de tradição oral, a memória é a base da cultura; a transmissão dos valores é passada de geração a geração, o que faz não só esta – a memória – ser mais desenvolvida, mas também a relação entre o homem e a palavra. Segundo Amadou Hampaté Bâ, “onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. [...] Ele é a palavra... A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.” (2010, p. 168).

Para esses povos, a memória é sagrada e as pessoas responsáveis por transmiti-la têm grande valor, tendo em vista carregar em si o registro do passado, a base da cultura de seu povo. Jacques Le Goff explica essa questão com o exemplo dos povos gregos,

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Minemosine*. [...] Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho é do futuro. É a testemunha inspirada dos ‘tempos antigos’, da Idade Heróica (*sic*) e, por isso, da idade das origens. (2003, p. 433).

Esses testemunhos dos “tempos antigos”, nas literaturas africanas de língua portuguesa, nos são apresentados já imbricados com outras culturas, com outros costumes propiciados pelos liames da modernidade. E, segundo afirmação anterior, é um imaginário forjado por uma memória que se desdobra para dar conta de culturas que estão em pleno processo de transformação.

Contemplando esse processo na escritura de Mia Couto, Ana Mafalda Leite (2013, p. 183) afirma que “a memória evocada, mais que um elemento individual, é transformada em Memória Ancestral (memória de muitas vozes e muitos tempos), através da qual o autor (e as vozes nele amalgamadas) procura dar palavra aos entes que a figuram”. O esforço dos escritores para ressaltar a base das culturas traz à tona o conceito de transculturação na narrativa, forjado por Ángel Rama (2001).

Ángel Rama, na esteira do sociólogo cubano Fernando Ortiz (1995), amplia o conceito de transculturação para a narrativa. Segundo Rama, a narrativa moderna faz emergir em sua tessitura o resultado do imbricamento entre as culturas. É certo que ele se refere a escritores da América Latina, a exemplo de João Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, entre outros. Seus estudos, porém, se aplicam perfeitamente ao que ocorre nas literaturas africanas de língua portuguesa:

As obras literárias não estão fora das culturas, mas as coroam, e na medida em que essas culturas são invenções seculares e multitudinais, fazem do escritor um produtor que trabalha com as obras de inumeráveis homens. Um compilador [...] O genial tecelão, na vasta oficina histórica da sociedade americana. (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 247).

Apesar de contemplar outras culturas, o discurso que elabora e que constrói as narrativas africanas de língua portuguesa ressalta com maior acuidade a cultura do

colonizado *versus* a cultura do colonizador, propiciando várias performances no foco narrativo de tais obras. Narradores multifacetados contam histórias que não só prendem a atenção do leitor, mas também ampliam sua visão de mundo, despertando-o para um universo até então desconhecido, o qual se apresenta elencando os pressupostos da tradição imbricados com os pressupostos da modernidade.

Tradição e modernidade fazem parte de uma temática há muito estudada nas literaturas africanas de língua portuguesa. A questão da tradição oral, em detrimento do progresso da ciência e do avanço da tecnologia, tem sido discutida de forma exaustiva.

Francisco Noa (2012, p. 113), na esteira de Anthony Giddens, falando sobre o discurso construído nas narrativas moçambicanas, afirma que a tradição é um modo de integração entre “o controle reflexivo da ação” e a “organização espaçotemporal” da sociedade; uma forma de lidar com o espaço e com a temporalidade, inserindo “atividades” ou “experiências particulares na continuidade do passado, presente e futuro”, atualizando e criando novas perspectivas por meio das práticas sociais vigentes. Essas práticas são “verdadeiros exercícios ritualísticos” em que o resgate dos valores tradicionais “transcende ou desencoraja decisões individuais”.

Durante o período da colonização e após a independência, essa temática se reverberou e perdurou durante toda a guerra civil que assolou tais países. Os pressupostos da tradição oral foram vistos como supersticiosos e obscurantistas não só pelos colonizadores, mas também pelos intelectuais nativos. O que não é de se estranhar quando o poder está em luta.

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422).

Esses “esquecimentos” e esses “silêncios” são revelados nas narrativas, ou seja, elas dão conta daquilo que a história oficial “apagou”.

No entanto, depois de tantos embates, essas literaturas se desenvolveram, traçando uma ponte entre a tradição e a modernidade, demonstrando que a primeira não poderia obstruir a segunda, uma vez que o desenvolvimento dos países era inevitável. No máximo, o que poderia ocorrer, e que de fato aconteceu, foi o imbricamento entre a tradição e a modernidade, ou a tradição reinventando-se e acompanhando a trajetória do processo de modernização, da maneira conforme lhe fora permitida.

Assim sendo, as narrativas oriundas dessa trajetória dão conta de uma modernidade que, apesar de “atropelar” a tradição, em determinados momentos teve de contemplá-la para alcançar seus objetivos. Fundamentando o que aqui está sendo abordado, Mia Couto traz a público mais uma narrativa: *Mulheres de Cinza* (2015), primeiro romance da trilogia “As areias do imperador”.

Mulheres de Cinza é uma narrativa contada por dois narradores: Imani e o sargento Germano de Melo. Ela, uma moçambicana, que recorre à memória, buscando o que resta da tradição no seio de sua família. É uma família já assimilada à cultura europeia, mas não consegue se desvencilhar dos antigos costumes. O sargento Germano de Melo é um português, recém-chegado a Moçambique para cuidar dos interesses do colonizador durante o período da guerra entre este e o império de Gaza. A moçambicana, apesar do acesso à escrita, forja em seu discurso o narrador da tradição oral, uma vez que recorre aos pressupostos desta para narrar a história de seu povo. Por outro lado, o sargento português é um narrador observador, que conta suas impressões sobre o povo moçambicano por meio de cartas para o Conselheiro José d’Almeida, seu superior imediato. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que a última carta é endereçada ao Tenente Ayres de Ornelas, por motivos que mais adiante serão explicados. Dessa forma, no romance, há o imbricamento entre memória e história, tradição oral e modernidade, o que propicia o entrecruzamento entre vários gêneros, a exemplo da narrativa oral, do romance e do gênero epistolar.

Além do mais, a narrativa coloca em xeque os pressupostos do narrador da tradição oral *versus* o narrador da modernidade, concentrando em Imani o amálgama desses dois *status*; um recurso há muito recorrente na obra de Mia Couto. Segundo Maria Lúcia Lepecki (1988, p. 178), uma das primeiras estudiosas a analisar a escritura do referido autor, nessa obra, “as vozes dos narradores orais e do Narrador por escrito, ligando-se, formam superfície contínua. Logo a seguir surge uma amálgama. Todas as vozes se juntam numa só e partilham a experiência do contar e do reflectir sobre o contado”. Isso fundamenta a construção da narradora-personagem na narrativa ora analisada.

Assim, da temática tradição oral *versus* modernidade, há tanto debatida, essa obra levanta um problema crítico que muito contribui com a teoria literária: a questão do imbricamento entre os vários tipos de narradores, contemplando a trajetória destes ao longo do tempo. Concentrando em Imani o narrador da tradição oral e o narrador da modernidade, como já foi dito, ao mesmo tempo, mostra esse último também por meio

do sargento e, simultaneamente, se faz valer de um outro tipo de narrador, que é o receptor de cartas. Este que, na esteira de Gérard Genette, Carlos Reis (1975) classifica como narratário e “intradiegético”. Tal variedade de focos literários propicia a diversidade de gêneros na tessitura do romance.

A narrativa oral aqui se apresenta contemplando os costumes da tradição em detrimento dos costumes oriundos da cultura ocidental, mas por meio de uma narradora que oscila entre a tradição e a modernidade, contextualizando os dois lados e demonstrando a dependência clara que há entre um e outro. Se isso não bastasse, *Mulheres de cinza* ainda apresenta outro gênero literário, pois nos faz vislumbrar o romance histórico, uma vez que fazendo parte da trilogia “As areias do imperador”. Esta se refere a Ngungunyane ou Gungunhane, segundo ficou conhecido entre os portugueses. O imperador Ngungunyane governou o Estado de Gaza, metade do Sul de Moçambique. Na introdução, porém, o autor, apesar de informar que a narrativa foi “inspirada em factos reais”, não deixa de alertar que se trata de “uma recreação ficcional”.

No entanto, em toda a sua obra, Mia Couto mistura o real com elementos do imaginário e acaba remetendo o leitor à história oficial de seu país, a ponto de, antes de iniciar a narrativa, já se poder ler uma epígrafe, resumindo muito bem o que será contado:

A estrada é uma espada. A sua lâmina rasga o corpo da terra. Não tarda que a nossa nação seja um emaranhado de cicatrizes, um mapa feito de tantos golpes que nos orgulharemos mais das feridas que do intacto corpo que ainda conseguimos salvar. (COUTO, 2015, p. 13).

Imani, a narradora, inicia a narrativa falando da colheita que a mãe fazia todas as manhãs. Esta saía para colher “o melhor dos sóis”. Isto é, ela conta que, certa vez, apareceu ali um soldado nguni, a mando do imperador Ngungunyane. Ele estava calçado com “uma bota militar, igual à que os portugueses usavam” (COUTO, 2015, p. 18) e com essa bota, quebrou o sol em mil estilhaços. Por isso, na planície de Inharrime, “todas as manhãs se erguiam sete sóis”. Sua mãe, de peneira na mão, ia escolher “o melhor dos sóis”, mas só trazia para a aldeia “as restantes seis estrelas”. Tudo isso se realizava por meio de um ritual; Chikazi, a mãe de Imani, ia nua como nasceu e, ao chegar à aldeia, enterrava as estrelas na termiteira, pois era ali que se enterravam “as placentas dos recém-nascidos”. A narradora ainda afirma:

Sobre o morro de muchém crescera uma mafurreira. No seu tronco amarrávamos os panos brancos. Ali falávamos com os nossos defuntos. [...] A termiteira era, contudo, o contrário de um cemitério. Guardiã das chuvas, nela morava a nossa eternidade. (COUTO, 2015, p. 18).

As crenças da tradição aqui já se revelam. Percebe-se a dicotomia que há entre o significado da morte para a cultura ocidental e para tais culturas. Enquanto para a primeira a morte significa o fim da vida terrena e uma passagem para a vida eterna, para essas culturas a vida terrena já é eterna, a morte é apenas outro estágio. Tanto é que a narradora explica essa questão, afirmando “Os brancos dizem ‘enterrar’. Nós dizemos ‘semear os mortos’. Somos eternos filhos do chão, concedemos aos falecidos o que a terra entrega às sementes: um sono para renascer.” (COUTO, 2015, p. 342).

Voltando à colheita das estrelas, esta será feita para que a tradição seja preservada, pois, segundo a narradora, o imperador tem o mesmo propósito do colonizador, “fome de terra”. “A nossa terra estava a ser abocanhada. Sem estrelas para alimentar os nossos sonhos, nós aprendíamos a ser pobres. E nos perdíamos da eternidade. Sabendo que a eternidade é apenas o outro nome da Vida.” (COUTO, 2015, p. 18).

Essa é uma escrita construída por meio de metáforas que funcionam como símbolos, transformando “a realidade repetida em signo e o imaginário em efeito”, segundo afirma Wolfgang Iser (2013). Esse imaginário forjado por uma memória que parece ser individual, entretanto, precisa recorrer aos fatos que fazem parte da “memória coletiva” para se legitimar, isto é,

Para evocar o seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2003, p. 72).

Continuando a narrativa, Imani vai explicar a origem de seu nome. Segundo ela, além do corpo que se forma no ventre da mãe, se forma também a alma que, na sua língua, se chama *moya*. Esta, porém, se forma com as vozes dos antepassados e um destes pediu-lhe que o seu nome fosse adotado. O nome que lhe foi “soprado” foi o da avó, mas, em razão de os adivinhos consultados não confirmarem, ela recebeu o nome

de “Cinza”, que segundo sua mãe, foi para que nada de ruim lhe acontecesse, pois em cinza pode-se bater à vontade e essa nada sente. Isso, porém, durou pouco tempo; com a morte das irmãs, levadas pelas enchentes, passaram a chamá-la de “Viva” e, por fim, o pai ordenou que lhe fosse colocado o nome de *Imani*, que em sua língua materna, significa “nome nenhum”. Na verdade, segundo a narradora, trata-se de um termo que significa uma pergunta: “quem é?”

A questão da identidade aqui se ressalta, o nome não identifica, mas são os acontecimentos que vão traçando a trajetória da narradora-personagem e identificando-a conforme a necessidade. Isso nos remete a Boaventura de Sousa Santos (2008), ao afirmar que as identidades são sempre transitórias; os fatos não permitem que sejam fixas e imutáveis. A dizimação da cultura realizada pelas guerras constantes faz com que a narradora-personagem não consiga se identificar. “Não sei por que me demoro tanto nestas explicações. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique.” (COUTO, 2015, p. 20).

A confusão se instaura, mas não nos impede de perceber a pluralidade que forma a identidade e, ao mesmo tempo, a coletividade que permeia o imaginário desses povos. A narradora, ao falar de si, fala também de seu povo, ou seja, narrar é um processo “[...] em que o contar da história individual e a experiência individual não podem deixar de, por fim, envolver todo o árduo contar da própria coletividade.” (JAMESON apud BHABHA, 2003, p. 200).

A disputa pela terra entre os VaNguni e os portugueses acaba afetando os VaChopi que “ousaram” se indispor contra aqueles e passaram a habitar as “Terras da Coroa”. Por isso, segundo constatado, a família da narradora-personagem já era assimilada. No entanto, a religiosidade oriunda da tradição oral, continua sendo um traço forte em suas características. Percebe-se tal questão quando ela fala sobre os guerreiros do imperador:

O exército dos VaNguni era bem mais numeroso e poderoso. *E mais fortes eram os seus espíritos*, que mandavam nos dois lados da fronteira que rasgou a nossa terra ao meio. De um lado, o Império de Gaza, dominado pelo chefe dos VaNguni, o imperador Ngungunyane. Do outro lado, as Terras da Coroa... (COUTO, 2015, p. 21; grifo nosso).

A família da narradora está desterritorializada, pois não pertence a nenhum dos lados, não quis se filiar à tribo dos VaNguni, africanos como ela; filiou-se aos portugueses, mas que não são portugueses. Com isso, a sua identidade foi cindida e mais adiante, como veremos, totalmente esfacelada.

Conforme foi mencionado, Imani agrega várias categorias do narrador: é onisciente porque dá conta de si e de todas as demais personagens que compõem a narrativa; remete-nos ao narrador da tradição oral, uma vez que conta a experiência vivenciada por ela e sua gente em seu país, utilizando, para isso, as *formas simples* (JOLLES, 1976), a exemplo do mito, dos ritos, da lenda, dos provérbios. Tudo isso está fundamentado por Walter Benjamin (1994) em seus estudos sobre a trajetória do narrador. Entretanto, utiliza-se da escrita, que é um índice de modernidade, e seu discurso é tecido pelo imbricamento entre os costumes da tradição oral e os pressupostos da cultura ocidental, pois ela e sua família vivem nas “Terras da Coroa”, abrigadas pelos portugueses e sob a proteção destes, tendo em vista serem fugitivas da guerra do império de Gaza. Nessa perspectiva, a narradora-personagem foi educada na Igreja Católica, adquiriu novos costumes, mas o seu imaginário ainda preserva os valores vigentes na tradição. Isso torna o seu discurso local, não se prendendo a um contexto nacionalista nem a uma história oficial. Segundo Mircea Eliade (2004), o homem primitivo é “a-histórico”, tendo em vista a linearidade do tempo não ser considerada, uma vez que o narrar tem origem no mito e este se renova constantemente por meio dos rituais. Corroborando isso, Homi Bhabha afirma,

Essa *localidade* está mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão do Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social. (2003, p. 199).

No entanto, a “localidade” já comprometida pelo imbricamento com costumes vindos de fora nos remete a uma espécie de hibridação, ou seja, costumes que se misturam e causam “desordem” na trajetória da população. Assim, a literatura, ao se valer do conceito de “hibridismo”, enfatiza a mistura de culturas, utilizando esse termo como “[...] ferramenta conceitual para a compreensão do processo contemporâneo de

globalização” (FONSECA; CURI, 2008, p. 16). Mia Couto, ao falar sobre essa mistura, explica o papel do escritor africano em sua concepção:

Uma das obrigações do escritor africano é estar disponível para, em certas circunstâncias, deixar de ser escritor e não se pensar ‘africano’. [...] o escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante entre identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade. (2005, p. 59).

A pluralidade que forma as identidades moçambicanas é ilustrada por meio da narradora-personagem; como já foi dito antes, Imani foi educada pela Igreja Católica e carrega em si o amálgama das culturas tradicional e ocidental, causando certo estranhamento entre ela e sua mãe,

- Imani vai sair. Aliás, já há muito que ela não está aqui.

Falava como se não me enxergasse. Acheguei-me e toquei-lhe no braço.

- Estou aqui, mãe.

- Você já saiu, filha. Você fala connosco (sic) em português, dorme com a cabeça para o poente. E ainda ontem falou da data do seu aniversário. (COUTO, 2015, p. 56; grifos do autor).

Aqui tem início a cisão entre os membros da família. Imani tem dois irmãos; o mais velho, seguindo os preceitos da tradição, foi iniciado e circuncidado, fugiu de casa para se tornar guerreiro do imperador de Gaza; já o outro, o mais novo, foi educado pela Igreja Católica e se aliou aos portugueses. A mãe segue os costumes da tradição e, embora o pai se diga cristão, não deixa de realizar os rituais em busca de proteção: *Estive aqui a pensar, [...] e decidi que, na qualidade de mais velho dos Nsambes, irei hoje falar com os espíritos.* (COUTO, 2015, p. 138; grifo do autor). A narradora corrobora: “Aquela noite haveria, no cemitério da família, uma cerimónia para lembrar Tsangatelo e, sobretudo, para lhe pedir que nos trouxesse paz. Mais do que a simpatia dos portugueses, teríamos que ganhar as boas graças dos nossos antepassados.” (COUTO, 2015, p. 138).

A lealdade do irmão à coroa portuguesa é motivo de vergonha para a família. No entanto, esta se serve, também, desse recurso para adquirir proteção, o que nos mostra que a assimilação, nessa família, foi apenas um meio de sobrevivência. Porém, a assimilação, durante o período da colonização, marcou profundamente esses povos, interrompeu a trajetória natural de suas culturas e resultou em um processo de transculturação, como bem explica Fernando Ortiz:

Entendemos que o vocábulo ‘transculturação’ expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que em rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’, mas que o processo implica também, necessariamente, a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que se poderia dizer uma parcial dasaculturação, e além disso significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados ‘neoculturação’. (apud RAMA. In: AGUIAR e VASCONCELOS, 2001, p. 259).

Esse processo de “transculturação” ocorreu em todos os países que passaram pelo processo de colonização; especialmente no que se refere à questão da língua, boa parte herdou a língua do colonizador, tornando-a língua oficial. O discurso literário, porém, engendrado por essa língua herdada e por línguas que permeiam o país de origem, acaba resultando na criação de uma nova língua que se tornará específica dessas literaturas. Corroborando isso, Mia Couto afirma: “O nosso continente é o resultado de mestiçagens e diversidades” (2005, p. 60). No entanto, faz-se necessário esclarecer que, neste trabalho, deixamos de utilizar o conceito de “mestiçagem”, por este definir melhor as misturas raciais e presumir resultados que, de certa forma, são previsíveis, para utilizar o conceito de “hibridismo”, por ser mais adequado à mistura de culturas, especialmente por conter em si a questão da imprevisibilidade e por corresponder “à aceitação das misturas impuras”. Segundo, Zilá Bernd (2006, p. 83), esse conceito “teria a vantagem de conceber o identitário como uma formação heterogênea em permanente movimento de construção/desconstrução”. Já a questão da diversidade se realiza em todos os âmbitos. Ela se apresenta na narrativa por meio do comportamento dos membros pertencentes à família de Imani, transformando-se no motivo de uma das cartas do sargento Germano de Melo para o Conselheiro José d’Almeida,

[...] disseram-me que há em Nkokolani uma família de chopes que muito nos é aficionada e que é totalmente dedicada à nossa peleja contra Gungunhane. Dizem ainda que o chefe dessa família cristã já

colocou à minha disposição um filho e uma filha, ambos falantes do português e educados nos nossos preceitos lusitanos. (COUTO, 2015, p. 72).

Para além disso, logo no começo, a narrativa apresenta outros indícios de imbricamento entre as culturas, se bem que com menos intensidade. Ao chegar a Maputo, capital de Moçambique, o sargento Germano de Melo foi recebido por Bianca Vanzini Marini, uma senhora italiana, dona da pensão em que ele se hospedou antes de seguir viagem para o interior.

A tessitura do romance é construída por meio dos relatos de Imani e das cartas do sargento. Com isso, dois pontos de vista se ressaltam ao mesmo tempo. O foco narrativo se revela ao leitor oscilando sempre entre a essência e a aparência. A essência, na “voz” de Imani, e a aparência na escrita do sargento. O narratário, nesse caso, o Conselheiro José d’Almeida, durante quase toda a narrativa e, na última carta, o Tenente Ayres de Ornelas, só terão acesso à aparência, o que demonstra a ignorância do colonizador sobre a cultura do colonizado. Inclusive, na narrativa há uma personagem, um cantineiro português, que está sendo acusada de vender “segredos militares” aos ingleses e, quando questionada pelo sargento, a fim de saber qual a língua utilizada para a negociação, responde: “*Sabe que língua falamos, eu e os ingleses? Falamos zulu.*”. O narrador corrobora, dizendo:

Segundo ele, os ingleses, ao contrário dos portugueses, aprendiam a falar as línguas dos cafres. É por isso que conviviam em bons termos com a corte do Gungunhane e se sentavam ao lado dele como conselheiros. (COUTO, 2015, p. 120).

Essa “mistura de culturas” também se realiza no discurso de Imani. Há indícios de assimilação e ao mesmo tempo de “perda” ou “substituição” de costumes. Ela e a mãe já não se vestem como as mulheres do seu povo, e sim de forma ocidentalizada. “Eu e a mãe éramos as únicas mulheres que não vestiam os *sivanyula*, os tecidos de cascas de árvores. As nossas vestes, compradas na cantina do português, cobriam o nosso corpo, mas expunham-nos à inveja das mulheres e à cobiça dos homens.” (COUTO, 2015, p. 24).

A “inveja” aqui abordada, por um lado, inclui a questão dos privilégios legados pelo colonizador ao colonizado assimilado; por outro, a revolta que os demais

colonizados sentem diante desses privilégios. Albert Memmi, falando sobre essa questão, afirma:

A primeira tentativa do colonizado é a de mudar de condição mudando de pele. Um modelo tentador e muito próximo a ele se oferece: precisamente o do colonizador. Este não sofre de nenhuma de suas carências, tem todos os direitos, goza de todos os bens e se beneficia de todos os prestígios; dispõe de riquezas e de honrarias. Da técnica e da autoridade. [...] A primeira ambição será a de igualar-se a esse modelo prestigioso, de parecer-se com ele até nele desaparecer. (1977, p. 107).

Já a religiosidade oriunda da tradição oral insiste em permanecer, uma vez que, apesar do cristianismo imposto, as crenças continuam voltadas para os mitos e ritos dela emanados. Imani descreve um desses rituais: “Quando chegou ao rio a mãe bateu as palmas, pedindo licença para se aproximar. Os rios são moradias de espíritos.” (COUTO, 2015, p. 24). Isso significa que, apesar da assimilação, da “substituição” dos costumes, a essência prevalece sobre a aparência.

Emerge dessa ambivalência um imaginário construído por um “discurso encenado” que leva o leitor a “reconhecer” uma cultura que traça uma linha tênue entre ficção e realidade, em que, parafraseando Mia Couto (2005), “não se sabe se é dia ou se é noite”, pois, o “fingimento” do narrador leva o leitor a desconfiar de uma (supra) realidade que se apresenta sem representar a realidade circundante.

Mais além, “entra em cena” também o narrador, considerado “narratário”, pois o Sargento Germano de Melo, aqui representando o narrador moderno, uma vez que narra por meio de cartas, fazendo emergir nessa narrativa o gênero epistolar, escreve: “Encorajou-me Vossa Excelência a fazer uso, na nossa correspondência, de um tom menos formal. Disse-me estar fatigado de lidar com documentos oficiais, tão cansado deles como de dormir fora de casa.” (COUTO, 2015, p. 152).

A partir desse momento, o narrador retoma à narrativa por meio de um discurso menos formal, o que nos faz constatar a presença do narratário. Sobre isso, Carlos Reis afirma,

[...] o narratário só cumpre a sua função de receptor imediato de uma certa mensagem desde que motivado por um narrador, entidade sempre necessária e nunca dispensável, enquanto, por seu lado, o doador de narrativa não pode completar integralmente a sua missão sem a receptividade do narratário. (1975, p. 23).

Esse narrador, específico do gênero epistolar, nos remete, de certa forma, ao narrador da tradição oral, uma vez que este também depende do público para quem vai narrar. Embora os meios sejam diferentes, um se vale da escrita e o outro, da fala, ambos compõem o seu discurso com a inferência do narratário. Nessa narrativa, a questão é tratada de forma relevante, pois, quase no final, o narrador das cartas descobre que as suas missivas nunca foram lidas pelo Conselheiro José d’Almeida; na verdade, quem as lia e as respondia era o Tenente Ayres de Ornelas, e mais surpreso ainda ele fica ao saber que este o fazia com o consentimento daquele, levando-nos a constatar que o narratário mencionado durante quase toda a narrativa fora substituído e, curiosamente, o narrador ainda escreve mais uma carta para o Conselheiro. Configura-se, assim, um processo de metalinguagem extremamente incisivo, pois é a narrativa debruçando-se sobre si mesma para abordar suas múltiplas formas de contar.

A escrita contempla o narrado forjando a oralidade em sua tessitura, mas, ao mesmo tempo, atua como registro de um mundo que parece estar apenas na lembrança dos narradores, em vias de desaparecer, ora nos remetendo à tradição oral, ora nos remetendo à história oficial do país; quando isso é “encenado”, o narrador parece estar falando, também, de outro processo de colonização. Assim,

[...] os nossos domínios, que tão pomposamente chamamos de ‘Terras da Coroa’, encontram-se votados ao desgoverno e à imoralidade. Na maior parte desses territórios nunca nos fizemos realmente presentes durante estes séculos. E nas terras onde marcámos presença foi ainda mais grave, pois quase sempre nos fizemos representar por degredados e criminosos. (COUTO, 2015, p. 41).

A representação, por meio de “degredados e criminosos”, aqui descrita pelo narrador, nos remete à colonização do Brasil. No entanto, faz-se necessário afirmar que foram processos diferentes.

Após a morte do filho mais velho, na batalha entre os VaChopi e o império de Gaza, a mãe de Imani se suicida e, curiosamente, se enforca na mesma árvore, local onde será enterrada. Nesse momento, o filho mais novo abandona seu posto na fortaleza dos portugueses, volta para casa e passa a sonhar com a mãe ordenando-lhe que enterre todas as armas. Tal sonho, interpretado como “a vontade dos antepassados”, pois nele a mãe revela isso, vai fazer com que toda a comunidade resolva invadir a fortaleza. No momento da invasão, Imani que se encontra com o sargento, atira nas mãos dele para evitar a morte do irmão.

Narrativa híbrida que se constrói primando a diversidade por meio da mistura de culturas, ressaltando o processo de transculturação, traz à tona, ainda, as várias maneiras de narrar, propiciando, com o deslocamento constante do foco narrativo, os narradores mais diversos e, não apenas isso, concentrando no mesmo narrador os mais diferentes estatutos, entrecruzando os modos de narrar da tradição oral *versus* os modos de narrar da modernidade.

Durante toda a trajetória do romance, é perceptível a ambivalência do discurso, formada por contradições, ambiguidades, deslocamentos, inversão da ordem hierárquica para demonstrar a diversidade. Para além disso, conforme já se abordou, o processo de transculturação na narrativa se resalta de maneira muito significativa; se não bastasse a dubiedade do discurso dos narradores, uma vez que Imani representa a sua cultura e a cultura do colonizador, e o sargento Germano de Melo, que registra em suas cartas a assimilação à cultura moçambicana, a história narrada contempla, ainda, um narratário substituto, a quem o sargento destinará sua última carta, já escrita por Imani, uma vez que, conforme já citado, ele perdeu as mãos.

Após a invasão à fortaleza dos portugueses pela comunidade, a família de Imani se vê obrigada a deixar as “Terras da Coroa”, levando consigo a italiana e o sargento que perdeu as mãos; o que, de certa forma, nos remete à saída do colonizador do território moçambicano.

Ao se afastar de Nkokolani, Imani finaliza a narrativa, afirmando: “Agora entendo: aprendi a escrever para melhor relatar o que vivi. E nesse relato vou contando a história dos que não têm escrita. Faço como o meu pai: na poeira e na cinza escrevo os nomes dos que morreram. Para que voltem a nascer das pegadas que deixamos.” (COUTO, 2015, p. 404).

Narradores que escrevem nas cinzas, narradores que escrevem cartas, narradores da memória, Mia Couto cria e (re)cria um imaginário que a teoria literária classifica como surrealista, mas, entre o sonho e a realidade, eis que emergem as cinzas da memória que se transformam na poeira da tradição.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Trad. Rachel La Corte dos Santos et al. São Paulo: EDUSP, 2001.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Z. Identidades compósitas, escrituras híbridas: Brasil, Quebec e Antilhas. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 9, p. 82-87, 2006.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COUTO, M. Que África escreve o escritor africano? *Pensatempos*, Lisboa, p. 59-63, 2005.

_____. *Mulheres de cinzas. As areias do imperador. Livro Um*. Alfragide-Portugal: Ed. Caminho, 2015.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FONSECA, M. N. S., CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO J. (Ed.). *História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, A. M. A narrativa como invenção da personagem. In: CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

LEPECKI, M. L. Mia Couto. “Vozes anoitecidas”, o acordar. In: _____. *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa: Caminho, 1988.

MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

NOA, F. A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o comunitário e o apelo da memória. In: FONSECA, M. N. S. e CURY, M. Z. F. (Org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012, p. 108-122.

ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco Y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

REIS, C. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra-Portugal: Almedina, 1975.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

Data de submissão: 06/10/2017

Data de aprovação: 24/04/2018