

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**O REALISMO ANIMISTA PRESENTE NOS CONTOS AFRICANOS
(ANGOLA, MOÇAMBIQUE E CABO VERDE)**

Tábita Wittmann

Porto Alegre
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**O REALISMO ANIMISTA PRESENTE NOS CONTOS AFRICANOS
(ANGOLA, MOÇAMBIQUE E CABO VERDE)**

Tábita Wittmann
Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

**Dissertação apresentada como
requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.**

Porto Alegre
2012

Tábita Wittmann

**O REALISMO ANIMISTA PRESENTE NOS CONTOS AFRICANOS
(ANGOLA, MOÇAMBIQUE E CABO VERDE).**

**Dissertação apresentada como
requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.**

Comissão Examinadora

Jane Fraga Tutikian (Orientadora)

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Márcia Ivana de Lima e Silva

Regina da Costa da Silveira

Ao meu roma Maurício simplesmente por tudo.

A nossa filha Zahra, minha maior alegria.

A todos aqueles que lutam pela liberdade através do conhecimento e do aprendizado.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Jane Fraga Tutikian, por sua preciosa contribuição, pela postura desafiadora, pelo carinho e amizade.

À Camila Alexandrini, pela companhia, leituras e amizade.

Ao meu companheiro Maurício e nossa filha Zahra por todo amor, carinho, sorrisos e paciência.

À minha querida avó Neusa Carmen por sua presença, por cuidar da Zahra para eu estudar, por sua amizade e abraços.

À minha mãe Joana D'arc por cuidar de mim.

À minha família, nova e velha, por todas ajudas e energias boas enviadas e pelo carinho de todos os momentos.

Aos meus queridos professores, colegas e amigos que, tendo ciência ou não, contribuíram muito para a realização deste trabalho.

*Reduzo tudo a mim-mesmo,
não há nada que me resista:
pois o caminho mais curto
entre dois pontos, meu bem,
se chama ponto de vista.*

Augusto Meyer

RESUMO

A produção das narrativas está intimamente ligada ao contexto histórico e cultural em que se insere. Ao refletirmos a respeito da história das ex-colônias portuguesas na África, organizadas em sociedades tribais, percebemos a importância do conto tradicional. Só muito recentemente se constituiu o termo literatura infantil africana, dessa forma, analisamos os contos infantis de Angola, Cabo Verde e Moçambique e, a partir desses, investigamos a compreensão do conto como função social nos países que procuravam formas de libertação. Na narrativa africana, muitas vezes, predomina a valorização da cultura tradicional, a presença acentuada do imaginário ancestral e principalmente do animismo das culturas africanas. Essas características singularizam a África no âmbito mundial tanto em termos de contextos socioculturais quanto da incompatibilidade entre a forma literária canônica e o conteúdo oriundo dessas culturas. Sendo assim, na África, surgiu um novo termo para conceituar a literatura que se faz naquele continente e que poderia adequar-se melhor à realidade daqueles países – o realismo animista. Esta dissertação pretende possibilitar o avanço nas reflexões sobre o realismo animista – termo utilizado por Pepetela (1989) e Garuba (2003), e sobre sua aplicabilidade nos contos chamados infantis de Angola, Moçambique e Cabo Verde. Nesse sentido, após realizarmos um estudo sobre o insólito na literatura e percebermos a especificidade da cultura mítica na África, propomos uma análise, segundo critérios da cosmogonia africana, dos contos selecionados dos livros: *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*, *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças* e *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças*, publicados pelo instituto Piaget em 2004 e 2005. As narrativas foram compiladas por Fernando Vale, sendo a edição de Moçambique em co-autoria com Lourenço do Rosário.

Palavras-chave: Conto africano. Realismo Animista. Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças. Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças. Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças.

ABSTRACT

The production of the narratives is closely linked to historical and cultural context in which it operates. When we reflect on the history of the former Portuguese colonies in Africa, organized in tribal societies, we realize the importance of the traditional tale. Only very recently was constituted the term African children's literature, therefore, we analyzed the child's tales of Angola, Cape Verde and Mozambique, and from these, we investigated the understanding of the story as a social function in the countries that looking for to emancipation forms. In the African narrative often dominates the appreciation of traditional culture, the strong presence of the imaginary ancestor and especially the animism of African cultures. These features of Africa contrast in global both in terms of socio-cultural contexts as the incompatibility between the canonical literary form and content derived from these cultures. Thus, in Africa, was institute a new term for conceptualize the literature that has been done on the continent and it might be better suited to the reality of those countries - animist realism. This dissertation is intended to allow the advance in the reflections on the animist realism - a term used by Pepetela (1989) and Garuba (2003), and on its applicability in called children's stories of Angola, Mozambique and Cape Verde. In this sense, after a study of the uncanny in the literature and the specificity of the mystic culture in Africa, we propose an analysis according to criteria of cosmogony African tales selected books: *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*, *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças* e *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças* published by the Institute Piaget in 2004 and 2005. The narratives was compiled by Fernando do Vale, and editing of Mozambique in co-authored with Lourenço do Rosário.

Keywords: African tale. Animist Realism. *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*. *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças*. *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças*.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. DO INSÓLITO AO REALISMO ANIMISTA..... | 18 |
| 2. PALAVRA ENCANTADA..... | 38 |
| 2.1 O Realismo Animista de Pepetela | 38 |
| 2.2 África: Sociedade Mítica..... | 44 |
| 2.3 O Re-encantamento do Mundo | 53 |
| 3. CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS..... | 62 |
| 3.1 Prefácio | 62 |
| 3.2 Recolhas e Oralidade..... | 63 |
| 3.3 As Antologias..... | 69 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 97 |
| 5. REFERÊNCIAS | 104 |
| 6. ANEXOS..... | 113 |

INTRODUÇÃO

Os países africanos de língua portuguesa ficaram sob o domínio colonial português por quase cinco séculos. A repressão aos costumes, aos ritos e às culturas autóctones se deu de forma avassaladora.

Angola tornou-se independente de Portugal em 1975, o mesmo ocorreu com Moçambique e Cabo Verde, países cuja literatura tratamos nesta dissertação, que só deixaram de ser colônias de Portugal após a Revolução dos Cravos em 1974. A história das ex-colônias portuguesas é marcada, entre outras características, pela repressão política, aculturação, malha social desfeita e ausência de código escrito das línguas nativas.

A implantação e o desenvolvimento do colonial-capitalismo foram escorados num processo bastante violento de opressão e alienação cultural. Afirmando os escritores moçambicanos, na *6ª Conferência dos escritores Afro-Asiáticos*, realizada em Luanda, em 1979:

Para o colonialismo [...] questão central era a destruição das culturas dessas comunidades, ou seja, da sua capacidade de se identificarem como povo. Pretendia-se romper os laços do povo com o seu passado, com a sua História – particularmente com a História da sua resistência à penetração colonial- estilhaçar a sua visão do mundo e da sociedade, privá-lo das formas de expressão que desenvolvera, desligá-lo até do seu espaço geográfico, amputando-o assim dos elementos que definiam a sua personalidade e impedindo-lhe que esses elementos, dentro da lógica de desenvolvimento das sociedades, se transformassem no cimento aglutinador da unidade nacional. [...] Para a maioria esmagadora do povo, a cultura imposta pelo colonizador identificava-se, por um lado, com a negação violenta da sua própria (HONWANA et.al, 1981, p. 70).

Nessa perspectiva, o presidente Samora Machel, na época Presidente de Moçambique, em entrevista ao jornal brasileiro Pasquim, em 1979, argumenta:

Alguns não gostaram de cortar o cordão umbilical com o colonialismo. O padrasto se foi. Como ficamos agora? Estavam habituados a que alguém os 'protegesse'. Sentiram-se órfãos com a independência real que conquistamos. [...] essa foi a educação do colonialismo: fazer-nos aceitar sua música, sua história, seu passado, como nossa música, nossa história, nosso passado. [...] os meninos negros não sabiam desenhar os negros. Só aprendiam a desenhar meninos brancos.

O começo das lutas pela libertação do colonialismo ocorreu a partir de 1950, com o surgimento dos movimentos de independência dos povos africanos, “é a partir de 1951, com a criação da Casa dos Estudantes do Império (CIE), cuja origem está na Casa do Estudante de Angola, em Lisboa, que se origina a consciência libertadora” (TUTIKIAN, 2006, p. 18). Funda-se em 1951 o Centro de Estudos Africanos e, seis anos depois, o Movimento Anti-Colonial, onde surgem os primeiros líderes dos movimentos de libertação. As primeiras organizações políticas, nas colônias africanas de língua portuguesa, são formadas na clandestinidade. A luta pela independência se desenvolve nas colônias: em 1962, em Cabo Verde, a qual se vinculou à luta pela libertação da atual Guiné-Bissau; em 1961, em Angola; em 1964, em Moçambique.

Após a libertação do povo africano e da independência, as ex-colônias portuguesas são marcadas pela crise de identidade cultural, malha social precária, economia em frangalhos e guerras civis que assolam os países. Angola e Moçambique vivem guerras civis após suas independências, a chamada segunda guerra colonial, que marcou profundamente ambos países.

Em Angola, o conflito durou 27 anos, e as dificuldades persistem. Em Moçambique, o processo de pacificação, adiado seguidamente em função dos desentendimentos entre as partes beligerantes, vai se iniciar apenas na década de 90, a estabilização é difícil. A história de libertação da Guiné-Bissau e de Cabo Verde se confunde, porque a maioria dos povoadores iniciais do arquipélago era oriunda daquela ex-colônia, e a transformação da luta anticolonialista em luta oficial e armada, em 1956, estreitou ainda mais esses laços. Quando os portugueses chegaram ao arquipélago de Cabo Verde, em 1456, as ilhas não eram habitadas e, por estarem situadas entre a metrópole e as colônias do continente, os navios negreiros aí deixavam contingentes de negros insubmissos ou doentes, “se a *terra trazida*¹ não é de origem, não é terra herdada, tampouco conquistada, seu povo termina assumindo características distintas daqueles das demais ex-colônias de expressão portuguesa na África: é a terra do temperamento da amorabilidade” (TUTIKIAN, 2006, p. 38), o temperamento amorável, pacífico e solidário que caracteriza o ilhéu.

¹ Essa expressão é utilizada em *A hora di bai*, romance do escritor caboverdeano Manuel Ferreira, para definir Cabo Verde.

Dessa forma, mesmo que cada ex-colônia tenha suas especificidades históricas de formação, luta e independência, o processo utilizado pelo imperialismo português, na África, foi a superposição de cultura, isto é, a imposição da história portuguesa e o esquecimento do passado africano. “Essa superposição ocorreu por violência implícita (a catequese) e explícita e fez da língua seu instrumento de conversão ideológica” (TUTIKIAN, 2006, p. 93). Porém, a língua escrita, conforme a autora, torna-se um “instrumento de aquisição do saber, e, portanto, de revolta, abalando as estruturas do poder colonial” (TUTIKIAN, Idem). Em Angola, por exemplo, nos anos 60, existem movimentos culturais, duas editoras (Bailundo e Imbondeiro), revistas, concursos literários e ocorre o primeiro encontro de escritores no qual, entretanto, muitos não compareceram, estavam presos nos calabouços da PIDE (Portugal, mais tarde, proíbe a literatura angolana e leva para lá apenas textos de qualidade inferior, comerciais, que não interessam a Europa).

Assim, a transformação das colônias portuguesas em países livres segue, em geral, caminhos semelhantes, visto que as características que regem o sistema colonial são homogêneas. A história do colonialismo português, em Moçambique, como nas demais colônias, está ligada ao processo de superposição cultural ao lado dos mecanismos econômicos de exploração das riquezas naturais e tráfico de escravos. Conforme Tutikian (2006, p. 66), a relação entre nativo e autoridade colonial se redimensiona quando é posta sobre a grande questão dicotômica, alertada por Said (1995), império *versus* cultura, “que, aqui, tem por trás de si a ideia de cultura racional *versus* cultura mítica, o conhecido e o estabelecido como parâmetro, pela própria sobreposição cultural imposta como processo colonizador *versus* o desconhecido, o fantástico, uma outra apreensão do real através do mágico”. Evidentemente, quando se fala em fantástico e em mágico, reforça a autora, se está referindo a uma visada ocidental, uma vez que, na cultura africana, o sobrenatural é natural.

Pensar no continente africano é lembrar-se da escravidão, da segregação, da miséria, da AIDS, entre outros problemas que, geralmente, surgiram associados à experiência europeia no continente. Ao longo do século XX, toda a África foi palco de lutas, primeiramente, pela libertação das colônias; posteriormente, pelo domínio político e econômico nos países tão recentemente independentes.

Em entrevista a Marilene Felinto, Mia Couto, quando questionado sobre o novo regime instaurado em Moçambique após a independência, diz:

O que foi mais grave foi o que foi mais silencioso e que não era visível, porque era essa guerra contra esta religião africana, que é a religião dos antepassados. E aí não há uma instituição. Esta religião africana não tem vínculo com o Vaticano, não tem um corpo separado. O líder religioso é ao mesmo tempo o líder político, é o que faz a gestão da terra, são os chefes das famílias. Essa agressão acabou por ter conseqüências que eram logo imediatamente políticas. Aqui a terra é uma igreja, os mortos são enterrados. E aquele é o lugar onde eu me comunico com o divino, com o sagrado. O valor da terra aqui tem que ser também dimensionado nesse aspecto. [...] O poder que têm os chefes tradicionais, embora eu não goste do termo, “chefes tradicionais” no poder rural continua presente. Este é um país rural, um país dominado pela oralidade, é um país em que a governação moderna só administra uma faixa, um verniz. De resto, é governado por outras forças, por outras lógicas. Esses chefes tradicionais têm o poder que têm porque lhes foi conferida esta tarefa de gerir a sua terra, e pelos deuses, eles são simples instrumentos dos deuses para administrar a terra. Quando tu tiras um indivíduo do seu lugar, ele perde esse poder. Portanto, o assunto se torna imediatamente político também, torna-se um assunto de poder. E por isso não podes mexer nesses mecanismos de qualquer maneira. (COUTO, 2002).

Conforme Tutikian (2006, p. 40), “as independências políticas e econômicas normalmente precedem a independência cultural que instaura, em última análise, a própria busca de identidade nacional”. No estudo citado, a autora trabalha com a literatura das ex-colônias portuguesas, faz uma revisão dos pressupostos teóricos sobre identidade e nacionalidade, revelando que a identidade nacional se relaciona intimamente à língua e à tradição, sem deixar de lado o mito, o folclore, e os sistemas sóciopolítico-econômicos. A produção das narrativas está intimamente ligada ao contexto histórico e cultural em que se insere.

Ao pensarmos nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa, percebemos as marcas da história, nota-se uma preocupação em relação à tradição desses povos, ao passado, ou seja, o período antes do colonialismo pode ser considerado uma das fontes mais significativas no tocante à representação sociocultural. Na narrativa africana do passado, predomina a valorização da cultura tradicional africana, a presença acentuada do imaginário ancestral, marcas do sobrenatural e, principalmente, do animismo das culturas africanas. O animismo africano prevalece sobre os valores da realidade, fazendo com que o leitor ocidental perceba que o sobrenatural encontra-se ali.

Dessa maneira, na África, surgiu um novo termo para conceituar a literatura que se fez naquele continente e que poderia se adequar melhor à realidade daqueles países – o “realismo animista”. O escritor angolano Pepetela é que enfatizou a importância de destacar essa expressão, num de seus romances, *Lueji* (1989). Na África, a menção de Pepetela ao Realismo Animista é apoiada pelo escritor Henrique Abranches, em entrevista à União dos Escritores Angolanos: “quem deu o melhor nome foi Pepetela [...], realismo animista, que anima a natureza, que na realidade tradicional, são qualidades animistas”.

Esta dissertação pretende possibilitar o avanço nas reflexões sobre a teoria do realismo animista e sobre sua aplicabilidade nos *contos chamados infantis*² de Angola, Moçambique e Cabo Verde. Para tanto, servem como pressupostos teóricos, os estudos de Garuba, Pepetela, Ki-Zerbo, Eliade, Cassirer, Propp, Todorov, Bessièrre, Carpentier, entre outros, que colaboram na reflexão sobre mito, história e literatura, entre outras questões, em seus diversificados aspectos.

No âmbito das relações entre literatura e sociedade, os estudiosos das literaturas africanas são cada vez mais desafiados a trabalhar com questões que exigem reflexão sobre um “diálogo pela diferença³” (CHAVES, 2005, p. 75) que tais literaturas mantêm com o sistema literário ocidental. Nesse sentido, no primeiro capítulo desta dissertação, realizaremos um estudo sobre o insólito na literatura, visto que, os conceitos realismo fantástico, maravilhoso e mágico, de origem ocidental têm sido usados por estudiosos para definir as obras literárias africanas de

² De acordo com Palo e Oliveira (2006, p.5), “falar à criança, no Ocidente, pelo menos, é dirigir-se não a uma classe, já que não detém poder algum, mas a uma minoria que, como outras, não tem direito a voz, não dita seus valores, mas, ao contrário, deve ser conduzida pelos valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos. São esses que possuem saber e experiência suficientes para que a sociedade lhes outorgue a função de condutores daqueles seres que nada sabem e, por isso, devem ser-lhes submissos: as crianças. Estabelece-se, assim, de forma inquestionável e extremamente natural, um vínculo entre dominador e dominado, que, na verdade, reproduz o modelo capitalista de organização social.” Nesse sentido, cabe questionar, inclusive, se, ao denominar literatura infantil, as publicações do Instituto Piaget não mantêm as relações coloniais com a literatura não-europeia, uma vez que os contos que servirão de análise para este trabalho não são entendidos como infantis em seus países de origem.

³ “Ao redimensionar propostas de seu projeto cultural, essa produção, ao apropriar-se de outros modelos, impõe-lhe traços da fisionomia que o país vai conquistando. Dessa forma, dialogando também pela diferença com o sistema literário que integra, a literatura [...] vai construindo sua identidade, uma identidade que recusa a linha dos sentidos únicos e se faz, sobretudo, a contrapelo” (CHAVES, 2005. p. 75).

teor sobrenatural. Conforme Oliveira (2009), a literatura africana utiliza elementos que se aproximam do realismo fantástico e do maravilhoso, fazendo uma literatura de cunho engajado histórica e socialmente. Por outro lado, o realismo animista vem lançar novas luzes sobre o estudo do realismo mágico, fantástico e maravilhoso.

A África é um espaço onde questões étnicas e raciais se radicalizam de forma tensa, uma vez que ali estão inscritas culturas e sociedades tribais diferentes, com tradições diversas. Povos de formação linguística e cultural distintas convivem no mesmo espaço geográfico, algumas vezes de forma conflituosa. Ao refletirmos a respeito da história das ex-colônias portuguesas na África, organizadas em sociedades tribais, percebemos a importância do conto tradicional. Por esse motivo, no segundo capítulo do trabalho, trataremos sobre o mito, sua importância na cultura africana para avançarmos nas definições do realismo animista, foco da pesquisa.

Na oralidade tradicional africana, estão presentes contos, fábulas, lendas, com elementos da natureza, espíritos e símbolos sobrenaturais. São experiências e costumes vividos pelos antepassados e pela sociedade em geral que refletem os aspectos relevantes da vida em comunidade. A tradição oral – memória do povo – é aquela que pelo desconhecimento da escrita, foi sendo transmitida oralmente de geração a geração, sob a forma de contos, lendas, fábulas, provérbios e adivinhas, permanecendo atualizada em função da realidade cotidiana. Essa literatura é portadora de função social que acompanha as transformações socioeconômicas por que vão passando as estruturas das sociedades tribais. No decorrer dos tempos, têm-se realizado coletas interessantes e valiosas do folclore destes países.

Moçambique, Angola e Cabo Verde são ricos em narrativas de expressão oral que foram migrando de um lado para outro, através da oralidade. Nesses países, as narrativas tradicionais têm-se transmitido, perpetuado e enriquecido oralmente, ao longo de sucessivas gerações, desempenhando uma valiosa função social milenarmente estabelecida. Os contos africanos funcionam como um repositório de uma série de funções sociais que subjazem à existência de uma sociedade. Representam o universo cultural e antropológico do grupo, por, através deles, manifestarem os valores que identificam os elementos daquele mesmo grupo e que marcam a diferenciação em face de outros. Os valores sedimentados são encorajados e a sua transgressão punida.

Ao pretendermos trabalhar com histórias infantis recontadas por Fernando Vale⁴ com base em recolhas próprias ou em recolhas de folcloristas, temos em vista que as narrativas populares de expressão oral são um valioso instrumento de informação, formação e diversão. Assim, conforme Lourenço do Rosário (2005, p. 67), a educação, a cultura e os ritos mágico-religiosos são amalgamados num só espaço textual, porque, sendo oral, se permite a esse desiderato. Naturalmente que sua fixação escrita faz desaparecer todo o manancial de vivências que lhe são inerentes quando atualizados oralmente. Também é importante ressaltar que a publicação é destinada para as crianças pelo autor. Em primeira instância, são contos tradicionais africanos, dessa maneira, são contos chamados infantis por uma visada ocidental, pois na cultura oral africana não temos essa conceituação. Os contos tradicionais africanos funcionam como espaço iniciáticos de educação quer na fase familiar e privada, quer na fase de socialização. Cada elemento da sociedade acede ao conhecimento também através dos ensinamentos contidos nas narrativas, e a distribuição das tarefas, representada nos mesmos, permite que as crianças, os jovens e os adultos se compreendam como membros dessa sociedade e reconheçam o papel que cada um possa a vir desempenhar; mas o conto é igualmente um espaço de diversão, funcionando como catalisador de momentos eufóricos ou disfóricos da própria sociedade.

Com o objetivo de preservar, divulgar e dinamizar os laços histórico-culturais e sócio-afetivos entre os cidadãos de todos os países de língua portuguesa, Fernando Vale, publicou em 2001 uma obra intitulada *Contos Tradicionais dos Países Lusófonos*. Em uma perspectiva de literatura comparada e de intercâmbio cultural, publicou uma série de livros infanto-juvenis com histórias tradicionais portuguesas e de cada um dos outros países lusófonos: *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*, *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças* e *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças*, publicados pelo instituto Piaget em 2004 e 2005.

⁴ Fernando Vale é investigador de literatura para crianças e jovens, tendo frequentado cursos de especialização nessa área, na Universidade de São Paulo (USP), é mestre em Literaturas de Expressão Portuguesa pela Universidade de Lisboa e pertence a diversas organizações científicas e pedagógicas nacionais e estrangeiras. Além de diversos trabalhos publicados em jornais e revistas, é autor e ou organizador de várias obras.

No terceiro capítulo desta dissertação, propomos uma análise desses contos infantis africanos, segundo critérios da cosmogonia africana. Para tanto, focalizaremos principalmente a figura do idoso, a importância da palavra e a indicação de morais e costumes, pois esses estão associados ao conhecimento e à apropriação do equilíbrio vital, remetendo aos ensinamentos tradicionais.

1. DO INSÓLITO AO REALISMO ANIMISTA

*Preciso ser um outro
para ser eu mesmo.
Mia Couto*

A dificuldade de estabelecer parâmetros que conceituem ou delimitem a abrangência e a essência da literatura fantástica inicia com o termo que serve para designá-la. Em termos gerais, fantástico designa tudo o que foge ao que se convencionou chamar de realidade, tudo o que não é perceptível ou comparável pelos cinco sentidos. Assim, a literatura fantástica pressupõe, para comprovar a sua “realidade”, uma configuração imaginária. Além disso, diante da dificuldade, cada vez mais acentuada, de estabelecer os limites entre o real e o irreal, torna-se também mais problemático identificar os fenômenos que pertencem ao fantástico e os que estão fora dele. É certo, todavia, que a história da literatura registra uma diferença entre as obras, no sentido de que umas são mais “realistas” e outras, menos. Nessas, a intervenção do sobrenatural é uma característica fundamental.

Todorov define essa espécie de literatura como “gênero fantástico” e, em sua obra, *Introdução à literatura fantástica* (1975), trata de estabelecer parâmetros teóricos que a caracterizam como tal, tentando descobrir uma regra que funcione para muitos textos. Todorov caracteriza o fantástico como o gênero no qual, necessariamente, deve aparecer a hesitação (da personagem, mas compartilhada pelo leitor) e do qual não é possível realizar nem uma leitura poética nem alegórica, pois nestes casos ele se desvaneceria. Para o autor, poucas são as obras que preenchem adequadamente todos os requisitos do gênero fantástico.

Sendo assim, a elasticidade do conceito de fantástico e as diferentes manifestações literárias dele que aconteceram desde sempre não permitem uma delimitação teórica por resultar sempre incompleta e deficiente. As configurações do fantástico assumem formas distintas, conforme a época, o local, a cosmovisão do autor e as necessidades históricas. Historicamente, parece haver uma uniformidade entre os teóricos em situar a gênese do fantástico no século XVIII e seu período de

ouro no século seguinte, quando escritores voltaram-se, com frequência diversa, para a questão do sobrenatural. É o caso de E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, entre tantos outros. Tal consideração histórica não representa um dado fortuito, uma vez que, no século XVIII, o pensamento de ordem metafísica, representado oficialmente pela ortodoxia cristã e marginalmente pelas ordens esotéricas e crenças populares, começa rapidamente a ser suplantado por doutrinas calcadas na lógica, na razão e no empirismo científico.

Estudiosos, como Castex (1951), consideram o fantástico como uma espécie de reação da literatura do sobrenatural e do imaginário contra o pensamento racional. Outros, como Irène Bessière (1974), julgam que esse gênero resulta justamente da anulação das ideias metafísicas e das racionais, ambas mostrando-se inadequadas para solucionar os mistérios que se desenrolam nas tramas. Por esse motivo, muitas narrativas fantásticas revelam-se textos céticos, nos quais o personagem, em diversas ocasiões, permanece incapaz de compreender plenamente os acontecimentos, estimados como sobrenaturais. Cria-se na leitura, portanto, um efeito de hesitação: acreditar ou não? Em sua teoria estrutural, Todorov (2010) ressalta que, diante desse dilema, podemos indicar delimitações do gênero fantástico.

Elementos considerados por Todorov fundamentais na determinação do gênero fantástico, como a ambiguidade, a hesitação, a verossimilhança e a presença do sobrenatural constituem o seu eixo principal. O fantástico foi definido por Todorov como um gênero literário autônomo, embora “evanescente”, situado no tênue limite entre os gêneros estranho e maravilhoso. Para o teórico (2010, p. 31), o fantástico resulta da “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. A mesma hesitação pode surgir, mas apenas provisoriamente, no gênero estranho, em que o sobrenatural resulta explicado, e essa completamente ausente no gênero maravilhoso, em que o sobrenatural é aceito aprioristicamente.

Em seu clássico estudo do fantástico, gênero fronteiro entre o estranho e o maravilhoso, o teórico búlgaro assevera:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 2010, p. 59-60).

Dessa maneira, no campo do *estranho*, o sobrenatural é uma aparência, pois não é mais do que o incomum, o inusitado, o surpreendente; enquanto que no *maravilhoso*, o sobrenatural é simplesmente o comum de um mundo imaginário (com suas próprias leis). Estando o *fantástico* na hesitação que habita as fronteiras entre a estranheza e a maravilha, ele está na indefinição entre uma sobrenaturalidade aparente e uma naturalidade extraordinária. Parece, assim, evidente que as narrativas fantásticas se fundam num jogo com a *representação da realidade*. Desse modo, não é nenhuma surpresa que o auge de sua produção tenha caminhado lado a lado com o período de domínio do *realismo* na literatura moderna. Todorov assinala que o fantástico corresponde ao tempo da indefinição, de uma incerteza, pois, quando tal ambiguidade resolve-se, o texto penetra no campo do estranho ou do maravilhoso, segundo prevaleçam as leis naturais e a explicação racional para os fatos insólitos ou se admita a existência de outras leis da natureza e de outra relação causal entre os fenômenos que permitam explicá-los.

A filiação de um texto ao gênero fantástico, segundo Todorov (2010, p. 38-9), revela-se através do preenchimento de três condições básicas: primeiro, “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”; segundo, “esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra”; terceiro, “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética”. Como vemos, o termo chave dessa definição é hesitação. O leitor (leia-se leitor implícito⁵) deve hesitar no

⁵ Para Wolfgang Iser (1996), o leitor implícito é entendido como parte da estrutura textual que delinea os rastros no ato da leitura. Embora não tenha uma existência real, o leitor implícito se comunica com a realidade, na medida em que antecipa leituras na criação literária e se torna ponto de referência na organização do texto. Nesse sentido, o leitor implícito é, nas palavras do teórico, um *repertório* de possibilidades (previstas) de leitura. No entanto, o processo de construção dos sentidos de um texto acontece, como sabemos, para além das premissas estruturais da literatura.

enquadramento dos fatos insólitos que lhe são apresentados pelo texto fantástico, parecendo-lhe igualmente provável que tais fatos possam ter alguma explicação natural (ainda não explicitada no texto) ou que se devam realmente à intervenção de forças sobrenaturais. Para o autor, entre as três condições apresentadas apenas a primeira e a terceira são constitutivas do gênero fantástico, enquanto a segunda (a representação da hesitação no texto) é facultativa, embora usualmente também seja preenchida.

Todorov demonstra haver um mecanismo comum às narrativas fantásticas analisadas por ele em seu livro. Esse mecanismo é composto por três aspectos formais, denominados verbal, sintático e semântico. O aspecto verbal é dividido em enunciação (narrador) e enunciado (narração). Para Todorov (2010, p. 43-6), o narrador do fantástico deve ser representado, ou seja, um personagem envolvido com os fatos ou um narrador que focalize apenas a ótica dos personagens, possibilitando uma interpretação ambígua dos acontecimentos. A enunciação, que diz respeito ao corpo do texto, deve ser permeada de mecanismos que mantenham a ambiguidade da leitura, com o tempo verbal imperfeito e as locuções como “parecia que”, “tive a impressão que”, etc. Todorov se refere ao emprego e à importância do pretérito imperfeito e da modalização, dois processos de escritura, como ele os denomina, capazes de instaurar a imprecisão no texto. O aspecto sintático diz respeito aos pontos culminantes da narrativa (sustos, visões, revelações, desaparecimentos, aparições, etc.) e à irreversibilidade da leitura da narrativa fantástica, pois um embaralhamento da linha do tempo pode comprometer o sucesso da narrativa. Já o aspecto semântico representa os temas da narrativa fantástica, que Todorov divide em temas do *eu* (relações do personagem com seu mundo) e temas do *tu* (relações entre personagens).

Quanto ao maniqueísmo e à tendência ao sobrenatural negativo presentes no gênero, o autor identifica-os como uma abertura, realizada pelo gênero, para a encenação de temas censurados pela moral vigente da sua sociedade. Assim, associados ao sobrenatural negativo, estão os temas do amor homossexual, da poligamia, do incesto, de perversões de vária índole, do sadismo, da violência e crueldade, da necrofilia, da loucura, etc. Dessa maneira, esses temas, artificialmente ligados a um mal que deve ser combatido ou que "não consegue ser

comprovado", escapam à vigência de leis proibitivas, transgredindo-as. Conforme Todorov (2010, p. 165), isso diz respeito a duas funções que o fantástico leva a cabo: uma função social e psicológica de "válvula de escape" (de obsessões, neuroses, medos atávicos, pesadelos, angústias inomináveis) e outra, literária, pela qual a natureza própria da narrativa se vê assegurada.

Nessa perspectiva, o gênero fantástico pode ser definido como uma narrativa, cujos acontecimentos, sejam eles sobrenaturais, fantásticos ou insólitos, confundem ou deturpam a concepção de realidade dos personagens envolvidos. A verossimilhança não se opõe, portanto absolutamente ao fantástico. No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações "fantásticas" (TODOROV, 2010, p. 52).

Todorov toma como objeto de sua análise contos e novelas de autores que viveram entre fins do século XVIII e início do século XX, na grande maioria europeus. Dessa forma, o próprio modelo de narrativa fantástica que se tenta constituir traz as marcas de uma literatura histórica e geograficamente determinada. Todorov, consciente do fato, propõe inclusive que o fantástico é um gênero datado, que teria surgido em fins do século XVIII com o livro *Le Diable amoureux*, de J. Cazotte, e encontraria seus últimos exemplos esteticamente satisfatórios nas novelas de Maupassant, um século mais tarde. A explicação que Todorov (2010, p. 176) dá para a curta vida do gênero é a seguinte: "o século XX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista".

Apesar de prática, a teoria de Todorov circunscreve apenas narrativas escolhidas por ele, ou seja, aquelas que mantinham a hesitação tanto dos personagens quanto do leitor até o fim, ou seja, os fatos sobrenaturais, insólitos, etc. eram reais ou apenas um sonho, um engano? Ele ainda afirma que, a partir de Franz Kafka, o fantástico estaria morto por causa dos fenômenos insólitos e sobrenaturais, dentro de suas narrativas, não suscitarem qualquer hesitação, que seria substituída pela explosão da literatura de ficção científica, na qual os fenômenos são explicados pela existência de um meio (pseudo) científico que os gera. O mérito do teórico é o de ter sido o primeiro a tentar sistematizar o

funcionamento interno da narrativa fantástica e de reunir, em sua obra, teorias anteriores que tratavam das características do gênero.

Irène Bessière, na obra *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine* (1974), aborda também questões da literatura e da escrita fantástica, voltando-se ao social, suas transformações e ao universo mental. No capítulo “O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha” discute conceitos que envolvem o relato fantástico:

Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas ele supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 1974, p. 2).

A autora demonstra uma reflexão semelhante à de Todorov acerca da heterogeneidade dos textos que se enquadram no fator sobrenatural. Embora o fantástico seja construído linguisticamente em um texto, estes mesmos elementos linguísticos não permitem a definição de fantástico como gênero, ou seja, uma definição não daria conta de ler todas as obras, assim como, no relato fantástico, a questão semântica não se deve vincular a concepções de elementos extraordinários, nem ao conhecimento de mundo, uma vez que o fantástico “é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor” (BESSIÈRE, 1974, p. 2). Depreendemos que a ficção envolve as convicções e ideologias do tempo exposto pelo artista, isto é, oriundo do mundo real, mas elaborando um mundo “outro”, por meio de palavras. As ilustrações que as palavras representam são apenas os objetos designados, entretanto o jogo de imagens e de elementos do imaginário criado permite um índice de possibilidades:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (BESSIÈRE, 1974, p. 3).

Para Bessière, a renovação do fantástico se dá pela retirada do foco nos elementos tradicionais do insólito (vampiros, lobisomem, casa assombrada e outros elementos sobrenaturais) e o lança sobre os temas provenientes do próprio mundo dos homens. Segundo a autora, o escritor da narrativa fantástica cria um universo

que é um simulacro daquele em que o leitor vive, onde se passam os fenômenos sobrenaturais, situações insólitas e outros acontecimentos dessa ordem apesar deles aí serem também impossíveis.

Conforme a autora, é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, “do eu inalcançável e indefinível”, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em suas palavras, “das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame” (1974, p. 4). Dessa forma, o fantástico instaura a “*desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal” (Idem, 1974, p. 4).

Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários (BESSIÈRE, 1974, p. 4).

O que nos leva a considerar que o fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas consequências.

Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática. Para ser verdadeiramente criadora, a poética do relato fantástico supõe o registro dos dados objetivos (religião, filosofia, esoterismo, magia) e a sua desconstrução: não devido a uma argumentação intelectual – teríamos, desse modo, uma simples discussão conceitual, mesmo se fosse irônica ou paródica, à maneira de *Comte de Gabalis* (1670), de Montfaucon de Villars –, mas por causa da definição desses dados como um conjunto de sistemas de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar, no registro da regulação e da ordem, o acontecimento posto no centro do drama fantástico (BESSIÈRE, 1974, p. 4-5).

Ao contemplar o relato fantástico, Bessière oferece-nos observações ampliadas às de Todorov, que colaboram para o entendimento de “fantástico”, diferenciado de “maravilhoso”: no primeiro, os fatos contados são concebíveis no próprio relato, impedidos, assim, de se referir ao universo; o maravilhoso estaria em relação ao conto, que, separado da realidade, relata o “dever-ser” e se permite

expressar de forma absoluta. “Ao dever-ser do maravilhoso, o fantástico impõe a indeterminação” (Idem, 1974, p.10).

Tal teoria presume que o fantástico, “histórica e tipologicamente” (BESSIÈRE, 1974, p. 6), somente pode ser compreendido em oposição ao conto. O estranho existe por causa “do chamado e da confirmação do que é comumente admitido; o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal” (Idem, 1974, p. 5).

Dessa maneira, Bessière (1974, p. 8), ao tratar do assunto “Universalidade do maravilhoso, singularidade do fantástico”, afirma que o maravilhoso é resultado da passagem da atuação ao acontecimento, tornando universalmente válidos os marcos sócio-cognitivos, fora de sua atuação espacial e temporal, propostos pela História. “Os fatos do conto de fadas não podem, com certeza, pertencer materialmente à vida cotidiana, mas ficam inseparáveis dessa última pelo apólogo final” (Idem, 1974, p. 5). Pondera ainda que o conto maravilhoso reflete e anula a desordem do cotidiano. O maravilhoso como marco sócio cultural compensa o universo real desordenado, transformando-o de modo a ser entendido como representante do homem universal e do coletivo. Entendemos, assim, que o maravilhoso é atualizado e definido de acordo com a contemporaneidade de sua produção, ou seja, reflete o homem no contexto da sociedade em que vive, mas nada impede que as culturas posteriores façam a própria leitura.

O relato fantástico surge do conto maravilhoso do qual guarda a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento. Todavia, com diferenças notáveis. O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Nisso, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração. Guardando metamorfoses e gênios benéficos ou maléficos, o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. O relato fantástico, parente do conto, se apresenta como um anti-conto (BESSIÈRE, 1974, p. 9).

Para Bessière (1974, p. 8), “a relação entre o evidente – o chinelo, os farrapos de Cinderela – e o insólito é sempre legível: é uma relação ética”. A ação provocada por um evento ou um elemento insólito passa, assim, para o plano legível; “real” e “irreal” assumem uma relação que não pode se dissociar. Por fim, Bessière (1974) aponta o que poderia definir as relações entre o fantástico e o maravilhoso:

O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde esta se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (BESSIÈRE, 1974, p. 9).

Desse modo, o maravilhoso é o recurso que veicula a percepção e a aceitação dessas crenças, dessa cultura, transportando-nos ao passado de forma natural. Na realidade, nunca saberemos o que toda essa simbologia representava exatamente para aquela sociedade, porém, o discurso maravilhoso nos envolve e convida a interagir com o texto, ao deleite da descrição do acontecimento, sem, no entanto, levar-nos a questionar os significados. Nas palavras de Bessière (1974, p.9), “O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Neste sentido, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração.” Entendemos, assim, que o maravilhoso mostra o acontecimento, a necessidade de sua presença no texto, sem, no entanto, relativizar o fato e suas consequências.

Para Bessière (1974, p.7), o maravilhoso opera de forma mágica, contra as imperfeições do mundo, “para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio”, quando tudo é possível. A autora amplia o estudo de Todorov, afirmando que o fantástico não resulta da hesitação entre a ordem do sobrenatural e do natural, mas da contradição e da recusa mútua e implícita entre elas. Ela entende o fantástico mais além do que a simples hesitação do leitor, aumentando o seu campo de abrangência.

O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*. O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer. Neste sentido, todo tipo de interrogação no fantástico se aproxima da resolução por meio de uma resposta. A hesitação entre sobrenatural e estranho, considerada por Todorov, é a articulação narrativa dessa metodologia (BESSIÈRE, 1974, p. 12).

É característica de obras fantásticas a constante ambiguidade, a dúvida, a contradição, fazendo com que os textos assim chamados sejam basicamente paradoxais, envolvendo o leitor, convidando-o para uma descoberta permeada por tramas e explicações insuficientes. Assim, esse relato introduz, na sua narração, os

elementos mais significativos da cultura, aqueles que causam um impacto no coletivo: o sobrenatural e o surreal são os meios de delinear imagens religiosas, científica; do poder, da autoridade, da fragilidade do sujeito.

Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções sócio-cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha (BESSIÈRE, 1974, p.14).

É por isso que Bessière não acha possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas:

No fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre a base daquilo que é julgado normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos fazia tomar consciência disso ainda mais fortemente. Em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é completamente bizarro, tão anormal quanto o acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – uma literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder, depois, atacá-lo violentamente – mas Kafka chegou a superá-lo. Ele trata o irracional como fazendo parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o “real” (TODOROV, 2010, p. 177).

Para a autora não é preciso vincular o fantástico ao irracional. A função do sobrenatural é ainda aquela de verificar a ação da lei no texto e, portanto, transgredí-la. Contudo, é ignorar a ambiguidade do recurso ao sobrenatural que, por sua vez, figura o possível desejo livre e, ao mesmo tempo, inscrito na lei.

Patrícia Willemin (1985), no texto “O fantástico e os discursos do saber”, refere-se ao fantástico tradicional ou canônico, sua análise trata de produções principalmente anglo-saxônicas (Matthew G. Lewis, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Henry James, entre outros), definido em um mundo real, tranquilizador, surge repentinamente um caso, um acontecimento, desafiando as leis da razão. Segundo a autora (2005, p. 37), esse tipo de discurso pressupõe a noção de dualismo, dois universos radicalmente opostos coexistem: o real (o humano) e o supra-real (o inumano). O acontecimento em questão estigmatiza o início da relação desses dois sistemas. Por outro lado, o fantástico canônico aposta sempre no medo, descrevendo as reações dos sujeitos que se defrontam com o sobrenatural (Diabo, entidades) e suas mediações (vampiros, fantasmas, etc.).

Essa autora, em sua análise, não se limita às posições de Todorov sobre o tema de excluir as obras que não respondem aos critérios sutis da hesitação ou da ambiguidade. Para ela, saber e falso-saber, racionalismo e magia são noções irreconciliáveis e, entretanto, coexistentes no discurso fantástico, desde sua emergência no fim do século XVIII. Experimentando completamente os saberes científicos, determinados textos apresentam-se como uma reflexão sobre a ciência ou, decididamente, uma crítica do poder cognitivo. “Não expressariam então, a impossibilidade do conhecimento extensivo?”, argumenta a autora (WILLEMIN, 2005, p. 37).

De origem popular (literatura folhetinesca), o fantástico surgiu no final do século XVIII, no momento em que os contos de fadas já estavam bem estabelecidos. Dessas narrativas curtas, conforme Willemin (2005, p. 38):

O gênero tomará emprestado o quadro sobrenatural, mas também (e, sobretudo) a relação constante com os valores morais e o princípio do retorno à ordem. Um tipo de saber aí se desenha: o saber *não-científico*, ou *saber-narrativo*. Como na tradição oral, o fantástico, algumas vezes, propõe aprendizagens ou formações. *Desde sua origem, o fantástico afirma, portanto, o retorno à ordem, à ética.*

Toda produção do romance negro, de 1764 a 1818, apresenta como esquema narrativo básico a transgressão punida e o triunfo da moral. Após 1830, outros escritores do fantástico irão elaborar narrativas ligadas às teorias científicas então em curso. Edgar Allan Poe observará cientificamente fenômenos sobrenaturais, como o magnetismo.

Se em sua relação com o mundo o fantástico aparece como uma reflexão sobre os saberes, é também questionamento do poder cognitivo do homem, para Willemin. São numerosos os textos que não fazem referência explícita a qualquer cientificismo; no entanto, o saber problematizado permanece invariante de todas essas produções. A ambiguidade discursiva permanece sendo uma lei do fantástico, todo mundo está de acordo sobre esse ponto. O que não se tinha, talvez, acentuado suficientemente é sua relação estreita, genética, com os discursos do saber que ele questiona, mas dos quais nutre suas ficções.

Figura do sentido fugidio, o fantástico não resolve, (para o maior prazer da leitura): excomunga o leitor do sentido, do saber, sinalizando assim a desordem do poder cognitivo desde o fim do século XVII. [...] Não poderíamos pensar que a concepção do fantástico permanece estreitamente ligada à elaboração de uma teoria do conhecimento? (WILLEMIN, 2005, p. 49).

A incidência do termo insólito nas teorias do Fantástico, visto como gênero literário, conforme Todorov (2010), ou como modo discursivo, tendência assumida por Irene Bessièrre (1974), é reiterada na tradição crítica sobre a ficção fantástica. Dependendo da corrente teórica adotada pelo crítico, o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional, comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional, por exemplo, do Maravilhoso (LE GOFF, 1989) – clássico ou medieval, do Fantástico – genológico (TODOROV, 2010) ou modal (BESSIÈRE, 1974), do Estranho (TODOROV, 2010), do Realismo Mágico (RHO, 1927), Real Maravilhoso (CARPENTIER, 2009 e 1987; CHIAMPI, 1980), do Absurdo (RIBEIRO, 1996), do Sobrenatural (TODOROV, 2004) etc. e toda uma gama de gêneros híbridos em que a manifestação do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva.

Outras vezes, o termo insólito tem sido empregado para nomear uma espécie de macro-gênero (REIS, 2001, p. 253), tipo de arqui-estrutura sistêmica, em oposição a um sistema real-naturalista, sob a qual estariam ordenados, como subgêneros (REIS, 2001, p.263-65), aqueles que, acima, foram listados como gêneros independentes. Dessa maneira, variáveis entre si por suas singularidades, esses subgêneros se agrupariam como tal a partir da irrupção do insólito, comum a todos eles, funcionando como marca de sua construção narrativa. Sem a irrupção do insólito, não se chegaria ao seio do fantástico, seja ele modal – visto como um modo do discurso literário – ou genológico – entendido como subgênero ou gênero literário.

Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experenciação da realidade (GARCIA, 2007, p. 19).

Aí está o “insólito clássico”: entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Ele se fundamenta na hesitação do narrador e do leitor, que não sabem, nem têm como saber, qual seria a verdadeira explicação dos acontecimentos que vão passando diante de seus olhos, quando as evidências parecem (no conto) apontar para determinada direção – o plano de uma mente criminosa, a loucura do protagonista ou o mundo sobrenatural (GARCIA, 2007, p.87).

Poderíamos considerar, de forma ampla, pelo menos, três vertentes da literatura fantástica: uma que é a europeia, já definida por inúmeros autores, alguns considerados aqui; uma segunda que é característica da literatura de horror e terror dos Estados Unidos, na qual criaturas inumanas habitam atrás de uma parede que separa duas realidades ou dimensões, e uma terceira, de origens latino americanas, o realismo mágico, no qual imperam a criatividade do autor em busca de técnicas narrativas cada vez mais diferentes do usual, para dar ao seu texto o poder de distorcer a noção de realidade dos personagens e, às vezes, também do leitor.

Nessa última, como vimos, foram cunhadas as denominações “realismo fantástico” e “real maravilhoso”. Para pesquisadora brasileira Bella Jozef (2006), a literatura contemporânea abandona a visão realista, e a descrição direta do mundo declina. Nas palavras da autora:

[...] a ficção das últimas décadas se afasta da representação de realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso (JOSEF, 2006, p. 181).

O escritor cubano Alejo Carpentier, no paradigmático prefácio de seu romance *O reino deste mundo* (1949), e em publicações posteriores plantou os alicerces conceituais do novo gênero:

[...] o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge da alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé (2009, p. 9).

Carpentier resgatou os fundamentos do maravilhoso, gênero de tradição clássica e medievá, apropriando-os à realidade latino-americana. O escritor apontou

que a América, igualmente às demais terras europeias, era grávida de mirabilia⁶, mas que, ao olhar do ser ameríndio, essas maravilhas se lhe pareciam corriqueiras e comuns, pois faziam parte de sua realidade cotidiana⁷. A nova narrativa latino-americana reuniu, sem tensões internas, o plano da realidade a temas universais, a mitos, lendas, folclores e crenças dessas nações, insólitos sob o olhar do Outro. “Os que não acreditam em santos não podem curvar-se com milagres de santos” (CARPENTIER, 2009, p.9), pois a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé.

Assim, nas narrativas produzidas sob a égide do novo gênero literário, que a América Latina oferecia ao mundo, conviviam dois planos distintos, porém não antagônicos, mas intercomunicantes, em que diferentes apreensões de uma mesma realidade tornavam-se possíveis, sem supremacia de uma realidade sobre a outra – fosse pelas sendas do Realismo, sistema poético-estético bem fixado nas tradições literárias universais; fosse pelas sendas do Maravilhoso, gênero de longa tradição, presente nas epopeias clássicas, por exemplo, e, igualmente, nas épicas medievais.

O romance *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez equivaleu ao marco histórico inicial da então nova poética ameríndia, que tinha, por traço distintivo de estratégias de construção narrativa, amalgamar, de maneira harmoniosa, os *realia* e os *mirabilia*, sem supremacia de uns sobre os outros.

A teórica brasileira Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), procurando delimitar o gênero proposto por Carpentier, emprega o termo insólito para teorizar acerca do gênero. Nas palavras da estudiosa: “o insólito, em óptica racional, deixa de ser o outro lado, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 59).

⁶ “É o que contém *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos.” (CHIAMPI, 1980, p. 48).

⁷ “Essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas sim patrimônio da América Latina inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias” (Carpentier, 2009, p. 10).

Portanto, mesmo naturalizado e harmoniosamente coabitado o espaço da ficção real maravilhosa com seu oposto, o sólito, o insólito lhe é essencial, pois precisa ser notado – ou manifestado- como tal para que se garanta a convivência simétrica, isonômica e intercomunicante entre os *realia* e os *mirabilia* de que a narrativa real maravilhosa se nutre. O maravilhoso é “o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano” (CHIAMPI, 1980, p. 48).

Essa condição foi percebida na América, - podendo ser direcionada para África, conforme alguns estudiosos – e implica em “união de elementos díspares que, procedentes de culturas heterogêneas, compõem uma nova realidade histórica que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p.32). A autora afirma que a expressão foi cunhada para designar “não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 1980 p.32).

Para Flavio Garcia (2009), o Realismo Maravilhoso, na visão atualizada da contemporaneidade, para além de um gênero que ganhou destaque nas literaturas da América Latina, é agora visto, como uma vertente discursiva contra-hegemônica, ou seja, como uma opção de linguagem contrária a ou diferentemente da do centro de poder, da do locus hegemônico, espaço privilegiadamente destinado ao *sujeito* histórico da História. Assim, toda e qualquer literatura que se assuma, em oposição ou superposição, em um novo lugar de sujeito, substituindo ou dividindo espaço com o antigo sujeito, pode ser classificada como literatura contra-hegemônica.

Contudo, esse traço – ou marca discursiva – não se basta, por si só, para definir distintivamente o Realismo Maravilhoso como gênero literário ou modo discursivo, pois precisa, para, além disso, fazê-lo pela via do insólito, reunindo, paralela e harmoniosamente, a apreensão realista – sistema discursivo comprometido com a realidade exterior, apoiado no fatural – à manifestação de aspectos maravilhosos da terra – representada por outro sistema, desvinculado de compromissos com a realidade exterior, mas comprometido com mitos, lendas, folclore e crenças, com a alma de um povo.

Nesse sentido, as literaturas africanas de língua portuguesa vêm sendo estudadas por alguns pesquisadores como ligadas ao insólito, porém, na África,

surgiu um novo termo para conceituar a literatura que se fez naquele continente e que, poderia adequar-se melhor à realidade daqueles países – o “realismo animista” – tão diversa da europeia e da hispano-americana.

Porém, podemos apontar semelhanças entre o realismo maravilhoso e o realismo animista, proposto por Pepetela (1997) e Garuba (2003), seja enquanto discursos contra-hegemônicos, ou portadores de uma mítica telúrica, ou ainda, como narrativas onde percebemos a relação entre mito e história. De acordo com Chiampi (1980, p. 37), “o conceito do real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito na História”. No imaginário africano os elementos míticos e históricos convivem em harmonia, paradoxalmente, o mítico na África é também “real” e “histórico”. Assim, podemos dizer que, sob alguns aspectos, as narrativas africanas se aproximam das latino-americanas de Carpentier, Borges, García Márquez etc.

Conforme Saraiva (2007b), o exercício de questionar conceitos e definições é inerente à história literária, daí todos os movimentos de vanguarda, e as contestações de escritores latino-americanos que, ao se depararem com um conteúdo proveniente das culturas indígenas — por exemplo, no Peru e no México — ou das africanas transpostas para Cuba e Haiti, já apontavam para a necessidade de uma outra chave de realização e interpretação artística.

Ao escrever o prefácio do romance *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso (2001), Carmen Secco argumenta que um dos procedimentos literários do autor insere-se nas “manifestações aparentemente “mágicas” e “irracionais” das crenças tradicionais [africanas]”, e explica em nota de rodapé:

O termo [“mágicas”] está entre aspas — como também no título deste prefácio [Entre mar e terra: Uma polifônica viagem pelo universo ‘mágico-religioso’ de Angola] — porque o que parece ‘mágico’ e ‘fantástico’ (categorias de uma crítica europeia, ocidental), faz parte do animismo característico de uma visão africana da existência (In: CARDOSO, 2001, p. 26).

Nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Escritores e críticos das literaturas africanas têm proposto a expressão “realismo animista”, como adjetivo adequado a uma formulação teórica para essa realidade cultural e artística.

Em seu artigo *O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa* (2007a), Sueli da Silva Saraiva contrapõe o conceito “animista” às categorias que a crítica ocidental definiu por “maravilhoso”, “mágico” e “fantástico”, remetendo-nos à afirmação de Todorov (2010, p. 32): “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos”.

Segundo a autora, os gêneros “realismo maravilhoso”, “realismo mágico” e “realismo fantástico” – consagrados nas literaturas ocidentais, com destaque para América Latina na segunda metade do século XX – mostram-se hoje insuficientes para abarcar artisticamente a realidade sociocultural de “povos que não abdicam de suas tradições de cunho animista, ao mesmo tempo em que se inserem no sistema capitalista moderno” (SARAIVA, 2007a, s/n). Na definição de Todorov (2010, p. 63), o maravilhoso no contexto literário implica um mundo de leis totalmente diferente das que existem no nosso, ou seja, o que caracteriza o maravilhoso é a própria natureza dos acontecimentos, “o maravilhoso puro (...) não se explica de nenhuma maneira”.

Assim, conforme Saraiva (2007a, s/n), o maravilhoso se torna insuficiente para abarcar as literaturas africanas, uma vez que os elementos sobrenaturais, estando associados às crenças e costumes tradicionais, “justificam-se, não pela racionalidade cartesiana ocidental, mas pela própria cultura que sobrevive como marca identitária desses povos”.

Saraiva (2007a, s/n) apresenta o “mágico” como um conceito problemático. A autora cita o escritor Jorge Luis Borges, que ao falar da *Divina Comédia*, de Dante, como um texto realista, diz ser este “um relato no qual entramos de maneira quase mágica” e lamenta que “hoje em dia, quando se conta algo sobrenatural, temos um escritor incrédulo, dirigido-se a leitores incrédulos e, por isso, obrigado a preparar o terreno para o sobrenatural” (BORGES, 1963, p. 26). No caso da literatura Africana, não seria necessário preparar o terreno para o sobrenatural, “antes bastaria reconhecer um estatuto real-animista característico da realidade sócio-histórica que dá conteúdo à narrativa” (SARAIVA, 2007a, s/n).

Todorov (2010, p. 31), como dito anteriormente, define as características do gênero fantástico: “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis

naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” e que em tal hesitação presente do começo ao fim da história, o narrador, a personagem e o leitor não decidem se o fenômeno pertence ao real ou ao imaginário, ao natural ou sobrenatural. A autora aplica essas definições às narrativas africanas, no caso o romance de Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), mostrando que, no desenrolar da narrativa, existe uma tomada de decisão em favor do “sobrenatural”, “vence a realidade das tradições, costumes e crenças animistas (...) em tal ambiente, a hesitação que caracteriza o “fantástico” não pode encontrar solo fértil” (SARAIVA, 2007a, s/n).

Vimos, portanto, tendo por base o estudo de Saraiva (2007a, s/n), que “maravilhoso”, “mágico” e “fantástico”, embora sejam formulações críticas valiosas para abordar um espaço literário heterogêneo, são categorias que podem se mostrar insuficientes a uma arte cujo “universo é plasmado de uma realidade sociocultural animista, em pleno século XXI”.

O escritor moçambicano Mia Couto, para representar em sua ficção, a dor, a miséria e as consequências traumáticas da guerra civil, que se seguiu à anticolonial e que atropelaram o povo de seu país, tece a narrativa de *Terra sonâmbula* (1992), segundo Oliveira (2009), utilizando elementos que se aproximam do realismo fantástico e do maravilhoso e fazendo uma literatura de cunho engajado histórica e socialmente.

A narrativa de Mia Couto constrói-se com um desfile de personagens e de situações que representam o culturalismo plural de Moçambique, muitas vezes há na narrativa uma supervalorização da pessoa idosa, dado presente na cultura africana. A presença acentuada do imaginário ancestral direciona as narrativas para o insólito. Os elementos “fantásticos”, presentes no texto e oriundos das cosmogonias africanas, são os traços essenciais no confronto entre a tradição e o mundo atual e atuam aqui como sustentáculo para que se dê a resistência da população assolada pela guerra (OLIVEIRA, 2009, s/n). Como quer Saraiva (2007a), as literaturas africanas, ao refletirem a presença viva do passado manifestado pelas tradições e religiões animistas, configuram um espaço não-nostálgico, antes, um espaço artístico realista e refletor da realidade de um país.

Na narrativa africana, muitas vezes, predomina a valorização da cultura tradicional africana. Segundo Mantolvani (2008, s/n), essas características próprias da narrativa africana dão um colorido especial e um toque de magia, “quando um plano paralelo, etéreo, se entrelaça com o plano material, influenciando não apenas os pensamentos dos heróis, mas suas atitudes, seus anseios, seus desejos, seus amores”. Conforme Tutikian (2006, p. 52), em Mia Couto, o presente retoma a consciência mítica, buscando recuperar certos valores autóctones de raízes específicas, capazes de clarificar a consciência ou identidade nacional. “Aí, mito e realidade, formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder”.

Assim, as narrativas africanas são permeadas por elementos que para alguns estudiosos compõem o realismo fantástico e/ou maravilho; para outros, realismo animista. Recordando as citações anteriores, ficam perceptíveis as semelhanças entre as propostas do realismo animista e o real maravilhoso americano, tanto em termos de contextos socioculturais, quanto da incompatibilidade entre a forma literária canônica e o conteúdo oriundo dessas culturas.

Para Garuba⁸ (2003), através de uma concepção animista de realidade e de mundo, as histórias africanas buscam ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as possibilidades de significação da relação entre a tradição e a modernidade. Para o autor, esse tipo de escrita subverte as convenções do realismo, e a substituição pelo termo realismo animista parece ser a maneira mais apropriada de classificar essa narrativa, onde os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos.

Garuba (2003) reconhece um estatuto real-animista característico da realidade sócio-histórica que dá conteúdo à narrativa. Realidade sociocultural animista, em pleno século XX. Relação com os antepassados e poderes que existem na natureza, povos que não abdicam de suas tradições de cunho animista

⁸ Harry Garuba é o coordenador do departamento de estudos africanos e professor associado no centro de estudos africanos da Universidade de Cape Town. Seus interesses de ensino incluem a Literatura africana, a teoria e a crítica colonial, a modernidade africana e as tradições da escrita nacionalista africana. Suas publicações recentes exploram questões de mapeamento, espaço e subjetividade no contexto colonial e problemas da modernidade, especialmente com relação à natureza e a forma de inflexões dos africanos sobre o moderno.

ao mesmo tempo em que se inserem no sistema capitalista moderno. O animismo prevalece sobre os valores da realidade, o sobrenatural é natural.⁹ Esse termo vem adequar-se melhor à realidade daqueles países, ao seu universo cultural antropológico.

Saraiva (2007a) aponta para a necessidade de ponderar o uso universalista que se faz de modelos e formulações cunhados a partir do cânone literário vigente, sem levar em conta as particularidades de outras literaturas, de outros universos culturais e civilizacionais, porque o que parece “mágico” e “fantástico” faz parte do animismo característico de uma visão africana da existência. Essas características singularizam a África em relação aos outros países tanto em termos de contextos socioculturais quanto da incompatibilidade entre a forma literária canônica e o conteúdo oriundo dessas culturas. Portanto, estamos propondo, também, ao refletir sobre a formulação teórica do realismo animista, aplicada ao conto tradicional africano, uma reflexão que tem relação com a identidade desses povos que, historicamente, fixam-se na década de 80 do século XX, quando enfrentam desafios para independentizar-se e para legitimar-se enquanto nação.

⁹ Segundo Soyinka (apud. GARUBA, 2003, p. 263), são os estudiosos europeus que ignoram o código em que essa visão de mundo é baseada. Não podendo ser diferente até então, tendo em vista a construção colonialista do conhecimento. Sendo assim, o realismo animista não vem somente instaurar outro aporte teórico, mas também estabelecer um espaço epistemológico que compreende as nações africanas – historicamente alijadas do saber consolidado – e destacar a produção de literatura que se faz nessas nações, compreendidas a partir de outras características literárias.

2. PALAVRA ENCANTADA

Consideremos as experiências como se elas estivessem prestes a desaparecer. O que as prende na realidade? O que salvaríamos delas? Do que desistiríamos? Somente alguém que atingiu independência e desapego, alguém cuja terra natal é "doce", mas cujas circunstâncias tornam impossível recapturar essa doçura, pode responder a essas perguntas.

Edward Said

2.1 O Realismo Animista de Pepetela

A expressão “realismo animista”, referindo-se à arte africana, foi sugerida inicialmente em Angola, para definir uma estética mais apropriada às suas narrativas. O escritor angolano Pepetela é que enfatizou a importância de se destacar esse termo em um de seus romances, *Lueji* (1989).

— Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu.
— A arte não tem que o fazer, apenas refletí-lo.
— Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...*
— Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
— É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. *Só existe o nome e a realidade da coisa.* Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. [...] O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista, explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. [...] isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. Se triunfamos, é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço (PEPETELA, 1997, p. 451-456).

No enredo, as personagens de Pepetela são artistas angolanos, também formados na Europa, que pretendem montar um balé de temática histórico-africana, cujo título coincide com o do romance: *Lueji*. O projeto, tendo por base as tradições culturais africanas pré-colonização (ritos, danças, guerras, etc.), quase fracassa, pois um coreógrafo tcheco persistia numa leitura dos ritos e tradições ancestrais numa chave europeia. Segundo Saraiva (2007b, s/n), transpondo a situação para a análise literária, teríamos as personagens, enquanto membros da sociedade

refletida, representando o próprio conteúdo (ao mesmo tempo moderno e tradicional) e, conforme o diálogo acima, colocando a forma (puramente europeia) em questão.

As personagens concluíram que o fracasso residia na tentativa de representar um conteúdo repleto de animismos (a história de sua cultura) com o “*un, deux, foueté...*” da forma clássica do balé. Por fim, o espetáculo só se concretiza, com total sucesso, pela radical mudança formal, incluindo o próprio coreógrafo, coreografia, música e o resto, tudo amparado em uma ampla pesquisa histórica que apontou uma forma adequada à representação artística daquele conteúdo tradicional (ou animista).

Nota-se nessa passagem, conforme Saraiva (2007b, s/n), que o “animismo” é considerado não apenas como tema, ou conteúdo, mas também como forma, na linha proposta por Boaventura Cardoso¹⁰. Para dizer da força de Angola e de sua tradição transformadora, Pepetela recria a figura lendária da rainha Lueji, fundadora da Luanda, e dá-lhe a face da moderna bailarina Lu. A modernidade de Lu faz de Lueji a própria tradição transformada, como afirma Padilha (2002, p. 59), “o balé diz isso, assim como o romance e a recente história nacional”.

Dessa forma, *Lueji: o nascimento de um império* (1997) marca o resgate da tradição pré-colonial na busca pela identidade. Pepetela situa-se entre os autores que trazem consigo a sina da procura da identidade nacional. A identidade é o elemento chave na literatura angolana pós-independência, que, em Pepetela, se coloca a partir da “cartilha” para guerrilheiros adultos, *As aventuras de Ngunga* (1973), configurando uma trajetória que passa de forma significativa por *Mayombe* (1980), *Lueji: o nascimento de um império* (1989)¹¹ e *Yaka* (1984). Segundo Laura Padilha (2002, p. 32), desde *Mayombe* percebe-se a tentativa do autor, partindo da realidade fragmentada, de estabelecer as bases de um “projeto de nacionalidade que necessariamente teria que passar pela diferença, marca elementar dos fios formadores do vasto tapete da identidade angolana, sempre um múltiplo”. Nos

¹⁰ O escritor angolano Boaventura Cardoso, numa entrevista concedida em 2005, ao ser solicitado a comentar sua afirmação de que ele “procura tratar sob o ponto de vista literário as tradições do povo angolano”, respondeu: “[...] Eu sinto que a tradição não é imobilismo total. (...) A própria tradição sofre alterações ao longo dos tempos. [...] A tradição entra no texto enquanto forma e não apenas tema”.

¹¹ Romance escrito entre 1985 e 1988 e publicado em 1989, *Lueji: o nascimento dum império*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1989.

últimos três romances apontados, embora se pudesse referir outros, em particular, “esse diálogo entre a ficção e a história se faz mais denso e/ou tenso, com o produtor artístico aprofundando o mergulho na alteridade, sem nunca perder de vista o global” (PADILHA, 2002, p. 33).

Esteticamente inquieto, o escritor renova em sua obra, sobretudo a estrutura no que diz respeito ao ponto de vista, o que está ligado à própria tradição oral africana, o que também se evidencia na utilização de uma linguagem que transita livremente entre o português e as línguas nacionais angolanas. Em *Lueji*, o autor deixa patente um profundo (re)conhecimento das técnicas romanescas do ocidente europeu, muito embora sem abdicar do lugar angolano da escrita. Trata-se, no caso, segundo Padilha (2002, p. 58) da utilização de um traço gráfico escolhido para a recuperação do substantivo, *Mundo*, alegorizado pela maiúscula, a autora destaca um trecho em que o traço aparece: “E aí foi nascendo um gênero próprio, nacional, indo buscar temas e passos à tradição dos camponeses, misturando por vezes as culturas de origem, e estilizando com recurso ao que de mais avançado se fazia no Mundo” (PEPETELA, 1997, p. 170).

É do *Mundo* que chegam os passos transformadores do balé de *Lueji*, ao mesmo tempo metáfora da própria obra literária, por sua vez metonímia do próprio projeto nacional (Padilha, 2002, p. 59). Este *Mundo*, deste modo alegorizado “contamina” o eu que seria puramente local, estilizando-o, como quer Pepetela. O balé de *Lueji* coloca os violinos para se harmonizarem aos xingufos, nessa moeda de dupla face da cultura angolana. Assim, argumenta a autora (2002, p. 59), que “fazendo do que seria um substantivo comum algo próprio, os produtores textuais incluem o global no local, pelo processo de “contaminação” que, ao fim e ao cabo, organiza a festa da diferença”.

Vemos que o discurso de Pepetela extrapola o campo da ficção, e o apelo à crítica presente em *Lueji* (1997) é explícito: “Esperemos que os críticos o reconheçam” — reconheçam a forma do balé e, concomitante e metalinguisticamente, as características formais do romance. O “realismo animista”, nesse exercício de crítica do autor, segundo Saraiva (2007b, s/n), viria a fustigar, entre outras, as categorias dogmáticas do “realismo maravilhoso”, “realismo mágico” e “realismo fantástico”. Pepetela, ao abdicar dos adjetivos cabíveis em outras

realidades artísticas — o fantástico “e outros realismos por aí” — chega mesmo a propor um novo adjetivo que implícita ou explicitamente está presente no contexto social africano e é refletido em suas literaturas.

“Se vencermos será pelo amuleto do pescoço da Lu” (PEPETELA, 1997, p. 456). Percebemos, nessa passagem, marcas da superstição e da magia, a crença em objetos é característica reveladora da tradição africana, evidenciando uma forma particular das pessoas se relacionarem com a cultura, outra forma de experiência existencial. Nesse sentido, a maestria de Pepetela em apresentar metalinguisticamente “o nome e a realidade da coisa” reitera aquela necessidade de colocarmos entre aspas o uso universalista que habitualmente se faz de modelos e formulações cunhados “a partir do cânone literário vigente”, conforme a voz de Inocência Mata (s/d). É necessário, “levar em conta as particularidades de outras literaturas de outros universos culturais e civilizacionais” (MATA, s/d).

Para Saraiva (2007b, s/n) o “fustigar” proposto por Pepetela, para não cair no dogmatismo, não significa excluir, mas golpear, açoitar, repreender. Assim, ao postular artisticamente que “a única estética que nos serve é a do realismo animista”, o romance pretende apontar a possibilidade de uma forma artística mais apropriada a um determinado conteúdo, a uma dada realidade; nesse caso, a fustigação dos dogmas significaria “repreender” qualquer conceito dogmático levando a reconhecer seus limites e a dar as mãos a uma outra possibilidade (ou quantas forem necessárias).

Como vimos, Alejo Carpentier, que esteve no Haiti no final dos anos 40, chamou de “realidade maravilhosa” a cultura haitiana refletida em seu romance *O reino deste mundo* (1949). O autor critica o que ele chamou de “o maravilhoso obtido com truques de prestidigitação” e os métodos de criação da escola surrealista. Eis a conclusão de Carpentier sobre a sua chamada realidade maravilhosa:

Pela dramática singularidade dos acontecimentos, pela fantástica presença dos personagens [...] — tudo é maravilhoso nessa história impossível de situar na Europa, e que, todavia, é tão real como qualquer feito exemplar daqueles consignados, para edificação pedagógica, nos manuais escolares. Mas o que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa? (CARPENTIER, 2009, p. 12)

Percebe-se que Carpentier não prescindiu totalmente de utilizar a idéia de “fantástico” e “maravilhoso”, embora procurasse diferenciar, no caso em questão, o

conteúdo constituinte de uma realidade social representada no romance, afastando-o de um conteúdo artístico criado, “inventado”. Nesse ponto, há semelhança com a proposta de Pepetela, mas o angolano, em sua proposição metalinguística de “realismo animista”, dá um passo adiante, recusando até mesmo a referência aos adjetivos “fantástico” e “maravilhoso” (SARAIVA, 2007b, s/n).

Acatando a provocação de Inocência Mata (s/d) aos que simploriamente acreditam que “a literatura africana ganha sem se adaptar aos modelos críticos vigentes”, concluímos que um possível ganho poderá advir de uma perspectiva ampliada, que considere a possibilidade de exigência, por um determinado conteúdo, de uma forma de representação artística apropriada, para além dos conceitos canônicos.

No estudo da África, o substrato mítico é recuperado não apenas por antropólogos, mas também por escritores como Pepetela que, ciente do valor dessas representações, lançam mão de um saber ancestral em seus textos. Desse modo, sua escrita questiona a história, resgatando em seus desvãos outras “verdades” em sua acepção benjaminiana¹² e, em decorrência, outras possibilidades de leitura da nação.

Pepetela acrescenta ao discurso histórico elementos míticos como forma de percepção daquilo que o discurso racional não explica. É a força dos mitos angolanos que origina um dos eixos temáticos da narrativa, e faz, por exemplo, com que os prédios do Kinaxixi venham ao chão, na obra *O Desejo de Kianda* (1995). A junção dessas duas linguagens não pretende justificar o real, mas, sim, interpretar os múltiplos significados que ali se encontram. Percebemos que, muitas vezes, nas narrativas a força mítica opera como organizadora do caos. Tradição surge como elemento primordial na afirmação identitária africana.

Luandino Vieira e Arnaldo Santos são escritores que resgatam, igualmente, o saber primordial angolano, fazendo uso de tradições e de elementos telúricos.

¹² Lembremos que para Walter Benjamin o conceito de história se baseia não mais em fontes, mas em não-lugares, por conseguinte, o “oprimido”, o “vencido”, embora possam ativar uma reviravolta histórica, não possuem lugares legitimados na escrita oficial da História. Além disso, Benjamin (1994, p.229) irá dizer que “a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras””. Sendo assim, podemos dizer em síntese que, se existe uma verdade histórica para Benjamin, ela é a do estado de exceção.

Germano Almeida, Luis Cardoso e Orlanda Amarílis, em Cabo Verde, Paulina Chiziane, Luís Bernardo Honwana e Mia Couto¹³, em Moçambique, são alguns escritores que tentam recuperar, de diferentes maneiras, as formas tradicionais da arte de contar, recorrendo em suas obras ao uso de provérbios, à incorporação de crenças, hábitos, lendas e mitos, entre outros aspectos da cultura tradicional. Muitas vezes, o emergir da ancestralidade e das tradições locais surge como algo fundamental à construção de uma identidade africana, em uma proposta que se faz a partir dos valores da terra.

O escritor português Henrique Abranches, que foi para Angola logo após a Segunda Guerra Mundial, ao ser perguntado em uma entrevista à União dos Escritores Angolanos sobre se seria o caso de se referir aos Omakissi (monstros da mitologia tradicional que comem pastores, que atacam as pessoas etc., e que aparecem em sua obra), como um caso de realismo mágico, refutou:

– Eu acho que não está certo. Não é mágico. Mágico tem outras conotações. No cinema e na literatura americana, o mágico é uma pessoa que faz um gesto e outra pessoa aparece com um chapéu alto. Quem deu o melhor nome foi Pepetela. Ele chamou a isso uma vez. Disse que eu havia inventado o realismo animista. É claro que não se pode fazer declarações assim sem um estudo mais sério. [...] O que eu faço muitas vezes são estórias à roda de um realismo animista, que é um realismo que anima a natureza. Que, na realidade tradicional, são qualidades animistas. Não são mágicas. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza (s/d).

Enquanto isso, Mia Couto, afirma:

[...] eu não posso compreender a África se não compreender uma coisa que nem tem nome, que é a religião africana, que chamam às vezes de animista. Os próprios africanos também não entendem que têm de procurar esse entendimento do que eles são, das suas dinâmicas atuais, a partir deste entendimento do que é a sua ligação com os deuses (COUTO, apud. FELINTO, 2002).

¹³ Conforme Tutikian (2006, p. 83-4), “Mia Couto coloca-se entre aqueles que combinam a arte do Ocidente, a inspiração da cultura não ocidental e, particularmente, uma admirável linguagem plástica. Conforme a autora, na obra de Mia Couto, seja *a representação mítica gera a afirmação de uma identidade cultural que transgride uma identidade racional, a europeia, imposta pelo colonialismo*. Predomina a invenção dos espíritos ou almas, seres das sombras, como representação do mundo cósmico e seus fenômenos e do mundo físico com seus sonhos e alucinações. Nas suas relações, há a decorrência do rito através do qual se luta e se quer afastar os demônios e os espíritos ruins e as maldições. E, o que importa, *ligada a essa realidade predomina o apego à terra, porque a terra, pelo sentimento que dela emana, é o elemento fundamental da identidade*” (grifo nosso).

Parece haver o reconhecimento, por parte dos escritores, de que nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. As manifestações literárias africanas, muitas vezes, encenam outros conceitos representacionais. Na África, por exemplo, a morte não desfaz os laços existentes na terra ou leva os seres desencarnados para uma distante e inconsútil morada divina, “a morte é uma morte provisória, iniciática, abrindo caminho para a revivificação, para um novo nascimento, e um novo contato com os espíritos.” (TUTIKIAN, 2006, p. 76). A integração com o cosmo, o animismo e o fetichismo religioso são marcas desta cultura mergulhada no mito e na tradição oral. Nesse sentido, veremos agora as relações estabelecidas entre as narrativas e a cultura africanas.

2.2 África: Sociedade Mítica

A cultura africana tem no idoso, na oralidade, no diálogo com os antepassados alguns de seus elementos primordiais. A tradição oral, devido ao fato de ligar-se a práticas sociais e coletivas, e ainda por sua explícita intenção pedagógica e edificante (Kane, 1982, p.49), é o principal instrumento de manutenção do imaginário ancestral, tornando-se um dos mais sólidos mecanismos de preservação da força da palavra africana e da sabedoria por ela veiculada.

Ensaísta senegalês Makhily Gassama (1978), reitera o fato de que, na África, falar nunca foi um gesto gratuito. Muito antes pelo contrário, conforme Padilha (2002, p. 292), ao falar, “o ser cria um mundo onde se retroalimentam o vivo e o morto, o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado” e onde também “o cosmo supera o caos, tornando possível a iniciação, ou seja, a transmissão do saber coletivo, como se fosse mistério a ser preservado”. Os velhos têm um papel fundamental na construção desse imaginário. Caráter de preservação da memória coletiva, impedindo, assim, o desfiguramento da face histórico-cultural dos povos de origem.

O africano crê que o mundo dos vivos, com as crianças e idosos em seus limites, está interligado ao mundo invisível dos antepassados. O diálogo entre eles é regulador da vida na terra e se interpõe até mesmo à noção de realidade, com o intuito de estabelecer ordem ao caos que o homem que se distancia destes princípios traz (DUTRA, 2002, s/n).

Na África, a morte não desfaz os laços existentes na terra, pelo contrário, nas árvores¹⁴ (por isso mesmo feitas sagradas) ou transmudados em outras partes da natureza, os antepassados permanecem territorializados. Os laços de pertença não se desfazem, mas se apertam, tornando-se mais fortes. Cabe aos mais velhos de uma dada comunidade sempre ser iniciado ritualmente, decodificar os sinais emitidos pelos ancestrais, fazendo-os circular pela encenação da sabedoria – oral por excelência – e que tem na sacralidade da palavra, sempre um além de si mesma, o seu principal sustentáculo simbólico.

Se tempos e povos possuem a sua mitologia e se ela reflete o pensamento espontâneo de cada variedade de homens, como quer Oliveira Martins (1986), o mito se traduz por uma espécie de alma íntima, de expressão sintética, onde se encontram fundidas e unificadas todas as suas faces. A mitologia primitiva torna-se logo religiosa porque, ainda segundo o autor, para a imaginação inconsciente do universo é um mistério o mundo interior que animado produz a escatologia ou o exterior que produz as teogonias.

[...] a linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai despreendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas (CASSIRER, 1972, p.106).

Da admiração e do medo gerados pelo instinto do conhecimento é que nascem os mitos, como visões da imaginação e impressões dos sentidos. Disse Wilhelm Von Humboldt, referindo-se à linguagem:

¹⁴ *Mulemba*, a árvore que representa o poder divino e em torno da qual se constroem as aldeias angolanas. A árvore possui significação primordial para a cultura africana, “É vida. Por isso a celebram, por isso as festas em torno dela. Nas raízes, os espíritos inferiores, no tronco os mortais, na copa, os espíritos superiores, em perfeita comunhão com o cosmos” (TUTIKIAN, 2006, p. 79).

O homem vive com seus objetos fundamentais e até *exclusivamente*, tal como a linguagem lhos apresenta, pois nele o sentir e o atuar dependem de suas representações. Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem, também vai se entretecendo nela e cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro (apud. CASSIRER, 1972, p.23-4).

Segundo o autor, isso vale para as representações míticas da humanidade, talvez numa proporção ainda maior do que para a linguagem. Tais representações não são extraídas de um mundo já acabado do ser; não são meros produtos da fantasia, que se desprendem da firme realidade empírico-positiva das coisas, para elevar-se sobre elas, mas sim, representam para a consciência primitiva, a totalidade do Ser. Assim, a apreensão e interpretação míticas não se associam posteriormente a determinados elementos da existência empírica; ao contrário, a própria “experiência” primária está impregnada, de ponta a ponta, deste configurar de mitos e como que saturada de sua atmosfera. O homem só vive com as *coisas* na medida em que vive nestas *configurações*, “ele abre a realidade para si mesmo e por sua vez se abre para ela, quando introduz a si próprio e o mundo neste *médium* dútil, no qual os dois mundos não só se tocam, mas também se interpenetram” (CASSIRER, 1972, p. 23-4).

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. Para Merleau-Ponty (1971, p. 295), o “mito tem sua essência na aparência, o fenômeno mítico não é uma representação, mas uma verdadeira presença” e “a consciência mítica está aberta sobre um horizonte de objetivações possíveis”. Assim, o mito, por mais “difuso que possa estar [...], forma um mundo, isto é, uma totalidade onde cada elemento tem relações de sentido com os outros” (Idem. 1971, p.297).

Conforme Mielietinski, em “A Poética do Mito”¹⁵ (1987), sobre suas análises da narrativa na cultura popular, existe um número infinito de definições de mito, que partem das mais diversas concepções da função da mitologia (das concepções de função explicativa, psicológica, sociológica, etc.) de distintos pontos de vista sobre a

¹⁵ Mielietinski salienta que a literatura sempre utilizou os mitos tradicionais para fins artísticos, conforme o autor a história da cultura sempre esteve relacionada com a mitologia dos tempos primitivos e da Antiguidade. Na obra *A Poética do mito* (1987), o autor trata também do processo da remitologização que se verifica na literatura do século XX como substituição ao realismo tradicional do século XIX.

correlação do mito com a religião, a arte, a filosofia, o ritual, a lenda e o conto popular.

Mas quase todas essas definições se dividem em duas categorias: o mito se define como representações fantásticas do mundo, como sistema de imagens fantásticas de deuses e espíritos que regem o mundo, ou como narração, como relato dos feitos dos deuses e heróis (MIELIETINSKI, 1987, p.199).

Para este autor o mito é um relato que nasce da necessidade humana de organizar a experiência, e apresenta uma situação que é anterior ao homem que o lê ou que o escuta.

Segundo Eliade (1998, p. 9), a definição menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio””. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

Com efeito, esta modalidade narrativa tem um conteúdo peculiar que identifica a forma onde quer que apareça: trata de contar o surgimento do mundo (no caso dos mitos cosmogônicos) ou de uma parte dele (são os mitos de origem). Como privilegia o início, esse passa a constituir o tempo forte, ao qual a narrativa conduz de volta. Sendo o mundo ou parte dele oriundo desse ato criador, cada objeto primordial adquire uma sacralidade que não se pode contestar, sob pena de rejeitar simultaneamente a sociedade que deposita sua confiança nele.

Mito designa um modo de narrar, de contar as ações de seres humanos imaginários, seguindo uma ordem temporal e envolvendo uma organização interna, é esta acepção que figura na Arte poética, de Aristóteles. O mito se liberta dos vínculos com a sociedade que o produziu originalmente e mostra que o significado dele provém sobretudo da ordenação de suas partes constitutivas.

Sendo uma modalidade de expressão consolidada pela linguagem verbal e pelo trânsito em todos agrupamentos humanos conhecidos, o mito detém uma posição incontestável no conjunto da vida cultural. Sua forma é de preferência narrativa, e, embora não se possa situar cronologicamente seu aparecimento, sabe-

se que remonta às sociedades mais primitivas. Essas sociedades transformaram-no numa instituição vigorosa que pode sobreviver independente dos grupos humanos que a geraram.

O mito preserva os vínculos com a cultura que o elaborou, correspondendo a um acervo já consolidado de histórias, nas quais se reconhecem traços comuns que especificam sua natureza. A recorrência a tais semelhanças assegura a unidade do mito, bem como sua permanência no transcurso do tempo.

Na obra *Mito e realidade* (1963), Eliade realiza uma pesquisa que tem por objeto as sociedades onde o mito é, ou foi até recentemente, “vivo” no sentido de que fornece os modelos para conduta humana, conferindo significação e valor à existência.

O mito é sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e algumas vezes dramáticas irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1998, p.11)

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira” (ELIADE, 1998, p 12), porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante.

A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria (ELIADE, 1998, p.13). O mito não é, pois, apenas um tipo de relato, mas se compõe de uma rede peculiar de temas – que dizem respeito ao aparecimento de uma instituição ou hábito – e de motivos – no interior dos quais se verificam a magia e o predomínio do mundo natural – que são recorrentes na cultura humana e afiançam a permanência desta modalidade de expressão.

A produção dos mitos relaciona-se ao modo de percepção do mundo por parte dos povos primitivos, cuja cosmovisão veio a ser denominada de mítica. O termo abriga uma concepção relativa à realidade circundante, tida como mágica e povoada de entes sobrenaturais, a quem se atribuiu o poder sobre o universo. O pensamento mítico engloba ainda uma visão do tempo, tido como circular, uma vez que, tomando o ciclo natural como modelo, concebe a mudança como volta à origem, ao princípio das coisas e da sociedade.

Apesar de haver uma enorme diversidade de culturas tradicionais – e uma não menor diversidade religiosa –, os homens africanos apresentam em comum o fato de serem profundamente religiosos, vivendo em um universo que lhes é organizado segundo princípios religiosos. John S. Mbiti chama a atenção para o fato de que a religião é para os africanos um fenômeno ontológico que pertence à questão da existência do ser. Viver é ser apanhado em um drama religioso. [...] Consequentemente, esse homem religioso vive também um tempo religioso, numa dimensão muitas vezes difícil de ser compreendida pelo homem ocidental. Mbiti se refere ao fato de que europeus e americanos que visitam a África escandalizam-se muitas vezes ao ver africanos sentados sem fazer nada. A seus olhos, tais povos são preguiçosos, lentos. O autor comenta que tais julgamentos são resultados do desconhecimento do que o tempo significa para os africanos. Nas culturas africanas, não se está “perdendo tempo”, mas esperando pelo tempo, ou em processo de “produção” de tempo. O homem não é escravo do tempo, mas ao contrário, produz seu tempo como quer ou como necessita (FITZ, 1998, p. 276- 77).

Viver é ser apanhado em um drama religioso, se o mito não é originalmente religioso, ele toma para si a religiosidade peculiar ao comportamento arcaico. Na cultura africana, a superstição e a magia incidem sobre determinados seres e objetos que materializam a noção de divindade, e a força do espírito é uma constante de energia, tal qual a própria ritualização da vida. A morte é provisória, iniciática, abrindo caminho para a revivificação, para um novo nascimento e um novo contato com os espíritos.

O *tempo religioso* revela a relação tempo-religião que permite o diálogo passado-presente-futuro num mesmo nível de importância – numa atualização constante- e, a nosso ver, fundamenta uma característica identitária da sociedade africana. Esse tempo religioso, de acordo com muitos estudiosos, é emblemático na maioria das sociedades africanas. Neste aspecto e tomando o pensamento de Ernest Cassirer (1972), o sentido mítico do tempo é qualitativo e concreto como o sentido de espaço.

Conforme Eliade (s.d, p. 81), tal como o espaço, o tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo nem contínuo. Há, por um lado, os intervalos de tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significação religiosa. Por consequência, o homem religioso vive em duas espécies de tempo, a mais importante das quais, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Ele conhece intervalos que são sagrados, que não participam da duração temporal que os precede e os segue, que tem uma estrutura de todo diferente e uma outra origem, porque é um tempo primordial, santificado pelos deuses e susceptível de ser tornado presente pela festa.

Para um homem não religioso esta qualidade trans-humana do tempo litúrgico é inacessível. Isso é o mesmo que dizer que para o não-religioso o Tempo constitui a mais profunda dimensão existencial do homem, portanto, tem um começo e um fim, que é a morte, o aniquilamento da existência. Seja qual for a multiplicidade dos ritmos temporais que experimenta e as suas diferentes intensidades, o homem não-religioso sabe que se trata sempre de uma experiência humana, onde nenhuma presença divina se pode inserir (ELIADE, s/d, p. 83-4).

Para o homem religioso, pelo contrário, a duração temporal profana é suscetível de ser parada periodicamente pela inserção, por meio dos ritos, de um tempo sagrado, não histórico (é nesse sentido que ele não pertence ao presente histórico). O tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um *Tempo mítico*, quer dizer, um tempo primordial, não identificável no passado histórico, um *Tempo original*, que não foi precedido por um outro tempo, porque nenhum tempo podia existir *antes da aparição da realidade narrada pelo mito*.

[...] a eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo tempo mítico da origem, santificado pelos Deuses – não implica de modo nenhum uma visão pessimista da vida: mas, pelo contrário, é graças a este eterno retorno às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salva do nada e da morte (ELIADE, s/d, p. 119).

“O homem só se torna em verdadeiro homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, quer dizer imitando os deuses” (ELIADE, s/d, p. 112). A festa religiosa é a ritualização de um acontecimento primordial, de uma história

sagrada cujos autores são os Deuses ou os seres semidivinos. Ora, a história sagrada está contada nos mitos. Por conseqüência, os participantes da festa tornam-se contemporâneos dos Deuses e dos Seres semidivinos. Vivem no tempo primordial santificado pela presença e pela atividade dos deuses. A experiência religiosa da festa, a participação do sagrado permite aos homens que vivam periodicamente na presença dos Deuses. Por isso, Eliade (1998, p. 115) irá dizer que “as danças consistem na reiteração de todos os acontecimentos míticos”.

Para Eliade (s.d), o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem inteiramente diferente da das realidades naturais. A primeira definição que pode dar-se ao sagrado é que ele se opõe ao profano.

Poderia dizer-se que a história das religiões, desde as mais primitivas às mais elaboradas, é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania, por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore, e até a hierofania suprema que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo de ordem diferente – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo natural, profano. (ELIADE, s/d, p. 25)

Conforme Eliade (s/d, p.26), paradoxo que toda hierofania constitui: manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa, e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada, nem por isso é menos pedra, aparentemente (do ponto de vista profano), nada a distingue de todas as demais pedras.

O ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestação do sagrado: é difícil aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou em árvores, por exemplo. Mas, como não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada, não são adoradas como pedra ou como árvore, são-no justamente porque são hierofanias, porque mostram qualquer coisa que já não é pedra nem árvore, mas o sagrado (ELIADE, s/d, p. 26).

Para os primitivos, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder*, e, no fim das contas, à *realidade* por excelência. “O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (ELIADE, s/d, p. 27). A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou

pseudo-real. É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade.

O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. Para o homem religioso, a natureza nunca é exclusivamente natural: está sempre carregada de um valor religioso, pois o Cosmos é uma criação divina. Para o ser que crê, o sobrenatural é parte interdependente do natural. Nesse sentido, a natureza exprime sempre qualquer coisa transcendente: “uma pedra sagrada é venerada porque é sagrada e não porque é pedra; é a sacralidade manifestada através do modo de ser da pedra que revela a sua verdadeira essência” (ELIADE, s/d, p.128).

Se considerarmos o conhecimento de uma dada realidade objetiva como a natureza do realismo na arte, precisamos não reduzir tal realidade ao mundo puramente exterior, existente independentemente de nossa consciência. O que existe independentemente de nossa consciência é matéria. A realidade, porém, abrange toda a imensa variedade de interações nas quais o homem, com sua capacidade de experimentar e compreender, pode ser envolvido (FISCHER, 1963, p.122).

Em uma cultura mítica, a capacidade de experimentar e compreender expressa uma outra realidade, mas ainda realidade (TUTIKIAN, 2006, p. 69). A forma de pensamento mitológico transforma toda a realidade em metáfora, as verdades do mundo são marcadas e até dirigidas por forças não humanas, sem qualquer possibilidade de análise lógica porque criada pelo pensamento mitológico. O pensamento mitológico é, por princípio, metafórico, essa impossibilidade de estabelecimento de uma análise lógica, quando o cerne mesmo da sociedade primitiva é o mito e, como tal, alma da cultura homogeneamente representada, pela magia e pelo rito, como forma de manter a ordem natural e o controle social.

Quando se fala de África, “a realidade está sempre misturada com o fantástico. Não se trata de algo mágico ou religioso, mas de algo relativamente diferente: há toda uma cosmogonia, um modo de entender como os vários mundos que compõem um universo coexistem em harmonia”, argumenta Mia Couto (2008, s/n). Como vimos, a literatura africana é baseada na oralidade, onde as histórias partem da própria vida, com suas crenças e seus mitos para criação e re-criação de histórias outras, passando de geração para geração através dos contos, das danças e dos cantos. Os autores africanos tendem a substituir o termo realismo mágico pelo termo realismo animista para uma representação dos mitos e dos fatos insólitos

presentes no imaginário popular africano. Desse modo, veremos as contribuições de Harry Garuba aos estudos do realismo animista, tendo em vista a apreciação da literatura que aqui é analisada.

2.3 O Re-encantamento do Mundo

Estudo recente sobre o termo *realismo animista* vem sendo desenvolvido pelo sul-africano Harry Garuba¹⁶. Para este autor, os escritores da África, América Latina e Índia constituem o mais visível grupo que tem aproveitado as possibilidades de representação narrativa inerente à concepção animista do mundo. Talvez a mais simples e eficaz afirmação da ideia central da crença animista apareça nos *Cem anos de Solidão* (1967) de Gabriel García Márquez. No romance, o artista cigano Melquíades chega em Macondo com dois lingotes magnetizados, com os quais realiza mágicas façanhas. Ele saiu de casa arrastando os dois lingotes de metal, e todos estavam espantados ao ver potes, frigideiras, pinças, braseiros desabando de seus lugares. Vigas rangendo de desespero dos pregos e parafusos tentando emergirem, e, até mesmo, os objetos perdidos por muito tempo apareceram e foram arrastados pelos ferros mágicos de Melquíades.

“As coisas tem vida própria, proclamou o cigano com um sotaque áspero. [...] É simplesmente uma questão de despertar sua alma”, Melquíades explica que os imãs estavam “simplesmente libertando a respiração dos metais”. Garuba evoca essa passagem do romance de Márquez para resumir o credo básico da crença animista. Segundo Garuba (2003, p.272), esse credo é composto de duas filosofias básicas. A primeira diz que coisas possuem vida própria e a segunda que, quando suas almas são despertadas sua respiração é liberada e pode migrar para outros objetos. A grande estratégia dos escritores é dar aspecto material ou uma existência material, ao que talvez sejam somente ideias ou estados de espírito através do qual o animismo impõe uma dimensão espiritual a objetos materiais.

¹⁶ Garuba publicou “Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture and Society”, na Universidade da Cidade do Cabo, em 2003. Utilizamos nessa dissertação uma tradução livre do artigo.

Harry Garuba utiliza o termo realismo animista para significativamente nomear uma tendência na ficção africana que é muito mais ampla que o realismo mágico. Se o realismo mágico caracteriza-se por uma tentativa de capturar a realidade através de uma visão multidimensional do mundo, visível e invisível, a lógica animista subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre o mágico e a narrativa secular da modernidade, reabsorvendo o tempo histórico nas matrizes do mito e da mágica.

Na África, o mundo dos vivos, dos mortos e a natureza são interligados “a fronteira entre realidade e magia é uma outra e não obedece aos padrões da racionalidade europeia [...] Há simbolismos, no plural. No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário rural” (COUTO, 2007, s/n). Em *O reino deste mundo*:

O que sabiam os brancos de coisas de negros? Em seus ciclos de metamorfoses, Mackandal entrara muitas vezes no mundo oculto dos insetos, desforrando-se da falta de um braço humano com a posse de várias patas, de quatro élitros ou de longas antenas. Tinha sido mosca, centópéia, falena, cupim, tarântula, louva-a-deus e até vaga-lume de grandes luzes verdes. No momento decisivo, as ataduras do madinga, privadas de um corpo a que atar, desenhariam por um segundo o contorno de um homem de ar, antes de escorregarem ao longo do poste. E Mackandal, transformado em mosquito zombador, pousaria no mesmo tricórnio do chefe das tropas, para gozar do desconcerto dos brancos. Isso era o que ignoravam os amos; por isso haviam esbanjado tanto dinheiro em organizar aquele espetáculo inútil, que revelava sua total impotência para lutar com o homem ungido pelos grandes Loas.

Mackandal já estava amarrado, de costas, ao poste de torturas. O carrasco havia pego uma brasa com as tenazes. O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhes as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou seu coto, que não tinham podido amarrar, em um gesto ameaçador que não por ser minguado era menos terrível, uivando conjuros desconhecidos e jogando violentamente o torso para frente. Suas amarras caíram, e o corpo do negro espigou-se no ar, voando por sobre as cabeças, antes de se afundar nas ondas negras da massa de escravos. Um só grito encheu a praça.

- *Mackandal sauvé!*

Naquela tarde os escravos retornaram a suas fazendas rindo por todo o caminho. Mackandal cumprira sua promessa, permanecendo no reino deste mundo. Uma vez mais os brancos eram ludibriados pelos altos poderes da outra margem (CARPENTIER, 2009, p. 44-5).

Segundo Garuba (2003, p.275), as técnicas literárias empregadas pelos escritores do realismo mágico derivam de culturas tradicionais animistas. Sendo assim, vejamos novamente a presença do animismo no texto de Carpentier:

[...] um tambor podia significar, em certos casos, algo mais que uma pele de cabrito esticada sobre um tronco cavado. Os escravos tinham, pois, uma religião secreta que os alentava e unia em suas rebeldias. [...] mas, por acaso uma pessoa culta haveria de se preocupar com as crenças selvagens daqueles que adoravam uma serpente? (CARPENTIER, 2009, p. 63)

Os negros não viajaram sozinhos. A esse propósito, Leda Martins (1997, p. 25-26), em suas *Afrografias da memória*, texto sobre o “Reinado do Rosário no Jatobá”, completa: “Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e simbolização do real”. A isso Padilha (2002, p. 270), acrescenta: “com nossos ancestrais, vieram os seus próprios ancestrais, compreendido o termo como significando espíritos dos mortos de um dado grupo étnico ou familiar”.

O que nos leva a crer que, dos antepassados fundadores emanava e ainda emana a força de sustentação simbólica dos sujeitos culturais. É necessário lembrar que os escravos tinham um passado, uma memória que os seguiu na travessia pelo Oceano Atlântico. Com eles, portanto, viajaram mitos, lendas, provérbios, músicas, danças e a força de suas convicções. Vale ainda lembrar, pensando o mundo colonial, que o imaginário recalcado pelo etnocentrismo nunca se rasurou totalmente, ressurgindo nas manifestações culturais, muitas vezes clandestinas e sempre comandadas pela memória ancestral.

As dominações, apesar de eficazes em termos econômicos, não se processam no campo cultural. A força do colonizador, muitas vezes, impõe a aquisição de um novo idioma, de uma nova forma de vida que se dá apenas verticalmente. As relações horizontais continuam as mesmas, já que a força física não impede a perpetuação dos costumes e tradições destes povos (DUTRA, 2002, s/n).

Conforme Garuba (2003, p.274), as práticas linguísticas e de representação subscritas por uma concepção animista do mundo são muito maiores no seu âmbito e dimensão do que o conceito de realismo mágico poderia descrever, pois elas aparecem como casos individuais dentro de certos textos e outras vezes podem se tornar o princípio organizador da narrativa. É no último caso que o termo realismo mágico tem sido empregado. Como desenvolvido pelos escritores da América Latina e teorizado por seus críticos, o realismo mágico possui um aspecto urbano e cosmopolita e uma atitude de ironia, que não são, necessariamente, elementos da narrativa animista ou de seus escritores. É no conhecimento dessa limitação que

Garuba emprega o realismo animista, termo para descrever essa prática cultural dominante de animar o que os outros podem considerar uma ideia abstrata. Realismo animista é um conceito muito mais abrangente, de que o realismo mágico, pode ser considerado um subgênero, com suas próprias características de conexão e sua diferença formal.

Para Garuba (2003, p. 267), o animismo é “um conceito guarda-chuva para um modo de consciência religiosa, que muitas vezes é tão elástico como o usuário está disposto a esticá-lo”. Talvez a mais importante característica do pensamento animista, em contraste com a maioria das religiões monoteístas é a sua recusa aos espíritos e deuses sem corpo físico, sem face localizável. O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras ou árvores ou rios pela simples razão de que os deuses animistas e os espíritos estão localizados e encarnados em objetos: os objetos são o físico e a manifestação material dos deuses e espíritos. Os objetos, assim, adquirem um bem social e espiritual significando dentro da cultura muito além de suas propriedades naturais e sua utilização valorativa. Rios, por exemplo, não só se tornam fontes naturais de água, mas são valorizados por várias outras razões.

Garuba (2003, p.265) utiliza a expressão “re-encantamento do mundo”, que lembra Max Weber, que, na sua contabilidade das mudanças de atitude e de práticas ocasionadas pela racionalização cada vez mais secular do mundo, provocada pela modernidade e pela ascensão do capitalismo, muitas vezes recorreram à frase de Friedrich Schiller o “desencantamento do mundo”. De acordo com H Gerth e C Wright Mills (apud GARUBA, 2003, p.266), “o principio de racionalização é o elemento mais geral, na filosofia de Weber na história”, e para ele “a extensão e a direção de “racionalização” são assim medidas negativamente em termos do grau, em que os elementos do pensamento mágico são deslocados, opositivamente, na medida em que as ideias ganham na sistemática coerência e consistência naturalística”. Ao empregar a expressão “re-encantamento do mundo”, Garuba chama a atenção para o reverso do processo que Weber descreve um processo pelo qual elementos do pensamento mágico, não são deslocados, mas, pelo contrário, continuamente assimilam os novos desenvolvimentos em ciência, tecnologia e organização dentro de uma visão de mundo "mágica". Ao invés de

“desencantamento”, ocorre um persistente re-encantamento, e o racional e científico são apropriados e transformam-se no mágico e no místico.

[...] o animismo nos apresenta uma forma de religiosidade que não é explicitamente ligada a uma doutrina expressa, um conjunto codificado de crenças, ou uma teologia elaborada. Pode ser visto, de forma muito ampla e, fundamentalmente, como o fornecimento de pistas para conhecer o nosso caminho em torno do nosso mundo e da sociedade (GARUBA, 2003, p. 283).

Através de uma concepção animista de realidade e de mundo, as estórias africanas buscam ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as possibilidades de significação da relação entre a tradição e a modernidade. Esse tipo de escrita subverte as convenções do realismo, e a substituição pelo termo realismo animista sugerida por Harry Garuba parece ser a maneira mais apropriada de classificar essa narrativa, onde os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos.

Para o autor, seria um grande desserviço adotar uma fórmula e aplicá-la indiscriminadamente para toda e qualquer situação ou evento no continente, “a África é demasiado complexa e diversa para tal narrativa homogeneizante” (GARUBA, 2003, p.284).

O que tenho tentado fazer nestas notas é esboçar a lógica do pensamento animista e depois me concentrar no que eu acredito que é sua principal característica: o contínuo re-encantamento do mundo. No mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado, na prática literária, ele acaba se tornando uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou metafórico uma realização material e, no mundo social de relação humana, as atividades econômicas e políticas (GARUBA, 2003, p.284).

Para ele a realidade africana pode ser mais bem compreendida através do viés animista, pois nada mais é do que a convivência harmoniosa do mundo dos vivos com o mundo dos mortos e dos tempos passado, presente e futuro. Segundo ele, esse conceito abre uma nova visão de tempo diferente daquele sempre linear e positivista, codificado nas noções de progresso e de secularidade. Deve-se essa tendência à necessidade de reconhecer e respeitar as diferenças de crenças, de conhecimentos locais e da linguagem, emoldurando uma imagem de continuidade em oposição a do choque e da colisão. Conforme este autor, para a massa de pessoas comuns, o animismo suaviza o movimento em direção à modernidade,

fornecendo certezas culturais, que criam a "ilusão" de um contínuo, ao invés da de um abismo, dando, assim, uma ordem subjetiva imposta para o caos da história.

Se isso é visto como uma prova da própria modernidade africana, ou seja, de uma modernidade conflituosa, em crise, ou de uma diferença dentro da modernidade, o que está claro é que o animismo subverte a autoridade da ciência Ocidental, reinscrevendo a autoridade da magia nos interstícios do racional/secular/moderno. Para Garuba (2003), a cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado.

Garuba (2003) ressalta que os cientistas sociais que comentam o estado, a cultura e a sociedade no pós-independência da África tem observado vários aspectos dessa prática cultural de assimilação de diversos instrumentos e dimensões da modernidade europeia, como sua ciência e tecnologia, bem como o modelo europeu do Estado e sua máquina política, na matriz do ritual tradicional e da cultura. Essa prática, que tem sido amplamente referida como re-traditionalização da África, pode ser observada em diferentes aspectos da vida no continente. Impressionante capacidade de discursos locais sobre bruxas, artesanato e feitiçaria para incorporar as imagens e objetos do mundo moderno. O fato de o *nganga* ou curandeiros agora possuírem procedimentos burocráticos a serem seguidos e mesmo terem entrado no sistema jurídico-judicial (GARUBA, 2003, p. 264).

Garuba (2003, p. 265) refere o estudo de Patrick Chabal, que desenvolve uma explicação para expressão re-traditionalização da África, oferecendo comentários sobre a sua implantação como uma ferramenta explicativa nas análises da sociedade e da política africana. Do ponto de vista cultural, Chabal (1998) afirma que a influência do pós-modernismo¹⁷ não tem significado para a massa de homens e mulheres comuns nas cidades e nas vilas africanas. Entretanto, alerta para o fato

¹⁷ "A crença do argumento pós-moderno é que o mundo contemporâneo é aquele em que as identidades individuais estão se tornando cada vez mais interculturais e os valores cada vez mais relativos. O modo como a tecnologia avança e a globalização da cultura criaram condições para que as sociedades experienciem progressivamente as influências da diversidade cultural" (CHABAL, 1998, p. 215).

de que, ainda assim, a cultura pós-moderna ocidental pode ter consequências na cultura não ocidental, uma vez que a revolução na informação tecnológica, que caracteriza as últimas décadas do século XX, vai negociar a forma de ocidentalização cultural, transformando de qualquer maneira, sobretudo em meio ao processo de re-traditionalização das sociedades africanas.

Para nós, do Ocidente, a África é aquela parte do mundo, que permanece sendo a mais profundamente dotada das duas facetas centrais do “outro” – a do mistério e a do exótico. Mistério, não no sentido de que nós não compreendemos bem sua realidade, mas naquele em que sua realidade não é, realmente, branda à nossa compreensão. Exótico, naquele em que preenche, em nós, a mais duradoura necessidade de encontrar em algum (convenientemente distante) “outro” aquela qualidade ou inexplicabilidade assustadoras em sua aparente irracionalidade e tranquilizadora ao realçar da nossa própria racionalidade (CHABAL, 1998, p. 228).

Há na continuidade de percepção de um “oriente misterioso”, a manutenção dos estereótipos sobre o “espírito africano” (SAID, 1995, p.12) daí porque Chabal (1998) conclama a que o Ocidente veja a África com olhos africanos e não ocidentais. É preciso olhá-la com suas peculiaridades, com suas particularidades, com suas políticas e não através de conceitos aplicáveis à sociedade ocidental.

Para Tutikian (2008, p. 43) a história da África reconhece o passado colonial e um presente pós-colonial¹⁸ e, nesse sentido, embasada nos conceitos de identidade e de comunidade e nos relatos ditados pela tradição, ela se olha criticamente e se mostra através de sua literatura e de seus escritores. Esses se colocam contra a noção fundamentalmente estática e forjada de identidade, que segundo E. Said (1995) constitui o núcleo do pensamento cultural do imperialismo, para lançar suas bases através do olhar para sua própria cultura. Esse é o significado da re-traditionalização que, de um lado, tenta romper com a fixidez, do outro, colide de frente com a permanência do imperialismo em determinada esfera

¹⁸ Segundo o professor Russell Hamilton é necessário entender bem o sentido desse prefixo “pós” quando aplicado à situação colonial. Para tal, o estudioso estabelece um paralelo com a expressão pós-modernismo: “o pós-modernismo transcende o modernismo, tanto o científico, racional do iluminismo como, no âmbito literário, o romântico e realista do século XIX e, no século XX, o Modernismo Hispano-Americano e Brasileiro. Portanto, em termos estéticos, o pós-modernismo é uma espécie de vanguardismo. Com respeito ao pós do pós-colonialismo, penso que temos que levar em conta que o colonialismo, ao contrário do modernismo, traz logo à mente uma carga de significadores e referentes políticos e sócio-econômicos. Portanto, os antigos colonizados e os seus descendentes, mesmo com o fim do colonialismo oficial, avançam para o futuro de costas, por assim dizer. Isto é, ao contrário dos pós-modernistas, que carregam o passado nas costas, mas que fixam os olhos no futuro, os pós-colonialistas encaram o passado enquanto caminham para o futuro. Quer dizer, que por mal e por bem o passado colonial está sempre presente e palpável” (HAMILTON, 1999, p. 17). Sem entrar nas polêmicas abertas em torno das teorias da pós-colonialidade, interessa-nos apenas destacar os aspectos referentes ao *passado* na literatura africana.

cultural e em determinadas práticas políticas, sociais, econômicas e ideológicas, comandadas, sobretudo, pela “burguesia nacionalista”, para usar a expressão de Fanon¹⁹.

Garuba (2003) defende que a colonização, por assim dizer, da tecnologia e dos instrumentos e ideologias do mundo moderno pela cultura tradicional não é inteiramente o resultado de uma apropriação nacionalista consciente. É, a um nível muito mais profundo, uma manifestação de um inconsciente animista, que opera através de um processo que envolve o que descreve como um re-encantamento contínuo do mundo. Além disso, para o teórico, é muito importante, nesse momento da história da África, fornecer um aporte teórico analítico para compreender os papéis que a sociedade africana e seus artistas desempenham, para localizar esses textos dentro da arena sociocultural na qual eles são gerados.

Reiteramos, portanto, que o animismo nos apresenta uma forma de religiosidade, a qual não é explicitamente ligada a uma doutrina expressa, a um conjunto codificado de crenças, ou a uma teologia elaborada. A respeito disso, o inconsciente animista é mais próximo de um tipo de imaginário social, decorrente uso que Charles Taylor (apud GARUBA, 2003, p.283) faz do termo, imaginário social como “aquela compartilhada compreensão que possibilita práticas comuns e um sentimento amplamente compartilhado de legitimidade”.

O animismo prevalece sobre os valores da realidade, ele é força do sobrenatural, dos antepassados e dos poderes que existem na natureza. O estatuto real-animista, característico da realidade sócio-histórica das sociedades africanas, dá conteúdo à narrativa que será analisada no próximo capítulo. É importante destacar que essa realidade sociocultural animista, em pleno século XXI, é constituinte da cultura de povos que não abdicam de suas tradições, mesmo inseridos no sistema capitalista moderno.

¹⁹ Frantz Fanon lança luzes sobre vários aspectos desse problema, apontando as estratégias de inferiorização do dominado como fundamentais para a justificação das desigualdades a serem perpetuadas pelo colonialismo, ainda que o discurso procurasse difundir as hipóteses de redução e até extinção das mesmas. Daí que, para Fanon, a libertação está diretamente associada ao momento em que se percebe a armadilha e se decide escapar desse jogo perverso.

Nesse sentido, Mia Couto em *interinvenção*, intitulada “Línguas que não sabemos que sabíamos”, na Conferência Internacional de Literatura em Estocolmo, diz:

O que fez a espécie humana sobreviver não foi apenas a inteligência, mas a nossa capacidade de produzir diversidade. Essa diversidade está sendo negada nos dias de hoje por um sistema que escolhe apenas por razões de lucro e facilidade de sucesso. Os africanos voltaram a ser “outros”, os que vendem pouco e os que compram ainda menos. Os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio (2011, p.13).

É, pois, no diálogo pela diferença, que esta dissertação pretende provocar a reflexão a respeito não só da literatura africana, mas também das literaturas que são produzidas em línguas ainda não sabidas, pois embora as línguas sirvam para comunicar, “elas não apenas servem. Elas transcendem essa dimensão funcional. Às vezes, as línguas fazem-nos ser” (COUTO, 2011, p.13).

Sabemos que o conhecimento e a valorização da literatura africana estão permeados pelas identidades que lá são construídas. Entretanto, pensar uma *africanidade* literária distancia-se de saberes essencialistas, uma vez que identidades não são, elas sempre estão em movimento, e a palavra não está presa ao papel, mas dissonante em vozes.

Não existe escritor no mundo que não tenha de procurar uma identidade própria entre identidades múltiplas e fugidias. Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações. Uma dessas nações vive submersa e secundarizada pelo universo da escrita. Essa nação oculta chama-se oralidade (Idem, 2011, p.23).

Para tanto, o animismo aqui é compreendido como mais uma forma de reconhecer a literatura africana e de nos aproximar de uma cultura que se distancia dos nossos entendimentos correntes e, assim, sabermos mais de quem somos. Ainda nos parece central dizer que, aos nos dedicarmos a essa pesquisa, percebemos que “ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo” (Idem, 2011, p.24) – condição tão próxima das histórias que iremos contar, mas ainda tão distantes de nosso cotidiano.

3. CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Cada velho africano que morre é uma biblioteca que se queima.

Amadou Hampâté Bâ

Somos um povo livre, livre de criar o novo, livre de recriar o 'velho' em 'nova' forma, livre de se exprimir sem considerações de clandestinidade ou repressão.

Henrique Abranches

3.1 Prefácio

Em Moçambique, Angola e Cabo Verde há muitos contos, mitos, lendas e fábulas, onde as suas populações modelaram, no decurso dos tempos, olhares interessantes sobre o mundo, nos seus diversificados aspectos. Assim, as narrativas tradicionais são transmitidas, perpetuadas e enriquecidas oralmente, ao longo de sucessivas gerações, desempenhando uma valiosa função social milenarmente estabelecida.

No decorrer dos tempos, têm-se realizado coletas interessantes e valiosas do folclore desses países. Nesse sentido, o instituto Piaget publicou em 2004 e 2005 uma série de coletâneas para infância de contos tradicionais, entre elas: *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*, *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças* e *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças*²⁰. As narrativas foram compiladas por Fernando Vale²¹, sendo a edição de

²⁰ Também, *Histórias Portuguesas e Timorenses para as crianças*, não contemplada neste estudo.

²¹ Realizou recolhas em Cabo Verde, onde contactou com o património imaterial do seu povo, de modo especial com os contos tradicionais.

Moçambique em co-autoria com Lourenço do Rosário²², convidado para colaborar na organização da coletânea. Os livros foram ilustrados por Dorindo Carvalho²³.

Este capítulo destina-se a responder a questão titular dessa dissertação: *podemos perceber marcas de realismo animista nos contos tradicionais de Angola, Cabo Verde e Moçambique?* Na busca de responder tal questão, partimos da leitura atenta dos contos africanos. Pela linha que estabelecemos nesta análise, os contos estudados podem ser interpretados à luz de elementos da cosmovisão africana. Tais elementos consistem, mais especificamente, na figura do idoso, na importância da palavra e na indicação de valores e de costumes, que estão associados ao conhecimento e à apropriação do equilíbrio vital, a força que garante ao homem a sabedoria da vida e da morte.

3.2 Recolhas e Oralidade

Pertence a Héli Chatelain a primeira classificação da "literatura oral" angolana (a primeira grande obra de literatura tradicional angolana, *Contos populares de Angola* (1894), edição em Kimbundu e Inglês, teve de esperar 70 anos [até 1964] para ser traduzida em Português) apresentava (1964, p. 101-103) uma tipologia que se manteve quase inalterável até aos nossos dias: 1. histórias tradicionais de ficção ("mi-soso"); 2. histórias verdadeiras, ou melhor, histórias reputadas verdadeiras, aquilo a que nós chamamos anedotas ("maka"); 3. narrativas históricas ("crônicas da tribo ou nação") ("malunda ou misendu"); 4. provérbios ("ji-sabu"); 5. poesia e música (as "canções são chamadas mi-imbu"); 6. adivinhas ("ji-nongonongo").

²² Natural de Moçambique é Doutorado em estudos Portugueses, com especialidade em Estudos Africanos, pela Universidade Nova de Lisboa de Portugal. Publicou livros de Literatura e dezenas de ensaios e prefácios.

²³ Natural de Lisboa nasceu em 1937. Cursou Escola de Artes Decorativas de António Arroio; fez gravura em SCGP; foi bolsista da Gulbenkian. Desde 1963 realizou várias exposições, coletivas e individuais, de desenho e de pintura, em Portugal, Angola, Venezuela, Brasil.

Outro importante coletor da literatura tradicional angolana é Óscar Ribas²⁴ que atuou como pesquisador e organizador de uma das mais importantes recolhas de tradições orais de Angola. Ele se revelou preocupado não só com temas e pesquisas sobre literatura oral, mas também investigou a filosofia, a filologia e as religiões tradicionais dos povos kimbundu de Angola. Oscar Ribas ficou conhecido por seu trabalho de coleta de contos, canções, provérbios, adivinhas, rituais religiosos, poesias, estórias, tendo-se destacado os três volumes de *Missosso*²⁵ como obras de compilação de narrativas tradicionais orais que contribuíram para fazer dele um intelectual conceituado por ter preservado tradições inscritas na memória popular. Dessa forma, o trabalho de Ribas foi um dos que intensamente colaborou para ajudar a configurar um perfil identitário de Angola.

As literaturas da noite, ou seja, as literaturas de tradição oral, como os contos, lendas, misosos, provérbios, cantos, rituais religiosos, adivinhas, costumavam, no passado ancestral, ser tecidas e transmitidas à noite, embaixo de árvores frondosas, ou à beira das fogueiras. Constituía o material vertente da arte de sungular, termo que, de acordo com o Dicionário de Regionalismos do próprio Ribas, significa: seroar, ou seja, fazer serão, contar e ouvir estórias à noite.

Padilha (1995) enfatiza que, ao recolher o material das tradições orais e compilá-lo graficamente, Óscar Ribas se apresenta como um tradutor que procura ser fiel aos textos orais originais, mas, na hora da reprodução escrita, o resultado já não é mais o puramente oral. Ela argumenta que,

[...] mesmo que tais traduções, como é o caso das propostas por Óscar Ribas, tenham a preocupação com a fidelidade ao texto-origem [...], o texto cristalizado na escrita já não pode ser considerado oral *stricto sensu*. A fixação gráfica lhe dá uma nova dimensão em tudo diferente da expressão oral. Por outro lado, e finalmente, não devemos esquecer que, por trás de

²⁴ O trabalho de Oscar Ribas, como muitos críticos já apontaram, tinha, em parte, fundamentos e matrizes, nesse ideário positivista, presente nas primeiras décadas do século XX. Em virtude dessa ótica assumida pelo escritor, percebemos que a busca de identidade nacional por ele empreendida, por intermédio de seu processo de recolha de canções, provérbios, contos, narrativas tradicionais orais, tratava, com algum preconceito, conforme visão corrente no início do século XX, as religiosidades locais, uma vez que manifestava uma certa crítica à desrazão e aos feitiços que, segundo seu ponto de vista, impediam o progresso de Angola.

²⁵ Debruçando-se sobre a área dos Ambundos (Língua Quimbunda e Portuguesa), mais especificamente a zona de Luanda e periferia, reparte e classifica esse enorme acervo em várias obras: no *Missosso I* (1961, 1.^a ed.): contos e provérbios; no *Missosso II* (1962): psicologia dos nomes; culinária e bebidas; *desdéns (isemu)*; passatempos infantis; vozes de animais e epistolário; no *Missosso III* (1964): canções; adivinhas; súplicas e exorcismos; prantos por morte; instantâneos da vida negra.

tudo, há uma outra voz, ou seja, a de quem fez a recolha e, com isso, propõe uma leitura do material coligido, já que o processo de transposição implica um ato de interpretação a ele subjacente (PADILHA, 1995, p. 19).

As compilações de tradições orais podem repousar num testemunho ocular, em relatos, num boato, em versões recriadoras de textos orais originais, combinados e adaptados. Para Vansina (In. KI-ZERBO, 1982, p.176-177), “a coleta de tradições requer muito tempo, paciência e reflexão. Tudo isso implica uma longa permanência em campo, experiência linguística, plano racional de trabalho, consciência histórica”. Um estudioso, que trabalhe com a coleta de tradições orais, deve, inicialmente, entender as diferenças de atitudes de uma civilização oral em relação aos discursos e aos comportamentos de civilizações centradas nos registros escritos. Como é sabido, há uma distinção marcante entre culturas de base oral e escrita. De acordo com Vansina (Idem, p.157), em *História Geral da África*, uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação de sabedoria dos ancestrais. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra.

As literaturas da noite – misosos, contos, canções, provérbios, adivinhas, etc. – se alimentam dos saberes de experiências apoiadas na oralidade. O contador narra como um artífice da palavra, reinventando e dramatizando os vocábulos, os sons, as vozes, os gestos. Há ritmos e gestualidades em suas narrações. O Ocidente, principalmente após o Iluminismo, priorizou a luz como metáfora da razão, da lógica. Já as literaturas da noite sempre se orientaram pelas emoções e por uma rede de lembranças e afetos que costumam habitar, principalmente, as zonas sombrias do inconsciente individual e coletivo. Em *Temas da Vida Angolana*, Óscar Ribas (2002, p. 49) comenta que os jogos tradicionais, embora ocorrendo também de dia, é de noite, sobretudo, que ganham a intensidade, a beleza do efeito. “Quando as almas dos nossos extintos nos incomodam, ou com sonhos, ou com doenças, propicia-se-lhes um festim, as comidas da noite”.

Segundo teóricos que refletiram acerca de como escrever as literaturas da noite – entre os quais, Patrick Chamoiseau e Ralph Ludwig, que pensaram a questão em relação às literaturas antilhanas –, as narrativas orais, passadas de geração em geração, são adaptadas pelas recolhas escritas, sofrendo alterações

quando transpostas para o sistema grafêmico. Ainda assim, muito contribuem para uma configuração do traçado identitário dos povos aos quais pertencem tais tradições, servindo também como formas de resistência cultural, na medida em que expressa uma sociologia do conhecimento, constituída por saberes consuetudinários, explicitadores de como o universo dessas culturas se organiza.

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. [...] E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto (MONTEIRO, 1987, p. 308).

O texto oral é falado ouvido visto, assim, a relevante questão apontada pela epígrafe de Manuel Rui é a (pseudo) continuidade entre o texto escrito e as formas de arte oral. Para Rui, o texto oral não é apenas voz, é ritual, clima (a comunidade ao redor da fogueira), gesto, dança. Há todo um desempenho de *griot* (o mais velho ou o que detém, por profissão ou linhagem, o conhecimento secreto de determinados tipos de texto e técnicas de transmitir as tradições). Enfatiza Ki-Zerbo (2010, p.27) que as manifestações orais são fontes de grande valia para o estudo da história, já que “a tradição oral aparece como repositório e o vetor do capital de criações socioculturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita: um verdadeiro museu vivo”.

Percebemos que a passagem das formas orais às formas escritas não é desprovida de complexidade. Outro ponto que amplia tal complexidade é o uso da língua portuguesa. Em um primeiro momento, o português foi a língua do colonizador. Como a presença de Portugal concentrou-se no litoral, a maioria da população permaneceu falante dos muitos idiomas nativos. Como sabemos, eram povos de tradição oral, não do código grafado. Se nos séculos iniciais de colonização, os portugueses ensinavam a língua portuguesa apenas em sua forma oral, temendo que a forma escrita levasse à consciência da busca de libertação, o domínio da escrita tornou-se instrumento de poder, e o uso corrente das línguas nativas, pelos africanos, uma forma de resistência.

Após lutas sangrentas, as então colônias de Portugal obtiveram sua independência por volta de 1975. Entre outras medidas, para construir a unidade nacional, os governos dos países independentes investiram na educação em língua portuguesa, aumentando o sentimento de pertencimento a uma organização

nacional. Assim, o idioma permitiu a divulgação da vida cultural e social que parte de dentro da África, respeitando a tradição de cada um desses países.

No entanto, esses países desenvolveram uma relação com a língua portuguesa diferente da nossa no Brasil. Ali, nem todos habitantes são falantes do português. Há muitas outras línguas correndo em seus territórios: em Angola são muitas, como o quimbundo e o quicongo; em Moçambique, o número também é exorbitante, e inclui o macua e o xichangana; Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe falam variações do crioulo, entre outras línguas. Nessa babel, a língua portuguesa tem um papel importantíssimo: reforçar a unidade nacional em cada um desses países e permitir que eles possam estreitar contato com outras nações lusófonas. A língua portuguesa é o idioma presente nos documentos oficiais, o ensino nas escolas e o usado por muitos escritores na literatura.

O português é na África, tão somente, uma das línguas existentes, a oficial, mas não a que confere uma unidade nacional. Não há como deixar de lado, por isso mesmo, a questão do plurilinguismo, ao trabalharmos com as literaturas das cinco nações, para além é claro, de toda a diversidade de sua dimensão cultural, alargada, ainda mais, por tal polifonia linguística. Assim, recorrendo a Inocência Mata, Padilha (2002) reafirma com ela que:

No caso das literaturas africanas, diferentemente de suas congêneres portuguesa e brasileira, é preciso não esquecer que essa literatura constitui parte – uma parte significativa é verdade – dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa, que incluem também produções em línguas africanas, crioulas ou autóctones (2002, p.350).

Essa constatação é importante, quando as literaturas daqueles países se fazem objetos de estudo, principalmente fora deles, como é o nosso caso no Brasil. Havemos de levar em conta sempre o fato básico de que não apenas as línguas nacionais africanas são faladas, em algumas de suas regiões, às vezes mais que a portuguesa, mas também que já se produzem obras literárias, embora ainda poucas, em tais idiomas. Além disso, esses, com muita frequência, se confrontam com o português dentro de uma mesma produção artístico-verbal como comprovam os escritos, por exemplo, da angolana Ana Paula Tavares.

Concluimos que a relação entre a oralidade e a escrita literária é fundamental na afirmação das literaturas dos cinco países africanos de língua

portuguesa, assim como das marcas de sua diferença ou daquilo que constrói o substrato das suas identidades. Por outro lado, o tema, como se buscou ilustrar, envolve circunstâncias, aspectos e abordagens bastante diversos, que conduzem a uma ampla discussão, irredutível a um enfoque generalizado e rápido. Como enfatiza Hampaté-Bâ:

A tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (2010, p.169) (grifo nosso).

Ou, conforme ensina Ki-Zerbo, em História Geral da África:

[...] a tradição oral não é mais uma fonte que se aceita por falta de outra melhor e à qual nos resignamos por desespero de causa. É uma fonte integral, cuja metodologia já se encontra bem estabelecida e que confere à história do continente africano uma notável originalidade (2010, p. 31).

Nesse sentido em Angola, a partir da independência e nomeadamente sob o impulso da União dos Escritores Angolanos, são realizadas diversas pesquisas no âmbito e, da mesma forma, em Moçambique e Cabo Verde abundam compilações e recolhas da tradição oral.

No que se refere à literatura infantil, é importante ratificar que só recentemente se constituiu o termo literatura infantil africana. Os contos tradicionais são chamados infantis por uma classificação posterior, ocidental, em Angola, Moçambique e Cabo Verde (inclusive em outros países de língua portuguesa), os contos tradicionais, as narrativas populares de expressão oral, são um valioso instrumento de informação, formação e diversão.

O título do livro de Gabriela Antunes, “Estórias Velhas, roupa nova” (1988) parece-nos paradigmático do trabalho de criação de escritores angolanos que produziram para essa faixa de idade, como Maria Eugénia Neto, Darío de Melo, Octaviano Correia, Rosalina Pombal, Maria do Carmo, entre outros. O Instituto Nacional do Livro e do Disco editou uma coleção, a “Piô-Piô”, em 1982, da qual fizeram parte 12 escritores, cada um com seis estórias, a partir de recolha das estórias tradicionais e o trabalho de recriação.

Em Moçambique, nos anos 70 o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD) lançou duas coleções, a “Era uma vez” e a “Xirico”, na qual foram publicados mais de uma dezena de títulos, assim como traduções. No semanário “Domingo”, abriu-se um espaço infantil, o “Njingiritane”. Do acervo do INLD podemos ressaltar: “Contos moçambicanos”, “Papá operário, mais 6 histórias”, “O gato bravo e o macaco”, “O coelho saltador”, “O menino que não crescia”, de Orlando Mendes; “O girassol e Viagem ao meio das nuvens”, de Amélia Muge; “No tempo do Farelahi”, de João Paulo; “Os animais buscam a água”, de João Arnaldo e outros.

O papel do Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco foi fundamental para a expansão da Literatura para crianças e jovens em Cabo Verde, destacando-se em seu acervo os livros de Orlanda Amarílis, Margarida Brito, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Amarílis revitalizou o magma tradicional das estórias do Ti Lobo e do Chibinho, adicionando-lhe uma estrutura lúdica no manuseio do livro “Facécias e peripécias” e na ordenação do contado; Margarida Brito explorou as canções tradicionais de Cabo Verde, especialmente a morna, e Magalhães & Alçada trabalharam com o conhecimento da realidade geográfica e cultural do arquipélago. Ainda, é importante referirmos o trabalho realizado por escritores, como, por exemplo, Pepetela e Mia Couto, que também escrevem para crianças. Existem diversas publicações nos três países estudados endereçadas para as crianças.

3.3 As Antologias

Podemos reconhecer, nos contos estudados das antologias que constituem nosso corpus de análise *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*, *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças* e *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças*²⁶, as características estruturais do conto popular. O conto tradicional é um texto de extensão curta, sendo que a sua brevidade implica, estruturalmente, um reduzido número de personagens; a existência também de uma

²⁶ Os contos escolhidos para a análise estão nos anexos dessa dissertação. Quando referidos, escolhemos apresentar o ano de publicação após a apresentação do título de cada uma das histórias, e não a todo momento das citações, a fim de que o texto não fosse poluído de referências bibliográficas.

ação simples (ação principal), ou de pequenas ações que se interligam; um espaço e tempo limitados ou pouco definidos. O conto tradicional é de difícil definição, pois se confunde frequentemente com outros gêneros, como o mito ou a lenda. No entanto, faz parte do espólio literário tradicional e tem sempre uma moralidade intrínseca, a qual se explica num contexto didático, em que se pretende que o exemplo das personagens previna condutas negativas.

A estrutura segue uma ordem de desenvolvimento: primeiro, existe uma situação inicial de equilíbrio; segundo, ocorre uma perturbação do equilíbrio/apresentação do problema; por fim, acontece a resolução do problema/ equilíbrio restabelecido. O tempo nos contos, geralmente, decorre numa dimensão atemporal, no sentido em que as marcas temporais recorrentes são pouco precisas. É frequente iniciarem com "Era uma vez", expressão que permite alertar o ouvinte para o fato de o conto pertencer ao campo do irreal, do transcendente. Da mesma forma, não há uma aposta na caracterização do espaço da ação. Referem-se ao campo, à cidade, ao castelo, à aldeia, ou seja, espaços de valor social que reforçam a classe social das personagens e que se adequam a qualquer época.

Devemos revelar logo no princípio, apesar deste não ser o foco de nossa análise, o fato de podermos identificar uma sequência narrativa²⁷ nos contos lidos, além de ser possível reconhecer que o desenvolvimento da história narrada sempre

²⁷ Todorov (1971), a partir da crítica literária, propõe uma definição da narrativa que também aponta para uma divisão do enunciado narrativo em cinco macro-proposições. "A intriga mínima consiste na passagem de um equilíbrio a outro. Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Daí resulta um estado de desequilíbrio; por ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. Há, por conseguinte, dois tipos de episódios na narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro" (Todorov, 1971, p. 124). Em um trabalho posterior, Todorov (1973) destaca nesta definição a divisão da sequência narrativa em cinco macro-proposições. O que aparecia implícito em seu trabalho anterior aparece aqui explicitado. A primeira macro-proposição (Pn1) corresponderia, assim, à situação estável inicial. A segunda (Pn2), à força que a vem perturbar. A terceira (Pn3), corresponde ao estado de desequilíbrio resultante. A quarta (Pn4), à força em sentido inverso que vem restabelecer o equilíbrio. Finalmente, a quinta (Pn5) corresponde ao novo equilíbrio estabelecido. De sorte que uma narrativa mínima é composta de dois estados distintos (Pn1 e Pn5) intermediados por uma série de macro-proposições narrativas medianas que asseguram a transformação de um estado em outro. Esta série lógica de proposições narrativas será denominada por Todorov (1973) de *Sequência Narrativa*. Mas para além da sequência narrativa, poderemos encontrar enunciados mais complexos, nos quais agrupam-se, de maneira encadeada, mais de uma sequência.

passa por determinados pontos até desaguar na moral incentivada. Segundo Propp²⁸ (1928/1983), o texto do conto maravilhoso pode se dividir em sequências.

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma maldade ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da maldade, o socorro e a salvação durante a perseguição, etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma sequência. Cada nova maldade ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova sequência. Um conto pode ter várias sequências (PROPP, 1984, p. 144).

Conforme Propp (1984), as outras partes constitutivas do conto seriam os elementos de ligação; as motivações; as formas de entrada em cena dos personagens; os elementos acessórios atributivos. Para esse autor, é de grande importância a abordagem funcional dos elementos do conto. Isso porque, o fato de podermos trabalhar com funções nos permitirá a construção de uma estrutura do conto. Assim, Propp será o primeiro a chamar a atenção para a forma estrutural do enunciado narrativo.

Nesse sentido, a narrativa caboverdeana “Sapatos Rotos” (2004), conta que “havia um rapaz de nome Manuel do Boné Branco que habitualmente vivia com a sua mãe, mas, de vez em quando, gostava de vaguear” (p.125). Num desses passeios toma posse de um sobretudo, (única herança do pai para três irmãos que brigavam pelo casaco comprido). O casaco tinha “muito valor, pois quem o vestir pode ir a qualquer lugar e não será visto pelas outras pessoas” (p.125). Manuel enganou os irmãos e levou o casaco. Mais adiante, encontrou dois rapazes a lutar por um chapéu de seda, “é não só um chapéu invulgar, mas também foi a única coisa que nosso pai nos deixou. Agora e por isso, teremos que o repartir”, “quem o

²⁸ Em seu trabalho, Propp se propõe a fazer uma morfologia dos contos de fada (chamados por ele de contos maravilhosos). Como morfologia, o autor entende uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto. Analisando e comparando a distribuição dos motivos em diversos contos, Propp descobriu que muitas vezes os contos emprestam as mesmas ações a personagens diferentes. Muitas são as situações, quando comparamos contos diferentes, que se resumem numa mesma ação na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não suas funções. Assim, ele propõe um estudo dos contos a partir das funções das personagens. “No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias” (PROPP, 1984, p. 59).

puser pode atravessar a água sem se molhar – responderam os irmãos” (p. 126). Manuel engana-os e leva o chapéu.

Essa narrativa poderia ser de origem portuguesa, por exemplo, o nome do personagem remete a isso. Os irmãos, que brigam pela herança do pai, objetos mágicos, a figura do rei são símbolos clássicos das narrativas do conto maravilhoso. De posse do casaco e do chapéu, Manuel aceita o desafio do Rei, invisível segue a princesa e descobre seu pacto com os diabretes, acompanha a noite de dança que a fazia gastar os seis pares de sapato. As danças – europeias – foram valsa, mazurca, escocesa, contradanças, etc. No fim da história, o rei cumpriu a sua promessa e, assim, esse rapaz se tornou dono de uma grande fortuna. Depois voltou para sua terra, “onde viveu em paz e bem estar com sua mãe, a qual, ao morrer, o abençoou, dizendo: Em troca do bem que me fizeste, oxalá que vivas feliz, durante muitos e muitos anos” (p.134).

Também a narrativa angolana “O monstro Tchazangombe” (2004) possui figuras clássicas do conto maravilhoso, por exemplo, o pai que tinha um único filho e antes de morrer faz a profecia: “meu filho, quando eu morrer toma contigo a minha arma, pois com ela, poderás partir para onde quiseres (p.89).” Quando o pai morre, o filho parte com sua arma à procura de família e fortuna. No caminho encontrou um sonhador, ficaram a dois, andaram e dormiram. Na manhã seguinte, o sonhador disse: “Amigo, sonhei que nos encontrávamos com um ladrão e que todos fazíamos a mesma viagem” (p.89). E assim ocorreu, depois sonhou com um construtor de barcos e um colador de coisas partidas, ficaram os cinco. Nessa história, o sonhador vai antevendo os acontecimentos, todos acabam lutando contra o monstro de muitas cabeças e trazem de volta a filha do soba (chefe na tribo africana). Interessante observar os valores encorajados nesse conto, no início da narrativa a motivação do rapaz para partir é constituir família e riqueza. No término da narrativa, os cinco amigos recebem do soba como prêmio por salvar a donzela “ao da arma, o seu sobado e também a filha em casamento. Em seguida, a todos os outros, deu mulheres para esposas. E eles, muito agradecidos, ficaram a ser ajudantes do novo soba” (p.93).

Podemos dizer que de forma geral os contos estudados falam, em sua essência, de mistérios da vida. Através de sua essência mítica, tão necessária à

sobrevivência humana, eles procuram explicar a existência humana. Para Vladimir Propp (1984) o mito seria parte da gênese do conto maravilhoso, isto é, para ele o conto maravilhoso poderia ser qualificado como mítico. Afinal, o conto maravilhoso tem em si os mitos primordiais como elementos indicativos de boa conduta, visto que há nessas narrativas uma moral que demonstra a forma correta de agir em certas situações a que o homem é exposto.

Dessa maneira, “A mulher e o amendoim” (2004) é uma narrativa angolana que relata a história da mulher que tinha ido com seus filhos arrancar amendoim, porém, recusou-se a dividir sua colheita e por isso foi castigada. “- Quando ontem vim, o amendoim que tinha tirado acabou-se todo a dar aos que passavam. Por isso, hoje, disse aos filhos que me cobrissem com a rama, e ela colou-se ao corpo. Foi isso que fiz!” (p.70). No desfecho da história, o homem voltou e disse, “Sirva-vos isto de lição! O que dá abre a mão, o que recusa incha-lhe o pescoço. Acaso, se desses dois pés de amendoim, acabava-se-te a lavra toda?!” (p.70).

Percebemos que, na forma de um ditado, a moral foi exposta. Pela avareza a mulher foi condenada e castigada. Então, no término da narrativa, a lição é dada: “Depois desta lição de bem-fazer e de bem conviver, o homem retirou-lhe do corpo a rama do amendoim e foi-se embora, depois de o haverem recompensado (p.71)”. E o costume instaurado, “por isso, desde então até ao dia de hoje, se uma pessoa passar no caminho tem que se lhe dar amendoim, ainda que não peça. Daí é que veio este costume” (p. 71).

A expressão “desde então até ao dia de hoje”, torna possível considerar que os costumes atuam como um elo entre o presente e os conhecimentos tradicionais, remetendo, por vezes, aos ensinamentos ancestrais. Nessa narrativa, a solidariedade entre os que convivem é estimulada (lição de bem-fazer e de bem conviver), assim, devemos dividir nossa colheita, nossos bens, com quem necessita ou precisa de ajuda, essa é a forma correta de agir.

Também a narrativa caboverdeana “Deus faz um tambor” (2004) transmite ensinamentos e recupera valores da sociedade. “Um dia, o senhor Lobo encontrou o sobrinho e disse-lhe: vê lá como estás gordo e bonito, mas eu tenho andado por aí a apanhar gafanhotos e a passar fome e, como vê, estou arruinado da minha saúde”

(p.95). Destacamos que a necessidade de saciar a fome é tema recorrente nessa história e na anterior. O rapaz respondeu que estava assim gordo porque tinha descoberto uma mama que lhe dava o leite que quisesse: “Ó Pedro, como é que fazes isso?!” (p.95), quis saber Tio Lobo – uma figura da tradição africana, que tem fama de ser guloso e espertalhão, sempre querendo se sair bem sem muito esforço.

O sobrinho levou o tio para comer e beber e na volta lhe ensinou uma fórmula mágica para comer os frutos de uma árvore muito alta. Um dia, tio Lobo voltou à figueira para comer, mas esqueceu da fórmula mágica, e a árvore começou “a subir, a subir até chegar ao céu” (p.97). Tio Lobo contou o ocorrido e Deus pensou em uma maneira de fazê-lo descer. “Farei um tambor para ti. Depois vou prender-lhe uma corda e tu montas nele e vais descendo, descendo, até chegares à Terra. Quando lá chegares, tocas o tambor e eu então cortarei a corda” (p.98). Quando foi lavar o couro, Tio Lobo teve apetite e comeu-o, e ao voltar, disse a Deus que “a água tinha fugido com o couro, enquanto o estava a lavar”. Nessa passagem, a gula da personagem é destacada. Foi preciso Deus enviar um anjo para acompanhar Tio Lobo e ver o que se passava. “Oh, não ia comê-lo, estava apenas a cheirá-lo” (p.98).

Deus fez o tambor e disse ao homem: “Atente bem ao que te vou dizer. Agora vais descer... Não toques o tambor durante a viagem, mas, quando chegares lá abaixo, tocas então com muita força. Deste modo, eu, ouvindo o som, fico a saber que lá estás. Depois corto a corda e deixo-se ir” (p.99). Assim, ficou tudo combinado, mas quando estava descendo, o senhor Lobo viu um pássaro com boa comida na boca e, como era guloso, pediu um pouco ao pássaro. O pássaro respondeu: “Se tocares para mim neste tambor, eu dou-te um bocado da minha comida” (p.99). O senhor Lobo muito guloso fez um plano e tocou o tambor. Deus ao ouvir aquele batuque cortou a corda. O senhor Lobo foi descendo até estatelar-se no chão. Então, “é preciso saber esperar, pois quem espera sempre alcança. O pecado da gula foi e continua ser a desgraça de muitas pessoas” (p.100). No fim da narrativa, temos a informação de que “mais tarde, aquele tambor foi encontrado e serviu de modelo para a construção de muitos dos tambores africanos” (p.101). O tambor é um importante instrumento nas festas e nos rituais africanos:

[...] existe também uma música ritual, tocada por iniciados, que acompanha as cerimônias ou as danças rituais. Os instrumentos dessa música sagrada são, portanto, verdadeiros objetos de culto, que tornam possível a comunicação com as forças invisíveis. Por serem instrumentos de corda, sopro ou percussão, encontram-se em conexão com os elementos: terra, ar e água (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 200).

Dessa maneira, essa narrativa se torna especial por fazer referência à origem desse instrumento. Nota-se, assim, que o tambor é elemento de ligação entre humanos e deuses, a música muitas vezes pode estar relacionada ao ritual, às festas, e de forma geral, ao sagrado.

Outra narrativa caboverdeana traz a figura do senhor Lobo. “João das águas perdidas” (2004), conta que havia um homem de apelido Lobo que era casado e tinha quatro filhos, na sua terra, era chamado Tio Lobo. Ele era pescador “costumava apanhar mais peixes que os outros” (p.115). Estava em um tempo de má sorte, quando pensava em voltar para casa, apanhou um peixe que lhe pediu que o soltasse. “Não posso soltar, pois a minha mulher e os meus filhos tem fome – respondeu o pescador” (p.115). O peixe insistiu, dizendo: “Trago-te uma terrina. Assim, basta dizeres: Terrinazinha, teque! E não vos faltará comida...” (p.115).

Lobo contou o ocorrido para dois sobrinhos, um deles por inveja roubou a terrina. “No dia seguinte, embora triste e aborrecido, mas sem perder a esperança, o homenzinho foi novamente pescar e apanhou o mesmo peixe” (p.116). Dessa vez, o peixe trouxe uma travessa branca (“travessinha, teque! E ela enche-se de comida” (p.116)). O sobrinho invejoso contou ao rei, que mandou chamar o pescador e tirou-lhe a travessa mágica. Tio Lobo ficou arreliado, mas também não desanimou e pescou ainda o mesmo peixe. Pela terceira vez, o pescador não pode soltar o peixe porque filhos e mulher tinham fome.

Dessa vez, o peixe trouxe um pau, “Pauzinho bate! E ele baterá em toda gente” (p.117). O pescador armou um plano e foi recuperar sua travessa, teve coragem de dizer (enquanto o pau batia) “Senhor rei, sofra com paciência, pois eu também sofri por me ter tirado a minha travessa. Até estive três dias sem comer” (p. 119). Tio Lobo levou sua travessa e seu pau para casa. Passado algum tempo, Tio Lobo começou a ficar preocupado com sua enorme barriga, pois comia muito. O pauzinho bateu-lhe na barriga e tornou-o um homem elegante. Adiante, Tio Lobo começou a comer moderadamente e a trabalhar. As pessoas queriam saber como

ele estava tão elegante, Tio Lobo lembrava-se do ocorrido e, por isso, queria ser chamado, a partir de agora, de João das Águas perdidas.

Nesse conto, é importante observar que a perseverança e o trabalho frente aos desafios são comportamentos incentivados, mesmo sofrendo injustiças (a inveja, por exemplo). De forma geral, nos contos estudados, os maus comportamentos são punidos e a forma correta de agir incentivada, o conselho edificante geralmente é sintetizado no fim da história na forma de uma moral.

Semelhante movimento narrativo, verificamos em “O anel roubado” (2004), a partir da história de Seocenho. A narrativa conta que, em tempos passados, vivia com sua mãe, na ilha caboverdeana de São Nicolau, um rapaz de quinze anos, chamado Seocenho. Um dia chegou em casa e disse: “Mãe, já sabia que o pescador é a última pessoa a morrer de fome?! Pois há sempre peixe para ele apanhar” (p.79). (Como podemos perceber, a fome é um dos temas mais recorrentes nos contos estudados.) Seocenho vai trabalhar no domingo, “Olha lá, não vás. O domingo é mau dia para pescar” (p.79). Embora o tempo estivesse mau e o mar bravo, ele pescou uma sereia, e ela, em troca de ser libertada, lhe deu uma prenda, um anel, “com ele encontrarás peixe, encontrarás dinheiro, encontrarás tudo o que desejares” (p.81).

O rapaz deu o anel à mãe. Teve a possibilidade de fazer uma boa casa para ambos viverem. O rapaz levou para viver com eles um cachorro, um gato, um rato, todos achados na rua. Todos viviam felizes. A mãe tinha uma irmã que morava na ilha de Santo Antão, mas que nunca se importou com ela, por ser pobre. Então, cheia de inveja, decidiu viajar para São Nicolau para se certificar do que tinha ouvido. “Se bem o pensaram, melhor fizeram. Às escondidas, roubaram o anel e, no dia seguinte, voltaram para Santo Antão” (p.84).

“Olha filho, perdi o anel e agora não o consigo encontrar” (p.85), falou a mãe. Seocenho ficou muito preocupado. O cachorro cheirou o vento: “O anel foi levado para Santo Antão” (p.85). Os animais criaram um plano, atravessaram o mar e chegaram a Santo Antão. Cada um ficou responsável por uma parte da tarefa, contribuindo com sua característica natural, o rato roeu, o gato pegou o rato e o cachorro nadou. (Reconhecemos aqui a estrutura e temática de muitos contos

maravilhosos, o trabalho conjunto.) Desse modo, os três levaram o anel para Seocenho. “Aqui tens o anel. Estava em Santo Antão, na casa da tua tia, irmã da tua mãe. Fomos lá buscá-lo” (p.90). O rapaz agradeceu e disse:

- Mãe, como vê, isto é obra minha. Se eu não fosse amigo do cachorro, do gato, do rato, como estaríamos hoje de vida?... A sua irmã não merece confiança. Bem se costuma dizer que a inveja é a causa de muitos vícios e maldades que fazem neste mundo (p.90).

Como homem prevenido vale por dois, a partir daquele momento, Seocenho não só tomou ele próprio conta do anel, mas também se tornou novamente pescador. Assim, nessa narrativa, também temos o objeto mágico que supre as necessidades do herói. No desenvolver da narrativa, ele é perdido, mas no final é encontrado e a harmonia restabelecida. É importante notar que a fome, assim como a inveja, evidencia uma falta. “O pescador é o último a morrer de fome” (p.79) diz o menino. Na narrativa, os animais são amigos, isso é possível porque não sentem mais fome, pois foram bem alimentados pela família.

Novamente, destacamos os ensinamentos, a inveja é ruim, a prudência e o trabalho fazem bem em qualquer circunstância, mesmo quando se possui um anel mágico. Inclusive, podemos destacar o trânsito por Cabo Verde, a narrativa faz referência ao local, onde se desenvolve a história. Outro ponto relevante que podemos destacar é a relação muito próxima e afetiva de Seocenho com sua mãe. Além disso, a presença dos animais é muito comum nos contos africanos, algumas vezes, relacionados com os humanos e, em outras narrativas, são os protagonistas.

Por exemplo, os contos moçambicanos “Os coelhos e os macacos” (2005) e “O coelho e Os cães selvagens” (2005), ambos possuem como figura principal o coelho, personagem com fama de ser muito esperto. No primeiro conto, o coelho buscou uma forma de fugir às perseguições que os outros animais lhe faziam. Trapaceiro, astuto, ele engana os macacos. Esses acabam por levar a culpa pelo crime do coelho (que viu cair na fogueira os filhos do leão). “É por isso que hoje o macaco prefere dormir nas árvores, porque tem medo do leão” (p.104). No segundo conto, o coelho descobre um estratagema (usando um arbusto) para atravessar o rio muito rápido. Resolveu ir provocar os outros animais e, de maneira muito astuta, constrói uma intriga entre os cães e o javali. “É por isso que hoje quando vamos à caça e os cães estão a perseguir um coelho, logo que vêem um javali, vão

prontamente atrás dele” (p.109). Notamos, em ambas narrativas, a referência à instauração de um costume. Essas narrativas, que tratam de perseguições e morte, são bastante violentas e, ao final, mesmo fazendo trapaças, o coelho se sai bem.

Na narrativa angolana, “O coelho, o Leão e Outros Bichos” (2004), o coelho é personagem central, e a violência está presente. “O coelho e o leão foram à caça ao mato, para matarem a fome” (p.75). O leão pensava em como fazer para devorar o coelho, esse percebeu e disse: “Tu tens ódio contigo e que lugar algum tem ódio consigo!” (p.76). Assim, o Leão recebeu essa lição do coelho e foi sozinho para o meio da floresta. Noutra ocasião, esse coelho tinha contraído muitas dívidas com os outros animais, então, pôs-se a pensar uma forma de se ver livre de tantos credores. Armou um plano muito ardiloso e enganou os bichos. Conseguiu salvar a vida e afastar os credores.

Como vimos, os fatos do conto não podem, evidentemente, pertencer materialmente à vida cotidiana, mas ficam inseparáveis dessa última pelo apólogo final (BESSIÈRE, 1974). Podemos considerar que a moral e os costumes apresentados nas narrativas remetem aos conhecimentos tradicionais e, em extensão, ao tempo africano tradicional, pois ligam o passado com o presente. Para Ki-Zerbo (2010, p. 24):

Ora, em geral, o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam. Assim sendo, a causalidade atua em todas as direções: o passado sobre o presente e o presente sobre o futuro, não apenas pela interpretação dos fatos e o peso dos acontecimentos passados, mas também por uma irrupção direta que pode se exercer em todos os sentidos.

O passado, através do culto, está diretamente ligado ao presente, constituindo-se os ancestrais agentes diretos e privilegiados dos negócios que ocorrem séculos depois deles. É preciso atingir uma concepção geral do mundo para entender a visão e o significado profundo do tempo entre os africanos. Na concepção global do mundo, entre os africanos, ainda, segundo Ki-Zerbo (2010, p. 31), “o tempo é o lugar onde o homem pode, sem cessar, lutar pelo desenvolvimento de sua energia vital”.

Tal é a dimensão principal do “animismo” africano, em que o tempo é o campo fechado e o mercado no qual se confrontam ou negociam as forças que habitam o mundo. Defender-se contra qualquer diminuição de seu ser, desenvolver a saúde, a forma física, a extensão de seus campos, a grandeza de seus rebanhos, o número de filhos, de mulheres, de aldeias, este é o ideal dos indivíduos e das coletividades (KI-ZERBO, 2010, p.31-2).

Para este autor o animismo, ou ainda melhor, a religião tradicional africana, caracteriza-se pelo culto devotado a Deus e às forças dos espíritos intermediários. E essa concepção de tempo é incontestavelmente dinâmica, “trata-se da energia vital que reúne uma polivalência de forças, que vão da integridade física à sorte e à integridade moral” (Ki-Zerbo, 2010, p.32). Assim, enquanto alguns contos propõem uma moral, incentivando comportamentos, outros relatam o surgimento de costumes, explicam a origem desses comportamentos e costumes e, até mesmo, a origem do mundo.

O conto moçambicano “História do Homem e da Mulher” (2005) é uma narrativa tradicional em língua sena, recolhida no vale do Zambeze por Lourenço do Rosário. Essa narrativa mescla imagens arquetípicas clássicas – água, tempo, vida, morte, dentre outras. Trata do mito de origem:

No princípio o céu e a terra estavam juntos. Não havia nem nuvens, nem trovoadas, nem chuva, nem noites, nem dias. A Cobra Grande reinava nas profundezas das águas e os bichos temiam-na e respeitavam-na. O Sol e a Lua piravam na junção entre céu e a terra. Eles eram marido e mulher. (...) o tempo não podia ser medido, por isso não se sabe por quanto tempo durou aquilo tudo (p.73).

Esse conto pode ser relacionado ao mito cosmogônico, conforme Eliade (1998, p.13), a função mais importante do mito é a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos Deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica como alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar, etc.

Assim, nessa narrativa, podemos ler como o mundo, tal como conhecemos, dividido entre o céu e a terra, foi criado. O casal mítico do qual descende a humanidade, feitos ao mesmo tempo, homem e mulher marcados pela proteção das águas. Também na narrativa temos a origem da trovoadas, das estrelas, do dia e da noite e do trabalho.

Um dia, a Lua pediu ao Sol um filho. O Sol disse que não, temendo perder as atenções de sua amada. “A Cobra da Água soube das desgraças da Lua, consolou-a e brincou com ela às escondidas” (p.73). De tais brincadeiras resultou uma gravidez que deixou o Sol muito furioso, a Lua teve que pedir proteção à Cobra da Água até nascerem “dois seres muito estranhos, eram o homem e a mulher” (p.73-4). A Lua deixou-os sobre a proteção da Cobra da Água e regressou para junto do Sol.

O Homem e a mulher começaram a dizimar os outros bichos. Uns para comer, outros por prazer [...] Todos seres vivos juntaram-se e insistiram junto a Cobra Grande para que expulsasse o homem e a mulher da água. [...] Foi assim que o homem e a mulher foram expulsos das águas donde vieram e nasceram (p.74).

Observa Robson Lacerda Dutra (2009, s/n) que, “se coube ao português a conquista e o domínio da terra, foi na água que o negro guardou grande parte do seu repositório de suas tradições e ancestralidades”.

O Sol jurou vingar-se e matar todos os homens se os apanhasse a dormir. “É por isso que os homens procuram não dormir de dia, fazendo-o apenas à noite, porque sabem que têm a proteção da Lua” (p.75). Eles sentiram fome, a mulher colheu alguns grãos e começou a pillar. “Quando pilava, o pilão batia na cara do céu. O céu e a terra estavam juntos, mas o céu começou a sentir imensas dores e foi-se afastando, afastando da terra. O Sol e a Lua foram com o céu” (p.74). A Lua longe dos filhos ficou triste e começou a chorar. O Sol não gostou “fez muito barulho, partiu pratos, panelas, partiu todo mobiliário. Foi assim que surgiu a trovoada” (p.75). O Sol queria castigar a Lua por ela ter brincado com a Cobra Grande para ter filhos.

Resolveu então pegar uma manta velha e esburacada e pô-la na cabeça da Lua, que ficou na completa escuridão. Foi assim que surgiu a noite. Mas como a manta era esburacada, é por isso que vemos os pequenos pontos brancos no céu que toda a gente chama de estrelas (p. 75).

O Sol e a Lua separaram-se para sempre, “É por causa desta separação que nós, hoje, chamamos noite quando a Lua aparece com a manta na cabeça e chamamos dia quando o Sol se apresenta com todo o seu brilho” (p.75).

Muitos são os mitos cosmogônicos e diversas as interpretações tecidas ao seu redor, de modo que, através deste tipo de narrativa privilegiada, as sociedades espelhem suas contradições, exprimem seus paradoxos, dúvidas e inquietações que resultam na possibilidade concreta de o homem refletir multiplamente acerca da essência de seu estar no mundo, inquirindo a si próprio sobre suas origens (DUTRA, 2007, p.132)

A ideia do Deus Pai e da Mãe criadora primordial sofre, no entanto, algumas modificações e interpretações de acordo com diferentes épocas e com a cultura. A tradição cristã, por exemplo, afirma que a humanidade se originou do corpo de Adão, concepção judaica que atribuiu ao homem grande potencial criador e entende o corpo miticamente como organismo que contém riquezas e uma grande potencialidade gerativa e criativa.

No que se refere à representação feminina no universo mítico africano, percebemos a manutenção de algumas formas mítico-cristãs, como, por exemplo, a também existência de um casal primordial. Se o texto bíblico descreve o surgimento de Eva a partir de uma costela retirada de Adão, a concepção exposta nesta narrativa afirma que homem e mulher foram criados simultaneamente. Esses são, assim, os primeiros habitantes de Moçambique dos quais descende a nação, explica a origem da humanidade para estes povos.

O conto moçambicano “O Castigo” (2005), como os contos estudados anteriormente, narra a origem de um comportamento. Neste conto, percebemos a narrativa de uma prática tradicional Africana, a poligamia. Destacamos a figura da anciã na aldeia e sua relação com o grupo. A história inicia: “Certa vez, há muito tempo, antes mesmo das avós dos nossos avós terem nascido, houve uma grande cheia no rio” (p. 95). O rio encheu e surpreendeu todos homens nas ilhas, o rio encheu de noite, e os homens morreram todos. As mulheres ficaram sem um único homem. Elas passaram a realizar todos os trabalhos. “Faziam o que lhes pertencia e o que pertencia aos homens. Mas não podiam ter filhos. E começaram a envelhecer e a morrer. Fazer filhos é trabalho de homem, a mulher sozinha nada pode fazer. É por isso que estavam a desaparecer” (p.96). Assim, andavam todas muito tristes.

Um dia, passaram por aquela povoação dois irmãos que viviam nas povoações do outro lado do rio. Esses irmãos vinham da Beira, o rio estava cheio, os dois irmãos não podiam atravessar, eles ficaram acampados e comiam peixe, “todos os dias comiam peixe, peixe, peixe” (2009, p.96). Então decidiram ir procurar alguma machamba²⁹ de milho, encontraram uma, perto da povoação onde viviam as

²⁹ Propriedade agrícola não muito extensa, campo cultivado, pequena fazenda ou horta (VALE, 2005, p.98).

mulheres, começaram a roubar o milho, mas, caíram numa cova funda, uma armadilha feita pelas mulheres.

Passado algum tempo, chegaram as mulheres, eles pensaram que iam morrer, “olharam para a cara das mulheres, e elas estavam com caras muito ferozes” (p.96). As mulheres falaram entre si em voz baixa, e a chefe disse: “Hoje vamos fazer uma grande festa. Todos vão apresentar o melhor cabanga (cerveja) que tiverem. A noite será de dança”.

Uma velha disse: “Minhas filhas, estou muito velha, mas dou-vos um conselho. Se quereis que a nossa aldeia retorne aos bons tempos passados, aproveitai estes prisioneiros” (p.97). A chefe compreendeu o que a velha queria dizer e decidiu: “pronto, o vosso castigo vai ser o seguinte: cada uma de nós passar uma noite com cada um dos dois. Dormiremos com eles uma por noite. E, daqui a três anos, todas nós teremos dormido pelo menos uma vez com estes prisioneiros” (p.97). Passados três anos, a povoação tinha muitas crianças, rapazes e raparigas, todos eles eram irmãos. A chefe disse que o castigo havia terminado, um irmão voltou para sua gente o outro ficou, pois, sua gente agora era aquela, e fez mais filhos.

No final da história, a justificativa para o comportamento poligâmico (masculino) é apresentada: “É por isso que até hoje cada homem arranja muitas mulheres. Foram as próprias mulheres que castigaram os homens, para que eles lhes fizessem filhos” (p.97). Esse conto é uma narrativa recolhida em 1981, por Lourenço do Rosário, narrada por uma camponesa, na localidade de Mopeia, Zambézia.

Nessa narrativa, é importante destacarmos o papel desempenhado pela idosa, é ela quem dá o conselho “aproveitai estes prisioneiros” (p.97), entendido e acolhido pelo grupo, garante que a comunidade não desapareça. Esse aprendizado revela a importância de um ditado popular africano que afirma que a morte de um ancião equivale à perda de uma biblioteca inteira, visto ser ele testemunha e repositório de traços culturais singulares.

Na África, o respeito ao idoso está ligado à visão cíclica da vida e à velhice, diferente do que acontece no mundo ocidental, é uma fase privilegiada e é almejada

por todos. Nsang O'Khan Kabwasa, estudioso das concepções sociais e culturais africanas, discorre sobre o papel das pessoas idosas em sociedades africanas. Ele explica que, nessas sociedades, ser idoso é ter papel específico e importante, pois “os velhos são o alicerce da vida na aldeia” (KABWASA, 2010, p. 14).

Kabwasa (2010, p.14) chama ainda atenção para a “visão animista africana do universo, segundo a qual a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas”. Nessa concepção, há o elo com os valores tradicionais, fazendo com que os seres viventes estejam interligados, mesmo antes do nascimento, aos que vieram antes deles, e também, aos que virão depois deles. Nesse conto foi possível reconhecemos o pensamento de Kabwasa, quando afirma que: “os velhos continuam a assumir funções importantes na sociedade, funções que apelam para seus conhecimentos das tradições em vários domínios: jurídico, religioso, médico-mágico, educacional e econômico” (Idem, 2010, p.14).

No conto angolano “A sabedoria dos velhos” (2004), percebemos de maneira muito clara, como indica o próprio título, a importância da ancestralidade na cultura africana. Nessa narrativa, um soba (chefe da tribo) fez um conluio com os jovens do seu território e resolveram expulsar dali todos os velhos, para ficarem só na terra e governarem-na a seu modo. Porém, um jovem, não concordando com aquilo, conseguiu esconder no mato o seu tio idoso. Passaram alguns dias e, enquanto o soba dormia, veio uma cobra, enroscando-se ao seu pescoço. Quando o soba acordou, não podendo mexer-se nem falar, apenas fazia sinais com a mão.

Os jovens não sabiam como matar a cobra no pescoço do soba. Ficou ele com a cobra no pescoço durante muitos dias, sem a poderem matar. Aquele jovem que tinha escondido o velho tio foi conversar com ele e contou o problema. O velho disse: “Isso sucede assim só porque os velhos são maus! E, no entanto, é muito fácil de resolver” (p.84). E o velho ensinou-lhe como havia de fazer. Quando o jovem foi ter com os outros, tirou um grilo da terra, amarrou-o a um fio e prendeu-o perto do soba. Quando o grilo pôs a cantar, a cobra saiu do pescoço para ir comer o grilo. Então, o jovem pegou num pau e matou a cobra. O soba perguntou-lhe onde é que ele havia adquirido essa sabedoria. O rapaz contou que havia escondido seu velho parente para que não acontecesse com ele o que o soba mandou fazer aos outros anciãos. Desse modo, o soba sentiu-se culpado do mal que tinha feito aos outros

velhos e, em agradecimento, deu uma parte do seu território para o velho governar, “com o direito de receber tributos como se fosse um verdadeiro soba” (p.85).

O velho focaliza a sabedoria na tradição oral e é, sobretudo, na boca dos mais-velhos que aparecem os provérbios. O didatismo implícito nos provérbios é mais um traço característico da tradição oral, pois os contos se voltam para a educação por meio da reflexão. Percebemos que, por meio do resgate de histórias e crenças da tradição oral, repleta de narrativas fantásticas, assiste-se à figura do ancião como guardião de uma memória ancestral, de uma sabedoria a ser transmitida através das gerações.

O velho representa o passado, a tradição, enquanto a criança simboliza o futuro, a esperança de um novo mundo, construído a partir dos valores herdados dos antepassados. O ancião pode ser considerado um *griot*³⁰, representante da fala ancestral (com sua autoridade e cenas rituais) e, de certa forma, sua voz continua germinando nas adivinhas, nos provérbios, nos mitos e mesmo nas narrativas que passam pelo processo tradutório e na (trans)figuração da escrita.

Mais uma vez, o saber primordial africano é trazido à cena, posto que a criança e o idoso situam-se nos extremos do que se chama linha divisória entre o mundo visível e o invisível. [...] Estes estão mais em contato com o mundo dos antepassados, ou seja, daqueles que abandonaram a vida física para, como espíritos, habitarem os elementos da natureza e, de lá, vislumbrar o mundo vivente (DUTRA, 2007, 142)

Segundo Kabwasa (2010, p. 14-5), nessa visão africana de mundo, ligada à força vital, a velhice é uma etapa da existência humana a que todos aspiram, pois a crença na sobrevivência, na continuidade da vida e no culto dos antepassados privilegia os anciãos, que são o vínculo entre os vivos e os mortos. Trata-se, portanto, de uma concepção circular em que estão dispostos o nascimento, a morte e o novo nascimento, ou seja, a criança tornar-se-á um mais velho, que será um antepassado, o qual, “como força vital renascerá para completar o círculo de vida do

³⁰ *Griot*, segundo Hampâté Ba, “[...] a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégio dos *griots*, espécie de trovadores ou menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família” (2010, p.202). “Pode acontecer de um *griot* ser, “lançador de má sorte”, assim como pode acontecer de um *griot* ser *doma* “conhecedor tradicional”.”

universo” (KABWASA, 2010, p. 14). Dessa forma, a força vital transita no mundo dos vivos e no mundo dos antepassados.

As três idades do homem têm funções específicas. Na infância, ocorre a aprendizagem; na maturidade, a produtividade; na velhice, a sabedoria. Os velhos são os sábios, e a vida espiritual deles se intensifica. São procurados para opinar em vários domínios do saber, “sua arte de manejar a fala, que, aliás, também é uma forma de magia” (Idem, 2010, p. 15). São também temidos e, caso algum ancião esteja em desacordo com a família, seu poder pode atingi-lo. Nesse caso, ele se torna um feiticeiro e é afastado da aldeia. Entretanto, envidam-se esforços entre os familiares para que isso não ocorra e para que o ancião se acalme.

Pelo que se pode concluir da explanação de Kabwasa, dentro dessa perspectiva animista, a morte não significa o fim de uma pessoa, pois toda a vez que o ensinamento de um ancestral é repetido por um ancião a um jovem, ocorre um equilíbrio das forças vitais. É possível depreender, então, a partir do estudo de Kabwasa, que a visão animista africana pressupõe o equilíbrio que existe entre o mundo dos antepassados e o mundo dos vivos. Não há, conforme ocorre no pensamento ocidental, um estranhamento entre esses dois mundos.

Kabengele Munanga, antropólogo e professor da Universidade de São Paulo, também escreve sobre a importância da ancestralidade no universo africano, descrevendo a relação de linhagem e parentesco como forma de organização. Essa ligação com os ancestrais é forte e significativa na cosmovisão africana. Segundo Munanga (1986, p.61), “os vivos são unidos aos mortos porque é através desses que a força é transmitida. São unidos entre eles, pois todos participam da mesma vida”.

Como se pode notar, pela leitura dos contos e pela síntese das ideias desses dois pensadores africanos, predomina, na concepção africana de mundo, uma visão que pressupõe um equilíbrio natural entre as fases da vida e a ancestralidade. O ancião, na tradição africana, conhecedor do segredo da força vital, flui, naturalmente, no plano dos vivos e no plano dos mortos, podendo significar o conhecimento da força que emana do plano dos mortos, pois a morte, “não

representa um corte, e sim uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo” (MUNANGA, 1986, p.62).

Associada à importância da ancestralidade, está a “força” da palavra na sociedade africana. Amadou Hampaté Bâ (2010), estudioso de questões africanas, discorre sobre a importância da palavra no mundo africano. Segundo ele, a palavra é o “instrumento de criação”, é o instrumento que coloca um movimento o “poder”, o “querer” e o “saber” (2010, p.172), três capacidades colocados no homem pelo Ser Supremo, criador de todas as coisas.

No conto angolano “A Jiboia, as Cobras e o Ngungu” (2004) temos duas situações em que a importância da palavra é destacada: primeiro, a Jiboia, chefe do grupo profere o ensinamento e suas palavras não são ouvidas; segundo, o canto do Ngungu precisa ser alterado, pois, está em desacordo com os outros seres. Assim, o conto começa:

Um dia, a Jiboia, rainha das serpentes, idealizou um plano de bom governo para a sua raça. Convocou todas as cobras e disse-lhes: [...] precisamos construir uma mata ou um bosque só para nós, a fim de que nenhuma pessoa ouse aproximar-se. É coisa sabida quanto as cobras são perigosas e agressivas, mas também quanto os homens nos perseguem. Assim, guardar-nos-emos umas às outras e viveremos largos dias (p.61).

A cobra chamada Toka contestou, “não há pessoa que me mate” (p.61), e a Víbora do Gabão disse, “também a mim ninguém me matará” (p.61). Por sua vez, disse a Surucucu, “o meu veneno é superior ao de todas as outras. Pessoa que eu morda morre imediatamente” (p.61). Todas as cobras contrariaram o plano da Jiboia. Desse modo, não concordaram com as palavras de sua chefe, segundo a qual deveriam viver todas juntas no mesmo bosque. Assim, não se tendo entendido, cada uma foi para onde quis. Passados dias, houve entre os homens convocatória para uma caçada. “Todos correram para lá e mataram a tal cobra” (p.62). “Quando ela estava já a morrer falou e disse: - Bem dizia a Jiboia, bem dizia a Jiboia...” (p.63). “É por isso que, ainda hoje, quando se mata uma cobra, ela mexe o rabo para um e outro lado, como que a dizer: - Bem dizia a Jiboia, bem dizia a Jiboia...” (p.63).

Havia também, no tempo em que os animais falavam, um pássaro grande, chamado Ngungu, que andava sempre a cantar assim: “É minha, é minha a terra. Pôs os ovos, começou a chocá-los e, mesmo então, continuava a cantar: - É minha, é minha a terra” (p.63). Os outros bichos disseram, “Como é que ele diz: - É minha, é

minha a terra?! Então, onde está a terra de nós outros?! Ele anda a abusar de nós e, além disso, insulta até o próprio Deus que criou a terra para todos cá viverem” (p. 63). A cobra grande, a Jiboia subiu à árvore, onde o Ngungu tinha posto os ovos, e enrodilhou-se por cima deles.

Quando o Ngungu voltou para o ninho, vendo a Jiboia sobre os ovos, teve medo de se chegar lá e foi dormir noutra sítio. Pôs-se a pensar, e não compreendia o ocorrido, quando despontou a manhã, tornou a vir, e ainda encontrou a cobra no mesmo lugar. Então o pássaro disse: “Vou consultar o adivinho” (p. 64). Tendo feito a consulta, o adivinho disse-lhe:

[...] neste teu caso não há feitiço maléfico, nem assunto relacionado com os antepassados. O que há tem origem na tua própria boca. [...] Agora vai, mas não voltes a dizer isso: é minha, é minha a terra. De modo nenhum! Isso é muito mau! Quando chegar a hora de cantar, diz assim: é nossa, é nossa a terra. E vais ver o resultado (p.65).

Desde aquele dia, o Ngungu já não canta: é minha, é minha a terra, mas sim: é nossa, é nossa a terra. O conto termina com a síntese moral: “Assim aconteceu e, desta vez, tudo correu bem, porque foram seguidos os bons conselhos da Jiboia e respeitados os direitos de toda a gente: pois a terra é de todos, é de todos” (p.66).

Nesse conto é importante destacarmos o papel do adivinho, ele desempenha uma importante função, seja enquanto mediador entre os homens e os antepassados, seja orientando perante os problemas que se apresentam. “Na cultura africana, um curandeiro é não apenas o médico tradicional, mas também o detentor de parte da história e da cultura popular” destacou Paulina Chiziane (2012, s/n).

Na narrativa caboverdeana “Os três cabritinhos” (2004), o lobo se consulta com o curandeiro³¹ que lhe dá uma receita para transformar sua voz e ficar com o canto da cabra-gazela. Esse conto narra a história de uma cabra-gazela que tinha três filhos, chamados Melo, Maria e Sané. “Meteu-os numa casa, mas, tendo-os fechado bem, vinha do campo, todos os dias, para os amamentar. Ao chegar,

³¹ Nesse estudo, curandeiro, adivinho e feiticeiro são termos compreendidos como sinônimos, pois, mesmo que possuam especificidades na cultura de que fazem parte, nas histórias, eles desempenham funções muito parecidas, são buscados e consultados para solucionar problemas.

punha-se logo a cantar alegremente. Melo, Maria, Sané. Abri a porta para vos amamentar!” (p.105). O lobo, sempre desejoso de carne tenra, ouviu esta cantiga e, como queria comer os cabritinhos, aproximou-se da casa e cantou, mas com a sua voz roufenha. “Ó senhor Lobo, não adianta estar aí a imitar a nossa mamã... pois não nos apanhará para comer!” (p.105).

O lobo não desistiu e foi ao curandeiro aconselhar-se sobre o modo de como poderia tornar a sua voz fina como a da cabra. “O curandeiro ficou desconfiado das intenções do lobo, mas como consulta é consulta, respondeu-lhe: [...] - Salta para a panela e diz ao teu filho que a cubra com a manta. Então tua voz ficará fina” (p.106). O lobo assim fez e ficou três dias na panela, quando a água fervia, o colocavam a uivar sem parar. Como a vontade de comer os cabritinhos era grande, foi aguentando. Foi à casa da cabra e cantou, os cabritinhos abriram a porta e o lobo comeu os três.

A cabra-gazela não encontrando os filhos começou a correr e a gritar. O burro, o boi e o cavalo tentaram ajudar a cabra, porém, todos correram do lobo. A cabra pediu ajuda a formiga. “- Sou a pequena Formiga que o fumo do canhoto não enegrece e o sol da varanda não queima, vais saber do que sou capaz. A formiga, sempre trabalhadora e decidida, dirigiu-se para o lobo e ele engoliu-a logo” (p.110). A formiga abriu um buraco na barriga do lobo. Não tendo outra solução, o lobo expeliu os três cabritinhos. “Vencido e humilhado, lá se foi o lobo, com o rabo entre as patas [...] a cabra-gazela, os seus três filhinhos e a corajosa formiga, alegres e contentes, partiram para o campo” (p.112).

A partir do provérbio proferido pela formiga, temos a indicação da moral, a pequena formiga trabalhadora e decidida foi quem venceu o lobo e não os outros animais muito maiores e fortes em tamanho. Assim, podemos pensar que a coragem e a inteligência são mais importantes do que a força. Igualmente, o curandeiro, nessa narrativa, tem lugar de destaque, foi procurado pelo lobo que o consultou na busca de resolver seu problema. Relevante à afirmação, “mas como consulta é consulta” (p.106), mostrando que o adivinho tem uma ética a seguir, apenas respondeu conforme foi solicitado pelo lobo.

O conto moçambicano “A rapariga de Mwala wa Sena” (2005), trata de costumes da sociedade africana no que se refere ao trabalho e ao casamento. “Lá para os lados de Mwala wa Sena havia uma mulher que tinha uma filha muito bonita. Essa mulher fazia tudo e não deixava que a filha aprendesse os trabalhos que uma mulher deve saber” (p.87). A rapariga cresceu, até que chegou a época de casar, aos pretendentes a mãe dizia:

A minha filha é bonita, mas sabe, não aprendeu a fazer nada em casa, nem pilar, nem semear, nem cozinhar, nem varrer a casa, nem pilar, nem esfregar as costas do marido, no banho, nem coisa nenhuma. A única coisa que ensinei à minha filha foi enfiar “missangas” nas linhas e fabricar outros adornos para o corpo (p.87).

Os rapazes quando ouviam aquilo, desistiam e respondiam: “Eu não como adornos, ninguém vive de beleza, de que me serve ter uma mulher bonita se ela não me serve pra nada, nem sabe fazer nada?”. Um dia apareceu um rapaz estrangeiro, ele vinha de muito longe, o rapaz respondeu: “Não faz mal eu quero-a assim mesmo. A minha família fará tudo por ela” (p.88).

Chegou a época da rapariga viajar e ir visitar a povoação do marido e viver com os futuros sogros. “Este uso de visitar a sogra antes do casamento costuma fazer-se para ver os defeitos que as noras têm antes do casamento” (p.88). O rapaz disse à mãe que a sua futura mulher não deveria fazer nada, porque não tinha aprendido lidar com os trabalhos domésticos. A mãe do rapaz ficou muito espantada e disse: “Eu estou quase velha. Vivi muitos anos. Nunca na minha vida ouvi semelhante coisa. Onde se viu uma mulher que não sabe executar os trabalhos domésticos que lhe competem?” (p.88). A mãe do rapaz ficou triste, mas prometeu não obrigar a rapariga a fazer os trabalhos.

Assim se passaram três meses, e a rapariga tinha tudo e passava a vida muito bem sentadinha a enfiar “missangas” nas linhas. Um dia a mãe do rapaz não aguentou mais aquela situação, pegou alguns grãos de mapira (planta usada na alimentação), foi buscar um pilão e disse à rapariga: “em minha casa não suportamos ver mulher sã comer sem fazer nada. Tens aqui alguma mapira para pilar. Eu vou trabalhar para o campo. Quando eu voltar quero encontrar tudo pronto” (p.89). O rapaz não estava, tinha ido caçar com seus cães.

A rapariga pegou na mapira, pôs no almofariz, pilando a chorar, cantou a seguinte canção:

Du, Du, Du, És tu infelizmente que pilas, Sogra nunca foi mãe, Du, Du, Du, És tu infeliz que pilas, Porque te tratou tua mãe como vidro? Du, Du, Du, És tu infeliz que pilas [...] Tua mãe descurou o teu futuro, [...] O teu futuro é ser engolida [...] Acreditastes no marido que veio da sogra, Du, Du, Du, Sogra nunca foi mãe (p.90).

Essa passagem nos faz lembrar que, de acordo com Hampaté Bâ (2010, p. 172), a palavra é “força” e impulsiona o ser humano, criando “um vínculo de vaivém gerador de movimento e ritmo, conseqüentemente, de vida e ação”, e esse vaivém pode ser representado pelos pés do tecelão, cujos gestos “representam a criação em sua ação: suas palavras acompanham seus gestos; é o próprio cantar da vida” (Idem, 2010 p.172). A palavra humana faz vibrar as forças latentes, pode movê-las, agindo como “eco” da palavra do Ser Supremo.

À medida que ia pilando, cada pancada fazia com que a terra fosse abrindo. Ela, aos poucos, foi se enterrando até desaparecer por debaixo da terra. No lugar onde desapareceu a rapariga, surgiu uma lagoa (a água como elemento mítico primordial) pequena, esse lugar era o quintal da sogra. À noite veio o rapaz da caça, perguntou pela rapariga, a mãe não sabia responder, foram os vizinhos que disseram “toda a manhã esteve a pilar e a cantar uma canção estranha” (p.90). O rapaz temeu o pior e foi procurar um feiticeiro. O feiticeiro disse: “Ela desapareceu para debaixo da terra. É como se fosse ressuscitar um morto. Não vai ser fácil. Tem que chamar a mãe da rapariga” (p.91).

A mãe falou: “Eu eduquei minha filha para beleza. A minha filha era muito bonita, por isso não podia aprender nenhum trabalho doméstico. Ela devia permanecer sentada trabalhando para beleza” (p.91). O feiticeiro disse: “Vamos tentar trazê-la de novo à vida”. “E deitou uns pós na água da lagoa. A água começou a efervescer. Dançou à volta da lagoa, soprando um chifre que fazia puuum, puuum, puuum e falava numa língua que ninguém percebia” (p.91). A água foi baixando, a rapariga foi surgindo com todas as coisas que tinha desaparecido. O feiticeiro preparou-lhe umas papas de farinha. Quando já se sentia melhor, disse para mãe: “Vamos para casa. Não é aqui o meu lugar” (p.92). O rapaz ficou sozinho e muito triste. E assim termina a história da rapariga que não aprendeu o serviço de casa,

porque era muito bonita. “Quem não acredita nesta história que vá a Sena e pergunte às pedras” (p.92).

É interessante observar que a sogra era quase velha, ampliando a credibilidade de suas palavras. Ela diz palavras sensatas de acordo com as tradições. A moça trabalha, embora não poderia, pois serve à beleza (deus, sagrado), ela trabalha por imposição da sogra (respeitando o costume, as prudentes palavras da sogra: *na minha casa não admitimos uma mulher sã comer e não trabalhar*) e, nesse momento, a personagem canta, é o rito, através do qual ela se une aos deuses. No conto, possui o significado que refere Eliade (s/d) ao um tempo sagrado, mítico, não histórico. Logo, a personagem é engolida pela terra, só voltando para vida com o socorro do adivinho, conhecido por sua relação com os deuses na solução de questões de vida e morte e na relação entre os dois mundos.

Os curandeiros (que curam por meio de plantas ou pelo “dom da fala”) podem pertencer a qualquer classe ou grupo étnico. O curandeiro disse “vai ser como ressuscitar um morto (p.91)”, essa transformação pode remeter à eficácia da palavra, no universo africano, como elemento capaz de transmitir energia, como elemento capaz de integrar homem e força do universo (MUNANGA, 1986, p.61). “Pelo uso da palavra e do gesto, o homem pretende apropriar-se de uma parte importante da força que irriga o universo” (Idem, 1986, p.61).

No conto moçambicano “O Rapaz da fotografia” (2004), Bengala tinha lepra, por isso nenhuma rapariga havia de aceitar casar com ele. “Bengala não era feio, era horrível” (p.79). O pai pensando sobre o filho, arranjou uma fotografia e foi para outras povoações. “Não é nosso costume serem os pais a procurarem a mulher para o filho. Mas meu filho está na Rodésia. Trago aqui uma fotografia dele. A vossa filha pode ver” (p.80). Chegou o tempo de Nsai, a filha, ir visitar a casa dos futuros sogros. Quando o pai viu Nsai chegar, meteu Bengala no celeiro, que estava nos seus aposentos, para que ela não o visse. De dia, o sogro foi à caça, e a sogra saíria para o campo. Nsai, como era seu hábito, pediu trabalho. A sogra deu-lhe mapira para pilar, ela pegou no almofariz e começou a pilar. Enquanto pilava, entoou a seguinte canção:

Quem és tu Nsai, filha de Campira, procuraste uma vida dura, quem és tu Nsai, mulher de Bengala, procuraste uma vida desconhecida [...] procuraste algo que não encontras, aí tens o que encontras [...] A Rodésia não deixa ver o corpo, a Rodésia dá vida a família? (p.81).

Bengala, que estava no celeiro, ouve a voz de Nasai e responde cantando: “Quem não foi a Rodésia³² não pode dar futuro ao seu lar [...] No celeiro, no celeiro, eis a minha Rodésia. Nasai mulher de Bengala não suspires mais por mim, vem e fica comigo, vem, serás tu o homem da casa” (p.82). Quando cantava, ele respondia, então, resolveu descobrir aquele mistério. “Meu pai usou do estratagema do retrato porque sabia que ninguém me queria neste estado. E eles querem uma nora para casa” (p.83). Nsai regressou para junto dos pais e aprendeu que nunca se deve aceitar um desconhecido. “É por isso que hoje os pais da rapariga procuram conhecer primeiro e bem os rapazes que querem casar com as suas filhas. Nasai ia casar com um leproso” (p. 83).

O ato de cantar, por exemplo, o canto de Nasai, o canto da rapariga que serve à beleza, o canto ritual da cabra gazela ao amamentar seus filhos (imitado pelo lobo), remete à força da palavra na cosmogonia africana. Conforme Hampaté Bâ (2010, p.173), a força da palavra humana atua tanto para “preservar” como para “destruir” a paz. Ou seja: sua força pode ser canalizada na direção do bem ou do mal, daí o fato de a palavra ser “por excelência, o grande agente ativo da magia africana”.

De acordo com Hampaté Ba:

[...] o artesão tradicional, imitando *Maa Ngala* (Ser Supremo), “repetindo” com seus gestos a criação primordial, não realizava um “trabalho” no sentido puramente econômico da palavra, mas uma função sagrada [...] na intimidade da oficina ou da forja, participava do mistério renovado da criação eterna (2010, p. 172).

³² Rodésia era o nome utilizado durante a colonização da África a uma região interior da África austral cuja colonização inicial se deveu a Cecil Rhodes. O governo da República da Rodésia era dominado pelos brancos. Após uma longa guerra civil entre o governo branco e duas organizações guerrilheiras africanas (ZIPRA e ZANLA), em 1979 o Reino Unido reassumiu o controle por um pequeno espaço de tempo, estabelecendo a dominação da Zimbábue-Rodésia, que, finalmente, em 1980, passou a ser o Estado independente do Zimbábue.

O crítico malês comenta o ritual do trabalho artesanal, mais especificamente do tecelão e do ferreiro, para explicar o poder criador da palavra, pois, na sociedade africana tradicional, o trabalho artesanal baseava-se em conhecimentos sobrenaturais transmitidos entre as gerações, a partir de uma revelação inicial. Segundo ele, “os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhes é próprio, o mistério da criação primeira que se ligava ao poder da Palavra” (Idem, 2010, p.196). Em alguns contos, a ação de pilar desencadeia acontecimentos importantes, em “História do homem e da mulher”, a mulher pilando separa céu e terra. Em outros dois contos, o trabalho associado ao canto, Nsai encontra Bengala e descobre que estava sendo enganada, e a rapariga que não deveria trabalhar por ser muito bonita entra na terra e no lugar surge uma lagoa, três eventos culminantes.

No mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado, na prática literária, ele acaba se tornando uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou metafórico uma realização material (GARUBA, 2006, p.19). Assim, podemos observar que, no conto “A mulher e o amendoim”, a rama cola-se ao corpo, representando não só o castigo, a penitência sofrida pela mulher por fazer errado, ser egoísta e mentir, mas também como forma de materializar algo que não é material. Melhor dizendo, a mulher vê no próprio corpo, que se transforma com a rama colada a ele, o erro materializado, o qual seus filhos (o marido e os vizinhos) também podem ver o corpo da mãe transformado.

Outras situações podem nos remeter a essa característica do animismo de materializar o que, para outros, são apenas sentimentos, ou abstrações, do plano das ideias: o soba que tem um grande problema, *uma cobra enrolada no pescoço*, e por isso não pode respirar nem se alimentar; a fonte que conversa e desconfia da sede do lobo; a rapariga que devia permanecer sentada trabalhando para beleza, *sentadinha a enfiar “missangas” nas linhas*.

Kabengele Munanga também discorre sobre a importância da palavra na cosmogonia africana. Segundo ele, “pelo uso da palavra e do gesto, o homem pretende apropriar-se de uma parte importante da força que irriga o universo” (MUNANGA, 1986, p.61). Ainda de acordo com o autor, “as palavras são eficazes, pois carregam energias” (Ibidem). O africano acredita na existência de uma força

cósmica, que a ele pode ser integrada por meio da palavra. O universo africano pressupõe, assim, uma “simbiose” entre seres e coisas. Conforme Munanga:

O mundo é um conjunto de forças hierarquizadas: deuses, ancestrais, mortos da família, chefes, pais, etc. até as crianças. Através dessas categorias circula uma energia vital, na direção dos deuses, passando pelos ancestrais que são intermediários entre os vivos e os mortos até chegar aos mais jovens, comum dos mortais (1986, p.61).

Essa força vital pode ser diminuída ou aumentada, por meio de práticas mágicas. Segundo Munanga (1986, p.61), a morte representa “a diminuição da força vital”, mas a morte “não tem caráter trágico”. No universo africano, a morte implica somente o desaparecimento do corpo do campo de visão de todos, pois como afirma Munanga o ser que morre está em ligação com

[...] entidades preexistentes que sobrevivem a ele: linhagem, sociedade, mundo. Como nunca se separou completamente deles durante a vida, ele não percebe a morte como uma ruptura total. Logo, ela não representa um corte, e sim uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo; o morto entra na categoria dos ancestrais, participando de maior fonte energética (1986, p. 62).

A morte representa uma passagem para outro plano, o plano dos mortos, o qual, na cosmovisão africana, constitui uma sequência natural na ordem dos acontecimentos da vida, não um “corte”, mas uma “mudança” (MUNANGA, 1986, p. 62).

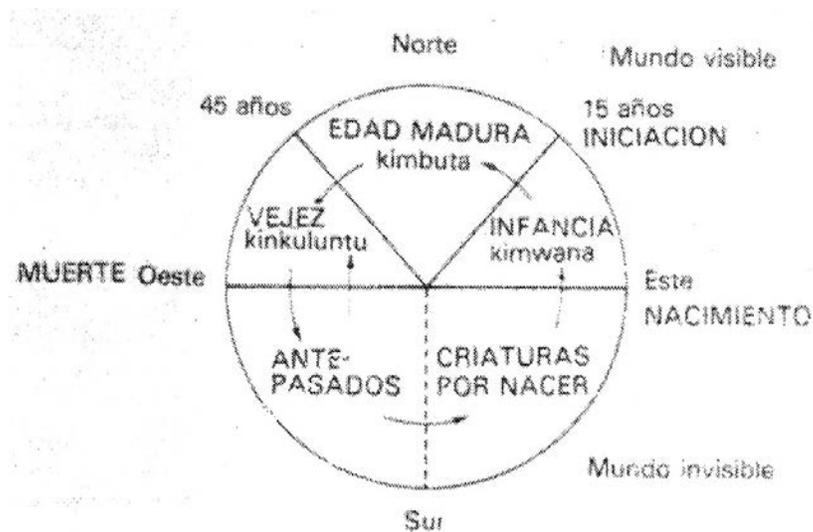


Figura 1: O círculo da vida na cosmogonia africana
Fonte: KABWASA, 1982, p.14

Conforme Hampaté Bâ, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa do mundo:

O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões (2010, p.174).

Na África o termo magia designa unicamente o controle das forças, em si uma coisa neutra que pode se tornar benéfica ou maléfica conforme a direção que se lhe dê. Como se diz: “Nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.174). A magia boa, a dos iniciados e dos mestres do conhecimento, visa purificar os homens, os animais e os objetos a fim de repor as forças em ordem. E aqui é decisiva a força da fala, destaca o autor:

Assim como a fala divina de *Maa Ngala* animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em *Maa*, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo (2010, p.173-4).

Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a “materialização da cadência” (HAMPATÉ-BÂ, 2010, P.174). E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação.

Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca. Por esse motivo, afirma Hampaté-Bâ (2010, p. 174) a maior parte das sociedades orais tradicionais considera “a mentira uma verdadeira lepra moral. Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade”.

Agora podemos compreender melhor em que contexto mágico-religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas. “O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: “Aprendi com meu Mestre”, “Aprendi com meu pai”, “Foi o que suguei no seio de minha mãe”” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.174).

Dessa forma, a partir da leitura dos contos e das características observadas, é possível concluir, pela retomada das ideias de Hampaté Ba e de Kabengele Munanga, que, na cosmovisão africana, a força da palavra é fundamental para o homem dispor da energia vital que flui pelo universo. Segundo Hampaté Ba (2010, p.182), nas tradições africanas, “a palavra se empossava, além de um valor fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas, o que são os conceitos senão formações e criações do pensar, que, em vez da verdadeira forma do objeto, encerra antes a própria forma do pensamento?

Ernest Cassirer

“A chaga do colonialismo vai sangrar para sempre” (TEZZA, 2007, s/n). Nesse sentido, Chaves (2005, p. 147) aponta que, como herança, o colonialismo deixava uma sucessão de lacunas na história da África e muitos escritores, falando de diferentes lugares e sob diferentes perspectivas, parecem assumir o papel de preencher com o seu saber esse vazio que a consciência vinha desvelando. “A consciência da ruptura aberta pelo colonialismo é clara e ilumina a inevitabilidade da situação que mesmo a independência não pôde solucionar” (CHAVES, 2005, 152).

Dessa forma, a obra de muitos escritores africanos tem como característica importante o diálogo entre o histórico e o literário. Em *Lueji* (1989) de Pepetela, por exemplo, a narrativa é assentada em dois planos temporais, no tempo mítico da Rainha Lueji, a fundadora do Império Lunda, e no final do milênio, a narrativa procura articular as bases do que deveria ser a nação angolana. “Um tempo recuado e um tempo prospectivo construiriam o suporte de uma identidade que vincularia ao resgate da tradição a noção de modernidade necessária à sobrevivência daquele povo” (CHAVES, 2005, p.157).

Esse processo de olhar para o passado advém da necessidade, ou melhor, da vontade desses escritores de preencher as lacunas existentes na memória das sociedades africanas, rasuradas pelo colonialismo. Foram muitas as rupturas agenciadas pelo colonizador, nesse sentido, é necessário criar uma memória histórica que perpassasse ou fundamente ficcionalmente uma narrativa que englobe o conceito de nação. Assim, há a necessidade de resgate da cultura e da tradição, o

olhar para o passado, buscando as raízes dessa cultura, mas sem almejar formar uma identidade fixa (pois não existe), considerando, também, o presente (pois não teria como anulá-lo), reconhecendo a presença do *outro* no processo identitário.

Privilegiando um discurso polifônico, dialógico, o que em parte remonta à tradição, com suas vozes sonantes, capazes de partilhar as experiências de forma conjuntiva, esses escritores africanos contemporâneos, muitas vezes, transitam entre a oralidade e a cultura letrada, também, característica de alguns de seus narradores.

Na concepção do trabalho artístico, a apropriação da modernidade não dispensa a evocação dos bens de raiz. “Regressar no tempo seria também um modo de apostar numa identidade tecida na diferença” (CHAVES, 2005, p.149). O emergir da ancestralidade e das tradições locais surge como algo fundamental à construção de uma identidade africana, numa proposta que se faz a partir dos valores da terra. E, para conhecimento dessa tradição, o escritor vale-se de muitos recursos, na narrativa, muitas vezes, predomina a invenção de espíritos ou almas e, a presença acentuada do imaginário ancestral direciona a narrativa para o sobrenatural.

Dessa forma, para alguns pesquisadores, a literatura africana é marcada pelo aspecto insólito, assim, por meio de narrativas que se inscrevem no território do fantástico e/ou maravilhoso, ocorre o resgate de traços soterrados por um passado colonial e por guerras civis.

Interessante trazer aqui a experiência relatada pela antropóloga Laura Bohannan referida por Costa Lima. Contando oralmente para uma comunidade africana a estória de Hamlet, a pesquisadora logo de início é interrompida pelos anciãos da tribo que não entendiam porque o filho ficara chocado com o casamento da rainha viúva com o cunhado Caludius. De acordo com as regras da comunidade, era exatamente isso que deveria suceder. Outra vez a antropóloga será interrompida ao falar do encontro com o fantasma do pai, pois, para a tribo, o aparecimento de um fantasma era sinal de um feitiço, o qual, este sim, deveria intrigar o jovem príncipe. Em suma, “tantas foram as modificações introduzidas pelas intervenções interpretativas dos maiores da tribo que, ao fim de contas, o seu Hamlet já nada teria a ver com a tragédia” (COSTA LIMA, 1983, p.268).

Em uma passagem da entrevista concedida ao jornalista Plínio Apuleyo Mendoza pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez, no livro que reúne as conversas entre eles, intitulado *Cheiro de goiaba*, lê-se o seguinte comentário de Mendoza:

O tratamento da realidade nos seus livros, principalmente em *Cem anos de solidão* e em *O outono do Patriarca*, recebeu o mesmo nome, o de realismo mágico. Tenho a impressão de que os seus leitores europeus costumam perceber a magia das coisas que você conta, mas não vêem a realidade que as inspira (MARQUEZ & MENDOZA, 1982, p.39).

Ao que García Márquez responde:

Certamente porque o seu racionalismo os impede de ver que a realidade não termina no preço dos tomates e dos ovos. A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias. A esse respeito costumo sempre citar o explorador norte-americano F. W. Up de Graff, que no final do século passado fez uma viagem incrível pelo mundo amazônico onde viu, entre outras coisas, um arroio de água fervente e um lugar onde a voz humana provocava chuvas torrenciais. Em Comodoro Rivadavia, no extremo sul da Argentina, os ventos do pólo levaram pelos ares um circo inteiro. No dia seguinte, os pescadores tiraram em suas redes cadáveres de leões e girafas. (...) Depois de ter escrito *Cem anos de solidão*, apareceu em Barranquilla um rapaz confessando que tem um rabo de porco. Basta abrir os jornais para saber que entre nós acontecem coisas extraordinárias todos os dias. Conheço gente inculta que leu *Cem anos de solidão* com muito prazer e com muito cuidado, mas sem surpresa alguma, pois afinal não lhes conto nada que não pareça com a vida que eles vivem (MARQUEZ & MENDOZA, 1982, p.39).

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são, dessa maneira, produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. (LARAIA, 2002, p.36). Cabe ressaltar que a atribuição do gênero realismo maravilhoso às obras de Garcia Marquez foi feita por críticos literários americanos e europeus, para os quais o racionalismo é o sistema por excelência a reger a construção de sua própria realidade cotidiana. Talvez coubesse aqui ainda uma breve referência à avó de Gabriel Garcia Marquez, Doña Tranquilina, contadora de histórias e figura importante para a formação do escritor García Márquez. Assim, Plínio Apuleyo Mendoza a ela se refere na introdução do livro citado:

A avó governava a casa, uma casa que depois ele [Gabriel Garcia Márquez] recordaria como grande, antiga, com um pátio onde ardia nas noites de muito calor o aroma de um jasmineiro e inúmeros quartos onde suspiravam às vezes os mortos. Para D. Tranquilina, cuja família provinha de Goajira, uma península de areais ardentes, de índios, contrabandistas e bruxos, não havia uma fronteira muito definida entre os mortos e os vivos. Referia-se a coisas fantásticas como ordinários acontecimentos cotidianos. Mulher miúda e férrea, de alucinados olhos azuis, à medida que foi envelhecendo e ficando cega, aquela fronteira entre os vivos e os desaparecidos fez-se cada vez mais tênue, de modo que acabou falando com os mortos e escutando-lhes as queixas, os suspiros e os prantos (MARQUEZ & MENDOZA, 1982, p. 8-9).

É costume, diz o antropólogo Roque Laraia, “considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo” (LARAIA, 2001, p.87). Cada cultura possui sua lógica própria, dessa maneira, argumenta Mia Couto, “é urgente redefinir as premissas da construção de modelos de gestão que excluem aqueles que vivem na oralidade e na periferia da lógica e da racionalidade europeias” (COUTO, 2003, s/n).

Na África, segundo Ki-Zerbo (2010, p.210), convivem o cartesianismo, modo particular de “pensar” o mundo, com o “animismo”, modo particular de vivê-lo e experimentá-lo na totalidade do ser. Assim, conceitos como fantástico, mágico e maravilhoso, marcados pelo aspecto insólito e usados para conceituar a literatura que se fez no Ocidente, podem não ser os mais apropriados para caracterizar a literatura africana. Nas sociedades africanas, o mito exprime crenças que se instituem em um sistema de valores que explica a origem e o devir do mundo, de uma sociedade e do homem. Os ritos e as técnicas associados às crenças concorrem para a atualização desse sistema e para a perpetuação dos mitos, garantindo, assim, uma proteção à herança cultural.

Foi com o mito que a história humana sempre e em toda parte começou; foi através do mito que os vocábulos, os símbolos originários tomaram a sua primeira forma, e cada época nova da história os redescobriu à sua maneira. Para Ana Mafalda Leite:

O processo cultural de onde a literatura moçambicana emerge (como a maioria das literaturas africanas) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente (1998, p.47).

Através de uma concepção animista de realidade e de mundo, as histórias africanas buscam ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as

possibilidades de significação da relação entre a tradição e a modernidade (GARUBA, 2006). A morte, por exemplo, não é um mistério insondável, mas, faz parte da vida. Dessa forma, nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Conforme Leite,

[...] aquilo que parece ser um recurso poético da língua, ou um estilo do autor, como o uso constante do antropomorfismo, a animização, a concretização das noções abstratas, a materialização do inefável, e a sensibilização relacional das personagens com os objetos e as situações, faz parte de um trabalho maior, que começa na língua, mas a transcende de certa forma (1998, p.41).

Tutikian comenta sobre a obra de Orlanda Amarílis, escritora caboverdeana, que, ao atuar na cultura mítica, a autora desvenda o estatuto de africanidade, oferecendo, aos africanos, o orgulho étnico e racial. “Aqui, o mito não é uma narrativa alegórica ou simbólica. É a apreensão mesma da realidade africana, onde é típico que seu aspecto sobrenatural seja tomado por real e natural, numa ligação entre cultura e realidade regidas por qualidades mágicas” (TUTIKIAN, 2008, p.49).

Assim, a narrativa de alguns escritores africanos gera “a afirmação de uma identidade cultural que transgride a imposição de uma identidade racional, a europeia” (Idem, 2008, p. 49). Consideramos que esse tipo de escrita subverte as convenções do realismo, e a substituição pelo termo realismo animista sugerida por Pepetela (1989) e Harry Garuba (2006) parece ser a maneira mais apropriada de classificar essa narrativa, onde os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos.

Nos contos africanos presentes nas antologias *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*, *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças* e *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças*, nos deparamos com o aprendizado de valores familiares e sociais, muitas histórias apontam a preocupação com os laços de amizade e valorizam as relações familiares, com destaque para figura materna. Em algumas histórias são punidas as personagens que desobedecem aos costumes, que ignoram os conselhos dos mais velhos ou que são invejosas. Os fatos, muitas vezes, remetem a circunstâncias históricas e materiais, por exemplo, a referência à fome recorrente em muitas histórias. De forma geral, percebemos as lições do passado aprende-se com os ditados e os provérbios.

No sentido da importância da palavra na África, estão presentes cantorias, palavras e frases repetidas, importantes na resolução de conflitos. O canto de algumas personagens, a figura do adivinho ou curandeiro, parece possível de ser relacionada ao conhecimento da força cósmica que pode ser atingida pelo homem, graças ao efeito da palavra. Muitas vezes, a repetição do canto pode levar a um tempo sagrado, possibilitando a união com o tempo mítico, dos deuses e entes sobrenaturais. O sobrenatural, nesse caso, é vivido como natural, a possibilidade de trazer de volta os mortos, indica o limiar (e não a oposição) entre vida e morte. Ainda o destaque ao saber dos mais velhos nas narrativas é uma referência às fontes tradicionais africanas. Nesse sentido, lembramos as palavras de Kabwasa:

Habría que desarrollar esta posibilidad de integrar a los viejos mediante su participación activa en la educación, de los jóvenes, ya que aquéllos tienen un papel que desempeñar en la sociedad africana contemporánea y ésta es la única manera de impedir que se asilen de las demás generaciones (...) Los ancianos tienen todavía algo que decirnos y no cabe considerar como anacrónico el respeto de que ha sabido rodearlos la sociedad tradicional. Hay que preservar el sistema basado en la jerarquía de edades y en el culto de los antepasados readaptándolo a las condiciones del África contemporánea, donde coexisten los valores africanos y occidentales (1982, p. 15)³³.

Percebemos que os contos africanos estudados representam comportamentos da vida ancestral, cheia de encantos, peripécias e aventuras. Essas narrativas são marcadas pelo animismo das culturas africanas. Desse modo, o termo realismo animista é apropriado para o estudo dos contos africanos presentes nas antologias. Não foi preciso vincular a análise dos contos aos conceitos relativos ao insólito, pois estas narrativas, como sabemos, foram compiladas da oralidade e, assim, carregam a cosmovisão africana.

Dessa forma, o realismo animista possui conotação política, social e identitária de afirmação da africanidade, no sentido de manter as raízes profundas

³³ Deveríamos desenvolver a possibilidade de integrar os velhos a partir de sua ativa participação na educação, dos jovens, já que os velhos possuem um papel para desempenhar na sociedade africana contemporânea e esta é a única forma de impedir que se afastem das demais gerações. Os anciãos têm sem dúvida algo para nos ensinar e não cabe considerar como anacrônico o respeito com que a sociedade tradicional lhes rodeia. Devemos preservar o sistema baseado na hierarquia de idades e no culto dos antepassados readaptando-os as condições da África contemporânea, onde coexistem os valores africanos e ocidentais. (Tradução livre da autora da dissertação).

que ligam as pessoas ao seu meio. É necessário reconhecermos o estatuto real animista característico da realidade sócio-histórica que dá conteúdo à narrativa. Sendo assim, acreditamos que a literatura africana precisa ser estudada numa perspectiva ampliada, “que considere a possibilidade de exigência, por um determinado conteúdo, de uma forma de representação artística apropriada” (SARAIVA, 2007, s/n). O estudo do conto africano permite avançar no conhecimento que se tem sobre o passado e isso significa redimensionar, no presente, os nossos conceitos de literatura e cultura, para projetar uma visão de cultura dialógica e plural que, efetivamente, expresse o choque dos valores e encene a diferença como marca de mobilidade permanente do coletivo e das identidades sociais, culturais, nacionais e literárias.

5. REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Henrique. *Da mitologia tradicional ao universalismo literário*. Entrevista. Disponível em:

<<http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/379-da-mitologia-tradicional-ao-universalismo-liter%C3%A1rio-eu-sou-um-narrador-%C3%A0-maneira-tradicional.html?tmpl=component&print=1>> Acesso em 19 de out. 2011.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. Ensaios 130. São Paulo: Ática, 1989.

ANTUNES, Gabriela. *Estórias velhas, roupa nova*. Lisboa: União dos Escritores Angolanos, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBÔ, Joseph (Org.). *História geral da África*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010. v. I. p. 167-212.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BESSIÈRE, Irène. *Le Récit fantastique: La Poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. Disponível em :

<http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao_2.pdf> Acesso em 02 de jan. 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. A divina comédia. In: *Sete Noites*. São Paulo: Max Limonad, 1983.

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

CARPENTIER, Alejo. "Prólogo". In: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CASSIRER, Ernst. *Filosofia das Formas Simbólicas II – O pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Filosofia das formas simbólicas I. A Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Mito e Linguagem*. Perspectiva: São Paulo, 1972.

_____. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Martins Fontes: São Paulo, 1994.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, 1951.

CHABAL, Patrick. *What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity*. In: Pós-colonialismo e identidade nacional. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola*. Tradução de M. Garcia da Silva. Lisboa: Agência Central do Ultramar, 1964.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: Experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso – forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIZIANE, Paulina. *Seminário A Literatura Africana Contemporânea*, Programação da 1ª Bienal do Livro e da Leitura, em Brasília, 2012. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-04-17/novelas-brasileiras-passam-imagem-de-pais-branco-critica-escritora-mocambicana#.T43pcxldxyY.facebook>> Acesso em 23 de mai. 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e o senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada. Literaturas nacionais e o questionamento do cânone. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Nº. 3, Rio de Janeiro: Abralic, 1996, p. 67-73.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O Globo*, caderno *Prosa & Verso*, “O prazer quase sensual de contar histórias – Entrevista com Mia Couto” por Sergio Fonseca. Disponível em: <<http://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historias-entrevista-com-mia-couto/>> Acesso em 25 de abr. 2012.

_____. *Correntes d’Escritas, Entrevista a Mia Couto*, 2008. In: *União dos escritores Angolanos* (UEA). Disponível em: <<http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/996-entrevista-a-mia-couto.html?tmpl=component&print=1>> Acesso em 18 de mar. 2012.

_____. *Palestra AMECON*, 2003. Disponível em: <<http://www.macua.org/miacouto/index.html>> Acesso em 15 de março de 2012.

_____. *O prazer quase sensual de contar histórias – Entrevista com Mia Couto* In: *O Globo*, caderno *Prosa & Verso*, em 30.06.2007. Disponível em: <<http://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historias-entrevista-com-mia-couto/>> Acesso em: 07 de mar. 2012.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Vinte e Zinco*. Maputo: Ndjira, 1999.

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In: _____. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, s.d., p. 45-58.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César (Org.). *Às margens*. A propósito de Derrida. Rio de Janeiro: PUCSP: Loyola, 2002

DUTRA, Robson Lacerda. Memória e história: a questão do poder entre colonizadores e colonizados – o eterno retorno do mito, *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Rio de Janeiro, 3, junho/agosto, 2002. Disponível em: <<http://www.unigranrio.br/letras/revista>>, Acesso em 19 de set. 2011.

DUTRA, Robson Lacerda. A dicotomia entre cidade versus mata e as consequentes relações (Neo)colonialistas em *Vinte e Zinco*, de Mia Couto, *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Rio de Janeiro, 4, janeiro/março, 2003. Disponível em: <<http://www.unigranrio.br/letras/revista>> Acesso em 19 de set. 2011.

DUTRA, R. L. Entre Cassandra, Carmina e Kianda, feminino e nação. *Revista de Letras do Instituto de Humanidades da Unigranrio*, v. 1, p. 11-22, 2007. Disponível em: < <<http://www.unigranrio.br/letras/revista>> Acesso em 19 de set. 2011.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s.d.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FELINTO, Marilene. *Mia Couto e o exercício da humanidade*. Entrevista. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>. Acesso em 19 de out. 2011.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977.

FITZ, Ricardo Arthur. Algumas considerações sobre as concepções de tempo nas sociedades africanas tradicionais. *Ciência e Letras – Revista da Faculdade Portalegrense de Educação, Ciências e Letras (FAPA)*, Porto Alegre, n21/22, p.271-286, Edição Especial, nov. 1998.

FONSECA Denise Pini Rosalem da; LIMA, Tereza Marques de Oliveira, *Notícias de outros mundos: lendas, imagens e outros segredos das deusas nagô*. Rio de Janeiro: História y Vida, 2002.

GARCIA, Flávio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

_____. *A mítica telúrica moçambicana em A varanda do frangipani, de Mia Couto: vertentes do real maravilhoso na literatura contra-hegemônica da África lusófona*. Mulemba, v. 01, p. 12, 2009.

GARUBA, Harry. *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society Public Culture - Volume 15, Number 2, Spring 2003*, pp. 261-285. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/public_culture/v015/15.2garuba.html> Acesso em 15 de out. 2009.

GASSAMA, Makhily. *Kuma: interrogation sur la littérature nègre de langue française*. Dakar- Abdijan : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HONWANA, Luís Bernardo, CRAVEIRINHA, José & NOGAR, Rui. *6º Conferência dos escritores Afro-Asiáticos*. Revista África, 2, (6): out, dez. 1979.

_____. *Teses angolanas*: documento da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e Cultura no Contexto global. In: MARQUES, Reinaldo (Org.). *Valores*. Belo Horizonte: UFMG: 2002.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

JOSEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In: JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A; Eduel, 2006, pp. 180-190.

KABWASA, N. O. *O eterno retorno*. Correio da Unesco. Brasil. Ano 10. n. 12. dez. 1982.

KANE, Mohamadou K. *Roman africain et traditions*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África*. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. 14 ed. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 2001.

LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

MACHEL, Samora. *Pasquim*. Entrevista. São Paulo, P.2-6. jun, 1979.

MARQUEZ & MENDOZA. *Cheiro de Goiaba*: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MANTOLVANI, Rosangela Manhas. *As marcas do fantástico na literatura de Pepetela*, 2008. Disponível em:
<<http://rosangelamantolvani.blogspot.com/2008/08/as-marcas-do-fantstico-na-literatura-de.html>> Acesso em 10 de out. 2011.

MARTINS, J. P. Oliveira. *Sistema dos mitos religiosos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATA, Inocência. Na ciência não pode haver 'nacionalismos' estreitos. Entrevista. In: *União dos Escritores Angolanos* (UEA). s/d. Disponível em:
<<http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/402-na-ci%C3%Aancia-n%C3%A3o-pode-haver-nacionalismos-estreitos.html>> Acesso em 11 de nov. 2011.

MEYER, Augusto. Canção Encrencada. In. *Poesias (1922-1955)*, Ed. Livraria São José Editora, RJ, 1957, p.175.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

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

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro- o invasor (ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto). In: *Sonha mamana África*. MEDINA, Cremilda (Org.). São Paulo: Epopéia, 1987. p. 308-309.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA ARAHÃO DOS SANTOS, Ana Maria. *Críticas e Ensaios: Ensinar a sonhar: o insólito nas paginas fantásticas da Terra sonâmbula*, de Mia Couto. (s/d). Disponível em:
<<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=867>> Acesso em 05 de out. 2009.

_____. *Tecendo os sonhos: a ficção de Mia Couto*. Darandina Revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 1, 2009. Disponível em: <http://www.darandina.ufjf.br/textos/maio_2009/artigos/artigo11.pdf> Acesso em 20 de set. 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. *Entre a voz e a letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, 1995.

PAIO, Maria José; Maria Rosa D. Oliveira. *Literatura infantil: voz de criança – 4ª.ed.* - São Paulo : Ática, 2006

PEPETELA. *Lueji: O Nascimento de um Império*. Lisboa: Dom Quixote, 3º edição, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto. Crítica. Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1984.

REIS, C. O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários. 2 ed. Coimbra: Almeida, 2001.

REIS, C; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RIBAS, Oscar. *Missosso. Literatura tradicional angolana*. III volume. Luanda: Tip. Angolana, 1964.

RIBAS, Oscar. *Temas da vida angolana e suas incidências*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

RIBEIRO, Hélder. *Do Absurdo à solidariedade – a visão do mundo de Albert Camus*. Lisboa: Estampa, 1996.

RICOUER, Paul. *La función narrativa y el tiempo*. Buenos Aires: Almagesto, 1992.

ROH, Franz. *Realismo mágico. Postexpresionismo*. Madrid: Occidente, 1927.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 1995.

SARAIVA, S. S. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. In: *XI Encontro Regional da ABRALIC: Literaturas, Artes, Saberes*. 2007, São Paulo. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo : ABRALIC / e-book., 2007. v. único.

_____. *Fustigar os dogmas: Singularidades da crítica africana e africanista*. Revista Crioula, v. 2, p. 1, 2007. Disponível em; <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/02/Dossie/DossieSueliSaraiva.pdf>> Acesso em 17 de ago. 2011.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Óscar Ribas e as literaturas da noite: a exímia arte de sungular. In. *Navegações*, v. 3, n. 2, p. 193-199, jul./dez. 2010

_____. "Prólogo". In: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das letras, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. O não lugar da literatura. In: Haydée Ribeiro/Maurício Vasconcellos. (Org.). *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 95-103.

TEZZA, Cristóvão. *Quebra-cabeça africano*. Folha de S. Paulo, *Mais!* 01/07/2007. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0107200716.htm> > Acesso em 31 de jan. 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. "A narrativa fantástica". In: *As estruturas narrativas*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.147-166.

_____. *Poética da prosa* (M. de S. Cruz, Trad.). Lisboa: Edições 70, 1971.

_____. *Qu'est-ce que le structuralisme?: Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

_____. *Inquietos olhares - A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

TUTIKIAN, Jane e ALBERTONI, Vivian. Viagem para lembrar o esquecimento ou o desatento abandono de si (um estudo de Terra Sonâmbula de Mia Couto). In: *Organon*, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, 2003.

VALE, Fernando. *Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças*. Ilustrado por Dorindo Carvalho. Instituto Piaget: 2004.

_____. *Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças*. Ilustrado por Dorindo Carvalho. Instituto Piaget: 2004.

VALE, Fernando, ROSÁRIO, Lourenço do. *Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças*. Ilustrado por Dorindo Carvalho. Instituto Piaget: 2005.

VANSINA. A Tradição Oral e sua Metodologia. In: KI-ZERBÔ, Joseph (Org.). *História geral da África*. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. v. I. p. 139-168.

WILLEMIN, Patrícia. O fantástico e os discursos do saber. In: *Organon*, Porto Alegre, UFRGS, n. 38/39, 2005.

6. ANEXOS

Histórias Portuguesas e Angolanas para as crianças (2004).

Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as crianças (2005).

Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as crianças (2004).



INSTITUTO
PIAGET

literatura infantil



FERNANDO VALE

Histórias Portuguesas e Angolanas para as Crianças



Ilustrações de Dorindo Carvalho



A JIBÓIA, AS COBRAS
E O NGUNGU

Um dia, a Jibóia, rainha das serpentes, idealizou um plano de bom governo para a sua raça.

Convocou, para isso, todas as cobras e disse-lhes:

– Eu tenho por medida acertada e justa que agora todas nós as cobras, quer as muito grandes, quer as muito pequenas, precisamos de construir uma mata ou um bosque só para nós, a fim de que nenhuma pessoa ouse aproximar-se. É coisa sabida quanto as cobras são perigosas e agressivas, mas também quanto os homens nos perseguem. Assim, guardarnos-emos umas às outras e viveremos largos dias.

Porém, logo uma cobra chamada Toka retorquiu:

– Eu ainda que viva sozinha, não há pessoa que me mate, porque a minha ferocidade é tal que, se eu morder a alguém, ela morre mesmo.

Uma outra, a Víbora do Gabão disse:

– Também a mim ninguém me matará, porque costumo esconder-me entre a folhagem e ninguém me vê para me matar, enquanto, se eu morder uma pessoa, ela morre imediatamente.

Por sua vez, disse a Surucucu:

– Eu sou a Surucucu que dá morte instantânea. Voltar de novo a si é ter muita sorte. O meu veneno é superior ao de todas as outras. Pessoa que eu morda morre imediatamente. Como, pois, me poderão matar?!

Disse a cobra Cuspideira:

– Eu lanço um líquido aos olhos do homem e ele fica sem ver. Como poderá, pois, ele matar-me?!

Todas as cobras contestaram o plano da Jibóia.

Deste modo, não concordaram com as palavras da sua chefe, segundo a qual deveriam viver todas juntas no mesmo bosque.

Assim, não se tendo entendido, cada uma foi para onde quis.

Ora, passados dias, houve, entre os homens, convocatória para uma caçada.

Durante ela, um homem encontrou uma cobra e chamou pelos colegas:

– Amigos, vinde cá depressa... Está aqui uma cobra!

Todos correram para lá e mataram a tal cobra.

Quando ela estava já a morrer, falou e disse:

– Bem dizia a Jibóia, bem dizia a Jibóia...

Alguém perguntou:

– Que cobra é esta?

Os outros responderam:

– É a cobra Toka.

Esta era a tal cobra que mais se opôs ao plano, proposto pela Jibóia.

É por isso que, ainda hoje, quando se mata uma cobra, ela mexe o rabo para um e outro lado, como que a dizer:

– Bem dizia a Jibóia, bem dizia a Jibóia...

Havia também, no tempo em que os animais falavam, um pássaro grande, chamado Ngungu, que andava sempre a cantar assim:

– *É minha, é minha a terra.*

Pôs os ovos, começou a chocá-los e, mesmo então, continuava a cantar:

– *É minha, é minha a terra.*

Os outros bichos disseram:

– Como é que ele diz: *é minha, é minha a terra?! Então, onde está a terra de nós outros?! Ele anda a abusar de nós e, além disso, insulta até o próprio Deus que criou a terra para todos cá viverem.*

Foi então que a cobra grande, a Jibóia, disse:

– Eu vou lá, só para ver o que ele faz.

A Jibóia foi. Quando lá chegou, o Ngungu não estava. Tinha ido comer.

Então, a Jibóia subiu à árvore, onde Ngungu tinha posto os ovos, e enrodilhou-se por cima deles.

Quando o Ngungu veio, vendo a Jibóia sobre os ovos, teve medo de se chegar lá e foi dormir noutra sítio.

Entretanto, pôs-se a pensar:

– Acabo de presenciar uma coisa extraordinária que não consigo compreender. Eu sou o pássaro Ngungu, por isso ponho os ovos no alto. Mas aquela minha colega é do chão! Como, pois, subiu ela ao alto e se pôs em cima dos meus ovos?!

Quando despontou a manhã, o Ngungu tornou a vir, e ainda encontrou a Jibóia no mesmo lugar. Então, o pássaro disse:

– Vou consultar o adivinho.

Tendo feito a consulta, o adivinho disse-lhe:

– Neste teu caso não há feitiço maléfico, nem assunto relacionado com os antepassados. O que há tem origem na tua própria boca.

O adivinho acrescentou ainda:

– Ora diz-nos lá como é que costumás falar.

O Ngungu respondeu:

– Eu costumo falar assim: *É minha, é minha a terra.*

– Então, ele disse:

– Estás a ver?!... Agora vai, mas não voltes a dizer isso: *é minha, é minha a terra.* De modo nenhum! Isso é muito mau! Quando chegar a hora de cantar, diz assim: *é nossa, é nossa a terra.* E vais ver o resultado.

O Ngungu regressou à árvore em que morava e lá estava ainda a Jibóia.

Passou sem parar e foi dormir noutra sítio.

Quando chegou a hora dos galos cantarem, cantou ele também cada vez mais alto:

– *É nossa, é nossa a terra! É nossa, é nossa a terra!*

Quando despontou a manhã, foi espreitar os ovos e verificou que a Jibóia já se tinha retirado.

O Ngungu chocou, então, os ovos e tirou os filhos.

Desde aquele dia, o Ngungu já não canta: *é minha, é minha a terra,* mas sim: *é nossa, é nossa a terra. É nossa, é nossa a terra...*

Assim aconteceu e, desta vez, tudo correu bem, porque foram seguidos os bons conselhos da Jibóia e respeitados os direitos de toda a gente: pois *a terra é de todos, é de todos...*

Glossário:

Jibóia – grande serpente, que é considerada tradicionalmente como chefe dos répteis.

Toka – serpente grande e perigosa, que anda nas árvores e canta de Galo.

Cuspideira – cobra venenosa da África, que lança o seu veneno, cuspendo.

Surucucu – terrível serpente, que além de ter poderosa força muscular, possui um veneno perigosíssimo.

Ngungu – pássaro grande, preto e de enorme bico vermelho.

A MULHER E O AMENDOIM



Era uma vez uma mulher que tinha ido com seus filhos arrancar amendoim.

Ao ver um homem a aproximar-se, a mulher disse aos filhos:

– Amontoai a rama por cima de mim. Quando chegar aqui, o homem vai pedir-vos amendoim, mas vós dizei que a vossa mãe não está aqui para lhe dar.

Os filhos esconderam a mãe, pondo-lhe por cima os pés de amendoim.

Quando o homem chegou junto das crianças, disse-lhes:

– Irmãozinhos, dai-me amendoim para comer que estou com muita fome.

Os miúdos responderam:

– A mãe não está aqui para te dar.

O homem perguntou:

– A vossa mãe aonde foi?

Eles responderam:

– Foi por este caminho e não vem tão cedo.

O homem então deixou as crianças e seguiu o seu caminho.

Os miúdos, uma vez sozinhos, quiseram desfazer o monte e tirar a rama do amendoim de cima da mãe, mas a rama tinha-se colado ao corpo da mãe!

Os miúdos, muito aflitos, foram à aldeia contar ao pai.

O homem veio e perguntou à mulher:

– Que fizeste para acontecer isto?

Ela respondeu:

– Quando ontem vim, o amendoim que tinha tirado acabou-se todo só a dar aos que passavam. Por isso, hoje, disse aos filhos que me cobrissem com a rama, e ela colou-se ao corpo! Foi isto que fiz.

A gente, que tinha ocorrido ao local para ver o que se estava a passar com a vizinha, disse:

– Esperemos até que volte o tal homem para que a liberte desse mal.

Esperaram e, pouco depois, o homem voltou e disse:

– Por que é que estais aqui parados?

Eles responderam:

– Amigo, por favor liberta-nos a nossa parente.

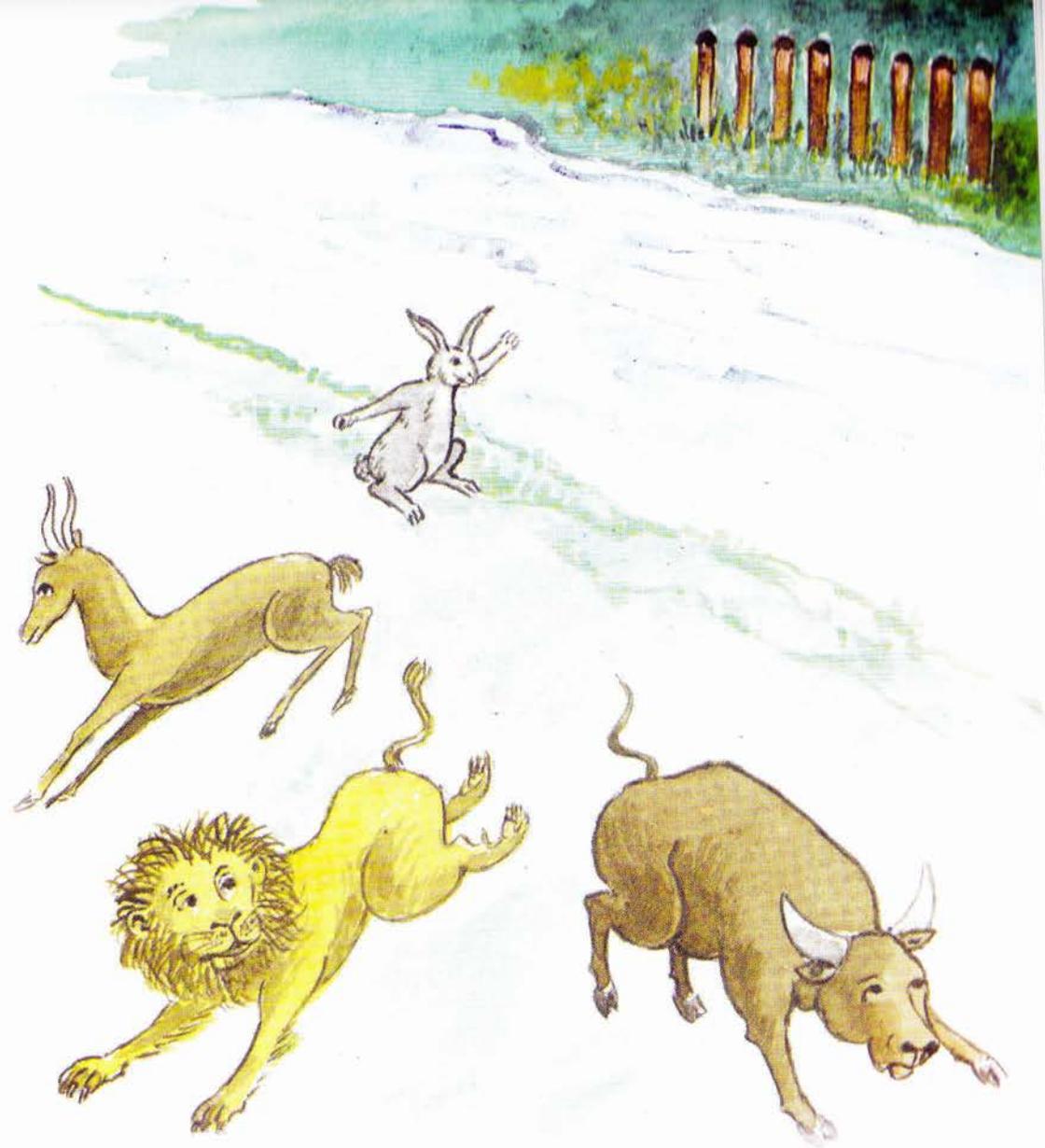
O homem abeirou-se deles e disse:

Sirva-vos isto de lição! O que dá abre a mão, o que recusa incha-lhe o pescoço. Acaso, se desses dois pés de amendoim, acabava-se-te a lavra toda?!

Depois desta lição de bem-fazer e de bem conviver, o homem retirou-lhe do corpo a rama do amendoim e foi-se embora, depois de o haverem recompensado.

Por isso, desde então até ao dia de hoje, se uma pessoa passar no caminho tem que se lhe dar amendoim, ainda que não peça.

Daí é que veio este costume...



O COELHO, O LEÃO
E OUTROS BICHOS

O coelho e o leão foram à caça ao mato, para matarem a fome.

Andaram muito, muito, mas não viram qualquer bicho.

Já cansados, o leão disse ao coelho:

– Sentemo-nos a descansar.

Uma vez sentados, o leão pôs-se a puxar pela cabeça sobre a maneira de apanhar o coelho a modos de o poder comer.

A dada altura, disse ao coelho:

– Sobe àquela árvore e vê onde há ódio ou perigo de vida para nós.

O coelho subiu logo a essa árvore.

Chegando à ramagem, pôs-se a olhar para todos os lados e disse:

– Senhor leão, em parte nenhuma há ódio, só há ódio mortal, onde tu estás.

Então, o leão saiu daquele lugar e foi para outro lado. Depois, falou novamente ao coelho:

– Agora, onde é que há ódio?

O coelho respondeu:

– O ódio saiu donde tu estavas e veio para aí, onde estás agora.

O leão levantou-se e foi ainda para outro sítio.

Então, o coelho, que estava em cima, partiu um raminho de folhagem e atirou-o para baixo.

O leão deu logo um salto e apanhou o ramo com a boca, pensando que era o coelho, que tinha caído abaixo. Depois, exclamou contrariado:

– Afinal, era um ramo!...

Então, o coelho disse:

– Estás a ver? Não disse eu que tu é que tens ódio contigo e que lugar algum tem ódio consigo!

Desta feita, o leão, tendo recebido esta grande lição, lá se foi sozinho para o meio da floresta.

Noutra ocasião, este coelho tinha contraído muitas dívidas com os outros animais: leões, cefos, búfalos e muitos outros bichos do mato.

Todos eles iam muitas vezes a casa do coelho perguntar pelo dinheiro, que lhes devia.

Um dia, o coelho pôs-se a pensar sobre a forma de se ver livre de tantos credores.

Então, arranjou uma quantidade de paus e deu-lhes a forma de soldados. Pintou-lhes a cabeça com tinta preta a fazer de capacetes.

Depois, alinhou-os no outro lado do rio, no vale.

Pôs-se também a construir um barracão enorme. Uma vez pronto, aquele grande espaço, foi avisar todos os bichos que viessem à tardinha, a sua casa, porque lhes queria pagar todas as dívidas.

Todos os bichos se concentraram na aldeia do coelho, já perto do fim do dia.

O coelho foi ter com eles e disse-lhes:

– Entrai todos no barracão. Dormi lá dentro e amanhã vos pagarei.

Quando já era noite cerrada, o coelho voltou lá e recomendou:

– Vós, amigos, que estais aí a dormir, quero avisar-vos que nenhum de vós pode satisfazer as suas necessidades aí dentro! Olhem lá bem, pois o barracão é doutrem, não é meu!...

Os bichos, depois de escutarem o recado, adormeceram.

À meia-noite, o coelho fez pirão negro e grosseiro. Depois, entrou no barracão e pôs pirão sob as caudas de todos os bichos, ali presentes.

Logo a seguir, retirou e foi-se deitar.

Chegada a hora do cantar dos galos, que precede o nascer do sol, o maioral dos bichos perguntou aos outros:

– Ó miúdos, ora apalpai-vos todos. Nenhum de vós sujou o barracão alheio?

Um respondeu:

– Eu sujei.

Outro respondeu:

– Eu também sujei.

E todos disseram o mesmo. Até o maioral disse também:

– Como foi isto?! Eu também sujei.

Momentos depois, apareceu o coelho e, mostrando-se arreliado, disse:

– Ai, minha mãe, minha mãe! Como vós me pusestes o barracão!

Logo a seguir, gritou assim:

– Soldados, que estais aí do outro lado, vinde depressa! Aquilo de que falámos está aqui mesmo!

Os bichos, olhando para o outro lado do rio e vendo os soldados dispostos em fila, dispersaram precipitadamente para todos os lados e desapareceram a correr, sem dizerem mais nada.

Desde aquele dia, nunca mais puseram os pés em casa do coelho.

Com estas maneiras, o coelho não apenas salvou a vida, mas também afastou, para sempre, os seus credores.

Glossário

Palanca – mamífero africano de grande porte, de chifres grandes e arqueados.

Cefo – é o maior dos antílopes africanos.

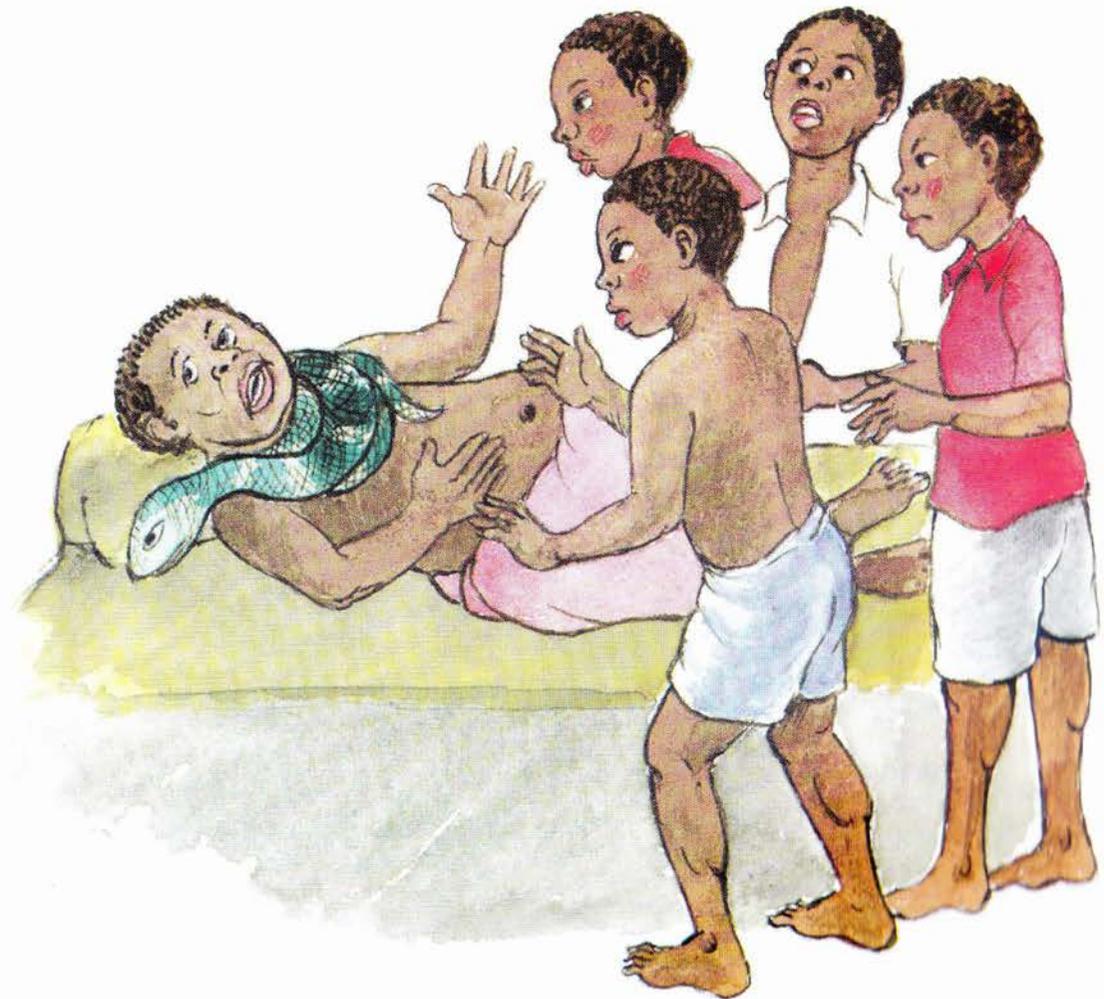
Búfalos – mamífero da família dos bovídeos.

Credores – pessoas a quem se deve dinheiro.

Pirão – papas de farinha de mandioca.

Maioral – o maior dos animais de um rebanho.

A SABEDORIA DOS VELHOS



Um soba fez conluio com os jovens do seu território e resolveram expulsar dali todos os velhos, para ficarem só eles na terra e governar e governarem-na a seu modo.

Assim fizeram pouco tempo depois.

Porém, um jovem, não concordando com aquilo, conseguiu ainda esconder no mato o seu idoso tio.

Passaram-se alguns dias... Aconteceu, depois, que, estando o soba a dormir, veio uma cobra e enroscou-se-lhe ao pescoço.

Quando o soba acordou, viu a cobra enrolada em volta do pescoço e, não podendo mexer-se, nem falar, apenas fazia sinais com a mão.

A gente daquela terra, quando compreendeu os sinais que o soba fazia, disse:

Trazei um pau para matarmos a cobra.

Outros diziam:

– Não...

Outros diziam:

– Não, que atingimos o soba.

Os jovens não sabiam como matar a cobra no pescoço do soba.

Ficou ele com a cobra no pescoço durante muitos dias, sem a poderem matar.

Entretanto, o soba tinha emagrecido muito. Então, aquele jovem que tinha escondido, no mato, o seu velho tio, foi ter com ele e contou-lhe:

– Estes dias não me tens visto porque nós estamos aflitos por causa do soba. Pois tem uma cobra enroscada no seu pescoço e não a podemos matar...

O velho disse:

– Isso sucede assim só porque os velhos são maus! E, no entanto, é muito fácil de resolver.

E o velho ensinou-lhe como havia de fazer.

Quando o jovem foi ter com os outros, tirou um grilo da terra, amarrou-o a um fio e prendeu-o perto do soba.

Quando o grilo se pôs a cantar, a cobra saiu do pescoço para ir comer o grilo.

Então, o jovem pegou num pau e matou a cobra.

O soba, depois disto, levantou-se da cama a cambaleiar de fraqueza.

Quando o soba se restabeleceu, inquiriu em toda aquela terra quem era o sábio que o tinha salvado.

Foi-lhe indicado aquele jovem.

Então, o soba perguntou-lhe:

– Onde é que adquiriste essa sabedoria?...

O jovem respondeu:

– Recebia do meu velho parente que escondi, para que lhe não acontecesse o que mandaste fazer aos outros anciãos.

O soba, sentindo-se já culpado do mal que tinha feito aos outros velhos, disse:

– Ide chamá-lo.

Foram então buscar o velho tio do jovem.

O soba, reconhecido pelo bem que o velho lhe fizera, deu-lhe, em compensação, logo uma parte do seu território para ele governar, com o direito de receber tributos como se fosse um verdadeiro soba.

Glossário

Soba – chefe de tribo, na África; régulo.

Conluio – combinação entre duas ou mais pessoas para prejudicarem outrem.

Ancião – homem de bastante idade, o mais velho e sabedor.



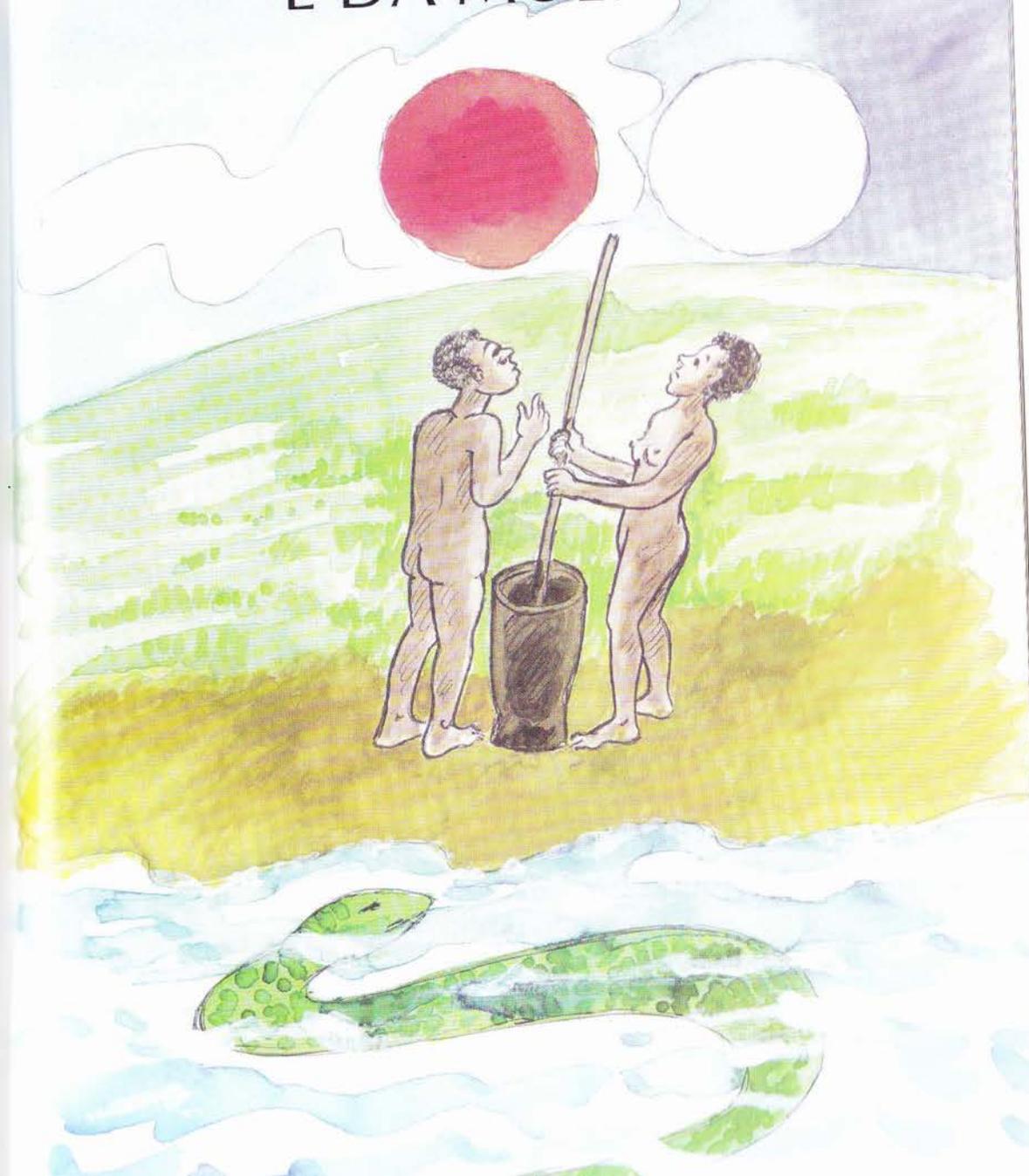
FERNANDO VALE
LOURENÇO DO ROSÁRIO

Histórias Portuguesas e Moçambicanas para as Crianças



Ilustrações de Dorindo Carvalho

HISTÓRIA DO HOMEM E DA MULHER



No princípio, o céu e a terra estavam juntos. Não havia nem nuvens, nem trovoadas, nem chuva, nem noites, nem dias.

A Cobra Grande reinava nas profundezas das águas e os bichos temiam-na e respeitavam-na.

O Sol e a Lua pairavam na junção entre o céu e a terra. Eles eram marido e mulher. Viviam sempre juntinhos, abraçados e os seus brilhos afugentavam qualquer escuridão eternamente.

O tempo não podia ser medido, por isso não se sabe por quanto tempo durou aquilo tudo.

Um dia, a Lua pediu ao Sol um filho. O Sol disse que não, temendo perder as atenções da sua amada. A Lua começou a entristecer-se aos poucos e a chorar lágrimas amargas que aos poucos a foram tornando fria, fria.

A Cobra da Água soube das desgraças da Lua, consolou-a e brincou com ela às escondidas.

Das brincadeiras da Cobra da Água com a Lua resultou uma gravidez que pôs o Sol muito furioso. A Lua teve que pedir protecção à Cobra da Água até que nasceram dois seres

muito estranhos. Eles não eram parecidos com qualquer outro bicho até ali existente no reino da Cobra da Água: eram o homem e a mulher. A Lua deixou-os sobre a protecção da Cobra da Água e regressou para junto do Sol.

O homem e a mulher começaram a dizimar os outros bichos. Uns para comer, outros por prazer.

Todos os seres vivos juntaram-se e insistiram junto da Cobra Grande para que expulsasse o homem e a mulher da água. A Cobra construiu uma «almadia» bem grande e nela colocou o homem e a mulher. Foi assim que o homem e a mulher foram expulsos das águas donde vieram e nasceram.

O homem e a mulher sentiram fome e não tinham que comer. Andaram e a almadia foi ter a um rochedo. A mulher colheu alguns grãos e começou a pilar, pilar. Quando pilava, o pilão batia na cara do céu. O céu e a terra estavam juntos, mas o céu começou a sentir imensas dores e foi-se afastando, afastando da terra. O Sol e a Lua foram com o céu.

Lá em cima, a Lua começou a chorar, chorar porque estava longe dos seus filhos. O Sol

não gostou, fez muito barulho, partiu pratos, panelas e partiu todo o mobiliário. Foi assim que surgiu a trovoada.

O Sol não estava contente, queria castigar a Lua. Era um pensamento que trazia guardado desde há muito tempo quando soube que a Lua tinha brincado com a Cobra Grande para ter filhos. Resolveu então pegar uma manta velha e esburacada e pô-la na cabeça da Lua, que ficou na completa escuridão. Foi assim que surgiu a noite. Mas como a manta era esburacada, é por isso que vemos os pequenos pontos brancos no céu que toda a gente chama de estrelas.

O Sol e a Lua separaram-se de uma vez para sempre. Procuraram sempre não se cruzarem. É por causa dessa separação que nós, hoje, chamamos noite quando a Lua aparece com a manta na cabeça e chamamos dia quando o Sol se apresenta com todo o seu brilho.

O Sol jurou vingar-se e matar todos os homens se os apanhasse a dormir. É por isso que os homens procuram não dormir de dia, fazendo-o apenas à noite, porque sabem que têm a protecção da Lua.

Narrativa original em língua sena, recolhida no vale do Zambeze.

Recolha e tradução por Lourenço do Rosário.

Glossário

Almadia – jangada feita de tronco de árvores.

Pairar – equilibrar-se no ar.

O RAPAZ DA FOTOGRAFIA



Era uma vez um rapaz que se chamava Bengala. Bengala não tinha ido à Rodésia. Ele nunca foi, porque em criança tinha apanhado uma doença terrível. Bengala apanhou uma doença que desfigura uma pessoa. Essa doença chama-se lepra. A lepra deu-lhe cabo dos dedos, das mãos e dos pés. A lepra deixou-lhe todo corpo manchado. Bengala não era feio, era horrível. E sempre que ia a passar, as raparigas faziam muito alarido e gozavam com ele. Bengala andava triste. Bengala andava triste porque sabia que nenhuma rapariga havia de aceitar casar com ele.

Um dia, o pai teve uma ideia. O pai teve essa ideia porque havia muito tempo que andava a pensar no problema do filho. Arranjou uma fotografia de Bengala, seu filho, e foi para longe da povoação. Foi para povoações estrangeiras onde não era conhecido, nem ele nem o Bengala. Chegou e foi ter a casa dos pais de uma rapariga que estava em idade de arranjar marido. Essa rapariga chamava-se Nsai.

O pai de Bengala chegou, deram-lhe um assento, cumprimentou e disse: «Não é nosso costume serem os pais a procurarem a mulher para o filho. Mas o meu filho está na Rodésia.

Trago aqui uma fotografia dele. A vossa filha pode ver.» Nsai gostou da figura que estava na fotografia e aceitou de imediato casar com Bengala. O pai de Bengala regressou satisfeito. Começou a preparar as coisas para todos os passos seguintes.

Chegou a altura de Nsai ir visitar a casa dos futuros sogros. Preparou as coisas e partiu.

Quando o pai de Bengala viu Nsai a chegar, pegou nele e meteu-o no «celeiro», que estava nos seus aposentos para que a rapariga não o visse.

Nsai era uma rapariga trabalhadora. Todo o trabalho que a sogra lhe dava, ela executava muito bem. Toda a gente estava satisfeita com ela. Mas Nsai não andava contente. Não conhecia ainda o marido.

Um dia, o sogro foi à caça e a sogra ia a sair para o campo. Nsai, como era seu hábito, pediu trabalho. A sogra deu-lhe mapira para pilar. Ela pegou no almofariz e começou a pilar. Enquanto pilava, entoou a seguinte canção:

Quem és tu Nsai
Nsai filha de Campira
Procuraste uma vida dura

Quem és tu Nsai
Nsai mulher de Bengala
Procuraste uma vida desconhecida
Aí tens uma vida desconhecida

Quem és tu Nsai
Nsai mulher de fotografia
Procuraste algo que não encontras
Aí tens o que encontras

A Rodésia não deixa ver o corpo
A Rodésia dá vida a família?
Quem és tu Nsai
Nsai filha de Campira

Entretanto, Bengala, que estava metido no celeiro, ouvindo a voz de Nsai, respondeu cantando:

A Rodésia não deixa ver o corpo
A Rodésia não dará vida à família
Quem não foi a Rodésia não pode dar futuro
[ao seu lar]

Nsai filha de Campira
A Rodésia não pude ir

No celeiro, no celeiro
Eis a minha Rodésia

Nsai mulher de Bengala
Não suspires mais por mim
Vem e fica comigo
Vem, serás tu o homem da casa

No dia seguinte, a sogra deixou milho para Nsai pilar. Ela cantou. Bengala respondeu.

Nsai começou a ficar intrigada. Quando cantava, ele respondia. Quando se calava, a voz também se calava. E assim vários dias.

Nsai resolveu então descobrir aquele mistério. Mas não fez perguntas, nem mostrou cara assustada. Fez de contas que tudo estava a correr bem.

Um dia resolveu cantar, cantar e descobriu de onde vinha aquela voz. Ela descobriu que a voz vinha dos aposentos dos sogros. Hesitou, pois não era costume as noras e os genros entrarem no lugar onde dormem os sogros. Mas Nsai estava tão intrigada que resolveu entrar. Viu um celeiro pendurado. Abriu o celeiro e o que viu deixou-a muito assustada. Ela viu um monstro desfigurado. «Quem és tu?»

Perguntou ela. «Sou Bengala, teu marido». «Mentes, não podes ser meu marido, Bengala está na Rodésia». «Sou eu, juro-te». «Não pode ser, tu foste enviado para me meteres medo e rejeitar o meu verdadeiro marido». Bengala disse a chorar: «Infelizmente, sou eu Bengala, teu marido. Não há nenhum outro na Rodésia. O meu pai usou do estratagema do retrato porque sabia que ninguém me queria neste estado. E eles querem uma nora para casa».

Nsai regressou para junto dos pais e aprendeu que nunca se deve aceitar um desconhecido. Muito menos quando ele é apresentado por meio de um retrato.

É por isso que hoje os pais das raparigas procuram conhecer primeiro e bem os rapazes que querem casar com as suas filhas. Nsai ia casar com um leproso.

Glossário

Lepra – doença muito contagiosa e caracterizada por lesões cutâneas.

Mapira – uma planta usada na alimentação e no fabrico de uma bebida fermentada.

Pilão – objecto para pilar.

Pilar – descascar, esmagar.

Almofariz – vaso em que se pisa qualquer coisa.

A RAPARIGA
DE «MWALA WA SENA»



Lá para os lados de «Mwala wa Sena» havia uma mulher que tinha uma filha muito bonita. Essa mulher fazia tudo e não deixava que a filha aprendesse os trabalhos que uma mulher deve saber.

A rapariga cresceu. Como cresceu, chegou à altura de casar. Apareceram pretendentes. Aos pretendentes a mãe dizia: «A minha filha é bonita, mas sabe, não aprendeu a fazer nada em casa, nem pilar, nem semear, nem cozinhar, nem varrer a casa, nem esfregar as costas do marido, no banho, nem coisa nenhuma. A única coisa que ensinei à minha filha foi enfiar "missangas" nas linhas e fabricar outros adornos para o corpo».

Os rapazes, quando ouviam aquilo, desistiam logo e exclamavam: «Eu não como adornos, ninguém vive de beleza, de que me serve ter uma mulher bonita se ela não serve para nada, nem sabe fazer nada?» Diziam isso e iam procurar noivas noutras casas da povoação, onde havia raparigas em idade de casar.

Um dia, apareceu um rapaz estrangeiro. Esse rapaz não era daquela povoação, nem das povoações vizinhas. Ele veio de muito longe.

As pessoas das redondezas não sabiam quem era ele, nem quem seria a sua família.

A mãe da rapariga disse-lhe: «Tu és estrangeiro. Eu não conheço os costumes da tua gente. Tu queres levar a minha filha? Olha que ela não sabe pilar, nem ir ao rio buscar água à cabeça, nem cozinhar, nem semear, nem nada. A única coisa que ela sabe é lidar com "missangas"». O rapaz respondeu: «não faz mal eu quero-a assim mesmo. A minha família fará tudo por ela».

Chegou a altura da rapariga viajar e ir visitar a povoação do marido e viver com os futuros sogros. Este uso de visitar a sogra antes do casamento costuma fazer-se para ver os defeitos que as noras têm antes do casamento.

O rapaz disse à mãe que a sua futura mulher não devia fazer nada, porque não tinha aprendido a lidar com os trabalhos domésticos. A mãe do rapaz ficou muito espantada e disse: «Estou quase velha. Vivi muitos anos. Nunca na minha vida ouvi semelhante coisa. Onde se viu uma mulher que não sabe executar os trabalhos domésticos que lhe competem?» O rapaz respondeu: «Não tem importância. Eu gosto dela assim mesmo».

A mãe do rapaz ficou triste, mas prometeu não obrigar a rapariga a fazer os trabalhos.

Assim se passaram três meses e a rapariga tinha tudo e passava a vida muito bem sentadinha a enfiar as "missangas" nas linhas.

Um dia, a mãe do rapaz não aguentou mais aquela situação. Pegou em alguns grãos de mapira. Foi buscar um pilão e disse à rapariga: «Em minha casa não suportamos ver uma mulher sã comer sem fazer nada. Tens aqui alguma mapira para pilar. Eu vou trabalhar para o campo. Quando eu voltar quero encontrar tudo pronto». O rapaz não estava, tinha ido para a caça com os seus cães.

A rapariga pegou na mapira, pôs no almoriz, pilando e a chorar, cantou a seguinte canção:

Du, Du, Du
És tu infelizmente que pilas
Sogra nunca foi mãe
Du, Du, Du
És tu infeliz que pilas
Porque te tratou tua mãe como vidro?
Du, Du, Du
És tu infeliz que pilas

Tua mãe descurou o teu futuro
Du, Du, Du
És tu infeliz que pilas
O teu futuro é ser engolida
Du, Du, Du
És tu infeliz que pilas
Acreditaste no marido que veio da sogra
Du, Du, Du
Sogra nunca foi mãe

E à medida que ia pilando, cada pancada fazia com que a terra fosse abrindo. Ela aos poucos foi-se enterrando até desaparecer por debaixo da terra. E no lugar por onde desapareceu a rapariga, surgiu uma lagoa pequena. Esse lugar era no quintal da sogra.

À noite, veio o rapaz da caça. Perguntou pela rapariga. A mãe não sabia responder. Foram os vizinhos que disseram: «Toda a manhã esteve ali a pilar e a cantar uma canção estranha. Ela dizia mal da sogra e lamentava por a mãe não a ter preparado para as lides domésticas, não prevendo assim o futuro». O rapaz ficou muito apreensivo, temeu o pior, zangou-se com a mãe e foi procurar um feiticeiro. O feiti-

ceiro disse: «Ela desapareceu para debaixo da terra. É como se fosse ressuscitar um morto. Não vai ser fácil. Têm que chamar a mãe da rapariga». E foram chamar a mãe da rapariga. Quando ela soube que a filha tinha desaparecido, pensou logo que a família do rapaz não tinha cumprido com as suas recomendações. Veio a correr. Ela disse: «Eu eduquei a minha filha para a beleza. A minha filha era muito bonita, por isso não podia aprender nenhum trabalho doméstico. Ela devia permanecer sentada trabalhando para a beleza».

O rapaz disse aprovando: «Eu queria-a assim mesmo». A mãe do rapaz exclamou: «Nunca tal se ouviu. Ninguém come beleza. Todos os outros rapazes desistiram dela. E esses rapazes eram da povoação dela. Tu tiveste aqui, na nossa povoação, muitas raparigas, algumas delas mais bonitas que ela!» O feiticeiro disse: «Vamos tentar trazê-la de novo à vida». E deitou uns pós na água da lagoa. A água começou a efervescer.

Dançou à volta da lagoa, soprando um chifre que fazia «puuum, puuum, puuum» e falava numa língua que ninguém percebia.

O CASTIGO

A água foi baixando. A rapariga foi surgindo com todas as coisas com que tinha desaparecido. O feiticeiro preparou-lhe umas papas de farinha. Ela tomou-as e vomitou, tomou-as e vomitou, tomou-as e vomitou! Quando já se sentia melhor, ela disse para a mãe: «Mãe, vamos para casa. Não é aqui o meu lugar».

Desde esse dia, passou a viver com a mãe que lhe fazia tudo. O rapaz ficou sozinho e muito triste. Nunca mais procurou outra mulher para casar.

E assim termina esta história da rapariga que não aprendeu o serviço de casa, porque era muito bonita.

Quem não acredita nesta história que vá a Sena e pergunte às pedras.

Glossário

Missangas – contas de várias cores para ornatos.

Mapira – planta usada na alimentação e no fabrico de uma bebida fermentada.

Pilão – objecto para pilar.

Pilar – descascar, pisar, esmagar.

Almofariz – vaso em que se pila qualquer coisa.

Lides – trabalhos, afazeres.



Certa vez, há muito tempo, antes mesmo das avós dos nossos avós terem nascido, houve uma grande cheia no rio. Até hoje, nunca mais houve uma cheia semelhante. Nessa altura, de as águas terem subido, os homens, como era seu hábito todos os anos, fixaram-se nas ilhas. Uns pescavam, outros trabalhavam noutras coisas, como consertar redes. Os homens só iam a Beira para casar, no regresso, e não tornavam lá.

O rio encheu e surpreendeu todos os homens nas ilhas. O rio encheu de noite. E os homens morreram todos.

As mulheres ficaram sem um único homem. Elas passaram a realizar todos os trabalhos. Faziam o que lhes pertencia e o que pertencia aos homens. Mas não podiam fazer filhos. E começaram a envelhecer e a morrer. Fazer filhos é trabalho de homem, a mulher sozinha nada pode fazer. E por isso estavam a desaparecer.

Andavam todas muito tristes.

Um dia, passaram por aquela povoação dois irmãos que viviam nas povoações do outro lado do rio. Esses irmãos vinham da Beira. O rio estava cheio. Os dois irmãos não podiam atra-

vessar. Eles ficaram acampados e comiam peixe. Todos os dias comiam peixe, peixe, peixe. Já não podiam comer mais peixe. Então decidiram ir procurar alguma «machamba» de milho. Encontram uma, perto de uma povoação. Essa povoação era onde viviam as mulheres. Os dois irmãos começaram a roubar milho. Mas, de repente, caíram numa cova funda. Essa cova era uma armadilha feita pelas mulheres.

Passado algum tempo, chegaram as mulheres. Os dois irmãos nem tiveram tempo de tentar a fuga. Eles pensaram que iam morrer. Olharam para a cara das mulheres, e elas estavam com caras muito ferozes. «Pronto, vamos morrer aqui, chegou o nosso dia», disseram os irmãos.

As mulheres falaram, falaram entre si em voz baixa. Algumas vieram tirar os dois irmãos e a chefe disse: «Hoje vamos fazer uma grande festa. Todos vão apresentar o melhor cabanga (cerveja) que tiverem. A noite será de dança». E os homens pensaram que era para festejar o seu fim.

No dia seguinte, depois da festa, disse a chefe: «As que querem que estes homens

sejam mortos, que passem para o meu lado esquerdo». Nenhuma mulher passou. Uma velha disse: «Minhas filhas, estou muito velha, mas dou-vos um conselho. Se quereis que a nossa aldeia retorne aos bons tempos passados, aproveitai estes prisioneiros». A chefe compreendeu o que a velha queria dizer e decidiu: «Pronto, o vosso castigo vai ser o seguinte: cada uma de nós vai passar uma noite com cada um dos dois. Dormiremos com eles uma por noite. E, daqui a três anos, todas nós teremos dormido pelo menos uma vez com estes prisioneiros».

Passados três anos, a povoação tinha muitas crianças, rapazes e raparigas, todos eles eram irmãos. A chefe disse: «o vosso castigo terminou». Um dos irmãos disse: «Eu não fico aqui, a minha gente espera por mim», e partiu para junto dos seus familiares que viviam do outro lado do rio. O outro, porém disse: «Eu não vou partir, a minha gente agora é esta». E ficou na povoação com todas aquelas mulheres, e fez mais filhos.

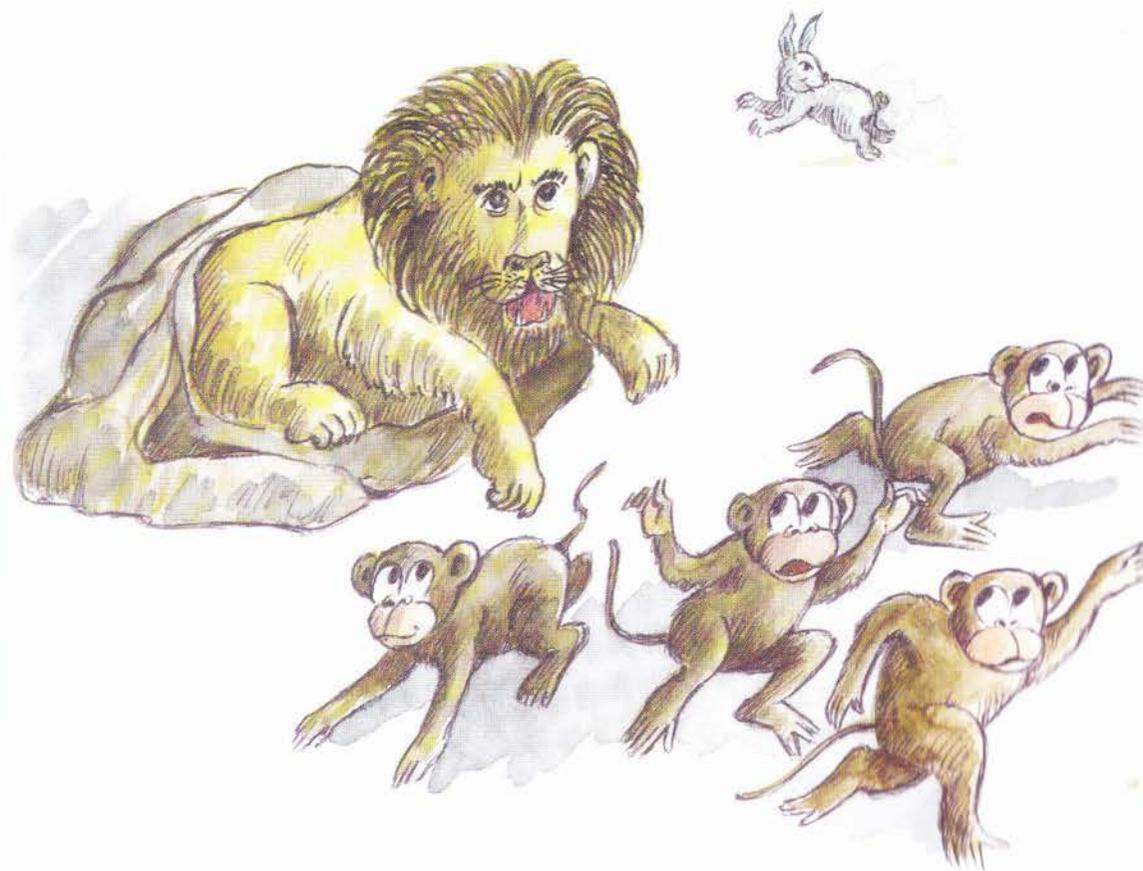
É por isso que até hoje cada homem arranja muitas mulheres. Foram as próprias mulheres que castigaram os homens, para que eles lhes fizessem filhos.

Narrativa recolhida em 1981, narrada por uma camponesa. Localidade de Mopeia, Zambézia.

Glossário

Machamba – propriedade agrícola não muito extensa, campo cultivado, pequena fazenda ou horta.

O COELHO E OS MACACOS



O coelho era muito vaidoso, um dia olhou para a lagoa e viu que, além do céu reflectido, havia um outro coelho escondido nela. Então achou que tinha encontrado uma forma de fugir às perseguições que os outros animais lhe moviam.

O elefante estava a efectuar um juramento, o coelho resolveu ir perturbar a reunião. Os outros animais perseguiram-no. O coelho atirou-se para a lagoa, mas esta tinha pouca água. Foi rapidamente apanhado.

O elefante disse: «Para não escapar como das outras vezes, vamos embrulhá-lo com uma camada grossa de lama de forma a que não possa mexer-se». Assim fizeram. O coelho ficou imobilizado. Os animais regressaram ao julgamento, confiantes de que ele não poderia escapar.

Passou por ali a hiena e viu o coelho morto. Pensou para si: «Ah! finalmente morreste, vou ter um rico banquete». Mas como estava coberto de lama, lavou-o e deixou-o ao sol para ver se secava. Enquanto isso, o coelho fingiu-se morto. Logo que se sentiu livre de lama e seco, deu um pulo e fugiu, deixando a hiena em apuros perante os outros animais.

O coelho fugiu e foi pedir emprego em casa do leão. Este era um caçador que não ficava um dia em casa. E queria uma pessoa que pudesse olhar pelos filhos, por isso aceitou.

Sempre que regressava da caça, pedia ao coelho para lhe mostrar os filhos. E o coelho levantava-os um por um ao ar e o leão ficava satisfeito e ia-se embora.

Um dia, o coelho resolveu ensinar às crianças um jogo. Juntou muita lenha, fez uma fogueira e disse: «Vamos saltar, é assim que se aprende a caçar, o vosso pai quer que eu vos ensine a ser fortes e corajosos». O fogo era muito grande e as crianças disseram: «Nós temos medo, mas se não fizermos a vontade ao nosso pai, ele zanga-se connosco». Resolveram cumprir a vontade do pai. Quando o primeiro tentou saltar, caiu na fogueira e morreu.

À noite veio o leão: «Ó coelho, mostra-me as crianças». E o coelho levantou-os um a um e ao último assim fez duas vezes.

Deste modo, o coelho foi matando os filhos do leão, um a um.

No dia em que morreu o último filho do leão, o coelho arranjou-se todo e subiu para uma árvore. Chegou o leão: «Mostra-me as

crianças». O coelho respondeu-lhe: «Não posso, veio o inimigo, matou os teus filhos e insultou-te. Se permitires, eu irei à sua procura porque sei para que lado ele se dirigiu». O leão disse que sim e deu-lhe três dias para trazer uma resposta.

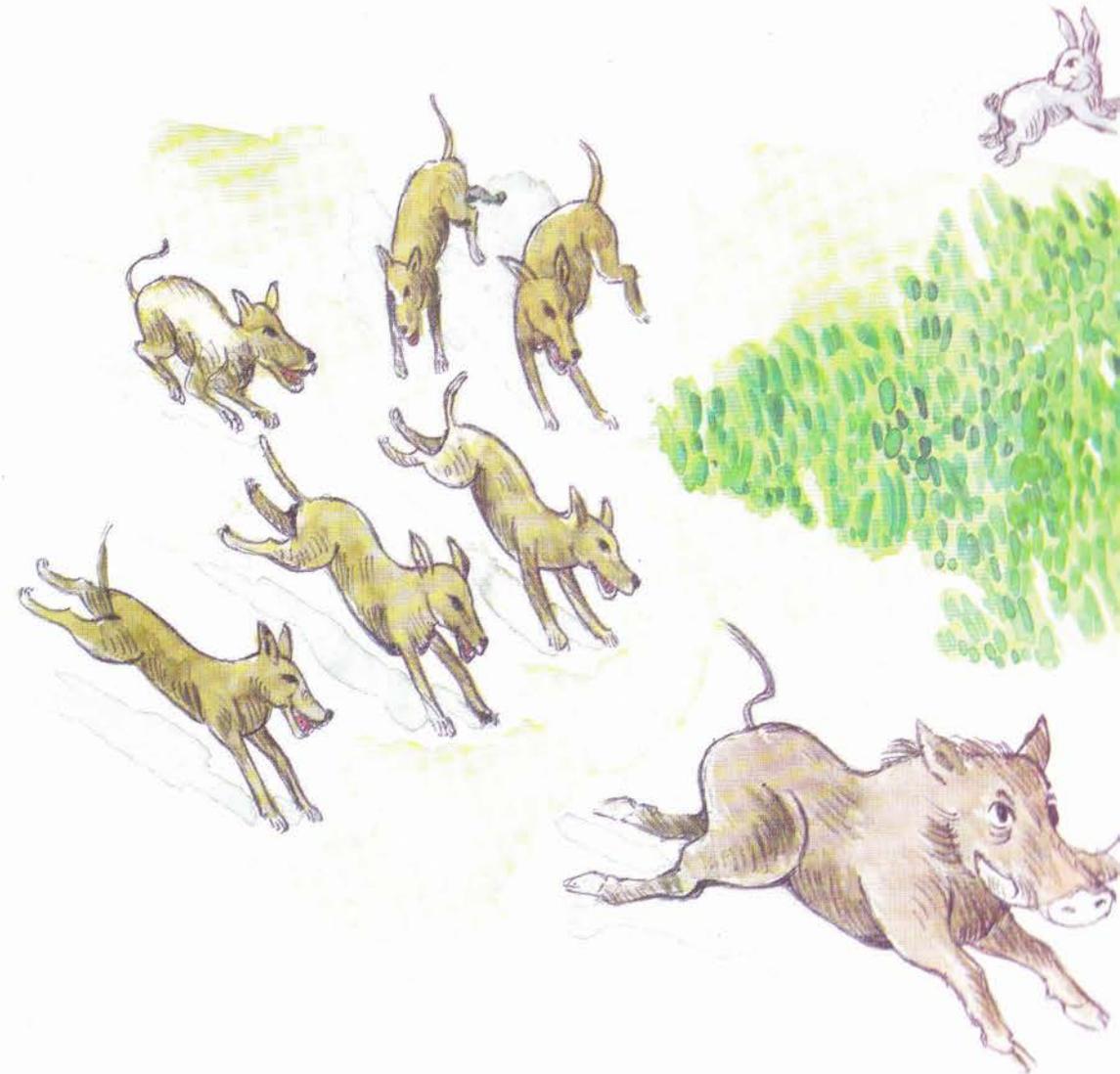
O coelho partiu, sem saber bem o que ia inventar para escapar às perseguições do leão. Andou, andou e encontrou um grupo de macacos que jogava «ntxuva». O coelho disse: «Ei amigos, vocês jogam muito bem, mas assim em algazarra desordenada o jogo não tem qualquer graça. Vou ensinar-vos uma canção e tudo será mais bonito». Os macacos concordaram. Então, o coelho ensinou: «Um, dois, três, os filhos do leão fui eu que os comi e ele nada me fez.» Os macacos, em grande algazarra como sempre, aprenderam logo aquela canção. O coelho disse: «Vocês são espertos, como prémio trar-vos-ei um saco de amendoim».

O coelho foi ter com o leão e disse-lhe: «Chefe, encontrei quem matou teus filhos, foram os macacos». O leão interrogou: «Como? Que dizes? Aqueles fanfarrões?»

O COELHO E OS CÃES SELVAGENS

Ele respondeu: «Se não acreditares, vem comigo, mas com uma condição, tens de entrar para dentro de um saco para que eles não te vejam e fujam». O leão concordou. O coelho atou o leão dentro de um saco e foi ter com os macacos. Logo que estes o viram, redobram de entusiasmo: «Um, dois, três, os filhos do leão fui eu que os comi e ele nada me fez». O coelho disse: «Muito bem, muito bem, continuem, cá está o amendoim, mas só abrirei o saco lá dentro». Os macacos foram atrás dele. O coelho fechou a porta e foi-se embora. Os macacos abriram o saco e de lá saiu o leão que, furioso, começou a devorar os macacos. Alguns, para escaparem à fúria do chefe, saltaram para o tecto, conseguiram abrir alguns buracos por onde fugiram.

É por isso que hoje o macaco prefere dormir nas árvores, porque tem medo do leão.





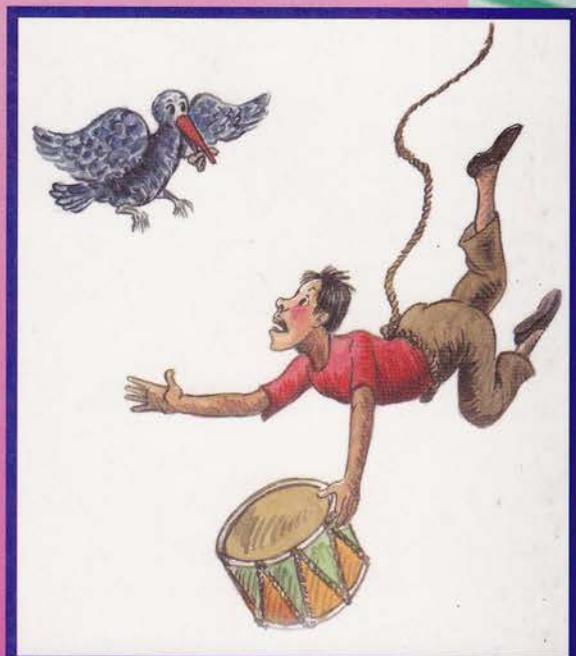
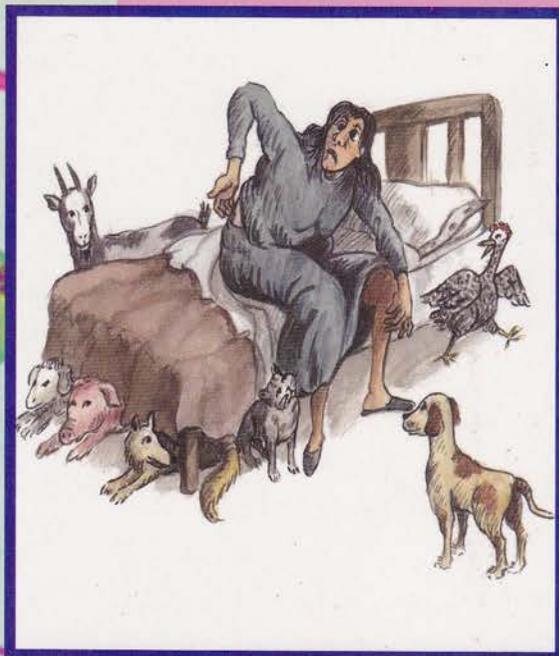
INSTITUTO
PIAGET

literatura infantil



FERNANDO VALE

Histórias Portuguesas e Cabo-Verdianas para as Crianças



Ilustrações de Dorindo Carvalho

O ANEL ROUBADO



Em tempos passados, vivia com sua mãe, na ilha cabo-verdiana de São Nicolau, um rapaz de quinze anos, chamado Seocinho.

Um dia, encontrou dois pescadores e, quando chegou a casa, disse:

– Mãe, já sabia que o pescador é a última pessoa a morrer de fome?! Pois há sempre peixe para ele apanhar...

A mãe respondeu-lhe:

– Sim, filho, isso é verdade. Queres uma linha para pescar?

– Precisava de uma linha e de um anzol para ir à pesca – respondeu o rapaz com determinação.

Lembrando-se do provérbio chinês que diz que mais do que receber ou dar um peixe é preciso aprender e ensinar a pescar, lá foi para o mar com dois outros pescadores durante toda aquela semana.

No domingo seguinte, os seus companheiros não quiseram ir, mas ele então decidiu ir sozinho.

A mãe ainda o aconselhou a não ir, dizendo:

– Olha lá, não vás. O domingo é mau dia para pescar.

Ele insistiu e lá foi, mas o mar estava bravo e o tempo mau.

Seocenho sentou-se à espera que a maré baixasse.

Às dez horas, estando a maré vazia, ele desceu e começou a dizer de si para consigo:

– Deus há-de dar-me peixe...

Pôs então a isca e lançou o anzol, mas um peixe tirou-lha logo. Da segunda vez, sentiu apanhar um grande peixe. Quando o puxou, pô-lo em cima de uma pedra e verificou que era uma sereia.

Ela começou a rogar-lhe com insistência:

– Larga-me, deixa-me ir embora.

– Nem penses nisso, pois não te largo – respondia o rapaz, satisfeito com aquela apanha.

A sereia não deixava de insistir:

– Larga-me, deixa-me ir embora, porque não sou um peixe. Se me largares, se me deixares ir, dou-te uma prenda que fará com que nunca mais precisas de vir à pesca.

– Vai então buscar a prenda, mas tens que ir com o anzol pegado, e, se demorares muito, puxo-te outra vez para cima.

Ela mergulhou e trouxe um anel no dedo.

O rapaz disse-lhe:

– Não, não quero esse anel, quero peixe.

A sereia disse-lhe:

– Com ele encontrarás peixe, encontrarás dinheiro, encontrarás tudo o que desejares.

O rapaz, meio incrédulo, retorquiu-lhe:

– Não me fio em ti... Tenho primeiro de verificar o que acontece ao pedires-lhe essas coisas.

Então, ela pediu ao anel que lhe desse uma mesa posta com todas as iguarias.

O rapaz ficou admirado e sentou-se a comer. Entretanto, a sereia virou-lhe as fraldas da camisa e encheu-lhas de dinheiro.

Ele, estupefacto, libertou-a e disse-lhe:

– Deus te acompanhe... Deus te acompanhe...

A seguir, atirou a cana de pesca ao mar.

Quando chegou a casa, a mãe, não o vendo com peixe, nem com a cana de pesca, disse-lhe:

– Vês o que te aconteceu por pescares ao domingo? Nem trazes cana, nem peixe.

Ele mostrou-lhe o anel e depois deu-lho, dizendo:

– Este anel dar-lhe-á tudo o que desejar.

Dar-lhe-á comida que dura para um dia. Dar-lhe-á dinheiro que dura para um mês e tudo o mais de que precisar.

Teve assim possibilidade de fazer uma boa casa para ambos viverem.

Um dia, este jovem saiu para se divertir e, quando regressava casa, encontrou um cachorrinho a latir sem parar... Ele, condoído, disse de si para consigo:

– Pobre cachorrinho, está com fome!...

Apanhou o animalzinho e levou-o consigo, embrulhado no seu casaco. Foi entregá-lo à mãe.

Como era feio e magro, a senhora não gostou dele, mas deu-lhe de comer.

No dia seguinte, quando também voltava para casa, encontrou um gatinho a miar e, por isso, resolveu também levá-lo consigo.

A mãe, aborrecida com aquilo, disse-lhe:

– És doido, rapaz. Não sabes que os cachorros não gostam dos gatos? Como vai ser agora?!...

Passados uns dias, ao voltar novamente para casa, encontrou um ratinho que estava a chiar meio assustado. Apanhou-o e levou-o também consigo.

Ao ver aquele bichinho, a mãe disse-lhe em tom irónico:

– É bonito o que estás a fazer?!... Ai, é, é mesmo... Primeiro trazes um cachorro, depois um gato. Os cachorros não gostam de gatos... Agora trazes um rato de quem o gato não gostará.

– Mãe, não se preocupe, e prenda-os separados. Depois dê-lhes de comer três vezes por dia. Daqui a uma semana, diga-me se são ou não amigos.

Passada a tal semana, os animalzinhos já se encontravam a brincar juntos, como se fossem três irmãos.

Seocenho e a sua mãe viviam felizes e gostavam muito daquela bicharada.

Aquela senhora tinha uma irmã que morava na ilha de Santo Antão, mas que nunca se importou com ela, por ser pobre.

A dada altura, essa mulher ouviu dizer que a mãe de Seocenho já estava rica.

Então, cheia de inveja, decidiu viajar para São Nicolau para se certificar do que tinha ouvido.

No dia em que ela chegou, deu-se a coincidência de a irmã pedir dinheiro ao anel.

A tal mulher, que tinha levado uma amiga consigo e estavam juntas num quarto, pôs-se a espreitar para onde a mãe de Seocenho estava a conversar com o anel. Invejosa, como era, voltou-se, espantada, para a amiga e disse-lhe:

– Vem ver, vem ver... Agora já sei o segredo... A riqueza da minha irmã vem daquele anel. Vamos roubar-lho esta noite.

Se bem o pensaram, melhor o fizeram. Às escondidas, roubaram o anel e, no dia seguinte, voltaram para Santo Antão.

Passado um mês, a mãe do rapaz procurou o anel para lhe pedir dinheiro para as despesas, mas, por mais que procurasse, não o encontrava.

Outro mês se passou e o anel mágico não aparecia, mas o rapaz de nada sabia. A sua mãe continuava sem lhe dizer o que tinha acontecido...

Certo dia, estando ele a brincar com os seus animais, apercebeu-se que davam a entender que tinham fome.

Perante isto, perguntou logo à mãe se lhes tinha dado de comer, ao que ela respondeu:

– Não, pois não temos leite em casa.

– Porquê? O anel não lhe dá dinheiro?

– Olha filho, perdi o anel e agora não o consigo encontrar!...

Seocenho coçou a cabeça e disse, vezes sem conta: Ó meu Deus, ó meu Deus e agora o que vai ser de nós?!...

Entretanto, o cachorro cheirou o vento e, de seguida, confidenciou ao gato e ao rato:

– O anel foi levado para Santo Antão...

O rato retorquiu-lhe:

– Mas se o anel está em Santo Antão, temos de ir lá buscá-lo.

Foram para o porto logo a seguir ao meio dia. Chegados ao local de embarque, o cachorro disse ao gato:

– Olha gato, gatinho, gatarrão, terás de seres tu o primeiro a saltar para o mar.

O gato, já meio aflito, respondeu:

– Mas como pode ser isso se eu nem sequer sei nadar!...

– Então, como havemos de ir buscar o anel? – disse, já meio enraivecido, o cachorro.

Enquanto estavam neste jogo de diz e rediz e de salta e não salta, o cachorro, enfurecido, não esteve com meias medidas e

empurrou-os para o mar. Depois, atirou-se também e disse-lhes:

– Subi imediatamente para as minhas costas... Eles assim fizeram.

Atravessaram então o mar largo e chegaram a Santo Antão. Como ainda chegaram de dia, esperaram que chegasse a noite para depois irem juntos a casa da mulher que tinha roubado o anel.

Quando lá chegaram, o cachorro disse aos seus companheiros:

– Eu fico aqui na cozinha junto ao fogão, pois estou molhado e cansado... Ide agora vós resolver o assunto.

O rato aproximou-se, sorrateiramente, dele e disse-lhe.

– Sei que estás cansado, molhado e até com fome. Por isso, a primeira coisa que vou procurar é um pedaço de carne e mando-ta pelo gato.

Enviada a carne ao cachorro, o rato pôs-se a procurar. Furou e roeu caixas, caixinhas e caixotes e finalmente encontrou o anel. A seguir, foi ter com o gato e confidenciou-lhe:

– Já encontrei o tal anel. Estava amarrado num lenço branco dentro de uma caixinha.

Roí a caixa e apanhei-o. Agora vou ao armário quebrar os pratos e, como verás, as pessoas irão chamar por ti para me vires comer.

Quando a mulher ouviu o barulho, provocado pela queda dos pratos, e sentiu a presença do rato, começou a gritar que nem uma perdida:

– Jesus!, Jesus!, mas de onde saiu este malvado rato?!... Meu Deus, mandai-me um gato para o comer?!...

Assim que o gato ouviu esta conversa, pôs-se logo a miar à porta e a mulher disse emocionada:

– Oh! que bom!... Deus é meu amigo, pois mandou-me um gato tão depressa!...

Logo que a mulher abriu a porta para o gato ir comer o rato, este apressou-se a dizer baixinho ao companheiro.

– Estou aqui, vamos correr já para a beira-mar.

Uma vez chegados lá, o cachorro disse-lhes.

– Subi depressa para as minhas costas.

Eles subiram logo e partiram deste modo para São Nicolau, para casa de Seocenho.

Mas, já quase no meio do trajecto, o cachorro perguntou ao rato:

– Tens aí o anel? – ao que ele, a modos vaidoso, respondeu:

– Sim e já está no meu dedo...

O cachorro, com ar autoritário, apressou-se a dizer-lhe:

– Dá-mo imediatamente, eu quero-o já aqui... – apontando a sua pata da frente.

O rato, meio embaraçado e amedrontado, ainda lhe disse:

– Não, não te dou, pois não tens dedo apropriado para o pões.

Perante isto, o cachorro afrouxou o ritmo de natação e retorquiou-lhe:

– Ai! é isso!... Se não mo dás já, afogo-te...

O rato ainda insistiu, dizendo:

– Não tens dedo para o pôr e a tua boca é muito grande e assim podes perdê-lo.

O gato, preocupado com aquela disputa, disse ao rato:

– Olha lá, dá-lho. Se não lho deres, ele afoga-nos a ambos.

Então, o rato, embora contrariado, deu o anel ao cachorro. Este meteu-o logo na boca.

Mas eis que depois, ao abri-la para ajudar a respiração, deixou cair o anel, que foi logo ao fundo do mar.

Ao chegarem a terra, o rato virou-se para o cachorro e, aborrecido, desabafou:

– Olha cão, tanto trabalho para nada... Perdeste o anel, porque a tua boca é muito larga.

Enquanto o rato estava nestas considerações, o cachorro disse:

– Rato, fica ali. Gato, fica acolá. Eu fico aqui. Vamos apanhar estes caranguejos, pois foram eles que me roubaram o anel.

Os caranguejos, muito admirados com o que lhes estava a acontecer, disseram-lhes:

– Que fizemos, para que nos estejais a apanhar?

O cachorro respondeu-lhes:

– Roubaste o nosso anel. Ele está no fundo do mar. Tendes de ir buscá-lo imediatamente...

Um caranguejo, que já tinha perdido uma pata, disse:

– Está então resolvido, pois ofereço-me para ser então eu o primeiro a ir.

Foi, nadou, procurou, procurou e depois encontrou-o bem no fundo do oceano.

Voltou e disse-lhes:

– Já sei onde está, mas tem que lá ir buscá-lo um caranguejo mais miúdo do que eu.

Logo, um caranguejito se apresentou e disse:

– Vou eu buscá-lo. Esperem aqui um pouco...

Foi e voltou com o anel no dedo e perguntou:

– É este o anel?

– É esse mesmo. Agora estais todos livres – respondeu o cachorro.

Os três animais saíram logo dali e levaram o anelzinho a Seocenho, dizendo-lhe:

– Aqui tens o anel. Estava em Santo Antão, na casa da tua tia, irmã de tua mãe. Fomos lá buscá-lo...

O rapaz, fixando o mágico anel, agradeceu-lhes o trabalho que tiveram e depois disse:

– Mãe, como vê, isto é obra minha. Se eu não fosse amigo do cachorro, do gato e do rato, como estaríamos hoje de vida?... A sua irmã não merece confiança. Bem se costuma dizer que a inveja é a causa de muitas vícios e maldades que se fazem neste mundo.

Como homem prevenido vale por dois, a partir daquele momento Seocenho não só tomou ele próprio conta do anel, como também se tornou novamente pescador...

Glossário

Provérbio – sentença moral, rifão, ditado.

Maré – movimento pelo qual as águas do mar se elevam ou baixam.

Isca – substância que se põe no anzol para se apanhar peixes.

Sereia – ser lendário, constituído por metade mulher e metade peixe.

Tom irónico – tom zombeteiro.

Sorrrateiramente – às ocultas, pela calada.

Retorquir – replicar, contrapor.

DEUS FAZ UM TAMBOR



Uma vez, havia, em Cabo Verde, um homem chamado Lobo que tinha um sobrinho de nome Pedro.

Um dia, o senhor Lobo encontrou o tal sobrinho e disse-lhe:

– Ó sobrinho, eu pensava que eras meu amigo, mas agora estou a concluir o contrário, pois já há muito tempo que não te aproximas de mim. Vê lá como estás gordo e bonito, mas eu tenho andado por aí a apanhar gafanhotos e a passar fome e, como vês, estou arruinado da minha saúde...

O rapaz respondeu que estava assim gordo porque tinha descoberto uma mama que lhe dava o leite que quisesse...

O tio Lobo ficou curioso e admirado e procurou saber tudo, perguntando:

– Ó Pedro, como é que fazes isso?!

– É muito fácil – respondeu o rapaz. Quando quero beber leite, digo: *mama, baixa* e ela desce e depois, quando já estou cheio, digo: *mama, riba!* e a mama sobe. Assim bebo quanto quero e quando me apetece.

A seguir, Pedro, com alguma pena do tio, levou-o a um lugar onde havia muitos animais e outras coisas de comida e disse-lhe:

– Sente-se, coma o que quiser...

O tio Lobo sentou-se e comeu, comeu, comeu muito...

Posto isto, Pedro, ao verificar o tempo que já tinha passado, disse:

– São horas de irmos embora!...

O tio, depois de bem comido, disse:

– Muito bem, Pedro, tens razão, vamos lá, mas antes dá-me um pouco de água.

O rapaz levou-o à fonte e ele, depois de ter bebido, disse:

– Agora, vamos então embora!

No caminho, encontraram uma figueira com bons figos, mas que não podiam ser apanhados por estarem muito altos.

Entretanto, Pedro, fazendo referência à altura em que se encontrava aquela fruta, revelou ao tio o seguinte segredo:

– Para se comerem estes figos é preciso dizer à figueira: *desce, desce, desce* e a árvore desce. Depois diz-se: *sobe, sobe, sobe* e ela sobe. Quando se quer parar diz-se: *pára* e ela pára até se comerem quantos figos se quiserem. Depois, diz-se novamente: *desce* e ela desce e deixa-nos no chão.

O senhor Lobo ficou muito contente com aquela revelação e continuaram o caminho até casa.

Um dia, o tio do rapaz estava com fome e sentiu vontade de comer figos.

Recordado do que lhe tinha sido confidenciado, dirigiu-se à figueira e disse-lhe: *desce, desce, desce* e ela desceu. Depois disse: *sobe, sobe, sobe* e ela subiu. Quando viu que a árvore já estava direita, disse: *pára* e ela parou. De seguida, comeu quantos figos quis e ficou satisfeito da vida, pois já não precisava de andar a correr atrás dos gafanhotos para se alimentar.

Mas, quando o senhor Lobo acabou de comer e quis descer, esqueceu-se da fórmula mágica e em vez de dizer: *desce, desce, desce*, pôs-se a dizer: *sobe, sobe, sobe* e a árvore começou a subir, a subir até chegar ao céu.

Quando o homenzinho lá chegou, Deus disse-lhe:

– Que estás aqui a fazer?

O senhor Lobo contou-lhe o que tinha acontecido e Deus decidiu:

– Vamos arranjar uma maneira de desceres o mais rapidamente possível para a tua terra... Pega neste bocado de couro, lava-o e torna a trazer-mo. Farei um tambor para ti. Depois,

vou prender-lhe uma corda e tu montas nele e vais descendo, descendo, até chegares à Terra. Quando lá chegares, tocas o tambor e eu então cortarei a corda.

Quando ele foi lavar o couro, teve apetite e comeu-o e, ao voltar, disse a Deus que a água tinha fugido com o couro, enquanto o estava a lavar.

Deus então deu-lhe outro bocado de couro para o ir lavar. Ele lá foi, mas também o comeu.

Quando voltou, contou a Deus que a água tinha levado, outra vez, o pedaço de couro.

Deus deu-lhe então um novo bocado, mas o senhor Lobo tornou a comê-lo.

Perante isto, Deus deu-lhe mais outro bocado de couro, mas, desta vez, mandou um anjo com ele para o lavar e ver o que se passava.

Todas as vezes que o senhor Lobo ia para meter o couro na boca, o anjo dizia:

– Olá!, que estás a fazer? Então, vais desobedecer a Deus?!...

O senhor Lobo desistia, mas, para disfarçar, dizia:

– Oh, não ia comê-lo, estava apenas a cheirá-lo.

Lá voltaram com o couro lavado e Deus fez um tambor e prendeu-o a uma corda. Depois, chamou o pobre homem e disse-lhe:

– Atende bem ao que te vou dizer. Agora vais descer... Não toques o tambor durante a viagem, mas, quando chegares lá abaixo, tocas então com muita força. Deste modo, eu, ouvindo o som, fico a saber que já lá estás. Depois corto a corda e deixo-te ir.

Assim, ficou tudo bem combinado, mas, ao descer, o senhor Lobo viu um pássaro azul de bico vermelho com boa comida no bico e, como era guloso, pôs-se a gritar:

– Passarinho! Passarinho!, dá-me um bocadito da tua comida.

O pássaro olhou bem para o homem e para o tambor e disse:

– Se tocares para mim, nesse tambor, eu dou-te um bocado da minha comida.

– Mas, olha que não posso fazer-te a vontade! Fica sabendo que se eu tocar no tambor, Deus ouve, corta-me a corda, eu caio e morro.

O tal pássaro respondeu-lhe:

– Se é isso, então não te dou comida...

Como o senhor Lobo era muito guloso, imaginou um plano e disse de si para consigo:

– Vou aceitar a proposta do pássaro azul, pois, quando estiver perto da terra, chamarei pelo Pedro para ele pôr um colchão e palha no lugar da queda e assim não me magoarei...

Depois, fazendo um sinal ao pássaro de bico vermelho, começou a tocar o tambor.

Deus, ao ouvir aquele batuque, pensou que ele já tinha descido e cortou a corda. Imediatamente, o homenzinho se precipitou por ali abaixo e foi descendo, descendo aos trambolhões.

Quando avistou o chão, assustou-se e pôs-se a gritar:

– Sobrinho, sobrinho, estou a descer do céu, põe aí, por baixo, um colchão e palha para eu não me magoar.

O pássaro olhou para ele e, vendo-o descer a grande velocidade, bateu as asas e afastou-se, sussurrando:

– É preciso saber esperar, pois quem espera sempre alcança. O pecado da gula foi e continua a ser a desgraça de muitas pessoas... Este homem vai despedaçar-se.

Por sua vez, o sobrinho viu-o vir a cair, mas não teve tempo de pôr o colchão e a palha por baixo... O senhor Lobo lá foi descendo, até se estatelar no chão...

Mais tarde, aquele tambor foi encontrado e serviu de modelo para a construção de muitos dos tambores africanos.

Glossário

Batuque – toque em tambor com os dedos.

Trambolhão – queda com ruído.

Despedaçar – fazer em pedaços, partir.

Estatelar-se – ficar estendido no chão.

Couro – pele curtida de alguns animais.

OS TRÊS CABRITINHOS



Havia uma cabra-gazela que tinha três filhos, chamados Melo, Maria, Sané.

Meteu-os numa casa, mas, tendo-os fechado bem, vinha do campo, todos os dias, para os amamentar. Ao chegar, punha-se logo a cantar alegremente:

*Melo, Maria, Sané
Abri a porta para vos amamentar!*

O lobo, sempre desejoso de carne tenra, ouviu esta cantiga e, como queria comer os cabritinhos, aproximou-se daquela casa e cantou, mas com a sua voz roufenha:

*Melo, Maria, Sané,
Abri a porta para vos amamentar!*

– Ó senhor Lobo, não adianta estar aí a imitar a nossa mamã... pois não nos apanhará para comer! – gritaram eles de lá de dentro.

O lobo, como cada vez tinha mais vontade de os comer, não desistiu e foi ao curandeiro aconselhar-se sobre o modo de como poderia tornar a sua voz fina como a da cabra.

O curandeiro ficou desconfiado das intenções do lobo, mas como consulta é consulta, respondeu-lhe:

– Arranja uma manta de lã, uma panela do teu tamanho e um feixe de lenha. Faz uma fogueira e aquece a água. Salta para a panela e diz ao teu filho que a cubra com a manta. Então a tua voz ficará fina.

O lobo assim fez e ficou três dias na panela. Foi apanhando umas boas escaldadelas, que, quando a água fervia, o punham a uivar sem parar. Porém, como a vontade de comer os cabritinhos era grande, lá foi aguentando.

Por fim, já convencido de que a sua voz estava fina, foi a casa da cabra e cantou:

Melo, Maria, Sané,

Abri a porta para vos amamentar!

Os cabritinhos, agora convencidos de que era a sua mãe, abriram a porta e o lobo, num instante, papou os três. Depois, sentindo sede, foi à fonte para beber, mas ela perguntou-lhe:

– Senhor Lobo, que comeu para ter assim tanta sede?

– Comi ovos de ganso – respondeu o lobo.

A cabra-gazela, ao voltar do monte e não tendo encontrado os filhos em casa, começou a correr e a gritar pelos filhos, já com o presentimento de que o lobo mau os tinha devorado.

Entretanto, encontrou um burro, que a vendo naquela aflição lhe perguntou:

– Senhora Cabra-gazela, porque é que todos os dias a vejo a cantar e a dançar e hoje está a chorar?!

– Tenho motivos para chorar, senhor compadre Burro, pois o malvado do lobo deve ter comido os meus três filhinhos.

– Isso é horrível... Compreendo agora essa sua aflição. Venha comigo. Eu vou pedir contas ao lobo – disse o burro.

Quando viu o burro, o lobo uivou e disse:

– Venha cá compadre Burro. Era mesmo por si que eu esperava para comer hoje.

Então, o burro, ouvindo aquilo, meteu o rabo entre as patas e fugiu a bem fugir e a zurrar.

Perante aquilo, a cabra continuou a gritar e, entretanto, encontrou um boi, que lhe disse:

– Senhora Cabra-gazela, porque é que todos os dias a tenho visto cantar e dançar e hoje está nessa aflição?!

– Tenho muitos motivos para chorar, senhor compadre Boi, pois o lobo comeu os meus três filhinhos.

– Venha comigo. Eu apanhá-lo-ei e vai pagá-las – disse o pachorrento boi.

Quando o lobo viu o boi, a modos disposto a marrá-lo, disse:

– Venha cá, pescoço alto! É mesmo a si que eu quero beber o sangue...

Ao ouvir tal coisa, o boi fugiu logo, berando a bem berrar.

A cabra-gazela não se conformava e chorava com enorme angústia. Mais além, encontrou o cavalo, que lhe disse:

– Senhora Cabra-gazela, porque é que todos os dias a tenho visto a cantar e a dançar e hoje está a chorar?

– Tenho motivos para chorar, senhor compadre Cavalo, pois o lobo comeu os meus três filhinhos.

– Venha comigo. Eu apanharei esse lobo maldito – disse o cavalo.

Quando o lobo viu vir o cavalo, com elegância e ar senhorial, disse:

– Oh!, oh!... Venha cá, senhor compadre Cavalo, pois é mesmo consigo que eu quero brigar desta vez.

O cavalo, com ar decidido, relinchou e avançou para o lobo, pensando que ele recuava. Mas, quando o viu avançar com os dentes aguçados e arreganhados, fugiu a bem fugir.

A senhora cabra-gazela nem mesmo assim desistiu de pedir ajuda. Foi ao encontrar de uma formiga, que, olhando-a de alto a baixo, elevou a voz, dizendo:

– Senhora Cabra-gazela, porque é que todos os dias a tenho visto a cantar e a dançar e hoje está a chorar?

– Ó comadre Formiga, olhe que tenho motivos para isso, pois não sabe que o malvado do lobo comeu, de uma só vez, os meus três filhinhos?!...

– Venha comigo, pois eu vou dar uma lição a esse lobo, sem ponta de vergonha – disse a formiga.

Quando o lobo viu a formiga, com ar ameaçador, a avançar para si, disse-lhe:

– Comadre Formiga, não acredito que me possas apanhar. Grandes companheiros nossos, grandes e fortes, como o burro, o boi e o cavalo não o conseguiram, quanto mais uma criaturinha pequena e insignificante como tu!

A formiga, sempre trabalhadora e decidida, dirigiu-se para o lobo e ele não esteve com meias medidas, engoliu-a logo. Mas, ela, mesmo de dentro do bucho do bobo, disse:

– Sou a pequena Formiga que o fumo do canhoto não enegrece e que o Sol da varanda não queima, vais saber do que serei capaz.

A formiga não esteve com meias medidas e, como de costume, não perdeu tempo. Começou logo a abrir um buraco na barriga do lobo, o qual, ao sentir os golpes, começou a uivar, cheio de dores, reclamando:

– Formiga, deixa-me em paz!... Tem cuidado, não me cortes...

– Lobo, lobão, boca de camelão, deixa-te dessas coisas, pois não te deixarei em paz, se não libertares imediatamente os três filhos da cabra-gazela que tens no teu bucho fedorento.

O lobo, pensando que assim resolveria o problema, abriu a sua bocarra e expeliu um cabrito, dizendo:

– É tudo... Não há mais...

A cabra-gazela implorava, a uma certa distância:

– Comadre Formiga, tenho três filhos e ainda só tenho um de volta, faltam dois...

A formiga continuou a picar outra vez o lobo, que não cessava de dizer:

– Formiga, deixa-me em paz!...

– Fica sabendo que te não deixarei em paz enquanto não deitares cá para fora os três filhos da cabra-gazela – respondia a formiga.

Então o lobo, já quase não aguentando, por mais tempo as picadas da formiga, expeliu outro, que foi logo mamar nas tetas da mãe. Mas a cabra-gazela, ainda ansiosa, dizia com todas as suas forças:

– Senhora Formiga, tenho três filhos. Ainda falta sair a minha querida Sané.

A formiga ouviu e tornou a morder o lobo ainda com mais força. Ele, cada vez mais dorido, uivava, implorando.

– Formiga, deixa-me em paz!... Deixa-me, em paz!...

– Deixa-te de coisas, pois não te deixarei em paz se não libertares, já e agora, os três filhos da cabra-gazela.

JOÃO DAS ÁGUAS PERDIDAS

O lobo, não tendo outra solução, expeliu o último cabritinho e a formiga aproveitou para sair também.

Vencido e humilhado, lá se foi o lobo, com o rabo entre as patas, para o bosque, enquanto a cabra-gazela, os seus três filhos e a corajosa formiga, alegres e contentes, partiram para o campo.

Glossário

Curandeiro – pessoa que pretende curar sem habilitações, benzedeiro.

Devorar – comer com sofreguidão e violência, consumir depressa.

Angústia – aflição, mágoa, tristeza.

Pachorrento – vagaroso, indolente.

Bucho – designação vulgar de estômago de muitos animais.

Canhoto – ramo de árvore, utilizado para queimar.

Fedorento – que tem mau cheiro.



Havia um homem de apelido Lobo que era casado e tinha quatro filhos. Na sua terra, era chamado Tio Lobo.

Um dia, ele foi pescar ao desafio. Costumava apanhar mais peixes do que os outros, mas, desta vez, o seu companheiro apanhou mais.

O Tio Lobo foi para casa zangado e disse à mulher que ia passar três semanas a apanhar caranguejos para as iscas.

Naquelas três semanas, encheu três sacos de caranguejos. Depois, subiu para uma rocha com a isca e pôs-se a pescar, mas nada apanhou. Quando estava para se vir embora, iscou um caranguejo pequeno, atirou a linha e apanhou um peixe que logo lhe pediu que o soltasse.

– Não te posso soltar, pois a minha mulher e os meus filhos têm fome – respondeu o pescador.

O peixe então insistiu, dizendo:

– Solta-me que eu mergulho e trago-te uma terrina. Assim, quando quiseres dar de comer aos teus filhos, basta dizeres:

– Terrinazinha, teque! E não vos faltará comida...

Ao regressar a casa, encontrou um dos seus sobrinhos e contou-lhe o que lhe tinha acontecido.

De tal modo a inveja invadiu o coração daquele sobrinho que, às escondidas, lhe roubou a tal terrina.

No dia seguinte, embora triste e aborrecido, mas sem perder a esperança, o homenzinho foi novamente pescar e apanhou o mesmo peixe.

– Solta-me – suplicou-lhe novamente o tal peixe.

– Não te posso soltar porque a minha mulher e os meus filhos têm fome.

– Solta-me, pois eu mergulho e trago-te uma travessa branca, depois só terás que dizer: *travessinha, teque* e ela enche-se de comida.

O pescador, a caminho de casa, encontrou novamente o sobrinho, que lhe perguntou:

– Que levas aí?

– Não te digo nada, senão roubas-me, como da outra vez.

Perante esta resposta, o sobrinho redobrou de inveja e foi contar ao rei, o qual mandou logo chamar o pescador e tirou-lhe a travessa mágica.

O Tio Lobo ficou bastante arreliado, mas também desta vez não desanimou e foi pescar para o tal lugar e apanhou ainda o mesmo peixe.

– Solta-me! – suplicou-lhe novamente.

– Não te posso soltar porque a minha mulher e os meus filhos têm fome.

– Solta-me mais esta vez, pois eu mergulho e trago-te um pau.

Depois, só terás de dizer:

– Pauzinho, bate! E ele baterá em toda a gente...

O pescador assim fez e o pauzinho começou a bater-lhe, a bater-lhe até ele não poder mais.

Surpreendido com o que estava a acontecer-lhe, o pescador apressou-se a dizer:

– Pára, pauzinho!... Pára já, pauzinho!...

Deste modo, o pau deixou de lhe bater e este caso ficou resolvido... De seguida, e já recomposto do susto que apanhara, o pobre pescador pensou de si para consigo: *agora tudo o que sofri por causa disto, também o rei terá de sofrer, pois tirou-me a travessa branca.*

Logo a seguir, dirigiu-se ao palácio real. Sua Majestade mostrou-se muito amável e recebeu-o com bons modos.

O Tio Lobo começou logo por lhe dizer:

– Senhor rei, agora é que eu tenho aqui uma coisa boa... Vossa Majestade tirou-me a travessa, mas tenho aqui uma coisa ainda melhor.

O rei, muito curioso, perguntou-lhe:

– O que é?! O que é?!...

– É este pau que faz coisas maravilhosas... Se quer saber como é, reúna aqui a sua família e depois diga assim: *pauzinho, bate, bate...*

– Mandarei já fazer isso – respondeu o rei.

Perante esta resposta, o pescador, vendo as coisas a correrem a seu jeito, disse:

– Agora, como estou com pressa, tenho que sair...

O rei mandou convocar toda a família para uma sala e, só depois de estarem todos reunidos, disse: *pauzinho bate, bate* e, imediatamente, bate que bate, o pau começou a espancar toda aquela gente.

Do lado de fora da casa, o Tio Lobo divertia-se em ouviu-los gritar e o rei a clamar:

– Lobo, meu amigo Lobo, diz ao pauzinho que pare de bater...

Nesse momento, o pescador aproximou-se e disse:

– Senhor rei, o pau só parará de bater se a travessa que me tirou aparecer já aqui.

O rei mandou logo uma das filhas buscá-la, pois tinha-a bem fechada à chave.

No entanto, o pauzinho continuava a bater em toda aquela gente e cada vez com mais força.

O rei, muito aflito com toda aquela pancadaria e já ferido, berrou com mais força:

– Lobo, Lobo, manda parar o pau, senão ele mata-nos a todos...

O pescador, mesmo assim, ainda teve coragem de lhe responder:

– Senhor rei, sofra com paciência, pois eu também sofri por me ter tirado a minha travessa. Até estive três dias sem comer...

A confusão foi tanta que, quando a varinha parou, já ninguém sabia de que cor era...

Quando tudo serenou, o Tio Lobo despediu-se e levou então a sua travessa e o seu pau para casa.

Daí em diante, nada lhes faltava, pois bastava dizerem: *travessinha*, *teque*, e ela enchia-se logo de tudo o que eles queriam comer.

Passado algum tempo, o Tio Lobo começou a andar preocupado com a sua enorme barriga, pois comia de mais.

Então, resolveu recorrer ao pauzinho e dizer-lhe:

– Pelo poder que Deus te deu, bate-me na barriga. Faz de mim um homem que não coma de mais.

O pauzinho bateu-lhe na barriga e tornou-o um homem elegante. Daí em diante, o Tio Lobo começou a comer moderadamente e a trabalhar.

As pessoas que o viam perguntavam-lhe:

– Tio Lobo, como é que conseguiu ficar tão elegante?

Ele, recordado da sua antiga barriga de água, dizia-lhes:

– A partir de agora, ninguém me chame mais Tio Lobo, mas sim:

João das Águas Perdidas.

Glossário

Terrina – recipiente em que se leva a sopa para a mesa.

Travessa – espécie de prato oval ou poligonal em que se serve a comida.

Berrar – gritar, ralhar.

Espancar – agredir com um pau, bater.

CIP - Catalogação na Publicação

Wittmann, Tábita

O realismo animista presente nos contos africanos
(Angola, Moçambique e Cabo Verde) / Tábita Wittmann. -
- 2012.

171 f.

Orientador: Jane Fraga Tutikian.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Conto africano . 2. Realismo animista. I.
Fraga Tutikian, Jane , orient. II. Título.