

Da intertextualidade à interculturalidade: estudo comparativo dos romances *A Varanda do Frangipani* e *Les Soleils des indépendances*

Benvinda Lavrador*

p 241-256

Introdução

A criação ficcional africana, considerada como periférica pela crítica pós-colonial até à década de 70¹, afigura-se hoje como central para os modernos estudos culturais pelo impacto que as literaturas dos povos colonizados adquiriram na construção da identidade nacional. A progressiva deslocalização cultural operada pela teoria pós-colonial ao centrar-se em obras da periferia veio, pois, chamar a atenção sobre os olhares dos dominados e sobre o modo como estes revolucionaram os clássicos paradigmas literários ocidentais². Segundo Homi Bhabha, as novas nações sentem que conquistaram o direito à diferença e dão agora livre curso à expressão da sua identidade cultural³.

No que diz respeito à ficção literária africana, a partir dos anos 60, surgem a lume obras iconoclastas no imaginário pós-colonial que, subvertendo imagens estereotipadas de cultura, de pensamento e de escrita configuram um novo espaço multicultural (o da «ambivalência cultural»⁴) onde se reencontram influências ocidentais e valores autóctones. Assim, do Atlântico ao Índico, navegando pelas margens da interculturalidade, mas também da intertextualidade, detectaremos o cruzamento de novas perspectivas sócio-antropológicas e culturais em dois romances provenientes de horizontes diferentes: um da área da lusofonia (*A Varanda do Frangipani*, do moçambicano Mía Couto) e outro

* Instituto Camões – Universidade Cocody (Abidjan, Costa do Marfim).

- 1 Veja-se, por exemplo, Edward Said, 1993: 46, pioneiro dos estudos pós-coloniais, que criticou os estudos literários comparados por se terem debruçado durante décadas sobre obras europeias e americanas – «Academic work in comparative literature carried with it the notion that Europe and the United States together were the center of the world». A mesma constatação é feita por Coutinho, 2001: 316.
- 2 O progressivo alargamento do campo de estudo da teoria pós-colonial a produções ficcionais consideradas periféricas, leva Cláudia Alvarez a afirmar que «a Teoria Pós-Colonial tende a transcender as consequências do colonialismo, servindo como frente de combate a qualquer grupo que se sinta discriminado em relação à norma prevalecente – seja esta étnica, social ou sexual –, e que procure implementar uma política de identidade através da afirmação da diferença.», in Revista de Comunicação e Linguagens – Tendências da Cultura Contemporânea”, 2000: 222.
- 3 Veja-se Homi Bhabha, 1994: 38: «[they are] now free to negotiate and translate their cultural identities in a discontinuous intertextual temporality of cultural difference».
- 4 Na linha de Said, também Leela Gandhi, 1998: 153, constata a existência de uma literatura pós-colonial híbrida, ambivalente, nascida do contacto intercultural: «The ‘migrant’ novel is entirely explicit in its commitment to hybridity. Positioned on the margins or interstices of two antagonistic national cultures, it claims to open up an in-between space of cultural ambivalences».

da francofonia (*Les Soleils des indépendances*, do marfinense Ahmadou Kourouma). Inspirando-nos em Homi Bhabha⁵, o nosso porto de chegada será, então, um terceiro espaço textual multicultural, onde os autores, subvertendo modos de ficção tradicionais, nos abrem as portas de um novo mundo.

O estudo comparativo do *corpus* permitir-nos-á, por um lado, desmistificar práticas não convencionais da *res literaria* e, por outro, rastrear imagens caleidoscópicas da cultura africana que se plasmam aos textos interligando povos, unindo culturas e línguas. De facto, convocando para a ficção elementos intrínsecos da sociedade e da cultura africanas, embora de forma diversa, os romances seleccionados constroem entre si uma rede de imagens insólitas que se imbricam na mundivisão ocidental para dela emergirem inaugurando uma nova forma de escrita. Assim, as imagens da multiculturalidade africana que perscrutaremos nos romances do *corpus*, provenientes de duas nações distintas na sua pluriethnicidade, far-nos-ão pensar na criação literária como o terreno privilegiado onde se reencontram povos outrora cindidos na própria terra e rasgados no seu âmago. O universo ficcional africano extrapola, portanto, fronteiras geográficas artificiais, subverte os cânones ocidentais e ultrapassa barreiras linguísticas.

1. Contextualização e sinopse das obras

Sobejamente conhecidos no mundo lusófono e francófono, Mia Couto e Ahmadou Kourouma representam marcos incontornáveis nas literaturas moçambicana e marfinense, respectivamente, pela diversidade e originalidade das suas produções, a que não são alheios os prémios obtidos. Em relação às obras do *corpus*, os inúmeros estudos publicados demonstraram já que as mesmas se impuseram pela sua linguagem iconoclasta e pela configuração de uma escrita *ex norma* capaz de desafiar os cânones ocidentais, contribuindo, assim, de forma decisiva para a definição de uma estética especificamente negro-africana. De facto, a ruptura com estereótipos linguístico-literários e culturais é por demais evidente nos textos e não deve ser ignorada. O contributo destas obras na construção das identidades literárias moçambicana e marfinense é inegável e as análises incessantes de que foram objecto deixam-nos hoje uma escassa margem de estudo. Contudo, querendo ainda passar para outras margens, o que motiva esta reflexão é, sobretudo, a detecção de fios intertextuais baseados na confrontação de imagens da multiculturalidade africana capazes de suscitar novas linhas de leitura ao leitor atento. É, no entanto, o estranhamento que ainda poderão causar certos aspectos intrínsecos das culturas africanas, em torno dos quais se constroem as tramas narrativas, que torna imprescindível a apresentação preliminar do contexto em que surgiram as obras, das intrigas e personagens que constituem a sua espinha dorsal, sem se pretender submetê-las a resumos redutores.

Les Soleils des indépendances, menos divulgado entre nós, foi publicado pela primeira vez em 1968, pela editora da Universidade de Montréal, acabando por ganhar o prémio La Francité, atribuído pela mesma. Em 1969, conquistou o Grande Prémio Literário da África Negra de Expressão Francesa. Em 1970, foi reeditado em Paris, pela editora Seuil, obtendo o prémio Maille Latour Landry da Academia Francesa. Traduzido, entre outras línguas, em jugoslavo, polaco e inglês, a obra transformou-se num *best-seller* da

5 Homi Bhabha, 1990: 211, detecta a existência de um terceiro espaço de enunciação híbrido nas escritas pós-coloniais – «For me, the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'third space' which enables other positions to emerge.»

literatura africana, fazendo parte actualmente dos *curricula* em inúmeras universidades, não só em África como noutros continentes.

Editado logo após a independência da Costa do Marfim, que se deu em 1960, o romance apresenta *grosso modo* o drama vivido pela personagem Fama Doumboya, um antigo príncipe destituído do seu cargo de chefe da aldeia de Horodougou, após a reorganização das sociedades tradicionais segundo modelos ocidentais. O protagonista vai, então, viver para a capital da République des Ébènes na esperança de encontrar uma vida melhor. Mas, tendo ficado analfabeto, após a descolonização, e sem trabalho, vive ociosamente no limiar da mendicidade. De facto, ele tem por hábito frequentar as cerimónias fúnebres dos membros da sua etnia (a *malinké*⁶), maioritariamente muçulmana, onde se oferecem esmolas pecuniárias aos assistentes e aos *griots* (espécie de trovadores itinerantes que louvam o defunto), importantes para o repouso eterno do falecido. Recebendo, portanto, essas dádivas, o protagonista torna-se um parasita na nova sociedade independente da République des Ébènes, possivelmente uma réplica da Costa do Marfim na época.

O livro reflecte, ainda, o contexto político-social vivido na altura da independência, pois dá conta da contestação social levada a cabo pelos intelectuais contra o regime do partido único, das detenções arbitrárias, dos *complots*, da corrupção e do enriquecimento fácil que minava o país. É nessa conjuntura histórico-social que Fama Doumboya acaba por ser preso por uma razão simbolicamente incoerente (não contou às autoridades um sonho que teve sobre um ministro, posteriormente vítima de um *complot*). Sem descendentes, dado que a sua mulher Salimata é estéril, acaba por morrer de uma forma absurda: ao atravessar uma fronteira artificial que divide o seu país, e sem bilhete de identidade, é alvejado por um guarda só porque não obedeceu à ordem de parar.

N' *A Varanda do Frangipani*, obra publicada pela primeira vez em 1996, em Maputo, pela editora Nidjira, a acção passa-se numa antiga fortaleza colonial em S. Nicolau (Moçambique), transformada num asilo para velhos. O assassinato do director deste estabelecimento, Vasto Excelêncio, desencadeia a vinda da capital de um agente da polícia, Izidine Naíta, a fim de investigar o caso. Mas quem vai narrar os acontecimentos é Ermelindo Mucanga, um antigo combatente sepultado debaixo do frangipani, uma árvore que ocupa a varanda do asilo. Ora, este, pelo facto de não ter sido enterrado de acordo com as cerimónias tradicionais e, por isso, não ter descanso, transforma-se num fantasma (*xipoco*) que vai encarnar no corpo do investigador contando as declarações que as personagens fazem. No entanto, o mistério ficará por resolver, pois tanto os idosos (Caetano Navaia, Domingos Mourão, Nhonhoso, Nãozinha), como a mulher do próprio Vasco, através de uma carta, confessam ter matado o director. Fulcral é também o papel desempenhado pela enfermeira Marta que, finalmente, acaba por designar um culpado em termos alegóricos: a guerra seria a culpada do crime por causa da corrupção e ambição desmedidas que acarretou levando o homem a trair os seus semelhantes. Não há dúvida, portanto, de que a acção decorre no contexto do pós-guerra civil em Moçambique, que durou sensivelmente de 1976 a 1992. Aliás, Ermelindo Mucanga tinha sido enterrado nas vésperas da independência, congratulando-se ironicamente por não ter assistido à guerra e desgraças que lhe sucederam⁷.

6 Os povos da etnia malinké ou mandinga habitavam o império do Mali, conhecido desde o século XI, viviam em clãs e dedicavam-se ao comércio. Originários do Alto Níger, pertencem ao grupo linguístico mandé, tal como os Dioulas e os Bambaras.

7 «Deixei o mundo quando era a véspera da libertação da minha terra. Fazia a piada: meu país nascia, em roupas de bandeira, e eu descia ao chão, exilado da luz. Quem sabe foi bom, assim evitando de assistir a guerras e desgraças», p. 12.

Poder-se-á concluir esta breve apresentação das obras, uma vez que se tornou já notório que uma das temáticas centrais dos textos é a crise vivida pelo homem africano no contexto pós-colonial, forçosamente multicultural. Ora, recriando imagens inspiradas na filosofia e no quotidiano das comunidades, os discursos literários possibilitam a reconquista de uma unidade intrínseca sob a diversidade cultural.

2. Imagens da diversidade cultural africana nas obras

2.1 Imagens telúricas na encruzilhada entre o natural e o sobrenatural

A crítica simbólica considera que os temas se consubstanciam na imagética da obra literária sob a forma de símbolos que podem estar ligados aos elementos da natureza⁸. Nas narrativas consideradas, os elementos naturais, que participam na vida quotidiana das personagens, adquirem sentidos psicológico-simbólicos que devem ser interpretados à luz da mundividência africana. De facto, em ambas as obras se constata um forte apelo telúrico exercido sobre as personagens, que se materializa na recriação de um quadro sobrenatural ligado à natureza, pois os elementos naturais, revestindo-se de uma simbologia particular e influenciando a vida humana, surgem impregnados de um sentido espiritual que se afigura tão real como o físico.

Transcendendo a noção do espaço natural como ambiente envolvente em que se movimentam as personagens, o universo literário dá conta da mundivisão que enforma a cultura africana: a natureza está animada e participa do destino dos homens⁹. Assim, também na ficção, a natureza transforma-se num espaço sobrenatural, palco de forças vivas e actantes, deixando de ser simples cenário. O título de cada um dos romances, elemento paratextual importante para a teoria pós-colonial, anuncia, desde logo, a preponderância dos elementos naturais na estrutura narrativa. Com efeito, o título *A Varanda do Frangipani* remete para a única árvore que se desfolha em Moçambique (o frangipani)¹⁰, em torno da qual gira a acção. Em *Les Soleils des indépendances*, o título sugere, de imediato, que o sol constituirá um elemento fundamental na semântica da obra.

A concepção africana da natureza como força motriz que influencia constantemente a vida dos homens faz com que, nas obras consideradas, se entrecruzem, qual teia de Ariadne, imagens insólitas dos elementos da natureza, bem longe dos modelos ocidentais. As escritas de Ahmadou Kourouma e Mia Couto evidenciam, pois, um realismo mágico assente em descrições de ambientes naturais possuídos de uma força fantástica. Por exemplo, em *A Varanda do Frangipani*, a terra-mãe surge como uma fonte de energia mágica cara à enfermeira Marta, que dorme nua no chão térreo para dele receber forças – «(...) dormia, assim, despida, para receber da terra as secretas forças. (...) Eu me sinto gémea do chão. Não é assim que dizem: a mulher faz da terra outra mulher?» (pp. 75-76). Mas a comunicação faz-se não só entre o homem e a terra mas também com o mar: Caetano

8 Sobre os sentidos psicológicos que os elementos naturais (água, ar, fogo) podem adquirir nos textos literários, são interessantes as obras de Gaston Bachelard e de Gilbert Durand.

9 Cf. Barthélémy N'Guessan, 1972: 183, que, analisando a filosofia africana, afirma: «Nous voici engagé à la fois dans le monde réel et dans le monde irréel, surréel, et en Afrique il n'y a guère de frontière. Tout vit en correspondance, en symbiose dans l'univers. Ainsi le merveilleux soutient le réel, le transforme. C'est pourquoi dans les situations difficiles, ce sont les forces surnaturelles qui apportent des solutions. (...) Ainsi l'homme noir croit aux forces de la nature qui doivent porter remède à tous les maux.»

10 O texto atesta esta informação na p. 47: «É que aqui (...) não há outras árvores que fiquem sem folhas. Só esta fica despida (...)».

Navaia e Marta pedem ao inspector Izidine para escutar a voz do mar porque dele emanam os gritos dos mortos, inclusive do director do asilo que pronunciará o nome do seu assassino clamando por vingança. Por sua vez, a voz do mar, associada à da noite, cria um quadro místico propício à revelação. Por isso, Marta incita o inspector a ouvir também a noite («Você, lá de onde vem, há muito que deixou de ouvir a noite.», p. 45), cantando-lhe uma melodia que o embala juntamente com o som do mar. Surgem, então, ao inspector desenraizado, recordações de infância que lhe relembram as suas origens e lhe desvendam um mundo perdido sob os escombros da sua aculturação.

É, no entanto, a árvore, o frangipani, que se impõe como a imagem telúrica mais insólita, concatenando uma rede de significações alargada e ambígua – «a árvore era o lugar de milagre» (p. 151), diz um pangolim (mamífero, também chamado de halakavuma, que tem o corpo coberto de escamas e se alimenta de formigas). Efectivamente, no fim do romance, a árvore, queimada e morta devido a uma tempestade, desabrocha das cinzas milagrosamente conforme o *xipoco* (fantasma de Ermelindo Mucanga) lhe ia tocando – «então, descí do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu, como sêmen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado» (p. 151). Em seguida, ele próprio se cobriu com a cinza que queimou a árvore, tornou-se vegetal e, dando a mão a todos os velhos, desceu para as profundezas do frangipani. Assim, o homem funde-se com a terra porque ela se funde com a sua identidade – «aos poucos, vou perdendo a língua dos homens, tomado pelo sotaque do chão. Na luminosa varanda deixo o meu último sonho, a árvore do frangipani. Vou ficando do som das pedras. Me deito mais antigo que a terra. Daqui em diante, vou dormir mais quieto que a morte» (p. 152). No entanto, tendo em conta que a terra moçambicana cravejada pelas balas de uma guerra civil ficou desvirtuada na sua essência, onde reencontrar essa identidade? No sonho de um futuro melhor assente na reconstrução da nação, representada, certamente, pela árvore que renasce das cinzas, qual fénix...

A simbiose entre o homem e a natureza também se materializa na estranha relação entre Ermelindo Mucanga e a árvore, uma vez que, estando sepultado debaixo do frangipani, sobre ele «tombam as perfumosas flores» e ficou mesmo a cheirar «a pétala» («eu e a árvore nos semelhávamos»). Além disso, ele ama a árvore e esta dedica-lhe «nocturnos pensamentos». Este elemento sobressai, ainda, na narrativa por ser um lugar sagrado («– Aqui é onde os deuses vêm rezar»), representativo, portanto, do poder da natureza na totalidade do cosmos. Também a água da chuva, associada à noite, surge como um elemento genésico pleno de misticismo («os defuntos só sonham em noites de chuva»).

Em *Les Soleils des indépendances*, os factores ambientais (sobretudo o sol e a chuva) integram a diegese de forma inédita porque surgem recorrentemente carregados de simbolismo: reflectem o estado de espírito das personagens, prenunciam os acontecimentos ou adquirem significados alegóricos sugerindo sempre a íntima comunhão entre o homem e a natureza. Adquirem o estatuto de verdadeiras forças actanciais capazes de influenciar o destino dos homens e estes com elas se identificam interpretando os seus sinais. Por exemplo, logo no início da obra, no segundo capítulo (quando Fama sai do funeral e atravessa uma rua do bairro negro), são os elementos atmosféricos que reflectem a discriminação social existente entre brancos e negros, pois as nuvens anunciadoras da chuva, que pairam sobre o bairro negro, sugerem as dificuldades dos africanos, enquanto o sol,

que se concentra sobre as habitações dos brancos, consubstancia a ideia de bem-estar associada à vida dos europeus. Ainda no mesmo sentido, o texto refere que o céu dos negros é atormentado por ventos, nuvens e chuvas representativos da pobreza, miséria e doença que os africanos enfrentam quotidianamente. Ainda no capítulo segundo, ao passar no cemitério do bairro negro, Fama nota a presença da chuva que teima em voltar como prenúncio de uma fatalidade a que não pode escapar. Quando chega finalmente à mesquita, a chuva continua a persegui-lo como uma força alusiva ao destino trágico que sobre ele efectivamente se abaterá. No fim deste capítulo, verifica-se que a chuva persiste e desponta a noite. Por sua vez, a chuva e a noite associadas simbolizam a desilusão de Fama, a sua miséria, esterilidade e morte, pois o sol ausente é símbolo da felicidade que, neste momento, parece inatingível à personagem.

Na segunda parte, no capítulo 5, no dia em que Fama deixa a aldeia porque decide renunciar ao cargo de chefe, o tempo adquire igualmente uma feição prenunciadora da tragédia: em plena estação seca («harmattan»), o sol desaparece dando lugar a um céu fortemente nublado e a uma tempestade. Da mesma forma, a notícia do seu encarceramento chega à aldeia num dia em que, embora não haja nuvens nem chuvas, o sol se recusa a sair intencionalmente, como se partilhasse a infelicidade que se abateu sobre a personagem.

Presença fundamental ao longo da obra, a chuva é também símbolo do fracasso de Salimata, mulher de Fama, na sua busca incessante de conceber um filho. Por exemplo, no capítulo quarto (parte I), quando vai a casa do feiticeiro Abdoulaye procurar ajuda para resolver o problema da sua esterilidade, o malogro da iniciativa é anunciado, desde logo, pela presença violenta da chuva e do vento. Além disso, a carga negativa atribuída a esse fenómeno natural é reforçada pelo facto de a chuva e o vento aumentarem à medida que cresce no feiticeiro o desejo de violação de Salimata, como se estes dois elementos desencadeassem a exacerbação do desejo sexual do *marabout*. Também este capítulo termina com uma nota pessimista, pois, embora Salimata escape à violação, ao sair para a rua é apanhada pela chuva que representa a sua irrevogável condenação à esterilidade («Elle se replonge dans la pluie (...). Elle avait le destin de mourir stérile», pp. 77-78).

Os valores semânticos que estes dois elementos naturais adquirem na narrativa repousam, sem dúvida, na relação íntima que se estabelece entre o homem africano e o cosmos. Para além disso, como formas de representação simbólica na diegese, eles podem constituir também um substrato ideológico de alcance político-social, tal como assevera Serge Govaert (1987: 233) no seu estudo sobre o realismo mágico em autores latino-americanos: «(...) le réalisme magique peut être ainsi un instrument particulièrement apte à dénoncer de manière indirecte les travers d'un système». De facto, verifica-se em *Les Soleils des indépendances* que o sol representa a esperança que alimentou os ideais independentistas dos povos africanos (por exemplo, quando Fama vai para a aldeia em busca da felicidade perdida, pleno de esperança, o sol surge com toda a sua força varrendo as nuvens). Pelo contrário, a imagem do sol que já não se põe na sociedade rural de Horodougou («une ville où le soleil ne se couche pas»), dividida artificialmente pela fronteira estabelecida entre la République des Ébenes e a República de Nikinai, surge como a metáfora de um mundo às avessas que afecta a própria natureza.

Portanto, se ambos (sol e chuva) são omnipresentes no discurso narrativo como uma figuração de duas forças que se abatem sobre o ser humano acentuando a sua fragilidade, a dominância da chuva, por seu lado, é sintoma do pessimismo do africano que não vê nos «sóis» da independência qualquer brilho. De facto, a presença insistente da chuva

remete para o futuro pouco promissor da terra africana dilacerada por contradições e incoerências (a miséria dos socialmente desfavorecidos contrasta com a opulência dos ricos não deixando qualquer margem de esperança àqueles que lutaram pelas independências).

Em *A Varanda do Frangipani*, a árvore reduzida a cinzas aludirá à nação moçambicana destruída pela guerra civil, embora o seu posterior renascimento deixe em aberto a possibilidade de reconstrução do país. No entanto, esta dimensão ideológico-política que o texto confere aos elementos telúricos como veículos do pensamento crítico do homem africano remete, em primeiro lugar, para a sua filosofia e para as suas vivências. Assim, é possível concluir que a percepção do real na encruzilhada entre o natural e o transcendente, dando uma dimensão metafísica ao cosmos, está patente nos imaginários romanescos como uma forma de identidade homem/terra definidora da multiculturalidade africana.

2.2 A imagética animal e seu valor simbólico

A relação mágica entre o homem e o cosmos, presente no universo romanesco, assenta igualmente na comunhão com os animais. Por conseguinte, o código semântico dos textos organiza-se com base em elementos metafóricos relacionados com a fauna característica do espaço africano mas também com o valor simbólico que esta adquire na cultura. Por exemplo, em Moçambique, acredita-se que o pangolim habita os céus, descendo à terra, quando chove, para anunciar aos chefes tradicionais «notícias do futuro».

Efectivamente, tanto em *A Varanda do Frangipani*, como em *Les Soleils des indépendances*, os animais são parte integrante da diegese ao mesmo nível que os homens. No primeiro, o pangolim é uma personagem fulcral: informa Ermelindo de que irá ocupar o corpo do inspector e dá-lhe mesmo conselhos (incita-o, por exemplo, a voltar para o túmulo, tal como o porco-espinho, e a aceitar o estatuto de herói, porque o mundo está muito perigoso).

A cobra, réptil tradicionalmente visto como perigoso e assustador, surge do céu para salvar três personagens apanhadas por uma tempestade. Também nos ritos iniciáticos os animais são uma presença constante: por exemplo, na noite em que os idosos dançam em redor do frangipani comem lagartas que vieram com a chuva para terem alucinações. A feiticeira Nãozinha usa sempre animais para provocar fenómenos mágicos, como quando coloca um camaleão a passear em cima de uma veste para depois explodir fazendo um buraco sem fundo no chão do armazém. No último dia de vida de Izidine Naíta, ela besunta-o com óleo de baleia para que se transforme num ser marinho imortal.

Nos sonhos (elemento importante na mundividência africana pelo seu carácter premonitório) não faltam animais cuja simbologia é evidente. Por exemplo, em *A Varanda do Frangipani*, no sonho de Marta, os morcegos (representação dos governantes corruptos), devoram as andorinhas, uma alegoria das populações indefesas e sacrificadas no altar do egoísmo e da ambição política dos dirigentes: «Os bichos rasaram as casas, exibindo dentes e mandíbulas. Se escutaram suas asas como manuais helicópteros militares. Os velhos, aflitos, se abrigaram. Então, os morcegos desataram a atacar as andorinhas. Em plenos ares, eles as devoraram. E eram tantas as avezinhas sacrificadas que respingavam gotas vermelhas em toda a parte. As plumas dançavam pelos ares, caindo com gentileza sobre o chão.» (p. 137). Mas as andorinhas, seres inocentes e martirizados, também

sugerem a liberdade inalienável de cada povo ou mesmo a sua renovação, pois não é possível matar todas as aves e elas sempre surgirão voando nos céus abertos. Esta ideia está também implícita na epígrafe citada no início do livro, fazendo-se aqui apelo a mais um elemento paratextual: «Chaka, fundador do império Zulu, aos seus assassinos: nunca governareis esta terra. Ela será apenas governada pelas andorinhas do outro lado do mar, aquelas que têm orelhas transparentes» (citado por H. Junot).

Em *Les Soleils des indépendances*, os animais do besteiário africano estão omnipresentes na trama narrativa quer como símbolos culturais quer como verdadeiras personagens que, capazes de fazer a ligação entre o mundo natural e o sobrenatural, intervêm de forma directa e clara na intriga. As hienas e os abutres, por exemplo, são permanentemente evocados como arquétipos da manha, da astúcia, do oportunismo, da decadência e até mesmo da desgraça comum a bestas e homens. De facto, os *griots* da etnia *malinké*, que andam de funeral em funeral ganhando a vida à custa da morte das pessoas¹¹, apresentados no primeiro capítulo da obra, são, metaforicamente, comparados aos abutres ou a um bando de hienas¹². Também o protagonista, o príncipe Fama, que tem por totem a pantera, símbolo de grandeza, poder e majestade, é comparado a uma hiena, metáfora da sua decadência («Il ne ressemblait maintenant qu'à une hyène tombée dans un puits», p. 168). O primeiro marido de Salimata (Baffi) é comparado a uma hiena com olhos vermelhos de ave (tecelão) pela sua violência e oportunismo ao tentar violá-la com a ajuda das mulheres¹³.

Mas a fauna intervém, ainda, activamente no desenrolar dos acontecimentos como uma manifestação do poder divino, acreditando o africano que os animais transmitem sinais que devem ser interpretados. Esta concepção está bem patente na narração dos acontecimentos. Por exemplo, as hienas, atraídas pelo sangue, assistem à cerimónia de excisão de Salimata, quando jovem, representando inclusive aqueles que a excisam para seu bel-prazer, indiferentes ao sofrimento da personagem¹⁴. Quando Fama vai à aldeia natal, onde é venerado pelo seu povo assumindo a pose antiga de pantera, a presença real de hienas e abutres prenuncia, no entanto, o seu fim trágico. Com efeito, ele vê-os durante a visita ao cemitério, onde será enterrado o seu finado primo, a devorar cadáveres¹⁵. Ouve, em seguida, o barulho ensurdecido dos abutres que se lançam sobre um cão morto sem olhos nem nariz, inçado de moscas, facto que é interpretado como um novo presságio de tragédia.

Vinda a noite, já em casa, os animais que se manifestam de forma mais ruidosa (mochos, corujas e hienas) suscitam-lhe a reflexão e o medo. A personagem pensa, então, nos túmulos vazios, nos lagartos, nos abutres e nos cães mortos como uma antevisão da desgraça que sobre ele se abaterá. Quando adormece, finalmente, tem um pesadelo assustador com cães esventrados (sem olhos, nem orelhas, nem nariz), lagartos e abutres. Tendo em conta o sentido premonitório do sonho na cultura africana, os animais sinistros intervenientes no pesadelo da personagem representam a fatalidade da qual não escapará. Igualmente, no seu último sonho, os animais responsáveis pela criação de uma atmosfera fúnebre (hienas, serpentes, aligatores, térmitas, um cinocéfaló e um macaco) são símbolos da morte iminente.

11 Recorde-se que nestas cerimónias a família do morto distribui dinheiro ou alimentos.

12 «On les [les griots malinké] dénomme (...) très méchamment, "vautours" ou "bande d'hyènes"» (pp. 11-12).

13 «Baffi (...) même démarche de hyène, mêmes yeux rouges de tisserin» (pp. 40-41).

14 *Vide* p. 36.

15 *Vide* p. 115.

Note-se que, após a cerimónia festiva que se seguiu ao funeral do primo do protagonista, um outro incidente realça o papel decisivo dos animais na diegese. Efectivamente, nesse dia, em que se mataram quatro vacas, os abutres, esquecidos pelos homens na partilha da comida, enfureceram-se e, considerando o facto como uma traição, desejaram a vingança. Este facto, que prenuncia desde logo a tragédia que atingirá a aldeia com o desaparecimento da dinastia Doumbouya, revela não só o egoísmo dos homens mas também a influência dos animais no destino dos seres humanos, até porque segundo a cosmovisão africana aqueles são dotados de poderes místicos. Por isso, os convivas vêem nos gritos sinistros dos abutres um sinal inequívoco da desgraça que, mais tarde ou mais cedo, se abaterá sobre eles.

Esta comunhão entre os animais e os homens capazes de interpretar os sinais que as feras enviam representa, ainda, a descida do homem ao nível da besta. Aliás, a bestialidade humana é, sem equívoco, simbolizada pelo facto de os dois oráculos da aldeia de Togobala serem uma hiena e uma serpente cujas mensagens o feiticeiro Balla descodifica e transmite. A animalização do homem que desce ao nível da besta está igualmente subjacente à descrição deste, pois é comparado a uma civeta que exala mau cheiro, a uma térmita que estrebucha e a um cachorro titubeante¹⁶. Esta figura insólita, que aparece com a cabeça e o rosto cravados de moscas e se abana com um leque feito com a cauda de um elefante, autodefine-se como uma fera (cão ou hiena) pela sua força e insensibilidade – «Partout me pousse des douleurs; heureusement que je suis un vieux fauve, vieux clabaud, vieille hyène!» (p. 111). Também a descrição física do feiticeiro Tiécoura é feita com base na imagética animal como símbolo da sua bestialidade¹⁷. O feiticeiro Abdoulaye é, no mesmo sentido, comparado a um touro forte e possante («Abdoulaye (...) vigoureux et puissant comme un taureau», p. 67) que sacrifica galos, borregos e carneiros, símbolos da fragilidade, da impotência e da mansidão. Face a este vidente animalesco que a asseidia, Salimata é como um veado implorante perante o caçador.

No entanto, a decadência da espécie humana até ao nível animalesco é tanto mais evidente quanto os animais surgem humanizados. Por exemplo, no funeral de Balla, aqueles, apesar de serem inimigos do velho feiticeiro, entristecem-se com a sua morte não hesitando em ir ao enterro. Da mesma forma, quando Fama passa clandestinamente a fronteira criada no interior do seu país, o narrador salienta que os aligatores, espraia-dos nas proximidades, considerados sagrados pelos habitantes de Horodougou, respeitam o príncipe enquanto um dos guardas lhe dá um tiro. A morte do último herdeiro da dinastia Doumbouya, que não é imediata, é sentida, em primeiro lugar, pelos diversos animais que povoam a floresta africana: os abutres, os gaviões, os tecelões, as rolas, os crocodilos e os cães começam a comportar-se de maneira estranha, como que tendo a noção da tragédia histórica que esse desaparecimento representava.

2.3 Imagens da morte como prolongamento da vida

Na cosmogonia africana, os mortos são uma presença constante, sendo a morte uma continuação da vida¹⁸. A comunicação entre os vivos e os mortos é possível e a reencarnação uma realidade. Por isso, a importância dada aos ritos funerários é extrema (pode-se

¹⁶ Vide p. 110.

¹⁷ Vide p. 40.

¹⁸ Os povos africanos encaram a morte como a continuação da vida ainda que, evidentemente, numa outra dimensão. Por exemplo, para os bantus de Angola (cf. Henrique Junod, 1975) ou para os macondes de Moçambique (cf. Jorge Dias, 1970), a morte é o regresso ao mundo originário dos espíritos, um «eterno retorno».

gastar mais para enterrar um morto do que para cuidar de um vivo). Também nas obras do *corpus*, os mortos actuam e os seus fantasmas recriam um ambiente fantástico sugerindo a unidade entre a vida e a morte.

Em *A Varanda do Frangipani*, o narrador é um morto que vai ocupar o corpo do inspector de polícia durante seis dias porque não foi enterrado com as devidas cerimónias tradicionais. Por isso, o romance começa com a apresentação do morto e seu sonho («o sonho do morto») é o título do primeiro capítulo) e termina com «o último sonho», isto é, com a segunda morte do morto que se transformara em fantasma, voltando finalmente para o túmulo. Esta estrutura circular da acção que gira em volta do *topos* da morte é, aliás, comum a ambas as obras, pois também a acção de *Les Soleils des indépendances* se inicia com a morte de Koné Ibrahima (um conhecido da personagem principal) e respectivas cerimónias. Aqui, desde logo o narrador informa o leitor, convocando-o para o interior da cultura *malinké*, de que o defunto assistirá às próprias obséquias fúnebres sob a forma de uma sombra invisível e no fim destas incarnará num recém-nascido¹⁹. Por outro lado, quarenta dias após o enterro, é importante que a família faça outras cerimónias fúnebres baseadas no sacrifício de animais a fim de que os mortos, satisfeitos com o sangue, aceitem com prazer o novo defunto²⁰. Por isso, no caso dos rituais do quadragésimo dia da morte do primo de Fama na aldeia (Lacina), se mataram quatro vacas para uma festa grandiosa com danças e práticas mágicas. Nesta cerimónia, o narrador refere que estão presentes tanto homens como espíritos, veiculando a concepção segundo a qual não há fronteira entre o mundo visível e o invisível. No funeral do feiticeiro Balla igualmente se matam quatro vacas, as cerimónias fúnebres seguem o mesmo paradigma e a assistência é igualmente constituída por seres humanos assim como por seres invisíveis.

Quando Fama recebe a notícia da morte do feiticeiro, sabe que a sua própria morte está iminente. De facto, a obra termina com as cerimónias fúnebres do protagonista, um prolongamento das de Koné Ibrahima referidas no início do romance e que são de importância capital para a etnia *malinké*, já que a vida continua após a morte (o morto pode mesmo vir a reencarnar estando sempre presente no mundo dos vivos). Esta estrutura circular da obra, associada à concepção do ciclo da vida que se renova perpetuamente, confere, todavia, um carácter aberto ao romance: a morte não é o fim de todas as coisas... ao africano resta, pois, a esperança *pos mortem*, resquícios de fé num futuro melhor.

2.4 Imagens da sabedoria africana ou a tensão entre a tradição e a modernidade

Os valores culturais que fundam a identidade negro-africana são transmitidos de geração em geração pelas pessoas idosas, depositárias de um património histórico invejável. Amadou Hampaté Bâ, sábio e escritor maliano, sintetizou de modo exemplar esta realidade na célebre frase pronunciada, em 1962, aquando de um discurso feito à UNESCO: «En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle». De facto, considerados como detentores do saber, «os velhos» (designação honrosa e desejável na sociedade africana) são venerados e respeitados. Por isso, um indivíduo que ocupe um cargo político importante deverá consultar os mais velhos constantemente. O papel

¹⁹ Vide p. 10.

²⁰ Vide p. 138.

social destes é, pois, aconselhar e orientar os jovens, as autoridades políticas e os cônjuges com problemas matrimoniais, apesar de esta tradição se começar a diluir na voragem dos tempos modernos. Por exemplo, em *Les Soleils des indépendances*, os idosos, tanto homens como mulheres, tentam resolver, através de conselhos, o conflito de Salimata com o seu primeiro marido (Baffi), embora sem sucesso.

Em *A Varanda do Frangipani*, as personagens principais são os idosos do asilo portadores de uma sabedoria ancestral alterada com a guerra: esta teria provocado uma inversão de papéis e a marginalização dos idosos. Ora, desrespeitar os velhos, diz-se na cultura tradicional, acarreta a infelicidade, pelo que o respeito pelas cãs é a chave do sucesso. Talvez se possa, então, afirmar que o inspector Izidine falha na sua missão por se ter deixado contagiar pelo *modus vivendi* das novas gerações em que o indivíduo se afasta progressivamente da submissão incondicional aos patriarcas («esses velhos são o passado que você recalca», diz-lhe Marta).

Em *Les Soleils des indépendances*, o tradicional respeito pelos idosos é um valor omnipresente que se impõe sobretudo pela ausência: o protagonista é um velho que sofre pela falta de consideração manifestada por certas pessoas. Antigo chefe de aldeia e militante da luta anticolonial, foi abandonado pelos seus companheiros ficando inactivo, analfabeto e pobre. Posteriormente, a sua prisão e morte originadas pelos mais novos é o sinal evidente de uma mutação social negativa e irreversível. Poder-se-á, então, concluir que o facto de os idosos terem sido destituídos dos seus cargos e viverem miseravelmente é sintoma da destruição de um mundo legítimo, que, por sua vez, gera uma crise identitária no seio da sociedade africana moderna.

A fé depositada na sabedoria dos antigos explica, ainda, a importância dada aos *griots*, também eles avançados na idade, que transmitindo contos tradicionais de geração em geração asseguravam a coesão da comunidade (daí ambas as obras incluírem no discurso narrativo contos e «estórias»). Estes idosos eram também responsáveis pela resolução de conflitos, organizando reuniões públicas nas aldeias, durante as quais todos os intervenientes tinham direito à palavra. Esses conclave constituíam, na cultura tradicional, a única maneira de resolver pacificamente os conflitos colectivos e mesmo os problemas individuais. Por isso, o africano que vive actualmente na cidade visita regularmente a família e os amigos na aldeia para expor os seus problemas, devendo submeter-se às decisões tomadas por aqueles. Cortar relações com eles significa desrespeitar a tradição e sujeitar-se à marginalização e ao ostracismo. No entanto, nem sempre a solução dos conflitos é simples e linear, pois, muitas vezes, o indivíduo encontra mecanismos subtis de escapar às decisões do grupo não as aplicando na íntegra, sem que ninguém o saiba, podendo ter uma vida pública e outra privada totalmente opostas. Esta duplicidade de comportamento, por sua vez, acarreta a hipocrisia social, a mentira e a superficialidade nas relações.

Em *Les Soleils des indépendances*, descreve-se a realização de um concílio na aldeia de Togobala («le palabre de Fama») a propósito do conflito que vive o protagonista: a sua permanência na aldeia para reinar como chefe ou a partida para a cidade abdicando do trono. O conflito entre o indivíduo e a sociedade que o priva, muitas vezes, da liberdade reflecte-se também no drama de Fama, pois, se o concílio determinou que ficasse na aldeia e assumisse o cargo de chefe tradicional, ele acaba por partir para a cidade sofrendo, posteriormente, as consequências de tal acto. No entanto, apesar de presentes no conclave, os *griots* não cumpriram as suas funções na íntegra, pois quando o príncipe chegou não

o foram receber com a pompa e a circunstância habituais. Este facto denota, de *per si*, o abandono progressivo dos costumes, mesmo por parte das gerações mais antigas.

Nas suas intervenções, o *griot* tem por hábito recorrer constantemente a adágios para que a mensagem seja mais facilmente assimilada pelo público e considerada como imanente da sabedoria popular. Não é de estranhar, pois, que como um vate, tanto o narrador de *Les Soleils des indépendances*²¹ como o de *A Varanda do Frangipani*²² incorporem inúmeros aforismos nos seus discursos. Ora, o uso de máximas ou sentenças no universo narrativo remete para a tradição oral como veículo de transmissão de conhecimentos dos mais velhos à comunidade. Portanto, os provérbios que abundam nos textos reflectem o peso da cultura e da sabedoria ancestral na vida do africano, tal como constata Ana Mafalda Leite, 2003: 54: «O provérbio parece ser uma das formas ideais para preencher o papel de iniciador, que assume o escritor africano, à maneira do contador de histórias, e ao mesmo tempo serve-lhe para caracterizar a mundividência dos mais-velhos, em especial do mundo rural. (...) O provérbio é ainda um género económico que permite reflectir e meditar sobre a maneira como as personagens se enquadram culturalmente.»

Não obstante as obras reavivarem imagens vivas da sabedoria ancestral africana, elas dão também conta da tensão existente entre a tradição e a modernidade nas sociedades actuais. De facto, em *A Varanda do Frangipani*, a indiferença dos mais novos perante os valores antigos sobressai não só no comportamento do inspector mas também no relato de Salufo Tuco. Este, depois de passar dois meses na cidade, volta para o lar contando a falta de respeito manifestada por soldados e governantes que não tinham escrupúlos em roubar aos idosos o que as associações de solidariedade lhes davam: «O mundo, lá fora, tinha mudado. Já ninguém respeitava os velhos. (...) Nos outros lares de velhos a situação ainda era pior que em São Nicolau. De fora vinham familiares e soldados roubar comida.» Estes eram «a casca de laranja onde já não há nem sobra de fruta. Os donos da nossa terra já espremeram tudo. Agora, estão espremendo a casca para ver se ainda sai sumo»²³. Marta, contudo, defende os idosos considerando-os como «guardiões de um mundo» (p. 59) e afirma mesmo que a perda das tradições conduzirá à destruição da identidade cultural africana: «Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão» (p. 103). Mas neste romance o conflito entre a tradição e a modernidade adquire uma feição trágica, pois até os próprios idosos, isolados e abandonados, parecem trair a sabedoria ancestral que lhes era imanente produzindo um discurso semi-absurdo onde todos confessam ter matado o director do asilo. Em *Les Soleils des indépendances*, a situação do velho príncipe, sábio condutor do povo, raia também o absurdo pela decadência, pobreza e analfabetismo a que a personagem se vê constrangida na nova sociedade independentista. Se a identidade do povo repousa na sua sabedoria ancestral, que os velhos conhecem e transmitem de geração em geração, muitas vezes através de máximas e adágios, os universos narrativos confrontam imagens de um mundo às avessas onde se confrontam tradição e modernidade.

21 Por exemplo: «La vérité il faut la dire, aussi dure qu'elle soit car elle rougit les pupilles mais ne les casse pas» (p. 16); «A trop se mettre en peine pour d'autres, le malheur qui n'était pas nôtre nous frappe» (p. 158); «L'esclave appartient à son maître, mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul» (p. 166); «La plus belle harmonie ce n'est ni l'accord des tambours, ni l'accord des xylophones, ni l'accord des trompettes, c'est l'accord des hommes» (p. 174).

22 Por exemplo: «A cobra pode reinstalar-se na pele que largou?» (p. 108); «A velhice o que é senão a morte estagiando em nosso corpo?» (p. 51); «Quando se é velho toda a hora é de conversa» (p. 51); «Quem limpa lágrima de mulher fica amarrado em nó de lenço» (p. 131).

23 *Vide* p. 111.

2.5 Imagens mítico-lendárias: a sacralização do real

Na comunidade ancestral africana, o mito tem uma função identitária, uma vez que, apresentando uma visão global do mundo (cosmogonia), consubstancia as crenças do grupo²⁴. Por sua vez, os contos, parte integrante do património cultural das colectividades, constituem-se como os principais veículos do pensamento mitológico abarcando o real e o irreal, mitificando o mundo dos homens e o dos animais, em suma, interpretam a realidade reinventando-a. As cerimónias rituais bem como a narração dos contos são, geralmente, precedidas de uma invocação ao céu e à terra, elementos cósmicos originais, para que estes, vistos como instrumentos da acção divina, protejam a colectividade.

Na conceptualização africana, a realidade surge imbuída de mistério. A necessidade de materializar o invisível leva o homem a considerar certos objectos como deuses protectores («fétiches») e os elementos naturais como espíritos dotados de um poder mágico («génies»). A sacralização da realidade e o mistério preservam a harmonia da comunidade que não questiona os factos mas os aceita como transcendententes e, portanto, inexplicáveis. Por exemplo, em *A Varanda do Frangipani*, Nhonhoso acredita que, durante anos, o seu povo foi dominado pelos colonizadores não por causa do poder das armas, mas sim porque os espíritos dos colonizadores eram mais antigos que os deles. Além disso, surgem nesta obra inúmeras histórias imbuídas de misticismo. Por exemplo, Domingos Mourão (Xidimingo), um velho português, conta uma estória que ouvira contar, segundo a qual os velhos se sentavam ao longo da praia, de noite, à espera que as águas escolhessem aquele que iam levar. Também Navaia Caetano, uma criança-velha, conta uma história mirabolante.

Nesta interacção entre o real e o espiritual, a feiticeira Nãozinha tem um papel fundamental. É ela quem, antes de contar uma série de histórias insólitas ao inspector, o avisa de que não deviam falar de noite porque isso fazia nascer mochos. Diz também dormir numa banheira porque à noite se transforma em líquido. Além disso, confessa, tal como os outros, ter matado Vasto Excelêncio mas por razões místicas: este teria o espírito do seu pai com quem ela foi obrigada a ter relações sexuais. Todo o discurso da feiticeira gira à volta de magias, fantasias e rituais maravilhosos. O inspector, por sua vez, é habitado pelo *xipoco* (fantasma do morto) e submete-se mesmo a um ritual de iniciação vestido de mulher.

Em *Les Soleils des indépendances*, recria-se o mundo maravilhoso dos contos *mandingas*, mistura do conto filosófico, repleto de símbolos e reflexões, e do conto mitológico, que relata os feitos sobrenaturais dos antepassados de uma tribo. Por exemplo, a história da fundação da aldeia natal de Fama, Togobala, surge envolta em mistério, pois o narrador dá conta de duas lendas segundo as quais a aldeia teria sido implantada por um feiticeiro misterioso (Moriba). O relato das aventuras de caça do feiticeiro Balla, contadas pelo *griot* Diamourou, reaviva o mito cosmogónico segundo o qual, no início da criação, homens e animais viviam em conjunto e comunicavam entre si. Assim, acreditando que na floresta vivem espíritos caçadores que conduzem os animais selvagens e se podem revelar aos homens, o feiticeiro, um dia, tem um encontro com um desses seres sobrenaturais («génie chasseur»). O espírito transmite, então, uma força especial a Balla a ponto de este, mais tarde, conseguir matar um búfalo (habitado também por um espírito) e metamorfo-

²⁴ Vejam-se alguns teóricos do mito como Gilbert Durand, 1995; Mircea Eliade, 2000; Lévi-Strauss, 1958; Barthes, 1997; Victor Jaborille, 1994 e Georges Dumezil, 1995.

sear-se sucessivamente em agulha, ramo e rio, conseguindo, finalmente, apagar o incêndio provocado pelo animal que, por sua vez, se havia transformado numa chama²⁵.

Verifica-se, ainda, neste romance, que os acontecimentos da vida real dos heróis são interpretados à luz de uma intensa espiritualidade. Por exemplo, o facto de Fama e Salimata não terem filhos é visto como uma questão sobrenatural: a esterilidade do casal leva a mulher de Fama a consultar constantemente o feiticeiro e a praticar escrupulosamente mezinhas para inverter a ordem natural das coisas. Mesmo um acto banal, como a viagem do protagonista à aldeia, tem um carácter metafísico: «Un voyage s'étudie: on consulte le sorcier, le marabout, on cherche le sort du voyage qui se dégage favorable ou maléfique» (p. 145). O sonho macabro de Fama tem um sentido premonitório, pois anuncia a sua detenção por cumplicidade no *complot* organizado contra o ministro Nakou. A violação de Salimata pelo feiticeiro durante a sua excisão é rodeada de mistério, porque a personagem considera que foi violada por um espírito que, desde então, a persegue.

Verifica-se, portanto, que nos universos narrativos das obras todos os fenómenos se explicam de forma enigmática e os sonhos são extremamente importantes porque têm um carácter premonitório e verídico. Ora, a ocidentalização das sociedades africanas, que conduziu à progressiva destruição dos seus mitos e à consequente perda de um inesestimável património, levou os autores a reconstruir o universo místico ancestral na ficção literária como forma de reconquistar a identidade cultural perdida.

Conclusão

Helen Tiffin, 1995: 95, não hesita em definir como característica dominante da literatura pós-colonial o seu carácter híbrido e inovador: «Post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity.» Homi Bhabha, 1995: 207, por seu lado, reconhece com justeza que a representação de novas identidades culturais na literatura pós-colonial reflecte a tensão entre tradição e modernidade («The enunciation of cultural difference problematizes the division of past and present, tradition and modernity.»). De facto, a palavra literária, veiculando a cultura do povo colonizado, eterniza a sua alma mas dá também conta das suas angústias face ao património que tende a esvaír-se na voragem dos tempos modernos. As novas literaturas, tanto no universo da lusofonia como no da francofonia, ostentando os valores da pátria e as tradições das comunidades desmembradas, não só recriam uma memória colectiva pré-colonial como implementam, sobretudo, configurações semântico-narrativas inovadoras e revelam sensibilidades estéticas originais capazes de dignificar homens anteriormente considerados como incultos e ainda hoje, muitas vezes, marginalizados. Com efeito, reflectindo não só a história e a realidade de um terreno ainda não suficientemente conhecido mas também as vivências dos seus habitantes, os textos convocam para a ficção elementos da sociedade e da cultura africanas capazes de questionar estereótipos ideológicos fundadores da colonialidade e, quiçá, de uma neocolonialidade onde os valores autênticos dos povos correm o risco de se esvaír. Por conseguinte, o escritor pretende não só dar a conhecer o universo cultural e o quotidiano do homem africano mas também sensibilizá-lo para a necessidade de preservar a sua identidade a fim de verdadeiramente se emancipar.

²⁵ Vide pp. 122-124.

Assim, os discursos literários de *A Varanda do Frangipani* e de *Les Soleils des indépendances*, representativos de duas novas literaturas, forçosamente distintas mas tocando-se em intersecções inesperadas, contribuem para o delinear de um quadro amplo das vivências do homem moderno que, na encruzilhada de culturas, hesita, por vezes, em patentear o seu património. Subjacente à construção de imagens literárias fundadoras da identidade cultural africana está, pois, a reivindicação do direito à diferença. Por sua vez, a assunção, através da literatura, de uma dignidade outrora negada instala-nos no centro de duas literaturas vivas capazes de enterrar definitivamente o estigma da periferia.

Bibliografia

- Bâ, Amadou Hampaté (1972), *Aspects de la civilisation africaine*, Paris: Présence Africaine.
- Bachelard, Gaston (1959), *L'Air et les songes*, Paris: José Corti.
- Bachelard, Gaston (1973), *La Psychanalyse du feu*, Paris: Gallimard.
- Bachelard, Gaston (1989), *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris: José Corti.
- Bakhtine, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland (1997), *Mitologias*, Lisboa: Edições 70.
- Bhabha, Homi K. (1990), The Third Space: interview with Homi K. Bhabha, in Rutherford, Jonathan, *Identity: Community, culture, difference*, Londres: Lawrence and Wishart.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1995), Cultural Diversity and Cultural Differences, in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York: Routledge.
- Coutinho, Eduardo (org.), (2001) *Fronteiras imaginadas: Cultura nacional/teoria internacional*, Rio de Janeiro, Editora Aeroplano: UFRJ.
- Couto, Mia (1996), *A Varanda do Frangipani*, Maputo: Editora Ndjira.
- Dias, Jorge (1970), *Os Macondes de Moçambique, Vida social e ritual*, vol. III, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Dumezil, Georges (1995), *Mythe et épopée I, II, III*, Paris: Quarto Gallimard.
- Durand, Gilbert (1995), *A Imaginação Simbólica*, Lisboa: Edições 70.
- Eliade, Mircea (2000), *Aspectos do Mito*, Lisboa: Edições 70.
- Gandhi, Leela (1998), *Postcolonial Theory – A critical introduction*, New York: Columbia University Press.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Govaert, Serge (1987), Une approche sociologique, in *Le Réalisme magique: roman, peinture et cinéma*, Centre d'étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles: Editions L'Âge d'Homme.
- Jabouille, Victor (1994), *Iniciação à Ciência dos Mitos*, 2.^a ed. rev. e act., Mem Martins: Editorial Inquérito.
- Junod, Henrique A. (1975), *Usos e Costumes dos Bantos*, Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique.
- Kotchy, Barthélémy N'Guessan (1972), Le conte dans la société africaine, in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D (Lettres), tome 5, Abidjan, pp. 176-184.
- Kourouma, Ahmadou (1970), *Les Soleils des indépendances*, Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia (1969), *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia (1970), *Le Texte du roman*, Mouton Publishers: The Hague.
- Leite, Ana Mafalda (2003), *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Colibri: Lisboa.
- Lévi-Strauss, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Plon: Paris.

- Moura, Jean Marc (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*: Paris, PUF.
- Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism*, New York: Knopf/Random House.
- Said, Edward W. (2004), *Orientalismo, Representações Ocidentais do Oriente*, Lisboa: Cotovia.
- Tiffin, Helen (1995), Post-colonial Literatures and Counter-discourse, in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York: Routledge.