

A Literatura Africana Comparada ao Contexto Latino-Americano

Eli Mendes Lara

606

Resumo

Este texto analisa a presença de oralidades nas obras de grandes autores africanos de língua portuguesa que foram influenciados pelo escritor latino-americano João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (2006). A oralidade vivifica o texto literário e acrescenta a memória como patrimônio imaterial aos períodos coloniais e pós-coloniais do Brasil e de Moçambique. O objetivo proposto será comparar a forma de expressão literária rosiana com as obras *Terra sonâmbula*, de Mia Couto (2007) e *Balada de amor ao vento* (2003), de Paulina Chiziane. Ao justapormos a literatura e a história, buscamos relacionar as tradições rememoradas pelos personagens, como um momento de denúncia pela independência inacabada. Apesar do fim da dependência de Portugal, a nacionalidade, em Moçambique, continuou a ser negada ao seu povo, por meio de constantes combates organizados pelos movimentos de libertação. Já no Brasil, verificaremos uma continuidade silenciosa da escravidão ainda vigente nas zonas rurais, durante o início do século XX. Certamente havia o domínio da oligarquia sobre o campesinato, assim como, em Moçambique, também houve essa forma de escravidão continuada, até um pouco mais tarde. Esta pesquisa contribui para os estudos da literatura comparada e objetiva constatar a interculturalidade entre a América Latina e a África Lusófona.

Palavras-chave: oralidades. Historicidade. América Latina e África.

Introdução

Nesta comunicação buscamos comparar obras ficcionais do mesmo idioma, ou seja, de textos escritos na língua portuguesa. A comparação é feita mediante a exegese da constituição literária do Brasil e de Moçambique representada por *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967), *Terra sonâmbula*, de Mia Couto e *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane.

Na literatura nada é estático, os escritores, geralmente, impulsionam as criações literárias partindo de outros que marcaram uma época ou contribuíram para rupturas na forma de interpretar a linguagem, sobretudo, no universo da língua portuguesa. Foi exatamente o que ocorreu entre a literatura latino-americana e a literatura africana de língua portuguesa.

O médico e escritor brasileiro João Guimarães Rosa, de formação acadêmica erudita, publica o livro ficcional *Grande sertão: veredas* pela primeira vez no ano de 1956. A escritura rosiana é considerada uma obra de ruptura com a literatura meramente acadêmica e foi desentranhada da linguagem popular mineira consoante à fala oral dos homens sertanejos. Rosa constrói uma linguagem própria do sertão ao mudar as regras gramaticais da língua erudita e ao mostrar a figura do jagunço e do sistema do coronelismo, retratando assim uma época da história do regionalismo brasileiro.

Os ditos populares, os neologismos e os sotaques da fala popular, as crenças religiosas e o uso de intertextos, como canções populares ou folclóricas, criam uma gramática regionalista em Guimarães Rosa. Já na África de língua portuguesa, Mia Couto também trilha um caminho semelhante. O escritor moçambicano observa a fala própria do povo rural e a traduz para o texto literário. O uso, também, de neologismos, ditos populares, pequenos contos orais e várias crenças populares marcam a narrativa de *Terra sonâmbula*. A escritora Paulina Chiziane adere o estilo de Mia Couto ao inserir oralidades na escrita, como na obra *Balada de amor ao vento*. A narradora-protagonista narra a história num viés anímico-religioso ao inserir pequenos intertextos lendários no romance ficcional.

Segundo o estudioso da literatura comparada, Antônio Candido (2012), Guimarães Rosa busca uma gramática específica, a partir de um intenso simbolismo, para, enfim, revelar uma expressão própria, criando uma linguagem capaz de conduzir a tensão narrativa da obra ficcional. Já o professor brasileiro Abdala Júnior (1989) pondera que a língua portuguesa, do colonizador português, foi usada pelos moçambicanos como a principal língua de expressão.

A estudiosa da Literatura Comparada, Sandra Nitrini (2010), pontua as três vertentes que compõe um panorama para os estudos da disciplina, quais sejam elas a história a teoria e a crítica. Ante o exposto, Nitrini elege o brasileiro Antônio Cândido como o maior comparatista do universo latino-americano. Assim, servindo do processo no qual comparar serve para confirmar uma hipótese, propomos aqui

contrastar e comparar as obras dos diferentes autores de língua portuguesa que utilizam as oralidades para narrar, por meio de intertextos, a cultura dos períodos coloniais e pós-coloniais dos países que foram antigas colônias de Portugal.

Ao pensar a história da literatura que abarca os costumes regionais e a memória coletiva da fala popular, torna-se relevante a exegese a partir dos principais teóricos das oralidades, tais como Carlos Pacheco (1992), na América Latina; e Ana Mafalda Leite (2012), na crítica aos países africanos lusófonos, a partir do período pós-colonial, sobretudo, Moçambique.

1. A interculturalidade entre a América Latina e a África Lusófona

A partir da conexão intercontinental, analisamos as literaturas da América Latina e da África lusófona que se inter cruzam em momentos relevantes da história literária, sobretudo, nos períodos colonial e pós-colonial dos países que já estiveram sob o domínio lusitano.

O crítico literário Edvaldo Bergamo pontua que : “Os escritores portugueses na década de 1940, e os africanos, nos anos 1950, miraram-se principalmente no exemplo brasileiro para a concretização de uma narrativa empenhada, que representasse o mundo dos párias sociais” (2013, p. 304). O professor acrescenta que as literaturas lusófonas, a partir dessa época, passaram, também, a inserir em suas narrativas a temática política, como forma de narrar as contradições sociais e econômicas sofridas.

Já o estudioso Abdala Júnior, em âmbito das literaturas dos países de língua oficial portuguesa, elabora análises críticas e levanta os problemas da adesão político-social entrelaçados à vida sociocultural nas obras de alguns autores brasileiros, portugueses e outros autores dos países africanos lusófonos: “Nos países africanos a língua de alienação venha a tornar-se instrumento de libertação, com a coexistência de línguas e dialetos” (ABDALA JÚNIOR, 1989, p. 14).

O crítico supracitado aborda o estudo das oralidades¹ nos países africanos de língua oficial portuguesa, tais como por Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Ao estudarmos esse crítico, buscamos um aprofundamento na História do intercâmbio cultural da África lusófona com outras nações, sobretudo, a partir do Brasil, no contexto latino-americano.

Para Maria Teresa Salgado Guimarães Silva (2010, p. 01), autores moçambicanos foram influenciados por autores de narrativas orais da América Latina, como Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Marques. “Após entrar em contato com a obra de Luandino Vieira, em 1977, e, posteriormente, com a de Guimarães Rosa, Mia [Couto] sentira que havia necessidade de um trabalho de recriação na literatura moçambicana, como declara em entrevista a Patrick Chabal” (apud SILVA). Segundo a estudiosa Silva, Ungulani Ba Ka Khosa, escritor moçambicano, também trata dos espaços rurais na África, inspirado na forma literária da América Latina.

Em *O Rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* (2010, p.33), Ana Claudia da Silva pondera a respeito da formação da historiografia literária em Moçambique, e afirma que muitos dos autores moçambicanos tiveram como referências obras de autores brasileiros, portugueses e angolanos.

Consoante Silva, com referência à formação de base da história literária moçambicana, há a relevância do escritor Guimarães Rosa, assim como considera o próprio escritor Mia Couto. Em visita à Universidade de Brasília, em abril de 2014, Mia Couto afirmou que fora influenciado pela leitura e observação da fala do próprio povo moçambicano. A livre imaginação poética, com a inserção das narrativas orais na criação de uma obra literária pelo uso de sotaques regionalistas, aponta a relevância da construção textual.

Após a luta pela independência e transcorridos os 10 anos de guerra de libertação como ficou conhecida na região, Couto se interessou em transportar para a

¹ Ana Mafalda Leite (2012) assevera que a “oralidade” inclui a oratura¹, as tradições orais e a literatura oral. Já Laura Cavalcante Padilha (2007) prefere o termo “tradição oral” em vez de oratura, por achar que melhor representa as culturas resgatadas tradicionalmente e por indicar permanência.

literatura as histórias da guerra civil, tendo como foco os contos orais do povo sofrido. O romance *Terra sonâmbula*: “resulta de um meticuloso trabalho de lapidação poética e confere nobreza artística ao seu material linguístico primordial: as mitologias tribais e os casos que circulam de boca em boca pelos meandros da cultura oral africana” (COUTO, 2007).

A imensa variedade de pessoas abaladas pelos conflitos pós-coloniais, em Moçambique, favorece a expressividade oral em Mia Couto, como forma de preservação dos mecanismos de sobrevivência e transmissão dos saberes. Suas personagens, por exemplo, estão imbuídas de sentimentos que as ressignificam, principalmente quanto ao resgate das tradições religiosas, os mitos, as crendices e as lendas contadas pelos antepassados às novas gerações.

Assim como Chiziane em *Balada de amor ao vento*, em *Terra sonâmbula*, Mia Couto também busca a estruturação das oralidades na expressividade da narrativa textual, por exemplo, relaciona os mitos moçambicanos com as tradições rememoradas pelas personagens, como um momento de reivindicação e de denúncia pela independência inacabada. Apesar do fim da dependência de Portugal, a nacionalidade em Moçambique continuou a ser negada ao seu povo, por meio de constantes combates organizados pelos movimentos de libertação, dispersando as populações rurais e urbanas (COUTO, 2007).

A instigante oralidade em Mia Couto passa para a narrativa literária enriquecendo a sintaxe do texto, com o uso de neologismos, provérbios e contos orais. O escritor, ao narrar Moçambique durante os dez anos de guerra, em *Terra Sonâmbula*, aborda o sofrimento, porém, a inserção da oralidade é uma forma de mostrar a atrocidade das guerras de uma maneira mais amena e ao mesmo tempo buscar uma maneira de organização do conhecimento das tradições locais para a formação da história nacional.

O legado deixado pela cultura ancestral está em foco no imaginário de Mia Couto. Personagens como as figuras do pai, da mãe e dos filhos ausentes pela morte nas guerras estão presentes no discurso oral, como forma de transmitir aos

descendentes os mitos contados pelos antepassados, de forma a inseri-los no contexto histórico do pós-independência.

A crítica literária Elga Pérez Laborde (2011, p.157) discute a memória e a identidade dos povos latino-americanos que passaram por problemas semelhantes, como a busca pela democracia e a livre expressão nas estruturas literárias. Consoante à pesquisadora chilena, vários romances que são definidos entre narrativas épicas e míticas procuram contestar a política vigente do país no momento. Os romancistas, geralmente, necessitam discorrer sobre a libertação e contestar a opressão sofrida mediante a ausência de democracia. Laborde acrescenta, ainda, que a literatura perfaz um meio pelo qual o escritor e a coletividade erigem suas formas de identidades.

Ante o exposto, acrescentamos que ao representar a história, a luta do povo e as tradições, os escritores Guimarães Rosa, Paulina Chiziane e Mia Couto buscam por representar a memória da nação, dessa forma, miscigenam a política e a história com as tradições orais, como forma de narrar a vida própria do povo e das suas diferentes práticas culturais.

2. Narrando o Brasil e Moçambique

Carlos Pacheco (1992) pondera que as narrações orais e os relatos possuem as características de uma epopeia, e não abordam fatores psicológicos da personagem, como ocorre no romance contemporâneo em que os tempos se misturam. O teórico defende a forma própria da fala, dos sotaques regionalistas, dos rituais e o resgate da memória coletiva, por meio das narrativas orais na escrita. Exatamente o que faz Chiziane em *Balada de amor ao vento*, cuja história de amor entre a personagem-protagonista Sarnau e o jovem Mwando miscigena a história da nação às oralidades, sobretudo o, conto oral, isto é, os causos contados pelo povo em forma de lendas são direcionados ao enredo como intertextos.

A narrativa compõe a cronologia de acontecimentos que envolvem a proibição de namoro, o lobolo e o casamento; a poligamia vivenciada no matrimônio; a

insatisfação com a vida conjugal no contexto dos costumes tradicionais, o divórcio e a condenação da personagem Mwando no campo de degredados de Moçambique.

Após o divórcio entre Mwando e Sumbi, ocorre a prisão de Mwando, porque ele não portava a caderneta de indígena. O narrador-heterodiegético relata a prisão e a escravidão da personagem durante o período colonial.

Já a protagonista Sarnau revela a insatisfação com o casamento tradicional, tendo em vista que Nguila mantém mais seis mulheres como esposas e as escravizam, explorando o trabalho delas. Insatisfeita contra a tradição, Sarnau foge do marido. Após a separação, prostitui-se, mas logo consegue se estabelecer como comerciante, em Mafalala, no subúrbio de Maputo.

Chiziane, por meio da personagem-protagonista Sarnau e pelo narrador heterodiegético, contesta a problemática da poligamia, escravidão feminina e outras formas de escravidão continuada no campo dos condenados de Moçambique e Angola.

Ana Mafalda Leite (2012) destaca que os textos perfazem um panorama contemporâneo das literaturas que incorporam as narrativas orais nos textos poéticos e ficcionais de Angola e Moçambique. A respeito das literaturas africanas de língua portuguesa, elabora a crítica em torno das nações pós-coloniais. Leite pondera que Paulina Chiziane está inserida numa época em que as narrativas orais estão presentes em outras obras de escritores dos países africanos de língua portuguesa. Como exemplo, no mesmo período do trabalho literário de Mia Couto.

Já Guimarães Rosa, no Brasil, por meio do narrador-protagonista Riobaldo, penetra no universo masculino de dificuldades de sobrevivência e de guerra no sertão de Minas Gerais. Paulina Chiziane, em *Balada de amor ao vento* perfaz o caminho contrário ao de Rosa, em questão de gênero, pois mostra as principais personagens mulheres pela luta de libertação do sistema patriarcal, no entanto, semelhante a Rosa, quanto ao domínio político meramente patriarcal.

Enfim, a escritora Chiziane prefere representar a voz feminina, a figura da mulher submissa, ainda tentando fugir do sistema patriarcal e emergindo para a pós-

modernidade, enquanto Rosa elabora representações das figuras do patriarcalismo político brasileiro por meio da significação da crítica ao sistema vigente das personalidades dominantes no sertão de Minas.

Para atenuar o sofrimento de longas andanças pelo sertão de Minas, nas proximidades do rio Paracatu, o narrador-protagonista Riobaldo coaduna o canto com a imensa vontade de aliviar o cansaço da viagem a cavalo:

Hei de às armas, fechei trato
nas veredas com o cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão²:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do sertão...
Travessia dos gerais
tudo com armas na mão...
O sertão é a sombra minha
e o rei dele é Capitão!...(ROSA, 2006, p 463).

Riobaldo começa a cantar e os companheiros de viagem o acompanham na entoação do canto, mesmo sem entender a letra, como acrescenta o narrador-protagonista. Este canto revela uma espécie de panegírico, no qual um solista canta e o coro responde. Assim, Riobaldo representa o solista, e os demais jagunços, o coro.

Nos versos da canção há uma pequena síntese do enredo de *Grande sertão: veredas*, da vida do agora chefe Riobaldo que fala do desafio que fez com o demo na Vereda morta, dos amores pretendidos e das vaquejadas no sertão. O rei seria ele próprio, agora tornado o chefe dos jagunços. “Travessia dos gerais” seria as longas cavalgadas pelas veredas. “Tudo com armas na mão...”, fica bem evidente que se trata de um grupo armado trabalhando por ordem do coronel. No último verso, o canto popular acrescenta sobre a vontade de ser o capitão do sertão. A patente pode estar relacionada ao poder de comando exercido para o domínio dos jagunços, essa

² Touro, vaca ou bezerro sem a marca do dono (Cf. ROSA, 2006).

seria uma das hipóteses possíveis, já que a obra rosiana contém críticas à política brasileira.

Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* com as narrativas orais do jagunço sertanejo, carrega o texto ficcional de neologismos, fala popular com usos de sotaques, chavões locais, mitos em torno do demônio e superstições, que podemos entender como uma representação de memória da tradição do povo mineiro e assim da identidade regional. Para se chegar à memória coletiva, Rosa procurou por sua própria memória e através dela reconstituiu os costumes do povo da sua própria terra de origem, Minas Gerais.

Consoante à análise de *Grande sertão: veredas* pelo estudioso Luís Roncari (2007, p. 87) o herói rosiano perfaz um estilo a partir dos conceitos e dos limites estabelecidos pela ideologia do próprio autor: “modernizante- conservadora e não revolucionária”. Já de acordo com a nossa análise, historicamente falando, Riobaldo situa-se dentro de uma sociedade dominante e oligárquica, por representar um apadrinhado do coronel Selorico Mendes, assim, a figura do herói assemelha-se mais ao aventureiro D. Quixote de Cervantes procurando aventuras, do que ao simples jagunço mandado e explorado pelo sistema do coronelismo vigente em Minas Gerais.

Roncari (2007, p. 115) pondera a respeito dos vestígios de uma sociedade ainda com traços escravagistas e que mantém resquícios do colonialismo, sobretudo, na representação da vida amorosa de Riobaldo. Ao manter o amor por três mulheres: Diadorim, a mulher disfarçada de homem; Nhorinhá, a prostituta; e Otacília, a mocinha para ser a namorada, o herói revela as aventuras de um homem inserido numa sociedade meramente patriarcal.

Diferentemente do herói Mwando e da heroína Sarnau, de *Balada de amor ao vento*, representados como vítimas do sistema colonial. O romance narrado de maneira mais denotativa discute a história pela qual realmente viveram os condenados de Moçambique.

Nos capítulos XV, XVI e XVII, a narradora-protagonista Sarnau concede voz a Mwando e aos condenados de Moçambique, por meio do narrador-heterodiegético,

momento em que percebemos a polifania presente na obra. Chiziane faz o canto dialogar com a história do sofrimento pelo qual passaram os prisioneiros.

A história que esse tipo de narrador pretende contar, não é apenas ficcional, é também a história da colonização de Moçambique. Quando Mwando é preso por não portar a caderneta de indígena, o narrador revela bem o período colonialista, quando os prisioneiros eram submetidos ao trabalho forçado no campo. Na voz do narrador-heterodiegético, os colonos conseguiram justificar a prisão, por esse motivo ou por outro qualquer, para levar homens e mulheres como escravos.

Mesmo após a abolição oficial da escravatura, as pessoas ainda continuavam sendo escravizadas pelo sistema colonial vigente. Os prazos da coroa³ evidenciam que a continuidade da exploração das riquezas em Moçambique favorecia os desmandos e a exploração dos indígenas. Maria Fernanda Afonso (2004, p. 17) assevera que, em 1854, foi decretado o fim dos prazos pelo Estado português, com a finalidade de suprimir a escravatura em Moçambique. No entanto, os colonos, que já mantinham o domínio de terras na região, continuaram escravizando e mantendo o tráfico de escravos. Chiziane, por intermédio do narrador-heterodiegético, consegue coadunar o canto à história do sofrimento pelo qual passaram os prisioneiros do período colonial:

[...] Em vozes belas e suaves, os condenados entoaram a canção de despedida à vida, clamando pelos muzimos no fundo da terra e do mar, fazendo coro à sinfonia da valsa do diabo.

Adeus, adeus, meus irmãos.
Talvez nos encontremos no céu.

Um vagalhão enorme atacou furiosamente o barco e as vozes suspenderam-se no ar, atentas à fúria tenebrosa do mar. Por instantes as águas serenaram e as vozes reanimaram-se devagarinho.

Adeus, adeus, meus irmãos.
Peço a Deus que me ajude.

³ Os prazos da coroa eram formas de extensão do tempo concedido aos colonos pela Coroa portuguesa. Os portugueses, indianos e alguns moçambicanos recebiam terras dentro do território de Moçambique, a fim de que continuassem a exploração das riquezas locais com a autorização do rei. Os prazos podiam ser outorgados para as mulheres viúvas e órfãs (Cf. AFONSO, 2004, p.16).

Em terras desconhecidas vou morrer (CHIZIANE, 2003, p. 117).

A obrigatoriedade do porte da caderneta pelos indígenas realmente ocorreu na história de Moçambique. Maria Fernanda Afonso (2004, p. 23) confirma que os indígenas não eram considerados cidadãos de fato. Em 1930, Salazar estabeleceu os princípios das relações entre Portugal e as colônias ultramarinas com a promulgação da Lei do *Acto Colonial*, cujo objetivo era civilizar os indígenas. A lei fazia distinção entre indígena e não indígena. A falta da caderneta era punida com graves penalidades, tais como o trabalho forçado em minas, na zona rural ou em outros lugares.

O Estado Novo, instituído pelo salazarismo, contou com o apoio da Igreja, que estendeu a alfabetização a parte do território moçambicano. Os missionários em contato com os indígenas, anos mais tarde, acabaram denunciando os desmandos dos colonos:

No fim dos anos 60, alguns padres e missionários elevaram a sua voz para atrair a atenção do mundo sobre os infortúnios dos moçambicanos, elaborando os primeiros relatórios pormenorizados sobre as práticas de tortura e de exterminação praticadas pelas autoridades portuguesas (MELO *apud* AFONSO, 2004, p. 24).

Linda Hutcheon declara que o romance pós-moderno pode apresentar intertextualidade com representações fictícias e históricas, ao se confrontar os fatos do presente com os fatos ocorridos no passado e representar acontecimentos advindos da história geral. Apesar da oposição entre ficção e história, “[...] O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictício-histórica, do particular/geral e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

As existências, na narrativa, de fatos históricos impedem-nos de afirmar que *Balada de amor ao vento* seja uma obra apenas ficcional, fruto do imaginário de Chiziane. O ficcional está justaposto à história de Moçambique. O que realmente aconteceu no período colonial é ficcionalizado no texto de Chiziane como denúncia

do que muitas pessoas vivenciaram no solo moçambicano como consequência da colonização portuguesa e da falta de uma política governamental séria no país.

Ainda no capítulo XV, na voz do narrador-heterodiegético, quando finalmente o navio chega ao destino, após longa viagem, os condenados são postos em fila para se dirigirem, mais tarde, aos campos de trabalho, enquanto os colonos festejam o sucesso da viagem. As mulheres foram destinadas ao cultivo de tabaco, e os homens, ao plantio de café, aos canaviais e à produção de açúcar.

No capítulo XVII, o narrador-heterodiegético cria relatos históricos ligados à oralidade. A canção entoada em *Balada de amor ao vento* tem como finalidade denunciar os maus tratos sofridos pelos trabalhadores em condições forçadas. Como exemplo: “Em Angola há um pedaço de terra adubado de sangue. Por baixo de cada sombra reside o corpo de um preto anônimo, confirmam os mais velhos” (CHIZIANE, 2003, p. 125). O conto oral e a canção denunciam as mortes causadas pelo sistema colonial:

O sol ultrapassara o meio dia. Na açucareira, os condenados e contratados cantavam a música do coração, acompanhando o rodopiar do engenho de açúcar e o colono, satisfeito, balançava a mente sobre o ouro que estava a ser transformado pelas mãos negras. Escutava com delícia essa música que o vento espalhava, fazendo dançar os braços do canavial. A canção é a alma do negro. Quando sofre, canta, quando ri, canta, quando trabalha, canta. Até parece que a canção desperta no fundo do ser a força secular de todos os antepassados.

As vozes, o canavial balança, a máquina gira. De repente ouve-se um grito e o trabalho pára. Um homem deixou o braço ser arrastado pelas roldanas, puxando-o para a máquina, e... crás! A cabeça esmigalhou-se como um coco (CHIZIANE, 2003, p. 125).

Após o relato da morte de um condenado, o narrador mostra o padre Moçambique, o Mwando, que finalmente passa a exercer o trabalho de missionário para não ser mais um no trabalho forçado imposto pelos colonos.

Já o Brasil independente de Portugal bem antes de Moçambique, em 1822, continuou ainda como Império até o ano de 1889. Apesar de a Proclamação da República ocorrer como um fato político para efetivas mudanças no país, o povo

brasileiro continuou ainda a ser explorado, sobretudo nas zonas rurais brasileiras. O pesquisador Everton Demétrio afirma que “Rosa situa o romance no período entre o fim do Império e a República Velha, compreendendo eventos que marcaram profundamente a vida política e social do país” (DEMETRIO, 2011, p. 03).

Victor Nunes Leal (2012) pondera que o sistema coronelista estava estreitamente relacionado ao sistema agrário da época, com a imposição do poder privado, dos grandes latifundiários, que eram sustentados pelo poder público. Em *Grande sertão: veredas*, o personagem protagonista Riobaldo fora criado do coronel Selorico Mendes, grande latifundiário da região. Com o acréscimo desses traços, Leal examina as forças políticas dos municípios brasileiros da época. A liderança do coronel impunha comando aos chefes políticos municipais, doutores e advogados, que na verdade eram seus próprios parentes e protegidos.

A literatura mostra-se relevante para a representação e catalogação de uma determinada cultura por meio da linguagem oral, assim, podemos considerar o trabalho literário de Guimarães Rosa, como patrimônio imaterial do Estado de Minas Gerais. Segundo Antônio Candido, a obra rosiana geralmente é um documento: “O livro de Rosa é meticulosamente plantado na realidade física, histórica e social do norte de Minas, que ele revelou à sensibilidade do leitor brasileiro como nova província, antes não elevada à categoria de objeto estético” (CANDIDO, 2011, p. 125). Em *Grande sertão: veredas* é importante diferenciar os planos históricos e imaginários. O nome das personagens e o enredo são imaginados, os pequenos contos orais fazem parte da tradição oral de Minas; mas o sistema político do coronelismo e o jaguncismo fazem parte da história do regionalismo brasileiro.

Em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, a história começa a se desenvolver quando a mise en abyme⁴ aparece, a saber: Muidinga começa a ler os diários de Kindzu para Tuahir, dessa forma, a história da vida de Kindzu é desenvolvida dentro da história de Muidinga. Ao ler os diários, ele se identifica com Kindzu pela correspondência

⁴ Expressão usada para os estudos literários, criado pelo francês André Gide em 1893. O termo expressa a técnica narrativa usada por alguns escritores, uma forma de inserir uma determinada narrativa a partir de um outro texto. Em *Terra sonâmbula* a mise en abyme se inicia quando Muidinga encontra o diário de Kindzu e começa a ler para o velho Taímo (Cf. VIDAL, 2015, p. 01).

entre as experiências vivenciadas pelos dois, de modo que, o desenvolvimento de uma personagem parte para o encontro do avanço da outra. Por meio da leitura, Muidinga conhece Kindzu e reconhece nele a sua própria vida – a guerra comum aos dois, assim ele encontrará a sua origem.

Terra sonâmbula possui como matéria histórica o processo de independência e pós- independência de Moçambique. A história começa a partir dos fatos históricos narrados, como a conquista da independência de Moçambique, em 25 de junho de 1975, após 10 anos de guerra de libertação como ficou conhecida na região.

A partir do nascimento de Junito é que a história inicia de fato, ou seja, após a independência de Moçambique, todavia, em meio às ruínas deixadas pela guerra. Após esse acontecimento, o narrador começa a transliterar de forma poética e onírica a luta das personagens pela sobrevivência, tanto física quanto emocional. O onirismo aparece como forma de atenuar a grande tragédia da guerra vivenciada pelas personagens. Quando Junito, o filho do velho Taímo, desaparece do galinheiro, o pai enlouquece e começa a beber em demasia até morrer:

Cerimônia fúnebre foi na água, sepultado nas ondas. No dia seguinte, deu-se o que imaginar nem ninguém se atreve: o mar todo secou, a água inteira desapareceu na porção de um instante. No lugar onde antes pairava o azul, ficou uma planície coberta de palmeiras. Cada uma se barrigava de frutos gordos, apetitosos, luzilhantes. Nem eram frutos, pareciam eram cabaças de ouro, cada uma pesando mil riquezas. Os homens se lançaram nesse vale, correndo de catanas na mão, no antegozo daquela dádiva. Então se escutou uma voz que se multiabriu em ecos, parecia que cada palmeira se servia de infinitas bocas... (COUTO, 2007, p.20).

O intertexto lendário, acima, narrado por Kindzu evidencia uma cena onírica, trazendo certamente um conto oral africano como um intertexto, enquanto ao mesmo tempo o narrador justapõe sonho, realidade, e as guerras civis. Quando ele menciona “catanas na mão” pretende dizer que são armas. Catana é uma espécie de espada usada nas guerras de Moçambique.

Podemos observar que Mia Couto, por intermédio da narrativa das personagens, destaca a presença da oralidade, em que descreve as tradições

moçambicanas: a religiosidade, os mitos, as crendices e as lendas contadas pelos antepassados às novas gerações. Em *Terra sonâmbula*, essa oralidade aparece quando uma história surge dentro de outras histórias e que é quando então são descritas as formas de agir das personagens. O que nos faz perceber uma *mise en abyme* específica nessa forma de expressividade literária.

Quanto à história, a escravidão continuada é destacada no romance *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, como a masculina no campo dos condenados e, sobretudo, a feminina pela poligamia, sistema em que a mulher deve trabalhar para o marido, para a sogra e para toda a família, sem distribuição de tarefas.

Chiziane aborda como sagrada a liberdade das pessoas: “Sarnau, em breve partirás para a escravatura. Chamar-te-ão preguiçosa, estúpida, feiticeira, enquanto o teu sangue pare felicidade para eles, enquanto o teu coração fermenta de miséria e sofrimento” (CHIZIANE, 2003, p. 35). Em *Balada de amor ao vento*, a mulher lobolada tem a obrigação de trabalhar para o marido sem nenhuma forma de remuneração. Já o homem, escravizado nos campos rurais ou em minas de extração de minerais, é tratado de forma desumana e não tem direito a salário, em uma época em que a escravidão já havia acabado em Moçambique, mas o tráfico de escravos e a exploração nos campos favoreciam a continuidade dessa sujeição.

O romance *Balada de amor ao vento* procura expressar a presença das tradições da poligamia e do lobolo e as manifestações populares, não obstante reflete a problemática da escravidão continuada em que se encontrava Moçambique no período entre 1930 e 1975, época em que esse tipo de exploração humana já não devia mais existir.

Considerações finais

Durante o decorrer da comparação das três obras, percebemos que os fatos vivenciados pelas personagens em *Balada de amor ao vento* e *Terra sonâmbula*, no contexto de Moçambique, assim como em *Grande sertão: veredas*, no contexto do Brasil

estão justapostos com as narrativas tradicionais rurais. Há um entrelaçamento da história nacional com as tradições orais, por meio de cantos, ditos populares e histórias lendárias. Finalmente, podemos inferir que a literatura tenta fundamentar o grito pela efetiva liberdade democrática das nações.

As três obras analisadas apresentam narrativas tradicionais imbricadas à história como memória do regionalismo de cada país. Ademais, o Brasil e Moçambique têm em seus intercâmbios, a presença da interculturalidade latente por meio da literatura.

A memória intercontinental entre os dois povos, torna-se bem marcante por meio da literatura. Narrar o regionalismo dessas nações, significativa guardar a memória nacional para o futuro, para que seja compreendida como fatídica convergência da troca cultural de povos que passaram por semelhantes problemáticas, desvelando-se vítimas não apenas do passado lusitano, mas de certos sistemas governamentais inoperantes desses períodos históricos do colonialismo, pós-colonialismo e da escravidão continuada.

Enfim, tendo em vista a história da República das oligarquias no Brasil, escravidão continuada e a independência inacabada, em Moçambique, observamos o grito pela efetivação dos direitos humanos. Assim, por meio da ficção e da história, os escritores tentam construir a memória de suas nações, por esse viés, devemos considerar essas literaturas como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade⁵.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

⁵ O conceito de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade foi criado pela UNESCO- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. O termo designa todo o bem a ser preservado, não apenas físico, como também as manifestações de oralidades, que devem ser preservadas como herança para as futuras gerações (Cf. Representação da UNESCO no Brasil, 2003).

BERGAMO, Edvaldo. “Jorge Amado: presença na África lusófona”. In: *Dimensão temporal e espacial na linguagem e na cultura latino-americana*. ALVAREZ, Maria Luisa Ortiz; LABORDE, Elga Pérez (Orgs). São Paulo: Pontes Editores, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2011.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

COUTO, Mia. Encontro com o escritor. Brasília: Universidade de Brasília, Cátedra Agostinho da Silva e Departamento de Artes Cênicas. 16 de abr. 2014.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DEMÉTRIO, Everton. “Diálogos de Ficção e História: Tradição e modernidade no Grande Sertão de Guimarães Rosa”. In: *Revista de Humanidades*, 12 (30), 2011 (jul./dez). Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>>. Acesso em 19 de setembro, 2014.

LABORDE, Elga. “Identidade, memória e exílio na literatura Latino-Americana”. In: LABORDE, Elga Pérez (Org.) *Identidades em contato*. UNTERBAUMEN, Enrique Huelva; CAVALCANTI NUTO, João Vianey e CYNTRÃO, Sylvia Helena (seleção). São Paulo: Pontes Editores, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo, Ed. Unicamp, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editorial, 1991.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

_____. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

PACHECO, Carlos. *La Comarca oral*. 1. ed. Caracas: Ed. La Casa bello, Mercedes a Luneta. 1992.

RONCARI, Luís. *O cão do sertão: literatura e engajamento, ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Ed. Nova Aguilar, 1994.

VIDAL, Paloma. “A Mise En Abyme de Terra Sonâmbula”. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/250-a-mise-en-abyme-de-terra-son%C3%A2mbula>> . Acesso em 16 out. 2015.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

SILVA, Ana Claudia. *O Rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2010.

UNESCO, representação no Brasil. Patrimônio cultural e imaterial. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/#topPage>>. Acesso em: 21 Out. 2015.

SILVA, Maria Teresa Salgado Guimarães. “Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana”. *Revista Mulemba*. Nº3. Rio de Janeiro: UFRJ./Brasil/dezembro/2010. Disponível em: <http://setorlitafrika.letas.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_3_7.php>. Acesso em: 29 jul. 2014.