

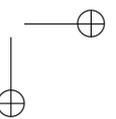
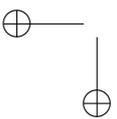
*A problemática da  
identidade cultural em Um  
Rio chamado Tempo, Uma  
Casa chamada Terra, de Mia  
Couto, e Le Ventre de  
l'Atlantique, de Fatou Diome*

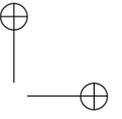
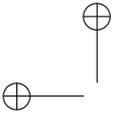
*Vanessa Pleno Petrov*



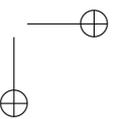
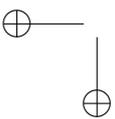


2





**A problemática da identidade  
cultural em *Um Rio chamado  
Tempo, Uma Casa chamada  
Terra*, de Mia Couto, e *Le  
Ventre de l'Atlantique*, de Fatou  
Diome**





LUSO Sofia:press

Lisboa, 2014

FICHA TÉCNICA

Título: A problemática da identidade cultural em *Um Rio chamado Tempo*, *Uma Casa chamada Terra*, de Mia Couto, e *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome

Autor: Vanessa Pleno Petrov

Coleção: TESES

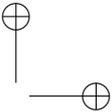
Capa, Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, março de 2014

ISBN – 978-989-8577-20-7

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»

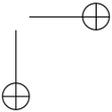
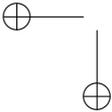


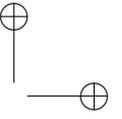
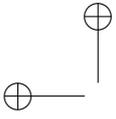
Vanessa Pleno Petrov

**A problemática da identidade  
cultural em *Um Rio chamado  
Tempo, Uma Casa chamada  
Terra*, de Mia Couto, e *Le  
Ventre de l'Atlantique*, de Fatou  
Diome**

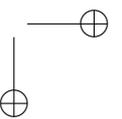
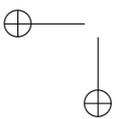
CLEPUL

Lisboa  
2014





O presente livro é a versão revista de uma Dissertação de Mestrado em  
Línguas, Literaturas e Culturas, variante em Estudos Românicos: Textos e  
Contextos, defendida a 1 de Junho de 2010, na Universidade Nova de Lisboa.





# Índice

Agradecimentos . . . . .	7
Resumo . . . . .	9
Summary . . . . .	10

<b>I Introdução</b>	<b>11</b>
---------------------	-----------

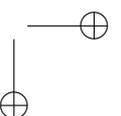
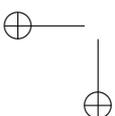
<b>II Contextos Históricos-Culturais</b>	<b>17</b>
--	-----------

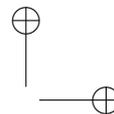
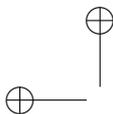
<b>III A problemática da identidade cultural em <i>Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra</i>, de Mia Couto, e <i>Le Ventre de l'Atlantique</i>, de Fatou Diome</b>	<b>39</b>
---	-----------

1 <i>Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra</i> , de Mia Couto	41
--	----

2 <i>Le Ventre de l'Atlantique</i> , de Fatou Diome	55
---	----

<b>IV Considerações finais: (Des)Convergências temáticas e formais nos romances de Mia Couto e de Fatou</b>	
---	--



**Diome** **71****V Bibliografia** **77**

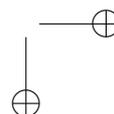
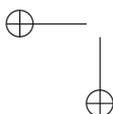
Bibliografia Activa . . . . . 79

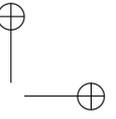
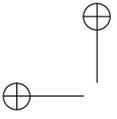
Bibliografia Passiva . . . . . 79

I. Sobre a obra de Mia Couto . . . . . 79

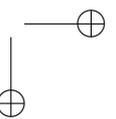
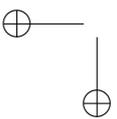
II. Sobre a obra de Fatou Diome . . . . . 80

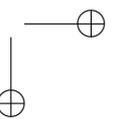
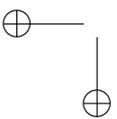
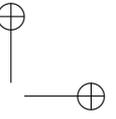
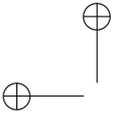
III. Obras de índole teórica . . . . . 82

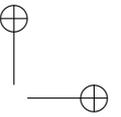
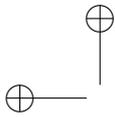




*Aos meus pais*

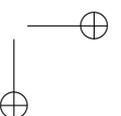
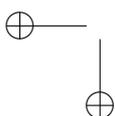


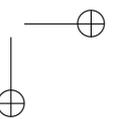
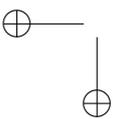
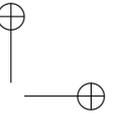
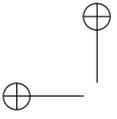




## Agradecimentos

Em primeiro lugar, dirijo os meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora Rosário Santana Paixão que manifestou uma particular disponibilidade e atenção na qualidade de orientadora da presente Dissertação. Agradeço também o incentivo que recebi de todos os meus Professores do Curso de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, variante em Estudos Românicos: Textos e Contextos, no ano lectivo de 2007/2008, na Universidade Nova de Lisboa. Devo igualmente uma palavra de apreço aos meus pais, cujo apoio contribuiu, de modo decisivo, para a concretização do trabalho.







## RESUMO

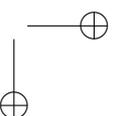
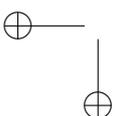
O objectivo da presente Dissertação consiste em comparar dois romances, um do autor moçambicano Mia Couto e outro da escritora senegalesa Fatou Diome, destacando a problemática da identidade cultural.

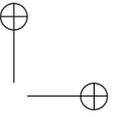
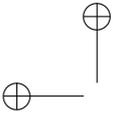
Do ponto de vista temático, as identidades das personagens principais manifestam-se ambíguas, oscilando entre a tradição e a modernidade. Na obra de Mia Couto, a desestabilização dos sistemas identitários tem a ver com a construção de uma sociedade nova em Moçambique pós-colonial. Por seu lado, no romance de Fatou Diome, a questão da identidade relaciona-se com a diáspora senegalesa em França, em consequência dos fluxos migratórios e do fenómeno da globalização.

No que diz respeito aos aspectos formais, o conflito identitário revela-se também no modo representativo, ou seja, na linguagem literária dos dois escritores. Trata-se de discursos que apostam numa renovação genológica e expressiva, diferenciando-se dos modelos do cânone ocidental.

Metodologicamente, a análise das obras é feita com o recurso a conceitos do domínio dos Estudos Culturais e das teorias pós-coloniais.

**Palavras-chave:** literaturas pós-coloniais; romance; identidades híbridas; transculturação; complexificação genológica; mestiçagem enunciativa.





## SUMMARY

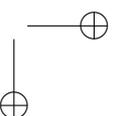
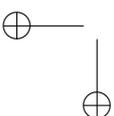
The aim of this dissertation is to compare two novels, the first by the Mozambican author Mia Couto, the second by the Senegalese author Fatou Diome, while focusing on the issue of cultural identity.

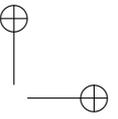
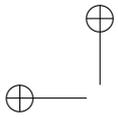
From a thematic point of view, the identities of the main characters are ambiguously revealed, vacillating between tradition and modernity. In Mia Couto's work, the destabilization of the identity systems is linked to the construction of a new society in post-colonial Mozambique. Alternatively, in Fatou Diome's novel the identity issue is related to the Senegalese diaspora in France, itself an outcome of migratory and globalization trends.

As for as the formal aspects, the identity conflict is also expressed in the literary language of both authors. We are dealing with discourses, which emphasize the genealogical and expressive renewal, hence differentiating themselves from the western canon models.

Methodologically speaking, the analysis of these works is completed with the use of resources from the Cultural Studies and post-colonial theories areas.

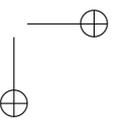
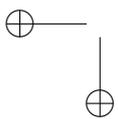
**Key words:** post-colonial literature; novel; hybrid identities; transculturation; genealogical complexity; enunciative miscegenation

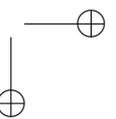
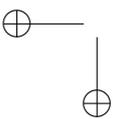
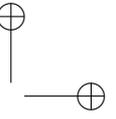
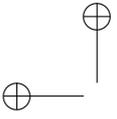


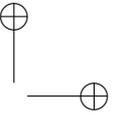


# Parte I

## INTRODUÇÃO

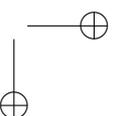
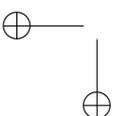






A problemática da identidade cultural é um dos temas fundamentais das chamadas literaturas pós-coloniais, cujo estudo tem ocupado vários teóricos do domínio dos Estudos Culturais nos últimos vinte anos. O que está em causa é a desestabilização de sistemas identitários aparentemente fixos, circunstância atribuída às profundas mudanças sociais que se verificaram tanto nos países colonizados, após as suas independências nacionais, como nos antigos impérios coloniais. É o caso de Moçambique e do Senegal, ex-colónias de Portugal e de França, nos quais é visível o convívio de diversos credos culturais, principalmente os herdados do colonizador e os de origem autóctone. Por seu lado, o advento da modernidade e o fenómeno da globalização são outros factores que têm contribuído para a subversão das identidades entendidas como essencialistas e imutáveis. São precisamente estes problemas que os romances de Mia Couto e de Fatou Diome evidenciam: o seu repertório temático incide sobre identidades culturais híbridas, enquanto os modos de representação e de expressão se caracterizam por uma mescla de estratégias provenientes da tradição oral africana e da literatura erudita.

Para o desenvolvimento do tema escolhido, considerou-se que a exposição deveria partir de uma breve contextualização da obra dos dois ficcionistas nos seus países de origem. Este procedimento, que ocupa as páginas da Parte I, leva em conta a periodização literária da produção artística em Moçambique e no Senegal e chama a atenção para a importância das narrativas de Mia Couto e de Fatou Diome, autores considerados como representativos da mais nova geração de escritores pós-coloniais. Assim, no que diz respeito à literatura moçambicana e com base em estudos teóricos sobre o assunto, delimitam-se cinco períodos, que vão do início do século XX até às décadas pós-independência. A evolução, relacionada com a problemática da moçambicanidade literária, caracteriza-se por um gradual distanciamento dos modelos importados pelo colonizador, presentes no primeiro período, até a superação do paradigma *Ser Europeu vs. Ser Africano*, no último, passando pelas fases da Negritude e do Neo-Realismo em meados do século passado. Quanto à literatura senegalesa, assinala-se a escassez de estudos teóricos sobre a sua periodização, para se acompanhar a produção de narrativas romanceadas desde



os anos 20 do século XX até ao presente. Destacam-se algumas obras e autores mais representativos de épocas literárias influenciadas pelo lirismo, pelos ideais da Negritude, pela rejeição dos mesmos, para culminar no ideal de uma literatura conotada com a chamada Francofonia.

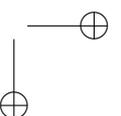
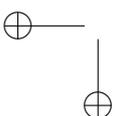
A análise da problemática da identidade cultural nos dois romances da autoria de Mia Couto e de Fatou Diome encontra a sua concretização na Parte II. No primeiro capítulo, dedicado à narrativa *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, o tema é estudado em função de algumas propostas teóricas relacionadas com identidades impuras, múltiplas e plurais. É o que se verifica com o protagonista da diegese, cujo perfil semântico, bem como a relação que estabelece com outras personagens e o espaço social, delineia uma procura identitária quando redescobre a sua pertença familiar, étnica e cultural. A oscilação entre os valores da tradição africana e a modernidade, que transparece da *performance* do protagonista, está patente também na apresentação da identidade e da alteridade de outros grupos sociais e do percurso existencial de alguns figurantes da história. Formalmente, a questão da identidade revela-se igualmente no modo de concepção da narrativa, uma vez que o autor moçambicano opta por explorar uma representação mágico-realista, diferente do modelo ocidental. A activação desta modalidade, cuja característica básica é a justaposição de dimensões sobrenaturais com realidades empiricamente verificáveis, consubstancia um universo híbrido do ponto de vista representativo. A hibridização revela-se ainda na linguagem literária de Mia Couto, na qual convivem técnicas da herança oral africana com padrões da escrita erudita europeia. Exemplo disto é a focalização narrativa, a polifonia expressiva, a criação de neologismos e o apego ao discurso aforístico, processos que minam o estabelecido e o convencional.

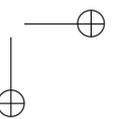
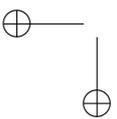
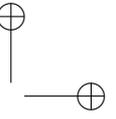
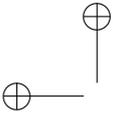
No segundo capítulo, dedicado ao romance *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, a análise do tema da identidade cultural parte do universo semântico das personagens na sua condição de “homens traduzidos”. Trata-se de senegaleses a viver em França, obrigados a habitar pelo menos duas identidades e a utilizar duas linguagens culturais. Neste âmbito, destacam-se o protagonista da história e uma série de figurantes, alguns a sonhar com a prosperidade no país europeu e outros desiludidos com a experiência no estrangeiro. Assim, ao longo da intriga, delineiam-se dois espaços sociais diferentes, o senegalês, com as suas normas tradicionais, algumas vistas como caducas, e o

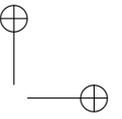
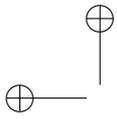


francês, conotado com a modernidade e o progresso científico. No entanto, apesar do universalismo do modelo social francês, no romance surgem explorados os motivos do racismo relativamente aos africanos, a difícil assimilação dos estrangeiros, a existência de uma pluralidade de culturas e a tentativa de conciliação dos dois universos por parte da protagonista. Quanto à linguagem literária utilizada por Fatou Diome, esta obedece, na sua generalidade, às normas do francês padrão. No relato da protagonista, por exemplo, não se vislumbra qualquer tipo de mestiçagem linguística, o que demonstra um profundo apego da narradora à cultura de acolhimento. Se se pode falar de uma violação da norma francesa, esta tem a ver com os sociolectos de algumas personagens de origem senegalesa, que demonstram influências da sua língua materna, tanto a nível expressivo, como na utilização de vocabulário específico para designar realidades relacionadas com a tradição africana.

Nas Considerações Finais, é feita a comparação entre os dois romances, no que diz respeito às semelhanças e às diferenças do ponto de vista temático e formal. Quanto à informação axiológica, revisitam-se as vivências dos protagonistas das duas narrativas que sublinham o hibridismo das suas identidades. Trata-se de duas personagens “traduzidas”: Marianinho enfrenta o dilema entre os valores da cultura africana e o advento da modernidade, enquanto Sallie oscila entre as culturas senegalesa tradicional e a francesa conotada com a contemporaneidade. Relativamente às diferenças, estas situam-se no plano da linguagem e das modalidades representativas dos dois autores: o escritor moçambicano tenta criar uma nova linguagem literária e recorre ao Realismo Mágico como modalidade representativa, enquanto a escritora senegalesa Fatou Diome aposta numa escrita de cariz realista e com forte pendor memorialístico.

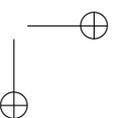
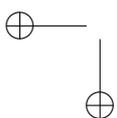


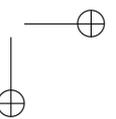
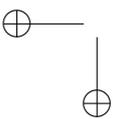
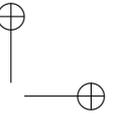
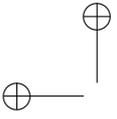


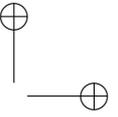


**Parte II**

**CONTEXTOS  
HISTÓRICO-CULTURAIS**







**1.** A presente parte procura situar a obra de Mia Couto e de Fatou Diome na história literária dos seus respectivos países, Moçambique e Senegal.

Assim, no que diz respeito a Mia Couto, importa destacar alguns aspectos da literatura moçambicana produzida desde os finais do século XIX até à época em que o romance do escritor, *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra*<sup>1</sup>, foi publicado.

Antes de mais, é necessário lembrar que, nos países africanos como Moçambique, a escolaridade de uma reduzida parte da população é sinal que há ainda muito caminho a percorrer, a nível académico e científico. Com efeito, a escassez de materiais de ensino, tais como manuais escolares ou livros teóricos e pedagógicos, torna difícil estabelecer uma história literária fidedigna, como afirma Ana Mafalda Leite:

(...) Nos países africanos de língua portuguesa, os manuais escolares passaram por várias fases de elaboração, e inclusive de clara feição e comprometimento ideológicos, e, estarão, ainda longe, porventura, de poder oferecer bases seguras para o estabelecimento de um cânone. Por outro lado, não existe ainda a pesquisa e o suporte historiográfico literário necessários para uma selecção definitiva, ainda que a transitoriedade do material bibliográfico existente possa servir de solução temporária.<sup>2</sup>

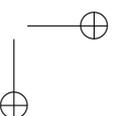
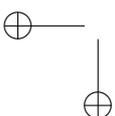
Em Moçambique, a literatura do período colonial, que está ainda a ser objecto de estudo, foi, inicialmente, marcada pela escrita poética. A escolha desse género literário deve-se, certamente, ao “*facto de a elite intelectual ser pouco numerosa*” e “*de a poesia ser uma forma mais insidiosa de iludir a censura, e de mais fácil publicação em jornais, revistas, ou antologias*”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Mia Couto, *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2003.

<sup>2</sup> Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Ed. Colibri, 2003, p. 31.

<sup>3</sup> Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, p. 89.



A prática da produção poética inicia-se, na antiga colónia portuguesa, em meados do século XIX, com autores do chamado 1º Período literário moçambicano<sup>4</sup>, cuja obra representa um primeiro *corpus* literário nacional. Durante o período em causa, que se estende até 1924, raros são os escritores que produzem com regularidade textos e que os publicam. No que diz respeito aos temas do período em causa, a que Pires Laranjeira chamou de Incipiência, “há a destacar a informação da região de nascimento do predicador, a cor negra explicitada, a procedência social humilde e o mapa das deambulações na faina da pesca”<sup>5</sup>, como acontece nos poemas de Campos Oliveira. No entanto, são poucos os textos literários produzidos antes da publicação dos jornais *O Africano* (1908-1918) e *O Brado Africano* (1918-1974)<sup>6</sup>. Neste periódico, é visível a presença do espírito nacional, ou seja, o que os autores pretendem é apropriar-se das características do longínquo passado moçambicano, procurando, igualmente, estabelecer formulações e soluções quanto à questão colonial. Trata-se de uma preocupação dos intelectuais moçambicanos com questões identitárias que desembocarão, *a posteriori*, na luta pró-independência do seu país.

A partir de 1925, ano da publicação da obra ficcional em prosa intitulada *O livro da dor* de Albasini, até ao começo da IIª Guerra Mundial, surge uma nova geração de intelectuais no panorama artístico moçambicano que se debruça, cada vez mais, sobre os problemas políticos relacionados com o paradigma “*Ser Africano e Ser Europeu*”, isto é, com o Protonacionalismo, referido por Fátima Mendonça<sup>7</sup>. De entre os escritores do 2º Período literário

<sup>4</sup> A periodização que adoptamos é a proposta por Pires Laranjeira, do livro *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995 (pp. 256-262), uma vez que se baseia em critérios de ordem estético-literária e conjuntural. Outras propostas de periodização, dignas de referência, são as da autoria de Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1977 e de Fátima Mendonça, *Literatura Moçambicana – A História e as Escritas*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1989.

<sup>5</sup> Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 257.

<sup>6</sup> O jornal *O Brado Africano* foi fundado pelo poeta do 1º Período literário moçambicano, João Albasini, juntamente com Ferdinand Bruheim.

<sup>7</sup> Cf. Fátima Mendonça, “Literaturas Emergentes, Identidades e Cânone”, in Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (orgs.), *Moçambique: das palavras escritas*, Porto, Ed. Afrontamento, 2008, p. 22.

rio, destaca-se Rui de Noronha, com a publicação de vários poemas no jornal de João Albasini e de Bruheim. A colectânea *Sonetos* de Noronha, datada de 1943, é marcada essencialmente pelo espírito romântico português e, assim, pela tradição escrita ocidental. No entanto, apesar dos temas oriundos do terceiro romantismo da literatura do colonizador, Rui de Noronha procura igualmente incorporar, na sua produção poética, elementos da “africanidade”, o que será uma das características presente nos textos do 3º Período moçambicano.

Ainda nesta época literária, João Dias, contemporâneo de Rui de Noronha, apresenta, no seu livro *Godido e Outros Contos*, publicado postumamente, em 1952, a amarga ideia do isolamento dos escritores e pensadores africanos, sobretudo quando confrontados com outra realidade cultural, diferente da africana, e outras normas políticas e sociais em terras estrangeiras. Exemplo disso é o seu conto “Em Terras do Norte”, no qual o protagonista, ao chegar a Portugal, se depara com a evidente diferença entre a sua cor de pele e a dos europeus. Consequentemente, na antologia de contos de João Dias, há uma preocupação clara com os ideais da Negritude, que são enfatizados pelo movimento literário que surge após a IIª Guerra Mundial.

Relativamente ao 3º Período, no qual o paradigma “*Ser Africano e Ser Europeu*” se transforma em “*Ser Africano vs. Ser Europeu*”, a formação<sup>8</sup> da literatura moçambicana é marcada pela procura e pela assimilação de conceitos da esfera da Negritude, ou seja, da ideologia oriunda da “Black Renaissance” norte-americana e do Negritismo cubano.

Na literatura do período, na qual se destacam os nomes de José Craveirinha e de Noémia de Sousa, a primazia é atribuída à redefinição do homem negro na sua plenitude e, a partir da sua reformulação, chega-se à formação da “moçambicanidade”<sup>9</sup>. Temos, assim, o desabrochar da literatura nacional e o consequente afastamento das ideias coloniais no que diz respeito ao estatuto do africano. Assim, o tom assumido nesta época literária, que é o prenúncio da luta pela Independência, é profundamente pautado pela ideologia política

<sup>8</sup> Pires Laranjeira, *op. cit.* p. 260.

<sup>9</sup> O termo de moçambicanidade, que nasce com Noémia de Sousa e com Craveirinha, tem a ver com a tentativa de criar uma identidade bem específica do indivíduo moçambicano, tendo em conta os aspectos históricos e sociais do seu passado ancestral, assim como a sua situação de colonizado na época.

marxista-leninista. Com efeito, paralelamente à formação da literatura moçambicana, deparamo-nos com a criação do partido político da FRELIMO (Frente Revolucionária de Libertação de Moçambique)<sup>10</sup>, que desempenhará um papel activo na progressiva descolonização moçambicana.

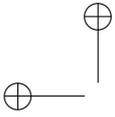
A nível genológico, a produção escrita é essencialmente poética, tal como nos períodos anteriores, mas o que muda é sobretudo o carácter intrinsecamente neo-realista dos textos literários, o que mostra a preocupação social dos autores do período da formação da literatura de Moçambique.

Por outro lado, a publicação de poemas na imprensa nacional cresce consideravelmente, o que mostra como esta nova geração de intelectuais não se empenha só a nível artístico e literário. O comprometimento dos autores revela também uma preocupação com a fundação do Estado de Moçambique quando apresentam a sua perspectiva relativamente à situação política e social do seu país.

Noémia de Sousa, uma das fundadoras do jornal cultural *Msaho*<sup>11</sup> em 1952, apresenta na sua obra poética, composta pelos 43 poemas reunidos no livro *Sangue Negro*, diversos espaços rurais de Moçambique. Nos seus textos poéticos, a escritora reivindica para a literatura e para o seu país o conceito de africanidade e de moçambicanidade, tentando subverter o processo colonial do Ocidente. Com efeito, nos seus textos em verso, o sujeito poético clama a sua união e a sua lealdade em relação ao seu lugar de nascimento. A Pátria-mãe é, assim, um elo fundamental do homem moçambicano ligando-o à sua ancestralidade, às suas raízes, à sua essência. A autora pretende, deste modo, protestar contra o efeito que o universo urbano, moderno, ocidentalizado, pro-

<sup>10</sup> A FRELIMO foi fundada em 25 de Junho de 1962, graças à união de três movimentos já existentes em Moçambique, sendo eles UDENAMO (União Democrática Nacional de Moçambique), MANU (Mozambique African National Union) e UNAMI (União Nacional Africana para Moçambique Independente). O primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Chivambo Mondlane, defendeu a luta armada em conjunto com Samora Machel, que viria a ser o primeiro presidente de Moçambique, em 1975.

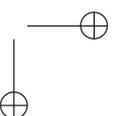
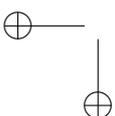
<sup>11</sup> *Msaho*, no qual participaram Rui Guerra e Virgílio de Lemos, tinha como objectivo retomar as raízes culturais tradicionais no sentido de apostar na transformação da literatura e da sociedade. Apesar de *Msaho* só ter tido um único número, foi nele que os intelectuais se reapropriaram do nativismo e de matérias telúricas, afastando-se, assim, de qualquer abstracção lírica, que tinha existido anteriormente.



duz na mentalidade do ser moçambicano. De facto, a poesia de Noémia de Sousa realça o testemunho da condição do homem negro, aspecto que está de mãos dadas com as formulações da Negritude e, também, podemos afirmar que a obra da autora é neo-realista, pela sua mensagem ideológica e pela sua característica reivindicatória, quase propagandística.

O escritor José Craveirinha, conhecido pelas quatro fases poéticas que adopta ao longo da sua carreira literária<sup>12</sup>, publica, em 1964, *Chigubo*, colecção de poemas, nos quais o teor reclamativo é insistente. À semelhança dos intelectuais da Negritude, o tom dos textos poéticos de Craveirinha é profundamente crítico e contestatário, no que diz respeito à questão racial, chegando até a ser profundamente irónico. Na sua obra, existe claramente um grito de revolta característico do homem africano, cuja voz tinha sido abafada por várias décadas de dominação colonial. O autor apela à luta contra o opressor, desafiando o leitor e transmitindo-lhe energia e dinamismo. Os seus poemas, assim como os de Noémia de Sousa, têm como objectivo principal veicular uma mensagem social e ideológica. Um dos poemas mais emblemáticos de Craveirinha é “Xigubo”, no qual existe uma recusa decisiva de ocidentalizar Moçambique, característica que é realçada graças a referências ao sistema político europeu ou norte-americano, que se encontram, sobretudo, noutro dos seus poemas mais marcantes, intitulado “África”. Este texto paradigmático faz o levantamento de elementos significativos do universo colonial, mundo que é desmascarado como sendo um espaço onde o vício prolifera, mediante o recurso a temas como o alcoolismo, o expansionismo desregrado e desumano da indústria, o sistema de consumismo e o capitalismo. Por outro lado, as referências históricas enunciam que o Ocidente não pode servir de modelo para a formação de Moçambique, como se verifica, aliás, com o Ku-Klux-Klan ou com Hitler. Contudo, apesar do tom acusatório de Craveirinha, o autor também destaca o lado positivo e enriquecedor da civilização e cultura ocidentais ao fazer um levantamento de pensadores e intelectuais europeus, que contribuíram para um desenvolvimento mais saudável do Ocidente. O poema “África”, assim como “Manifesto” são dois dos vários poemas de Craveirinha inseridos na antologia poética *Manifesto*, de 1962. Temos também “Sangue

<sup>12</sup> Segundo Pires Laranjeira, as quatro fases da poesia de José Craveirinha são a do Neo-realismo, a da Negritude, a da Moçambicanidade e a de Libertação (*op. cit.*, pp. 279-280).



da minha mãe”, “Ao meu belo pai ex-emigrante” e “Quero ser tambor” do livro *Karingana ua Karingana*, publicado em Maputo em 1974.

Noémia de Sousa e Craveirinha não hesitam em proclamar-se autores moçambicanos, que tentam desenterrar a sua identidade e, por conseguinte, a do povo de Moçambique, dos escombros da colonização, aspecto que é evidente noutro poema de José de Craveirinha, intitulado “Hino à Minha Terra”.

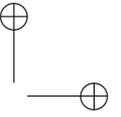
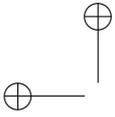
A partir de 1964, até à Independência, em 1975, temos o 4º Período literário moçambicano, o do Desenvolvimento, no qual se destacam escritores como Eugénio Lisboa, Rui Knopfli ou Luís Bernardo Honwana. Durante esta época, Craveirinha continua a produzir textos literários, entrando, assim, na sua terceira fase poética, a da Moçambicanidade, dando a lume mais dois livros da quarta e última fase, a de Libertação.

Relativamente a Luís Bernardo Honwana, o autor publica o seu primeiro e único livro de narrativas breves, *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, em 1964. Sabemos que este escritor é um dos pioneiros quanto à construção da narrativa moçambicana e que, com Craveirinha, participa em várias actividades culturais de reivindicação social e política. Por isto, é feito preso político entre 1964 (ano da edição da sua colectânea de contos) e 1967.

Na sua obra, Honwana apresenta uma sequência de textos nos quais esboça, seguindo a corrente neo-realista, um espaço marcado pela exploração do colonizado pelo colonizador. Por outro lado, o “Cão Tinhoso”, no conto que dá título ao livro, representa, de forma indirecta, o sistema colonial e a opressão. Alegoricamente, Honwana introduz também a ideia de descalabro do regime vigente, assim como o prenúncio de uma nova sociedade moçambicana. O animal necessita ser liquidado pelas armas, aspecto que se verificará durante a luta anticolonial e as guerras de libertação deste país africano.

Nas narrativas de Honwana, encontramos igualmente temas como a humilhação do negro pelo branco, as questões raciais que lhe estão associadas, a falta de liberdade do africano, a violência e a política colonial opressora.

O período do Desenvolvimento literário moçambicano foi igualmente marcado por extensas discussões entre literatos, como aconteceu entre o poeta moçambicano Rui Knopfli e Alfredo Margarido, escritor e crítico literário português, relacionadas com a função da poesia. Enquanto Knopfli tentava defender a poesia como obra meramente literária e artística, Margarido rebatia, afirmando que a poesia de Moçambique necessitava, antes de tudo, de possuir

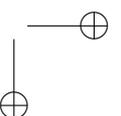
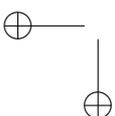


elementos que a ligassem concretamente aos contextos político, económico e social moçambicanos. Este debate aceso entre os dois, relativamente ao objetivo da poesia, foi concretizado com a publicação de vários artigos em jornais e revistas literárias, tais como *Mensagem* da CEI – Casa dos Estudantes do Império – e *A Tribuna*. Assim sendo, Knopfli foi considerado como um dos escritores moçambicanos euro-africanos, diferentemente de José Craveirinha e de Noémia de Sousa.

No entanto, apesar dos debates, é de extrema importância chamar a atenção para a produção poética de Knopfli, constituída por obras como *Mangas verdes com sal*, de 1969, e pela publicação de vários dos seus textos em jornais ou revistas literárias. Rui Knopfli ficou conhecido pela seu espírito questionador da identidade. Em poemas como “Naturalidade”, “Auto-retrato”, “Hereditariedade” ou “O preto no branco”, entre outros, o autor divide-se entre os valores culturais portugueses e o sentimento de solidariedade que desperta em si o deparar-se com a pobreza e o sofrimento do povo moçambicano. É, então, visto como uma das figuras autorais mais individualistas no contexto literário moçambicano, porque a oscilação entre as duas culturas também desemboca no distanciamento do escritor relativamente à situação política e social de Moçambique. Por essa razão, Knopfli prefere aperfeiçoar a actividade artística e literária do seu país, o que é evidenciado pela publicação dos cadernos *Caliban*, em colaboração com João Pedro Grabato Dias. *Caliban* reuniu, entre 1971 e 1972, personalidades literárias como Rui Nogar, Eugénio Lisboa, Orlando Mendes e Leite de Vasconcelos, entre outros.

O último período literário de Moçambique começa a partir da Independência e estende-se até aos nossos dias. Nele, o que é cultivado principalmente são os géneros narrativos do conto e do romance, aspecto que é claramente evidente na obra de Mia Couto, escritor ao qual daremos importância no nosso trabalho.

Pertencendo ao 5º Período literário, Mia Couto é uma das figuras emblemáticas da literatura pós-colonial moçambicana. A partir de 1975, o que os escritores procuram estabelecer é a questão da moçambicanidade e, por conseguinte, a redefinição das características políticas, económicas e sobretudo sociais do Estado emergente. Com efeito, após vários séculos de dominação portuguesa, a atenção dos intelectuais moçambicanos, e de Mia Couto em particular, incide sobre o passado e as tradições ancestrais do seu país mas



também sobre as relações entre Moçambique e o mundo. O 5º Período literário revela escritores como Suleiman Cassamo, com a sua conhecida antologia de contos, *O Regresso do Morto*, de 1997, na qual a estranheza dos espaços, assim como o tema da morte são acompanhados por um profundo animismo num país que procura modernizar-se em vários níveis mas que conserva o aspecto religioso autóctone.

Por outro lado, é necessário referir outro autor de renome, Ungulani Ba Ka Khosa, com o seu livro *Ualalapi*, datado de 1987, no qual existem ambiguidades de tipo genológico. Com efeito, o romance aparenta ser uma antologia de contos onde é recuperada a personagem mítica do Imperador Ngungunhane, que surgira em *Godido e outros contos* de João Dias. Ao longo das histórias, que funcionam de modo independente e dependente, nota-se como a governação do Imperador leva o seu império a cair na ruína. Isto é devido ao excesso de poder e à obsessão pela riqueza por parte de Ngungunhane. Aparentemente, a narrativa assemelha-se a uma epopeia mas, surgem momentos de incerteza, ligados à injustiça, à opressão e à barbárie do Imperador, que impõem uma reconsideração do género épico. Efectivamente, a perspectiva do autor relativamente à epopeia assenta na sua desconstrução, pois Ba Ka Khosa pretende reformular e reinventar o passado de Moçambique. Quanto à personagem principal, nota-se uma ambiguidade quanto ao seu papel histórico. Por um lado, emerge como sendo responsável pela destruição progressiva do seu império e, por outro, na narrativa final da obra, “O último discurso de Ngungunhane”, o Imperador surge como um profeta, prevendo o futuro de Moçambique após a colonização. Este é marcado pela degradação dos hábitos e dos usos dos negros, pela morte, pela extrema pobreza da população moçambicana, pela guerra colonial e pela libertação de Moçambique. Por conseguinte, o Imperador possui a característica de um visionário, ao profetizar a ideologia anti-colonial que se desenvolvera durante várias décadas, até ao início do 5º Período literário.

Outro vulto, igualmente de renome no panorama literário moçambicano, é a escritora Paulina Chiziane, uma das poucas vozes femininas nas literaturas lusófonas africanas. Chiziane escreve o seu primeiro romance, editado pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) em 1990, *Balada de Amor ao Vento*. Três anos depois, é publicada a sua segunda obra, intitulada *Ventos do Apocalipse*. Nas duas narrativas, assim como no romance *Sétimo Jura-*

mento, editado em 2000 pela Caminho, Paulina Chiziane apresenta a condição da mulher africana em diversos contextos sociais de Moçambique, evidenciando a existência de uma diversidade cultural e étnica no país. Por outro lado, a autora rejeita a perspectiva feminista das escritoras ocidentais, tais como Simone de Beauvoir e Flora Tristán porque os estudos destas não se coadunam com a realidade cultural, social e política moçambicana.

Lília Momplé é outra voz feminina de Moçambique que traz para o panorama literário do seu país duas obras narrativas, *Ninguém Matou Suhura*, de 1988, e *Neighbours*, de 1995, ambas editadas pela AEMO. Nelas, a antiga Secretária-Geral da Associação de Escritores Moçambicanos<sup>13</sup> recorre à ironia, uma das marcas da sua escrita. Como refere Fernanda Angius, ao fazer um estudo comparativo entre as duas autoras, “a narrativa de Paulina, ao contrário da de Lília Momplé, é uma narrativa de denúncia directa, explícita, em que se denota, sem quase recorrer ao jogo metafórico ou conotativo, uma crítica ao racismo que move os sentimentos e os comportamentos das populações cobertas pela mesma bandeira mas de origens étnicas diferentes, populações dominadas pelos preconceitos e pela intolerância.”<sup>14</sup>.

Voltando ao autor do nosso estudo, sabemos que a considerável obra em prosa<sup>15</sup> de Mia Couto se inicia em 1986, com a publicação de uma colectânea de doze contos, com o título *Vozes Anoitecidas*, na qual é visível um trabalho linguístico especial.

Por outro lado, profundamente marcado por um lirismo poético, Mia Couto assume-se como criador de uma linguagem literária, apelando para a liberdade criativa dos futuros escritores moçambicanos. Surge, por conseguinte, uma ruptura incisiva entre as obras produzidas antes de 1975 e aquelas que foram publicadas até à actualidade. Depois da cópia dos textos canónicos, sintoma da procura do ser africano, e depois de toda a literatura de tipo propagandístico e ideológico do 4º Período, a etapa da Consolidação literária

<sup>13</sup> Lília Momplé assumiu esse cargo de 1995 a 2001.

<sup>14</sup> In “A Actual Literatura em Moçambique (A propósito de uma literatura em construção)”, in *Latitudes*, nº 7, dec. 99/janv. 2000, p. 21, [www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/17\\_7\\_5.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_7_5.pdf) (consultado a 21 de Novembro de 2009).

<sup>15</sup> A obra narrativa de Mia Couto é extensa: 7 livros de contos, 1 de crónicas, 7 romances, 2 de literatura infanto-juvenil e 1 novela. Entretanto, após a Independência, publicou uma colectânea de poemas, intitulada *Raiz de Orvalho*, em 1983, a anunciar outro tipo de produção literária em Moçambique.

moçambicana evidencia o fulgor puramente criativo da figura autoral, como acontece nos contos e romances de Mia Couto.

Após o sucesso de *Vozes Anoitecidas*, o escritor moçambicano continuou a produzir narrativas em forma de romance, como *Terra Sonâmbula*, de 1992, *A Varanda do Frangipani*, de 1996, *O Último Voo do Flamingo*, publicado em 2000, e *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra*, de 2002. O elo principal que une estas obras do autor moçambicano é a evidente reutilização das histórias orais do passado pré-colonial. Logo, Mia Couto surge como “*exímio contador de «estórias»*”<sup>16</sup> construídas pela exploração de dicotomias. Em primeiro lugar, aparece a oposição de tipo vivencial entre velhice e juventude ou entre mortos e vivos, característica frequente nos textos do escritor. Há também o antagonismo entre passado e presente a apontar que Moçambique, na perspectiva de Mia Couto, é um espaço profundamente marcado pelas guerras de independência e pela ausência de progresso a todos os níveis, sejam eles o político, o económico, o social ou o intelectual. Com efeito, através das deambulações dos protagonistas das narrativas do escritor moçambicano, os espaços são descritos pela negativa, ou seja, Moçambique é um local onde a morte tem uma presença constante. As personagens são apresentadas como estereótipos da mentalidade do ser moçambicano e do Homem africano.

Por outro lado, e apesar da visão disfórica que caracteriza os textos do autor, o percurso iniciático das personagens principais pretende apontar para uma solução quanto à situação deplorável de Moçambique. Existe, igualmente, uma tentativa de valorização das histórias tradicionais, assim como uma inovação a nível linguístico, concretizada na criação de neologismos ou na tradução de provérbios ou de anedotas moçambicanas para a língua lusa. Em vez do paradigma “*Ser Europeu vs. Ser Africano*”, estipulado pelos intelectuais do 4º Período, Mia Couto tenta encontrar uma saída quanto a esse dilema, propondo um projecto literário original tanto a nível temático, como nos planos da representação e expressão, recorrendo por vezes a um discurso figurado, com destaque para o humor e a ironia. Assim, relativamente ao con-

---

<sup>16</sup> Petar Petrov, “O Universo Romanesco de Mia Couto”, in *Estudos de Literaturas Africanas: Cinco Povos, Cinco Nações*, Coimbra, Novo Imbondeiro, Universidade de Coimbra, 2006, p. 673.



junto da obra de Mia Couto, o que se pode destacar como ideia essencial é que:

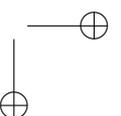
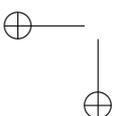
Não é possível regressar a uma pureza pré-colonial absoluta, tal como não é possível criar formações nacionais, totalmente independentes das suas implicações históricas na empresa colonial. As literaturas africanas de língua portuguesa, com a criação dos seus campos literários específicos, relatam as narrativas desse impossível regresso ao passado, entretendo, com sabedoria, a sua reinvenção.<sup>17</sup>

2. A literatura senegalesa assemelha-se, em muitos aspectos, à de Moçambique, uma vez que as duas são produzidas em países colonizados, onde a herança oral e textual é um elemento unificador das duas culturas. No Senegal, a cultura foi fundamentalmente formada e desenvolvida por narrativas orais, transmitidas predominantemente pelas línguas autóctones, tais como o “wolof” e o “sérer”. As histórias pertencem a vários géneros, dos quais se destaca o épico, que teve por função manter vivo o espírito nacional até ao século XIX, época da colonização francesa no Senegal. Assim, a escolha da epopeia e o facto de se recorrer às línguas tribais revela claramente uma forte ligação à terra pelo homem senegalês e o seu desconhecimento relativamente a outros horizontes, a outras culturas. Note-se também que não se encontra ainda disponível uma História da Literatura do Senegal pois, só a partir dos anos 60-70, estudiosos e teóricos, como Lilyan Kesteloot<sup>18</sup> ou Jacques Chevrier<sup>19</sup>,

<sup>17</sup> Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, p. 36.

<sup>18</sup> Lilyan Kesteloot é uma especialista de renome do Instituto de pesquisa da Universidade de Dakar e é conhecida pelas suas obras mais emblemáticas como *Anthologie négro-africaine: panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX<sup>me</sup> siècle*, cuja primeira publicação é de 1967, *Contes et mythes wolof*, de 1989 assim como pelos seus extensos estudos sobre a obra de Aimé Césaire e sobre a poesia de Léopold Senghor. Foi recentemente publicada a sua *Histoire de la littérature négro-africaine*, pelas Editions Karthala, em 2001.

<sup>19</sup> Relativamente a Jacques Chevrier, a sua obra é composta pelos seguintes estudos: *Anthologie africaine d'expression française: Le roman et la nouvelle*, publicada em



entre outros, começaram a debruçar-se sobre as literaturas africanas. Por conseguinte, não existe, nos dias de hoje, uma periodização clara da evolução da literatura produzida no país que nos interessa. Com efeito, Mohamadou Kane<sup>20</sup> mostra como a periodização das literaturas africanas francófonas varia consoante a perspectiva adoptada pelos estudiosos e revela também como as histórias literárias francófonas ainda não permitem, pela sua diversidade, uma catalogação da literatura específica de cada país africano.

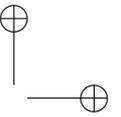
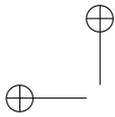
O século XIX traz, para a cultura senegalesa, um tipo diferente de contar histórias: o romance implanta-se na literatura deste país, graças à sua importação de França e, por conseguinte, do mundo ocidental. A narrativa romançada começa a ganhar espaço no universo literário senegalês, marcado pela religiosidade dos contos e fábulas orais. Como se trata de um género associado aos conceitos de modernidade e de laicidade, o romance é igualmente acompanhado pelo ideário realista, elemento de ruptura quanto aos ideais e mentalidade tradicionais da sociedade africana.

O primeiro romance francófono senegalês foi escrito por Ahmadou Mapaté Diagne, intitulado *Les Trois Volontés de Malic*, em 1920. Nele, o que vemos é o elogio do sistema colonial e uma crítica à tradição africana. O protagonista depara-se com a dificuldade em romper com o rígido sistema de castas, elemento base da sociedade senegalesa. Existe, assim, uma perspectiva condenatória no que diz respeito à África, por se tratar de uma sociedade que não permite excepções à regra, mas também a possibilidade de o protagonista subverter as normas tradicionais com base nos valores ocidentais. *Les Trois Volontés de Malic* insere-se, portanto, na literatura colonial do Senegal, assim como outro texto narrativo, que surge em 1935, de Ousmane Socé, intitulado *Karim, roman sénégalais*. Neste romance, o que se nota claramente é a incompatibilidade de mesclar, de forma harmoniosa, as duas culturas existentes no Senegal, ou seja, a francesa e a autóctone. Por um lado, o leitor é confrontado com o sistema económico e com a produção industrial, características do Ocidente. Por outro, depara-se com a classe aristocrata “wolof”, que não

---

1981, *Anthologie africaine d'expression française: La poésie*, de 1988, assim como por livros tais como *Littérature nègre*, cuja primeira edição é de 1974, e *Littératures d'Afrique noire de langue française*, editada em 1999.

<sup>20</sup> Conferir “Sur l’histoire littéraire de l’Afrique subsaharienne francophone” in *Études Littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, pp. 9-28. (<<http://id.erudit.org/iderudit/500964ar>>, consultado a 11 de Novembro de 2009).



dá o devido valor aos bens materiais, à riqueza. Esta classe social, apresentada por Socé, é fruto da ausência de produtividade e de progresso económico no Senegal. Assim, existem dois mundos totalmente opostos no romance do autor senegalês e o obstáculo principal que Karim precisa de ultrapassar é conseguir adaptar-se aos dois universos de forma equilibrada. Isto porque o espaço ocidental é caracterizado pelo pragmatismo, enquanto o africano é profundamente enraizado no passado e na tradição. A impossibilidade de Karim pertencer, simultaneamente, aos dois universos é, pois, uma problemática constante neste romance e na literatura colonial do Senegal.

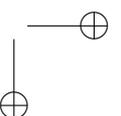
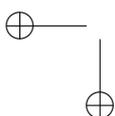
Nas primeiras décadas do século XX, começaram igualmente a surgir textos poéticos escritos em francês por escritores senegaleses francófonos, evidenciando ideais diferentes dos que caracterizavam a literatura do colonizador. Efectivamente, um aspecto que demonstra uma tentativa clara de ruptura relativamente aos escritos de foro exótico é a influência da Negritude nas literaturas africanas e, em particular, na senegalesa.

Figuras fundamentais para esta viragem ideológica foram Léopold S. Senghor, do Senegal, Léon Damas, oriundo da Guiana, e Aimé Césaire, da Martinica, que criaram um círculo literário em Paris chamado *L'Étudiant Noir*, o qual marca o início do movimento da Negritude na Europa que deriva da "Black Renaissance" norte-americana.

A partir dos anos 30, início da década de 40, os temas dos textos produzidos pelos autores senegaleses mudam ideologicamente. Antes, o que se procurava era enfatizar a beleza paisagística de África e a onda de mistério que a caracterizava<sup>21</sup>; a partir de *L'Étudiant Noir* e até à independência do Senegal, os intelectuais retornam às suas raízes, tentando, assim, recuperar a cultura africana tradicional e a essência do ser negro, do ser africano. A esco-

---

<sup>21</sup> Este aspecto foi amplamente trabalhado nas obras de autores franceses e estrangeiros, que viam África como um espaço exótico, estritamente rural mas também como um local inóspito, no que diz respeito à sua própria vivência nesse espaço predominantemente marcado pela Natureza. De entre os vários visitantes de África e do Senegal, destacam-se nomes como Heredia, Bernardin de Saint-Pierre ou Delavignette. Temos igualmente a obra de Léopold Panet, de 1851, intitulada *Récit d'un Voyage de Saint-Louis du Sénégal à Soueïra (Mogador)*, no qual o explorador vai apontando todas as informações de foro político assim como económico e social do universo africano. Insere o autor da narrativa elementos etnográficos, tendo como objectivo analisar o comportamento e a mentalidade das populações autóctones.



lha do género poético e a crueza dos textos produzidos, sobretudo por Aimé Césaire<sup>22</sup>, são instrumentos essenciais para o grito de revolta contra os valores coloniais e para a (re)criação do homem negro e da literatura. Esse elemento é o elo unificador das Antilhas e de África.

Léopold S. Senghor, estudante em Paris nessa altura, entra igualmente em contacto com a cultura francesa, intensificando o seu estudo das grandes obras literárias do colonizador. Pouco depois de *L'Étudiant Noir*, escreve a obra intitulada *Chants d'ombre*, em 1945, na qual se revela um sujeito poético profundamente dividido entre duas culturas totalmente diferentes, a africana e a do Ocidente. Na antologia poética, Senghor não hesita em evidenciar a sua posição de mestiço cultural, aspecto que o afasta claramente do movimento da Negritude.

Nessa época, surge igualmente outro autor senegalês, Birago Diop, cuja formação foi feita essencialmente na escola francesa da capital do Senegal, Dakar, o que o leva a conhecer os clássicos da literatura francesa. Mas, paralelamente, não esquece o seu lugar de nascimento, África, que redescobre graças aos textos de Frobenius, Robert Delavignette, assim como através da leitura de *Batouala* de René Maran<sup>23</sup>. Depois dos seus estudos de medicina, feitos em Toulouse e em Paris, Birago Diop volta ao Senegal, onde entra em contacto com Amadou Koumba, “griot”<sup>24</sup> da família materna, do qual capta o quotidiano do homem senegalês. Esta ligação com a tradição tem a ver com

<sup>22</sup> Aimé Césaire é o autor da antologia poética intitulada *Cahier d'un retour au pays natal*, publicada em 1956. Construída sob forma de uma tragédia em 3 actos, o sujeito poético questiona o racionalismo ocidental e o universo sensorial característico das Antilhas e de África. Verdadeira descida aos infernos, o poeta põe fim à sua longa reflexão quando critica os valores do Ocidente e quando mostra a sua preferência pela sua cultura, a antilhesa.

<sup>23</sup> *Batouala* foi o primeiro livro francófono escrito por um negro, em 1921. René Maran apresenta a África vista pelos olhos do africano, e não pelo olhar ocidental, afastando, assim, as ideias exóticas características da literatura colonial. E o facto de ter ganho o Prix Goncourt gerou polémica no meio intelectual e político da época.

<sup>24</sup> “Griot” é o conceito utilizado pelos estudiosos franceses da literatura africana para denominar os contadores de histórias, que transmitem as narrativas orais à população, reunida à volta dele. Não hesitam, para tal efeito, em inserir elementos da teatralidade, como por exemplo, a variação do tom de voz assim como o recurso a uma gestualidade de tipo dramático. São, portanto, indivíduos pertencentes à tradição africana.

as narrativas contadas pelos “griots”, presentes na sua obra literária que inicia com a escrita de *Les Contes d’Amadou Koumba*, em 1942. Esta antologia de contos vai ser recuperada por Léopold S. Senghor, na *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, datada de 1948.

O que é posto em evidência no livro de Birago Diop são as histórias orais, traduzidas para a língua francesa. Assim, o que vemos na antologia do autor são cantos ou cânticos, pequenas narrativas que, alguns anos mais tarde, ganharam o prémio literário da AOF (Afrique Occidentale Française).

Porém, Birago Diop abandona a escrita literária para se dedicar à sua profissão de veterinário. Só passados 18 anos após a publicação da antologia de contos é que retoma a produção escrita com duas obras, *La plume rabouée*, de 1978, e *À Rebrousse-temps*, de 1982.

O que é interessante na obra literária de Diop é o seu distanciamento relativamente ao universo da política e o meio-termo que encontrou entre o intelectualismo radical dos escritores da Negritude e o exotismo de autores franceses que visitaram África.

Após esta época essencialmente lírica, que marcou o início da literatura escrita do Senegal, e o grito de revolta da geração da Negritude quanto a temas de cariz colonial, uma nova era literária se inicia, por volta dos anos 50, na qual o género do romance ganha importância. Influenciados pelo primeiro romance escrito por um negro, *Batouala*, escritores como Sembene Ousmane e Cheikh Hamidou Kane recuperam o género romanesco nas seguintes vertentes: romances de contestação, históricos, de formação, de angústia e, finalmente, os romances do desencanto.

Os romances que mais se destacam são os de combate ou de contestação, como *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane, livro datado de 1971, as narrativas históricas de Ousmane Socé, *Contes et légendes d’Afrique noire*, de 1962, o romance de formação ou de iniciação, como acontece com *L’Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, publicado em 1961, e o romance do desencanto concretizado em *Le Mandat* de Sembene Ousmane.

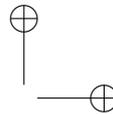
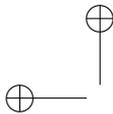
Em *L’Aventure Ambiguë*, obra que é de extrema importância para o nosso trabalho, Cheikh Hamidou Kane apresenta as hesitações e as dúvidas de Samba Diallo, protagonista-criança, relativamente à sua escolha no que diz respeito às duas culturas presentes no Senegal. Perante a duplicidade cultural, que existe no Senegal, Samba Diallo decide, em primeiro lugar, sair do

sistema de ensino senegalês, profundamente marcado pela religião islâmica. Parte, assim, para Paris, onde fica confrontado com os valores ocidentais e onde segue os seus estudos de filosofia. Todavia, o protagonista volta ao seu país de origem, espaço da tradição, dos valores do passado. A ambiguidade na qual Samba Diallo permanece resulta na sua morte existencial, a personagem continua na dúvida, no final do romance. O louco, que aparece no desenlace de *L'Aventure Ambigüe*, possui o dom da profecia porque revela a Samba Diallo que é impossível reunir as duas culturas num espaço único, isto é, no Senegal. A afirmação do louco mostra como as divergências culturais levaram a uma profunda reflexão do indivíduo senegalês quanto à sua condição humana e ao seu lugar na sociedade. Assim, a obra de Cheikh Hamidou Kane introduz, no panorama literário francófono e senegalês, o conceito do ser híbrido, de mestiçagem cultural e da diáspora. Verdadeiro romance de formação, *L'Aventure Ambigüe* é uma das obras de referência dos autores senegaleses contemporâneos.

Outros exemplos de romance de iniciação são as narrativas do professor senegalês, Abdoulaye Sadji, *Maïmouna*, de 1953, e *Nini, mulâtresse du Sénégal*, de 1954, que marcam de forma incisiva a oposição entre tradição e modernidade, ou seja, entre a sociedade africana e a sociedade ocidental. Na segunda obra de Abdoulaye Sadji, a personagem principal é a combinação dessas duas culturas, já que Nini é mestiça e, por conseguinte, um ser híbrido. A protagonista é assimilada no espaço francês, renegando as suas raízes africanas e a raça negra.

Os romances que acabámos de referir são apenas alguns entre vários do universo literário senegalês que apontam o dedo à colonização e à tentativa forçada da assimilação, realidades que, segundo os seus autores, trouxeram aspectos negativos quanto à existência do negro.

Portanto, o que podemos destacar deste período, que começa com o círculo literário de Senghor até à Independência do Senegal, em 1968, é que toda a produção literária realça a característica da mestiçagem cultural das personagens. O modo como elas resolvem esse dilema é o elemento que marca as perspectivas divergentes dos autores relativamente à questão da assimilação. Para escritores como Abdoulaye Sadji, a política assimilacionista e o facto de o Senegal ter sido colonizado são criticados porque levam a que o ser humano senegalês se esqueça gradualmente das suas raízes e se molde a costumes e



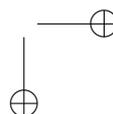
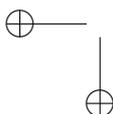
crenças que lhe são, *a priori*, estranhos. Existe, por conseguinte, durante este período literário, uma procura de tipo existencial por parte dos intelectuais negros e, evidentemente, dos escritores do Senegal. O conceito da assimilação é longamente debatido nos romances anticolonialistas, que seguem a posição de Frantz Fanon<sup>25</sup>, em relação à alienação do homem negro. Para Fanon, toda a política colonial não trouxe nenhum aspecto positivo para a civilização negra. Acusa a forma como os países colonizados foram governados durante todo o período colonial e condena a extrema violência física e psicológica operada sobre as diferentes populações africanas. Por conseguinte, podemos afirmar que a ideia da Negritude, assim como a influência de Fanon, foi o ponto de viragem para uma reformulação dos objectivos da literatura senegalesa e do programa político e social, que se veio a transformar com a Independência do Senegal.

Apesar das obras referidas terem sido escritas num tom profundamente condenatório, no que diz respeito à dicotomia entre colonizador e colonizado, é impreterível sublinhar o aparecimento do fenómeno da Francofonia, conceito que nasce através dos discursos de Léopold S. Senghor. O termo Francofonia implica uma relação bilateral entre os antigos países colonizados e França. A partir dos ideais propostos pela Negritude, e após a Independência, Senghor aponta para uma revisão das formulações à volta do povo africano, assim como, do estado de África, nos anos 60. Os países africanos, nessa época, necessitam, na perspectiva de Senghor, de iniciar o seu processo de (re)construção a vários níveis, como, por exemplo, político – com a criação de partidos políticos, dos seus programas e com a adopção do sistema democrático e económico – com a recuperação do património e das matérias-primas senegaleses, com a criação de uma forte produção industrial e com o adquirir de um potente sistema de importação e exportação dos seus produtos.

O projecto ou ideia francófona aponta essencialmente para uma abertura de África para o resto do mundo, assim como para outro tipo de literatura, a literatura pós-independência. Léopold Senghor pretende, assim, afastar a

---

<sup>25</sup> Frantz Fanon, pensador do século XX, aborda os temas da descolonização e da psicopatologia da colonização. Fanon fez vários estudos sobre a maneira como as entidades políticas colonizadoras manobravam as populações negras, estudos esses que constam das suas duas obras mais emblemáticas, *Les Damnés de la terre* (Paris, Éditions François Maspero, 1979) e *Peau Noire, Masques Blancs* (Paris, Éditions Seuil, 1975).



concepção de um continente africano isolado a nível internacional, ao apelar aos povos do seu país e dos territórios colonizados para uma harmoniosa simbiose dos opostos. Assim, o intelectual Léopold Senghor procura, sobretudo, estabelecer um diálogo político, económico e social entre África e o Ocidente e, por conseguinte, promulgar a ideia de uma mestiçagem cultural, na qual exista partilha de ideias, teorias e projectos entre ambos os universos. Através da Francofonia, Senghor deseja estimular o crescimento do seu país, dos Estados africanos, assim como de França, ao enfatizar a proposta do “dar e receber”, isto é, da exportação de obras literárias senegalesas para o antigo colonizador e da assimilação de ideais e de instrumentos ocidentais úteis pela criação artística senegalesa e africana. Um desses instrumentos é a própria língua francesa que, no início do século XX, era para os intelectuais africanos francófonos instrumento de dominação do colonizador sobre a cultura autóctone. Assim, a partir dos anos 60, com a fundação da Francofonia, o Presidente e escritor senegalês adopta a língua francesa como um instrumento fulcral para a produção literária do seu país, aspecto que se encontra presente na escrita de autores que se seguirão até aos nossos dias. Com efeito, só o facto de utilizar o francês, ou qualquer outra língua, mostra como o elemento linguístico é um ser vivo, que evolui e que se transforma em função do trabalho criativo dos escritores, verdadeiros artesãos da palavra, e neste caso, da Francofonia.

A partir da abertura para o estrangeiro e para França, surgem igualmente textos de autoras senegalesas e o nascimento de outro tipo de romance, o romance chamado familiar. Abordando o espaço privado da família, a maioria dos que cultivam o género pretende analisar a estrutura e as regras desse espaço íntimo. Temos, no Senegal, três escritores que exploram este tema. Um deles é Cheik Aliou Ndao, que mostra a influência evidente do quadro familiar no estado da sociedade: “*Les environnements sociaux varient au gré des mutations familiales vécues par les protagonistes*”<sup>26</sup>. Assim, para Cheik Aliou Ndao, não podemos ver o espaço íntimo e privado como uma estrutura única e uniforme. Cada universo familiar possui as suas regras, os seus valores, a sua vivência específicos. Por conseguinte, o autor procura não generalizar o conceito familiar nas suas obras, nomeadamente em *Buur Tillen*, de 1972, *Un*

<sup>26</sup> In “L’Afrique Noire”, *Littérature Francophone*, Vol. 1, *Le Roman*, p. 266.

*bouquet d'épines pour Elle*, datada de 1988, e *Excellence, vos épouses!*, de 1993.

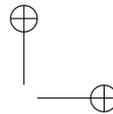
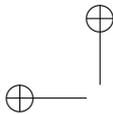
Na linha dos romances familiares, temos também a escritora Mariama Ba, que adopta uma concepção diferente do papel da mulher no universo doméstico. Com romances como *Une si longue lettre*, escrito em 1979, e *Un chant écarlate*, de 1981, Mariama Ba recorre ao olhar das protagonistas para apresentar a situação familiar em que se encontram. A partir dessa característica, a autora pretende atribuir às figuras femininas um papel activo, tanto no seio familiar como no contexto social. O objectivo de Mariama Ba é levar a mulher senegalesa a sair do espaço privado e a existir social e politicamente.

Quanto a Aminata Sow Fall, os seus textos narrativos, como *Le Revenant*, publicado em 1976, e *L'Appel des arènes*, datado de 1982, introduzem igualmente a perspectiva da autora relativamente à situação que as famílias do Senegal atravessam. O tema da crise subjaz à sobreposição da esfera pública e social no domínio do privado, ou seja, existe, na sociedade africana, uma impossibilidade de se distanciarem os dois níveis da vida das personagens. O espaço exterior e as regras sociais abafam o núcleo familiar, o que causa a asfixia e a falta de liberdade das personagens. Além do mais, o tom das obras ficcionais de Aminata Sow Fall é profundamente irónico.

Outros temas que aparecem constantemente nas narrativas desde o aparecimento do romance no panorama literário senegalês, são o da feitiçaria e o da religiosidade. O Senegal, como é um país muçulmano, mas com crenças ancestrais de tipo animista, ainda se encontra numa situação delicada relativamente ao progresso e à modernização. Esse tema será também estudado no nosso trabalho, levando em conta o romance de Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*<sup>27</sup>. A escritora senegalesa, que surgiu recentemente no espaço literário do seu país, produziu, até hoje, as seguintes narrativas: *La Préférence nationale*, de 2001, *Le Ventre de l'Atlantique*, de 2003, *Kétala*, de 2006, e *Inassouvies, nos vies*, de 2008<sup>28</sup>. No seu primeiro romance, que incorpora seis histórias de tipo autobiográfico, escrito em “sérér” e em francês, Fatou Diome pretende redefinir a ideia da nacionalidade, do nacionalismo e, a par-

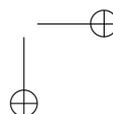
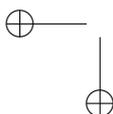
<sup>27</sup> Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière – Le Livre de Poche, 2006.

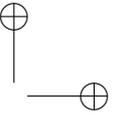
<sup>28</sup> Relativamente aos últimos dois romances, não existem nenhuns estudos, razão pela qual não fazemos a sua apresentação no nosso trabalho.



tir da reformulação desses conceitos, a protagonista inicia a sua aventura no espaço francês, na expectativa de encontrar uma definição da identidade cultural. Essa “viagem”, essa transgressão para outro tipo de universo vai levá-la a trabalhar com a língua francesa nos seus dois livros seguintes. No caso de *Le Ventre de l’Atlantique*, a autora recorre a vários elementos da vida quotidiana da população senegalesa e não hesita em alternar o tom sério, quase filosófico, e o tom irónico, quando apresenta certas características da sociedade senegalesa. Fatou Diome conta pequenas histórias passadas em França e no seu país de origem e, como acontece em *Préférence nationale*, opta por escrever em francês, postura que se aproxima da ideia defendida por Senghor, relacionada com a Francofonia, segundo a qual deve haver a união do ser negro com a civilização ocidental. Assim, Fatou Diome também aparece na cena literária como uma das autoras da diáspora e da transculturação, realidades teorizadas no âmbito dos Estudos Culturais, cuja abordagem encontrará a sua concretização na segunda parte da Dissertação.

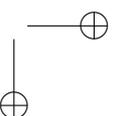
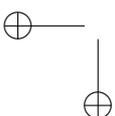
Relativamente à razão da escolha das duas narrativas em questão, explica-se pelo facto de uma pertencer à literatura moçambicana e outra à senegalesa, ou seja, são exemplificativas de literaturas emergentes e pós-coloniais. Por seu lado, a nível temático, existem semelhanças, uma vez que a problemática central é a procura de uma identidade cultural relacionada com a africanidade. Assim, é necessário evidenciar que o percurso iniciático das duas personagens principais de *Um Rio chamado Tempo*, *Uma Casa chamada Terra* e de *Le Ventre de l’Atlantique* foi elemento relevante quanto à confrontação das histórias no nosso estudo.

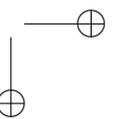
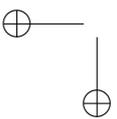
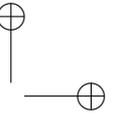
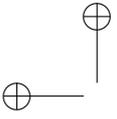


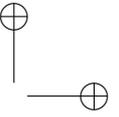


## **Parte III**

**A PROBLEMÁTICA DA  
IDENTIDADE CULTURAL  
EM *UM RIO CHAMADO  
TEMPO, UMA CASA  
CHAMADA TERRA, DE MIA  
COUTO, E LE VENTRE DE  
L'ATLANTIQUE, DE FATOU  
DIOME***







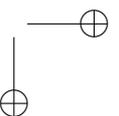
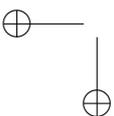
# Capítulo 1

## *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra, de Mia Couto*

**1.1.** Como foi referido, as narrativas de Mia Couto e de Fatou Diome pertencem às chamadas “literaturas pós-coloniais”, designação que engloba uma série de literaturas nacionais e cuja abordagem recorre a um discurso crítico específico relacionado com o pós-colonialismo. Por pós-colonialismo deve entender-se uma área de estudos que investiga os diversos efeitos da colonização, tanto do ponto de vista social, como do âmbito cultural. O termo foi utilizado pela primeira vez por historiadores, após a Segunda Guerra Mundial, para designar Estados formados após o término da colonização, ou seja, o conceito comporta um significado cronológico. No entanto, o prefixo pós continua a levantar vários problemas de interpretação e ainda não há consenso quanto à sua utilização. Recorde-se, quanto a isto, que a partir dos finais dos anos 70 do século XX, o crescente interesse, nos meios académicos anglo-saxónicos, pela definição de pós-colonialismo tem despertado acesas polémicas entre os investigadores. Para alguns, a expressão deve associar-se às sociedades que se formaram após a chegada dos colonizadores, todavia, para a maioria dos estudiosos, o período pós-colonial inicia-se com as independências políticas das antigas colónias<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No que diz respeito à periodização do pós-colonialismo, vejam-se os seguintes estudos que apontam para a complexidade da questão: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (ed.), *The Postcolonial Studies Reader*, London and New York,



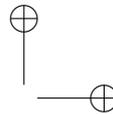
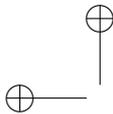
Grosso modo, os estudos pós-coloniais têm duas grandes orientações: podem incidir sobre realidades estritamente conjunturais ou sobre particularidades de âmbito culturalista. No primeiro caso, a teoria pós-colonial procura analisar os processos económicos, políticos e sociais dos Estados emergentes, o papel que exercem no sistema mundial, as relações que estabelecem com as ex-potências imperiais e o grau de dependência neo-colonial. No segundo, o pós-colonialismo identifica-se com as propostas teóricas da área dos Estudos Culturais, mais precisamente com as práticas discursivas dos colonizados que procuram subverter e desmistificar as narrativas coloniais. Trata-se do estudo de obras escritas depois do início da colonização em determinado país, mas também da análise de textos e de outros discursos culturais que surgem após o fim do período colonial. Embora não possuindo uma metodologia rigorosa na análise do confronto entre as culturas, as investigações em causa procuram substituir os grandes relatos do Ocidente pela história das migrações pós-coloniais e da diáspora que marcam a nossa actualidade. Neste âmbito, e no que diz respeito às novas literaturas, a sua interpretação destaca os diversos modos de representação da realidade e as temáticas que questionam a colonização/globalização, os sistemas identitários nacionais, étnicos e regionais, bem como as tradições e as heranças culturais, silenciadas durante o período colonial<sup>2</sup>.

Como se pode inferir, um dos temas chave do pós-colonialismo é o da *identidade cultural*, aspecto que se encontra presente também nas narrativas de Mia Couto e de Fatou Diome. No que diz respeito aos seus romances, por exemplo, a problemática das identidades impuras assume um papel relevante, apontando para a relativização de valores em sociedades tradicionais em mu-

---

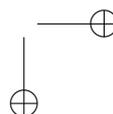
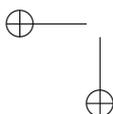
Routledge, 1995 e *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 2001; Miguel Vale de Almeida, *Um Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade*, Oeiras, Celta, 2000; Russel Hamilton, “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, in *Veredas*, vol. III, tomo II, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000; Stuart Hall, “Quand commence le «postcolonial»? Penser la limite”, in *Identités et Cultures: Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007.

<sup>2</sup> Cf. Boaventura Sousa Santos, “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (org.), *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos de Identidade*, Porto, Afrontamento, 2002.



tação, a caminho da modernidade. Note-se que, do ponto de vista antropológico e sociológico, nas comunidades tradicionais a identidade apresenta-se normalmente fixa, sólida e estável e quase nunca se institui como algo de problemático. Em função dos papéis sociais determinados e de um conjunto de valores ancestrais, a identidade pessoal raramente se vê na contingência de ser modificada. Poder-se-á dizer que os indivíduos das sociedades pré-modernas não passam por crises de identidade, uma vez que a pertença a um determinado clã, a uma tribo ou a um grupo étnico, condiciona, de antemão, uma trajectória existencial. Com a modernidade, a identidade torna-se mais móvel, múltipla e individual, em resultado das inovações que acompanham a evolução histórica, como a acelerada urbanização e a diferenciação social e cultural. As mudanças assentam na negação do velho e na criação do novo, o que conduziu à formação de duas grandes teorias sobre a identidade. A primeira, mais conservadora e até dogmática, baseia-se na ideia de que a identidade é algo de essencial, fixo e imutável que determina a maneira de ser do indivíduo no seu contexto social. Neste caso, a principal fonte para o pressuposto da existência de uma identidade homogénea é a cultura nacional que se consubstancia em discursos particulares, cujos sentidos influenciam e organizam as acções dos sujeitos de uma nação. Os sentidos produzidos pelas narrativas sobre a nação moldam as identidades e comportam alguns elementos essenciais, como a glorificação de eventos históricos que traduzem experiências comuns e conseguem dar sentido à nação; a ênfase nas origens, na continuidade e na tradição, está relacionada com uma série de práticas de natureza ritual e simbólica que veiculam determinados valores e normas de comportamento; o destaque da originalidade dos usos, dos costumes, da arte, da literatura e do *folklore* popular em sentido geral. Está-se, assim, perante a construção de “*comunidades imaginadas*”<sup>3</sup>, cujos mitos e especificidades culturais subordinam a diferença, promulgando a unidade da identidade nacional e individual. Completamente diferente se apresenta a segunda teoria, que se caracteriza por um maior dinamismo, quando concebe a identidade como um projecto existencial, condicionado por circunstâncias materiais e sociais. Partindo deste princípio, os seus adeptos questionam a reivindicação da nação como forma autónoma e homogénea e entendem que as tradições são invenções e as identidades culturais meras construções. É precisamente isto que o pensamento

<sup>3</sup> Cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London, Verbo, 1983.



pós-colonial defende, rejeitando a noção essencialista de identidade porque, à medida que a complexidade das sociedades modernas aumenta, a identidade torna-se mais instável e frágil<sup>4</sup>.

**1.2.** No que diz respeito ao romance *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*<sup>5</sup>, de Mía Couto, a questão da identidade, tal como surge teorizada nos estudos pós-coloniais, encontra a sua concretização a nível temático da narrativa. O enredo, aparentemente simples, pode ser resumido assim: um jovem, que dá pelo nome de Mariano ou Marianinho, estudante universitário na capital, regressa à sua terra natal, Luar-do-Chão, para participar no funeral do que julga ser o seu avô, o Dito Mariano. À espera do funeral, uma vez que não há certeza de que o ancião está realmente morto, o protagonista redescobre a sua pertença familiar, social, étnica e cultural. Toma conhecimento, por exemplo, que descende do clã Malilanes, mais conhecido pelo nome aporuguesado de Marianos, como resultado do processo de assimilação, prática corrente em Moçambique no tempo colonial (cf. p. 18). Observa que a maioria dos membros da sua família é composta por mulatos, cuja cultura congrega aspectos dos imaginários europeu e africano (cf. p. 59). Reconhece também as suas origens, ligadas à figura do Avô Dito Mariano que representa, na sua perspectiva, “*um laço de orgulho nas raízes mais antigas*” (p. 44). Redescobre, de igual modo, o espaço rural, com a rica função simbólica tradicional dos elementos da natureza, deles se destacando o rio e o reino animal (cf. pp. 26-27).

O tópico da convivência de culturas diferentes no contexto moçambicano e a preocupação com a identidade e a alteridade de cada grupo social encontram a sua concretização no desfile de outras personagens que participam na intriga. Trata-se de vários figurantes, cujo perfil semântico enriquece o rico painel sociológico, como o Senhor Lopes, português, padrinho do pro-

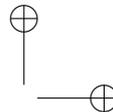
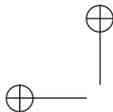
<sup>4</sup> Cf. Homi Bhabha, *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005 e Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

<sup>5</sup> Todos os exemplos utilizados para análise, com a respectiva indicação da página, são transcritos e grafados em itálico, no *corpus* do texto, da 2<sup>a</sup> edição do romance, Lisboa, Editorial Caminho, 2003.

tagonista, que mantém relações sexuais com africanas (cf. p. 104); o Padre Nunes, sacerdote português heterodoxo, consciente de que a “*sua instituição se acomodara tanto, que parecia ajoelhar-se mais perante os poderosos que perante Deus*” (p. 88); o João Loucomotiva, de descendência incerta, antigo ferroviário, “*emigrado lá da cidade e que enlouqueceu quando os comboios deixaram de circular*” (p. 97); o Juca Sabão, africano, o “*primeiro professor*” de Marianinho, que o ensinou a nadar, a pescar, e o “*encantou com mil lendas*” (p. 61); o Doutor Amílcar Mascarenha, médico de origem indiana, segregado pelos africanos por causa da sua cor da pele (cf. p. 116, p. 151).

Por outro lado, ao longo da diegese, a personagem principal toma consciência da importância dos valores tradicionais, bem como da situação social do espaço rural e semi-rural moçambicano. Relativamente à tradição, a incessante procura de referências, encetada por Marianinho, está fortemente alicerçada na problemática da identidade cultural. Este facto transparece, de modo explícito, da gradual valorização do saber ancestral dos mais velhos, visto como fundamental para uma existência mais humana. Exemplos disto são as constantes alusões a determinadas normas de comportamento e a crenças que devem ser respeitadas, como “*homem que se queira macho não pode dar nem receber carinhos em público*” (p. 49); durante as cerimónias de luto “*seria fatal se houvesse namoros*”, requer-se, sim, “*total abstinência*” (p. 55); só ao mais velho da família compete “*a tarefa de matar os animais*” (p. 58); antes de entrar na água, as mulheres devem pedir “*permissão ao rio*” para poderem tomar banho (p. 211); entende-se que os mortos não são enterrados mas “*plantados*”, porque são “*coisa viva*” (p. 86); “*o luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos*” das casas, cujos telhados são retirados, “*para limpeza das cósmicas sujidades*” (p. 28); é preciso ter chaves, porque “*mesmo não havendo porta, as chaves impediam que maus espíritos entrassem dentro de nós*” (p. 111); “*A gente não vai para o céu. É o oposto: o céu é que nos entra, pulmões adentro. A pessoa morre é engasgada em nuvem*” (p. 163).

Das peregrinações do protagonista, afloram vários motivos, pilares de um outro repertório temático que pode ser sintetizado em termos de uma profunda crise económica e cultural que acompanha o dia-a-dia do moçambicano na era pós-colonial. Os espaços físico, por exemplo, são apresentados mediante a ac-



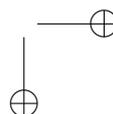
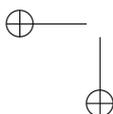
tivação de uma retórica particularmente disfórica: veja-se a imagem triste e desoladora que se constrói da ilha natal de Marianinho:

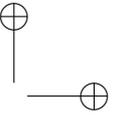
As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado. (p. 27)

Dói-me a Ilha como está, a decadência das casas, a miséria deramada pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que empalham o horizonte. À primeira vista, tudo definha. (p. 28)

Por seu lado, o espaço social é conotado como um autêntico deserto moral e espiritual, sobressaindo como mensagem a instabilidade na qual está mergulhado o povo moçambicano, a corrupção a todos os níveis do poder, a injustiça e a despersonalização, a arbitrariedade e o obscurantismo. Consequentemente, as personagens que gravitam ao redor de Marianinho delineiam uma comunidade problemática face a conturbadas mutações de valores sociais e culturais. Trata-se de processos relacionados com a construção de uma sociedade nova, na qual os figurantes se afirmam com *performance* múltipla, oscilando entre a tradição e a modernidade. Representam identidades em certa medida incoerentes, em processo de evolução, observando as normas de conduta trazidas pelas novas realidades e as impostas pelas tradições de origem autóctone. São identidades de fronteira, desempenhando papéis vários e as suas perspectivas mudam conforme as circunstâncias que enfrentam.

O percurso do pai do protagonista, Fulano Malta, é ilustrativo disso: tendo recusado a assimilação no tempo colonial, participa como guerrilheiro na luta pela libertação do seu país mas, após a independência nacional, mostra a sua frustração relativamente à nova ordem social. A sua identidade apresenta-se descaracterizada como, aliás, demonstra o nome próprio atribuído – Fulano – que remete para ausência de uma caracterização individual, e Malta, simbolizando a comunhão de várias personalidades. Preso ao passado, vive um constante conflito entre os costumes tradicionais e as práticas modernas, quando identifica o campo com o paraíso e compara “*a outra margem do rio*”, onde começa a cidade, com “*o chão do inferno*” (p. 66). Diferente em tudo é o seu irmão, Ulmínio, antigo assimilado, presentemente “*gente grande da capital*”, onde “*despende negócio e vai politicando consoante as conveniências*”

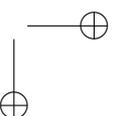
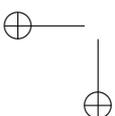




(p. 28). Mais próximo ao novo regime político de Moçambique, enriquece progressivamente à custa de uma ambição desenfreada e devido à sua personalidade dúbia e actuação corrupta. É uma personagem avarenta, oportunista e hipócrita, exemplo acabado do novo-riquismo, culturalmente distanciado do mundo rural. Outro parente do protagonista, o Tio Abstinência, também assimilado durante o colonialismo, revela uma identidade fragmentada e plural, contraditória e não resolvida. Dividido entre a tristeza e a inveja que nutre relativamente aos seus irmãos, atravessa uma época a assumir “*os nomes de todos os que faleciam*”, acreditando, assim, “*que nunca morreu ninguém*” (p. 119).

**1.3.** Se a nível temático a questão da identidade cultural é bem visível na construção do perfil das personagens do romance, o modo de concepção da narrativa de Mia Couto corrobora a ideia de que se está perante uma modalidade representativa diferente da cultivada por prosadores que recorrem a modelos eruditos. Trata-se de uma nova forma transcultural<sup>6</sup>, constituída nas margens das representações etnocêntricas, que tem a ver com a chamada *diferença cultural* no contexto pós-colonial. Assinale-se que a diferença cultural se opõe ao conceito de *diversidade cultural*, cujos pressupostos radicam na utopia de identidades colectivas únicas. A diversidade reconhece conteúdos e costumes preestabelecidos, dando origem também à noção liberal de *multiculturalismo*, que remete para a ideia de respeito pelas culturas de grupos minoritários, normalmente marginalizados pela política e pela cultura de uma determinada comunidade. A teoria do multiculturalismo tenta valorizar os contributos positivos de diversas raças, etnias, sexos e classes, cujas perspectivas, conquistando uma certa visibilidade, representam uma atitude crítica da cultura vigente. No entanto, a prática multiculturalista tem suscitado animosidades tanto dos círculos conservadores, que defendem uma identidade cultural coesa, como dos intelectuais que proclamam o universalismo do modelo re-

<sup>6</sup> O adjectivo “transcultural” é utilizado para caracterizar a chamada “condição traduzida”, cosmopolita, *in-between*, teorizada por Homi Bhabha. Sobre a problemática, cf. Miguel Vale de Almeida, “Da diferença e da desigualdade: lições da experiência etnográfica”, in *A Urgência da Teoria*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 86.



publicano. Isto porque o multiculturalismo admite a existência de uma cultura central à volta da qual gravitam as culturas menores, confinadas à “guetização”. Por conseguinte, diversidade e multiculturalismo são a representação de uma retórica radical associada à ideia da separação de culturas totalizadoras e fechadas, destituídas de dimensões intertextuais. Em contrapartida, o conceito de diferença cultural, ao refutar a afirmação de identidades rígidas e estanques, mina o modelo culturalista tradicional, entendido como sistema estável de referência<sup>7</sup>.

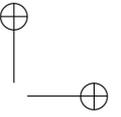
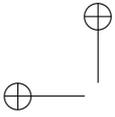
A diferença cultural está patente no discurso ficcional de Mia Couto que se consubstancia na convivência de heranças tradicionais com registos literários da esfera da modernidade, num diálogo que aponta para uma transculturação. O que se verifica é um entrosamento intertextual de valores, concretizado em “fusões e penetrações entre a cultura do colonizador e a cultura do colonizado”<sup>8</sup>. Trata-se de uma forma de *realismo mágico* que, do ponto de vista estrutural e expressivo, funciona como prova de uma complexificação genológica e estilística, uma vez que promulga a desierarquização das categorias estéticas, mesclando o popular e o erudito. A sua revitalização provém normalmente das regiões periféricas da cultura ocidental e a sua natureza híbrida emerge dos contextos de muitas sociedades pós-coloniais. Deste modo, apresenta uma inovação pelo aproveitamento das narrativas tradicionais e pela apropriação de idiomas coloniais e modelos estéticos ocidentais. A sua característica básica é a activação de dimensões sobrenaturais no contexto de uma realidade empiricamente verificável. Pode-se afirmar, assim, que o realismo mágico cria um universo múltiplo e plural, no qual a convivência das categorias contrárias configura uma espécie de “terceiro espaço de enunciação”<sup>9</sup>, cuja lógica representativa se caracteriza pela chamada hibridez enunciativa.

O romance *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* é assim ilustrativo do realismo mágico e isto porque, a par dos temas relacionados com a conjuntura social, há um universo axiológico que desafia os horizontes do leitor, educado em moldes ocidentais. No entanto, a presença do prodigi-

<sup>7</sup> Cf. Homi Bhabha, *op. cit.*, pp. 67-68; Stuart Hall, “La question muticulturelle”, in *Identité et Cultures: Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007.

<sup>8</sup> Ana Margarida Fonseca, *Projectos de Encostar Mundos*, Lisboa, Ed. Difel, 2002, p. 101.

<sup>9</sup> Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 69.

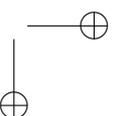
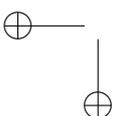


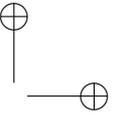
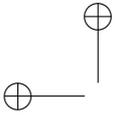
oso e do extraordinário, mesmo originando situações inexplicáveis do ponto de vista racional, são aceites como fazendo parte integrante das leis da natureza e contribuem para delinear um mundo possível e coerente. Trata-se de uma representação na qual o racional e o irracional não são percebidos como contraditórios, uma vez que Mia Couto consegue criar um discurso específico para definir uma sociedade radicalmente diferente da ocidental. O seu universo relaciona-se com o imaginário ancestral, através da reivindicação de práticas e crenças animistas, de dimensões mítico-mágicas e da intervenção do sobrenatural, a provocar emoção e estranheza no receptor.

Neste âmbito, recordem-se os seguintes episódios: no capítulo oito, intitulado “*Perfumes de um amor ausente*”, o protagonista recebe a misteriosa visita de um ente estranho, um corpo que o aperta e agride. Trata-se de uma mulher sem rosto, com voz “*indecifrável*”, figura “*esbatida e desfocada*”, com a qual Marianinho é forçado a fazer amor (p. 112). No capítulo “*Terra fechada*”, de novo o insólito: o solo de um cemitério nega-se a acolher restos fúnebres, o coveiro não consegue abrir a sepultura, procura desesperadamente terra cavável. Este facto é associado a feitiços, como “*vingança do chão sobre os desmandos dos vivos*” (p. 181), devido à injustiça que reina entre os mortais. Noutro capítulo, intitulado “*Um burro enigmático*”, após um naufrágio, ao qual ninguém sobrevive, verifica-se uma súbita alteração das condições climatéricas:

Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da Ilha se tornou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. Um vento súbito se levantou e rondou pelo casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul do céu. (pp. 99-100)

Destaquem-se também os episódios protagonizados por algumas figuras femininas, cujo perfil semântico remete para um universo particular, marcado pela magia espiritual africana. É o caso da Avó Dulcineusa, a matriarca da família dos Marianos, possuidora de uma vasta experiência de vida, capaz de adivinhar os sentimentos mais íntimos dos seres humanos. Caracterizada como um espectro, as suas réplicas traem uma visão singular, relacionada com





o saber ancestral sobre o mundo que a rodeia. Outra personagem feminina, Miserinha, mulher quase cega, revela poderes sobrenaturais porque consegue identificar mistérios, fantasmas e sinais premonitórios ligados ao passado do Avô Dito Mariano. A sua presença denuncia o conhecimento filosófico e espiritual de Luar-do-Chão, terra natal de Marianinho, bem como de todos os membros da família do protagonista. Personagem altamente perturbadora é igualmente a irmã do coveiro Curosero Muando, Nyembeti, mulher de uma beleza invulgar, incapaz de comunicar oralmente, mas cujas ações sublinham o seu enigmatismo. Veja-se, por exemplo, o acontecimento descrito no capítulo vinte e um: é ela que consegue abrir uma sepultura no cemitério que outrora negara os defuntos.

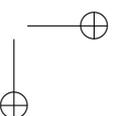
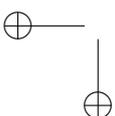
Todavia, o episódio mais desconcertante tem a ver com o óbito do Avô Dito Mariano, clinicamente morto, que se recusa a deixar o reino dos vivos, teimando “*em não morrer completamente*” (p. 37):

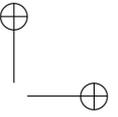
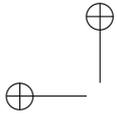
Logo na primeira noite após a sua morte, depositaram Dito Mariano num caixão. Sobre aquela mesma mesa o encaixotaram, acreditando ter ele superado a última fronteira. (...) E olearam o defunto, tornando-o escorregadio para as passagens rumo à eternidade.

Na manhã seguinte, porém, o corpo apareceu fora do caixão, posto sobre o afamado lençol. Como tinha saído? A suspeita perpassou para toda a família. Aquela não era uma morte, o comum fim de viagem. O falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos. A suspeita de feitiço estava instalada na família e contaminava a casa inteira. (p. 41)

A componente meta-empírica encontra a sua concretização também nos episódios onde Marianinho recebe cartas, escritas pelo defunto avô, nas quais são esclarecidos vários mistérios e segredos familiares. Relativamente ao discurso epistolar, merece atenção o seu estilo, marcado por uma retórica solene, associada a uma sabedoria ancestral:

*Ainda bem que chegou Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada*





*homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.* (p. 56)

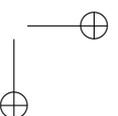
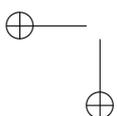
*Você não veio a esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio para salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos estão morrendo não por doença, mas por desmérito de viver.* (p. 64)

A este repertório mítico-mágico podem acrescentar-se outras incongruências que desafiam a racionalidade: a crença generalizada de que a morte representa outro estado de vida e a riquíssima simbologia associada ao rio, à casa e ao reino animal: o rio “é como o tempo”, “é uma cobra que tem a boca na chuva e a cauda no mar” (p. 61); “A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus” (pp. 28-29); a ave mangondzwane, “pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições”, quando “passa sem cantar”, é um “mau presságio”, anunciando algo de grave que irá acontecer (p. 27). Assim, é possível concluir que “Toda esta espiritualidade, de evidente cariz africano, pode ser interpretada como uma forma de exotismo imaginativo e conceptual, responsável pela desestabilização de uma referencialidade que normalmente se procura no género narrativo de cunho erudito.”<sup>10</sup>.

**1.4.** A linguagem literária de Mia Couto, posta ao serviço da representação mágico-realista no romance *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, destaca-se por uma originalidade relacionada com a apropriação de técnicas da herança oral africana. Do ponto de vista retórico, os processos típicos da oratura evidenciam-se a nível estrutural e expressivo, numa feliz conjugação com modelos da escrita erudita europeia.

Uma das marcas que denunciam a adesão a estratégias da tradição oral é a tendência para a narração, com núcleos diegéticos dispostos numa sequência

<sup>10</sup> Cf. Petar Petrov, *op. cit.*, p. 676.



de causa e efeito, ou seja, numa ordem lógica de encadeamento. Aposta-se, assim, na efabulação, longe dos experimentalismos desconstrucionistas, de divagações ou rupturas, muito em voga nos romances contemporâneos ocidentais. Deste modo, a representação narrativa alicia, devido a existência de um enredo bem construído, de cariz pedagógico-didático, que consegue cativar o interesse do leitor. A intriga evidencia uma exemplaridade, relacionada com cosmovisões ancestrais, ingrediente indispensável das narrativas da tradição africana. Há outros elementos estruturais que também contribuem para a adesão ao que é narrado: a presença de momentos de mistério e de suspense, com os quais finalizam todos os capítulos, e a aposta num elevado número de peripécias, apelando, assim, para uma maior participação interpretativa. A focalização narrativa é outra categoria que evidencia um empréstimo de técnicas da tradição oral. Trata-se da opção pelo ponto de vista na primeira pessoa: a história do romance é contada pelo protagonista Marianinho, lembrando muito o “griot” africano. Há também polifonia discursiva, consubstanciada em passagens teatralizadas, com diálogos vivos e animados, sempre grafados em itálico, em passagens em discurso indirecto livre e em transcrições das cartas do Avô Dito Mariano, destacadas também em itálico. Deste modo, “a activação dos diversos subgéneros, do domínio narrativo, epistolar e dramático, subverte o cânone do género do romance na sua configuração mais ortodoxa”<sup>11</sup>.

Por seu lado, a linguagem utilizada por Mia Couto é uma das principais categorias que comprova uma manifesta influência da textualidade oral africana. Trata-se de um estilo particular, que institui um novo registo discursivo, no qual é visível uma deliberada violação dos padrões da língua portuguesa. Mais concretamente, o autor moçambicano consegue inaugurar uma norma linguística na qual ecoa a linguagem popular, dando, assim, voz à cultura da tradição oral. Esta, concretizada nas réplicas das personagens do romance, é justaposta a um registo da esfera da modernidade, ou seja, da escrita erudita. As transformações gramaticais do português padrão, por exemplo, confirmam a procura de uma coloquialidade, simuladora do português oral moçambicanizado. Para este facto já chamaram a atenção alguns analistas, realçando que a expressão de Mia Couto assenta numa criatividade tanto no domínio da sin-

<sup>11</sup> Petar Petrov, *op. cit.*, p. 674.

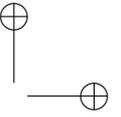
taxe, como no plano morfológico<sup>12</sup>. No primeiro caso, a nova norma, próxima de uma fala popular, tem a ver com a flexibilização da oração e com a remodelação das potencialidades estruturais da língua. Sobressaem, neste âmbito, a elisão de verbos, pronomes, artigos e preposições, e o recurso a pleonasmos, normalmente pela duplicação / reduplicação de palavras e expressões, como acontece nas seguintes frases: “*Este homem está mentir*” (p. 142); “*Ela está pedir dinheiro*” (p. 161); “*Eu trouxe-lhe aqui para lhe mostrar*” (p. 189); “*Lhe contei tudo sobre sua família*” (p. 259).

Quanto ao léxico, existe também produtividade, pela invenção de neologismos, como resultado das chamadas “amalgamas”, combinação aleatória de partes de palavras do português padrão, ou da junção de prefixos e sufixos a novas bases lexicais. O seu efeito prende-se com a intensificação da carga semântica da mensagem, como acontece com as seguintes expressões: a coisa é “*passatemporária*” (p. 17), o homem “*traumartirizado*” (p. 215), os seios “*provoquentes*” (p. 30); o Avô é “*desfinado*” (p. 64); “*seus olhos se estreitam chinesmente*” (p. 19); “*um arrepio me engalinha*” (p. 154); “*abutrear riquezas*” (p. 33); “*irreconhecer-se*” (p. 29), “*sozinhar-se*” e “*reviravirar-se*” (p. 18).

Outro processo criativo, que consegue tornar singular o registo do romance, é a violação de certos *clichés* que subvertem a lógica de padrões estabelecidos. O que se verifica é um parodiar do discurso sentencioso de axiomas, evidenciando uma intenção de transgressão do instituído e do convencional: “*para o que desse e não viesse*” (p. 60); “*acabou aceitando a desordem natural das coisas*” (p. 98); “*Se havia lição, o velho aprendeu-a num abrir de olhos e fechar de zipe*” (p. 80).

A presença do discurso aforístico, constantemente utilizado por quase todas as personagens e pelo próprio narrador, constitui um último processo de oralização da linguagem. As epígrafes, que antecedem a totalidade dos capítulos, da responsabilidade de personagens ou de poetas portugueses e brasileiros, demonstram uma adesão a ideais que perduram no tempo, entendidos como veículos de valores morais. A título de exemplo, temos: “*Encheram a terra de fronteiras, / carregaram o céu de bandeiras. / Mas só há duas nações*

<sup>12</sup> Cf. Pires Laranjeira, *op. cit.*; Perpétua Gonçalves, “Para uma aproximação língua-literatura em português de Angola e de Moçambique”, *Palavras*, n.º 14, Lisboa, Associação de Professores de Português, 1998.

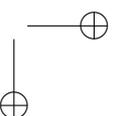
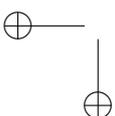


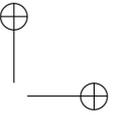
– *a dos vivos e dos mortos*” (p. 13); “*Assim esteve Deus para mim: / primeiro, ausente; / depois, desaparecido*” (p. 83); “*Aqueles que mais razão têm para chorar / são os que não choram nunca*” (p. 109); “*No princípio, / a casa foi sagrada / isto é, habitada / não só por homens e vivos / como também por mortos e deuses*” (Sophia de Mello Breyner, p. 9); “*Acordar não é de dentro. / Acordar é ter saída*” (João Cabral de Melo Neto, p. 39).

As fórmulas gnómicas concretizam-se igualmente em expressões proverbiais, de origem supostamente africana, que fecundam a escrita pela oralidade, como se verifica nos seguintes exemplos: “*A mãe é eterna, / o pai é imortal*” (p. 69); “*Foi na água mais calma / que o homem se afogou*” (p. 165); “*A lua anda devagar / mas atravessa o mundo*” (p. 175); “*No charco onde a noite se espelha, o sapo acredita voar entre as estrelas*” (p. 118). Assim, os provérbios, os ditos e as citações inscrevem-se inequivocamente na tradição oral do continente africano e “enquanto expressões de verdades absolutas, tornam-se suporte de um discurso abstracto, favorecendo o apagamento do sujeito individual em prol de um saber colectivo”<sup>13</sup>.

Podemos, assim, concluir que os procedimentos adoptados por Mia Couto, no romance *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, instauram a hibridização enunciativa: não abdicando das estratégias próprias da narrativa romanceada de cunho ocidental, o seu universo literário apresenta-se também fortemente conotado com os valores culturais moçambicanos.

<sup>13</sup> Petar Petrov, *Ficção em Língua Portuguesa. Ensaios*, Lisboa, Roma Editora, 2010, p. 104.





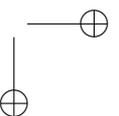
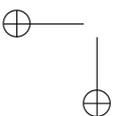
## Capítulo 2

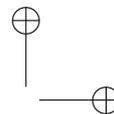
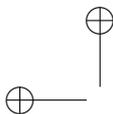
### *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome

**2.1.** Se a nível temático a problemática da identidade cultural ocupa lugar central na narrativa *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, de Mia Couto, o mesmo pode-se afirmar no que diz respeito ao romance *Le Ventre de l'Atlantique*, da escritora senegalesa Fatou Diome. Neste caso, em função da concepção da intriga, a questão da identidade está estreitamente relacionada com a chamada globalização que acarreta o fenómeno da migração, forçada ou livre, no mundo pós-colonial. Segundo vários teóricos, o espaço moderno da pós-colonialidade é inquestionavelmente plural, em virtude de ser composto por migrantes e metropolitanos que perturbam o carácter relativamente estabelecido das identidades culturais. A transnacionalização da vida económica e cultural, por exemplo, causa mudanças nos padrões de produção e de consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas. Os aspectos globalizantes trazem pelo menos três consequências para as identidades culturais: *desintegração*, como resultado da crescente homogeneização cultural no pós-moderno global; *reforço* do local e do particular como forma de resistência à globalização; aparecimento de *novas* identidades híbridas face ao declínio da identidade nacional<sup>1</sup>. No primeiro caso, quanto mais as culturas nacionais ficam expostas a influências externas, mais difícil se torna conservar as identidades culturais intactas porque se apresentam enfraquecidas através de penetrações culturais. A tendência para uma maior interdependência en-

---

<sup>1</sup> Cf. Stuart Hall, *op. cit.*, p. 69.



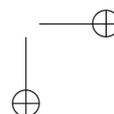
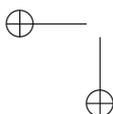


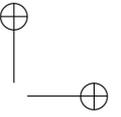
tre as comunidades leva à fragmentação dos códigos culturais das identidades nacionais que se transformam em “*identidades partilhadas*”<sup>2</sup>, devido aos constantes fluxos culturais e à propagação do consumismo à escala mundial. A difusão do consumismo, por exemplo, pelos novos sistemas de informação e comunicação, como a rádio, a televisão e a internet, consubstanciam o chamado *supermercado cultural* que impõe a uniformização das mentalidades e a desintegração das tradições regionais. Assim, actualmente, a crescente mercantilização conduz à instauração da homogeneização cultural sem fronteiras, abolindo as diferenças e as distinções culturais que definiam as identidades.

Como resposta, as identidades locais emergem como alternativa ao espaço global porque o lugar concreto, reconhecível e familiar implica a vinculação a raízes simbólicas e imaginárias. Este facto é visível em certos quadrantes europeus e orientais, onde emergem fortes tentativas de reabilitação de identidades essencialistas e coesas. Trata-se, em primeiro lugar, do ressurgimento do nacionalismo, baseado nos ideais de uma pureza identitária e ortodoxia religiosa, detectável na acção de políticos que tentam criar novos Estados em torno de identidades culturais homogéneas. O *revival* do nacionalismo e do absolutismo religioso acompanha também o fenómeno do fundamentalismo, cujo berço se situa em alguns países islâmicos do Médio Oriente. Esta tendência de difícil interpretação pode ser entendida como reacção à tentativa forçada de modernização ocidental, à impossibilidade de participação no processo de globalização ou como resultado do fracasso de estabelecimento de lideranças bem sucedidas no mundo moderno. À homogeneização global opõe-se igualmente o ressurgimento da etnia, cujas versões mais extremas recusam qualquer tipo de programas de inserção, integração ou assimilação cultural. Outra tentativa de unificar a identidade nacional é o recurso ao conceito de raça, categoria discursiva que se apropria de um conjunto pouco específico de diferenças físicas para simbolizar a diferença social entre os grupos.

No entanto, os fenómenos de migração, económicos ou de outra ordem, próprios da globalização, colocam os sujeitos dispersos pelo mundo no limiar entre uma Tradição e uma Tradução, oferecendo duas hipóteses existenciais: retorno às origens ou a assimilação e a homogeneização. Todavia, existe uma outra possibilidade, uma terceira via, “a de pertencer a dois mundos ao mesmo tempo, retendo fortes vínculos com seus locais de origem e suas tradições,

<sup>2</sup> Kenneth Thompson, *apud* Stuart Hall, *op. cit.*, p. 74





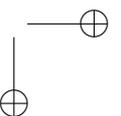
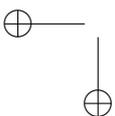
mas sem a ilusão de um retorno ao passado”<sup>3</sup>. Trata-se de movimentos tradutórios que revelam a natureza híbrida dos valores culturais, cujos praticantes, intelectuais da diáspora, são obrigados a traduzir e negociar constantemente entre o local e o tradicional, como forma de sobrevivência. No processo de tradução, as suas histórias específicas, muitas vezes reprimidas ou silenciadas, inscrevem-se nas práticas culturais dominantes, tornando visível o hibridismo das duas culturas. Isto porque o acto de tradução dá outro significado aos valores da cultura soberana e leva à construção de outros valores que não pertencem a nenhuma cultura específica. Estes, resultado da experiência da travessia por entre os espaços culturais, são exemplo acabado da produtividade do hibridismo, uma vez que possibilitam o surgimento de uma agência intersticial, recusando o binarismo da representação do antagonismo social. É precisamente isto que acontece no romance de Fatou Diome: a personagem principal pertence às chamadas “novas diásporas” no contexto pós-colonial, compostas por “homens traduzidos”, que “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas”<sup>4</sup>.

**2.2.** A narrativa de *Le Ventre de l'Atlantique*<sup>5</sup>, escrita na primeira pessoa, tem como protagonista e narradora uma jovem mulher, de origem senegalesa, chamada Sallie, que reside em França. Do ponto de vista temático, a história do romance incide sobre os vínculos que a personagem principal mantém com a sua cultura de origem e a sua experiência existencial no país de acolhimento. Construída em torno da dicotomia entre dois mundos, o europeu e o africano, a narrativa evidencia a visão da protagonista quanto a mentalidades e costumes existentes nos espaços francês e senegalês. Importa referir que os episódios relatados por Sallie põem em relevo o seu olhar crítico relativamente às duas culturas e o perfil semântico de algumas personagens que participam na diegese.

<sup>3</sup> Stuart Hall, *op. cit.*, p. 88.

<sup>4</sup> Stuart Hall, *op. cit.*, p. 89.

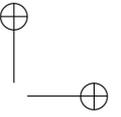
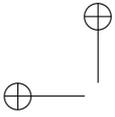
<sup>5</sup> Todos os exemplos utilizados para análise, com a respectiva indicação da página, são transcritos e grafados em itálico, no *corpus* do texto, da primeira edição, Paris, Éditions Anne Carrière – Le Livre de Poche, 2006.



Uma das personagens chave do romance é o irmão de Sallie, Madické, a residir no Senegal mas que aspira a sair da sua terra natal, a ilha de Niodior, para mergulhar no universo francês, com o objectivo de encetar uma carreira futebolística. O desejo de Madické de sair do Senegal resulta da sua admiração por vedetas de futebol estrangeiras, que ele conhece através dos jogos transmitidos pela televisão. No entanto, a sua irmã, a protagonista, chama-lhe a atenção que a realidade dos imigrantes em França é diferente daquela que é mostrada no pequeno ecrã. Por conseguinte, no romance da escritora senegalesa, surge um tema importante que tem a ver com a oposição entre uma realidade imaginada e um mundo real.

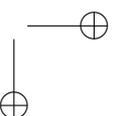
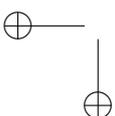
Outra personagem, que assume certo relevo na narrativa, é Moussa, repatriado para o seu país de origem, o Senegal, após várias experiências negativas em solo francês. As peripécias da personagem são relatadas por Sallie em episódios marcados por um discurso sarcástico e irónico. Moussa, jogador de futebol em França, acorda para a realidade quando é despedido do clube onde joga. Explorado posteriormente num cargueiro, pelo facto de estar profundamente endividado, Moussa surge como um exemplo do insucesso relativamente a uma vida fora do Senegal. A personagem acaba por ser, na trama narrativa, vítima do sistema, assim como da sua obstinação em se tornar jogador de futebol num país exigente no que diz respeito às políticas de imigração e de integração. É possível afirmar que Moussa, nos episódios relatados por Sallie, representa uma personagem que tenta adaptar-se a uma cultura totalmente oposta à de origem. Perante o insucesso, o mesmo é rejeitado também pela sua Pátria-mãe, ficando totalmente isolado e posto de parte pelo seu povo, facto que é referido pelo louco da ilha: *“Tous ceux qui ont travaillé là-bas ont construit des maisons et des boutiques, dès leur retour au pays. Si tu n’as rien ramené, c’est peut-être parce que tu n’as rien foutu là-haut.”* (p. 109). Este é um dos vários exemplos de como a sociedade de Niodior desconhece a realidade francesa e a vida dos conterrâneos fora do seu país.

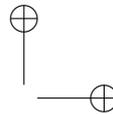
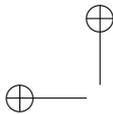
Um destes conterrâneos é igualmente o Homme de Barbès, casado segundo a religião islâmica, cuja sorte em território francês não difere muito da de Moussa: igualmente explorado, esconde a sua condição por detrás das riquezas que traz para Niodior. O aparelho de televisão, os trajes para as suas cinco esposas, o relógio, imitação da marca Rolex e outros objectos ocidentais são fonte de admiração por parte do povo da ilha. É uma personagem ambí-



gua, pois não se sabe exactamente em que universo se insere. Por um lado, é atraído por uma cultura onde impera a tendência consumista; por outro, volta sempre à sua ilha natal. Pode-se dizer que Homme de Barbès é uma personagem da diáspora porque não corta completamente a sua ligação com França. Para preencher o imaginário dos habitantes de Niodior e manter a sua reputação intacta quando regressa ao seu país, necessita de enriquecer, mostrar que é um “*homme réussi*” em França. No entanto, o facto de nada revelar acerca das suas actividades fora do espaço senegalês evidencia que é uma personagem profundamente conotada com um universo onde as aparências são fundamentais. Sabe-se igualmente que precisa delas para sobreviver num mundo profundamente tradicional, onde o “status” e hierarquização social têm uma importância capital. Com efeito, em Niodior, a hierarquia é estabelecida pelas posses de cada indivíduo e não pelos seus valores individuais. O Senegal, do fim do século XX, representado pela fórmula insular de Niodior, é ainda descrito por Sallie, em *Le Ventre de l’Atlantique*, como um local onde as posses, a riqueza constituem elementos que estabelecem a organização social. Note-se igualmente que o espaço privado não existe, porque tudo o que acontece no universo familiar e íntimo depende das normas sociais. Este aspecto é evidenciado por Homme de Barbès e por um dos vários episódios do romance, no qual se assiste às práticas de feitiçaria relacionadas com a fertilidade das mulheres de Niodior.

Uma personagem fulcral na aprendizagem e na formação de Sallie é a avó. No início da narrativa, Sallie é confrontada com a proibição de frequentar a escola francesa. Todavia, a avó dá o seu aval para que a protagonista continue com as aulas em francês, graças também à ajuda de outra personagem do romance, o professor de escola, “l’instituteur” Ndetare. Sendo um indivíduo fruto da diáspora, “l’instituteur” mostra como é extremamente difícil pertencer a duas culturas. Graças à sua experiência, adverte os jovens de Niodior quanto aos perigos que as imagens da televisão e do quotidiano podem representar. Com efeito, ele aproveita-se da história de Moussa, para dar ênfase à sua mensagem, no sentido de demonstrar que a educação e o conhecimento do passado podem ser essenciais para a formação das mentalidades no Senegal. Na perspectiva de Ndetare, o que é fulcral é a consciencialização dos seus alunos de que, fora do seu país e sem preparação, estarão condenados ao fra-





casso. A narradora-personagem descreve a personagem do “instituteur” como fazendo parte dos derrotados da vida:

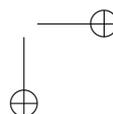
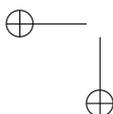
Prisonnier, Ndetare l’était doublement de cette île, qu’il lui était interdit de quitter, mais aussi de sa mémoire qui ne lui avait jamais donné le droit de vivre autre chose que sa mélancolie, depuis si longtemps. Seul, face à l’eau, il dérivait comme une barque vers la mer noire de ses souvenirs. (p. 126)

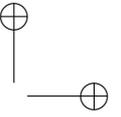
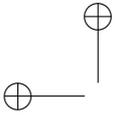
Todavia, Ndetare tenta também abrir horizontes seguros para os jovens da ilha, ao explicar-lhes que a tradição não pode ser sempre vista como o único caminho a ser seguido. Existe, assim, no romance, uma crítica a certas práticas ancestrais realizadas em Niódior, metonímia do Senegal, práticas que não se coadunam com a ideia de progresso e dos direitos humanos. Exemplo disso é a maneira como são tratadas as mulheres na sociedade tradicional senegalesa. O que fica como mensagem do discurso de Sallie e de outras personagens femininas é a dificuldade em evoluírem a nível intelectual quando se referem a si mesmas na narrativa:

(...) quel métier voudrez-vous exercer quand vous serez grands?  
(...) Moi, je veux faire maman! (...) c’est même un bon métier!  
Mon père dit qu’en faisant maman on peut gagner le paradis, et c’est beaucoup mieux que de l’argent. Pour les achats, c’est à l’homme de décider, c’est à lui de gagner l’argent. (p. 187)

A partir deste trecho, um dos vários em *Le Ventre de l’Atlantique*, fica explícita a estrutura da sociedade senegalesa, com uma hierarquia bastante rígida do *corpus* social, no qual a poligamia é uma prática constante. Este facto tem a ver com a religião, profundamente enraizada na mentalidade dos habitantes do Senegal. É visível, ao longo da narrativa, como a cultura senegalesa diverge dos valores morais e éticos ocidentais, que se baseiam no lema nacional francês “*Liberté, Égalité, Fraternité*”.

Todavia, a crítica de Sallie não surge unicamente ligada a certos aspectos da sua cultura de origem, pois ela aponta também o dedo para a falta de coesão racial em território francês. Assim, no que diz respeito aos actantes do outro lado do Atlântico, em França, a protagonista relembra certos episódios sem atribuir nomes às personagens de nacionalidade francesa. Este





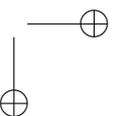
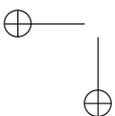
facto remete para a ideia de que a narradora-personagem considera o sistema na sua generalidade, ou seja, a sociedade e cultura francesas são abordadas como se Sallie não se sentisse totalmente identificada com elas. A única personagem francesa que surge constantemente referida no romance é o marido da protagonista, cujo nome próprio também nunca é revelado. Essa característica evidencia como Sallie, ao narrar a sua experiência, a sua “aventure ambigüe”<sup>6</sup>, se distancia relativamente ao país onde vive. Há vários episódios nos quais a crítica é feita pela ironia, como acontece num comentário relativo ao seu casamento:

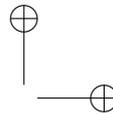
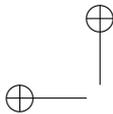
(...) j’avais débarqué en France dans les bagages de mon mari, tout comme j’aurais pu atterrir avec lui dans la toundra sibérienne. Mais une fois chez lui, ma peau ombragea l’idylle – les siens ne voulant que Blanche-neige –, les noces furent éphémères et la galère tenace. Seule – entourée de mes masques et non des sept nains (...), je m’entêtais à poursuivre mes études. (p. 43)

A partir desta citação, o que se pode igualmente depreender é a dificuldade em se estabelecer uma ligação mais estreita entre os dois países, as duas culturas. A relação de França com o Senegal ainda não se encontra consolidada, o que leva algumas personagens, como Ndetare ou Moussa, a desistirem dos seus sonhos ou a serem afastadas quanto à possibilidade da sua assimilação pela cultura do Outro, neste caso, pela cultura francesa.

Por outro lado, a questão racial é mais do que evidente, na obra de Fatou Diome, como nos atesta o excerto anterior e também a maneira como os africanos são tratados em terras francesas. A experiência de Moussa em França, por exemplo, é ilustrativa disto: a palavra proferida pelos polícias franceses, ao prenderem Moussa, “*négro*” (VL, p. 106) sublinha a existência de segregação nos países supostamente evoluídos.

<sup>6</sup> É de extrema importância esta referência feita pela protagonista à obra de Cheikh Hamidou Kane. Notamos como a personagem revela características iguais à de Samba Diallo, a personagem principal de *L’Aventure ambigüe*. Um dos aspectos que persiste no romance de Fatou Diome e que existe na obra ficcional de Kane é essa dificuldade de o(a) protagonista ser completamente assimilado(a) pela cultura do Outro.





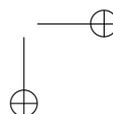
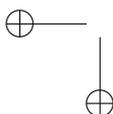
Para reforçar o tema da duplicidade, a narrativa do romance explora largamente o elemento dos “masques”, trazidos do Senegal por Moussa e pela própria protagonista. Os “masques” surgem como referência quanto ao modo como as personagens se encaram a si mesmas. São elas máscaras, rostos ilusórios perante a população francesa e senegalesa pois, escondidos por detrás das mentiras, Sallie e o ex-futebolista morto, Moussa, não se encontram nem numa nem noutra cultura. O lugar de ambos é a de não pertencer, na verdade, às duas culturas em questão. Nem uma nem a outra personagem encontram um porto seguro e definitivo no que diz respeito à sua vivência<sup>7</sup>.

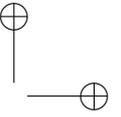
Por outro lado, a metamorfose aparece no romance como uma peça chave relacionada com a transformação identitária de ambas as personagens, assim como de Homme de Barbès. A mudança concretiza-se na aquisição de novos costumes e na confrontação das personagens de origem senegalesa com os franceses. A metamorfose concretiza-se a nível existencial, nomeadamente na maneira como os sonhos e o imaginário destas personagens são abalados e destruídos pelo quotidiano vivido em território francês.

A questão da assimilação, largamente debatida na literatura colonial e na fase da Negritude, é recuperada por Fatou Diome em *Le Ventre de l'Atlantique*. As máscaras remetem igualmente para os textos teóricos de Frantz Fanon, sobretudo em *Peaux noires, Masques blancs*, onde o leitor se depara com a ideia da imitação dos costumes dos ocidentais pelo indivíduo negro e, por conseguinte, pelo homem senegalês<sup>8</sup>. Moussa, personagem essencial quanto a esta problemática, é revelador da impossibilidade de o senegalês ser completamente aceite nos contextos ocidental e francês, pelo facto de a sua educação no Senegal não ter contribuído para o desenvolvimento do espírito de iniciativa. Portanto, Sallie critica dois aspectos da interacção entre senegaleses e franceses. O primeiro deles é o facto de não haver, na realidade, uma abertura de França, a nível social e político, no que diz respeito ao acolhimento dos estrangeiros, como é o caso da protagonista. O segundo assenta no facto de o

<sup>7</sup> A este respeito, cf. o filme do escritor e realizador senegalês Ousmane Sembène, *La Noire de ...*, todo construído em torno da questão da identidade, onde a máscara assume uma grande importância. A autora de *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome, está presentemente a preparar uma Tese de Doutoramento sobre a obra literária e cinematográfica de Ousmane Sembène. Para argumento do filme serviu o conto “La Noire de...”, publicado na *Anthologie Voltaïque*, Paris, Présence Africaine, 1962.

<sup>8</sup> Questão também abordada no filme de Ousmane Sembène.





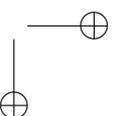
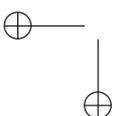
homem senegalês possuir uma mentalidade virada para o passado e para a tradição secular, ou seja, a narradora-personagem denuncia a estagnação em que Niodior, representação do espaço senegalês, se encontra. Não existe na ilha uma aposta na formação e no ensino da população jovem, o que leva Madické e os seus amigos a falharem no seu percurso existencial. Daí, a ambiguidade porque todas as personagens do romance, que se deslocam para fora de Niodior, podem ou não vir a ser bem sucedidas no que diz respeito aos seus objetivos. Por outro lado, elas personificam a duplicidade, funcionando como uma espécie de ponte inter-cultural. São personagens que se situam entre Senegal e França, que são “engolidas” pelo Atlântico, cujo ventre é uma metáfora ou símbolo de uma viragem ou mudança de vida para Sallie, Moussa, Ndetare, o Homme de Barbès e claro, o jovem Madické<sup>9</sup>.

Assim, no que diz respeito ao espaço, temos também uma oposição explícita entre os dois universos, um pautado por um passado e outro conotado com as tecnologias e com o progresso científico. Veja-se o exemplo de a ilha não estar modernizada: possui só um posto telefónico, ao qual toda a população recorre para manter contacto com familiares que estão em territórios ocidentais, nomeadamente em França.

Por outro lado, também existe uma vontade por parte da protagonista em conciliar esses dois mundos, quando volta à sua terra natal, com o objetivo de visitar a família, nomeadamente Madické. Assim, apesar de ser uma personagem ligada à diáspora, pode-se concluir que Sallie tenta manter um elo relativamente à sua cultura de origem. Todavia, esse projecto de reconciliação é perturbado quando ela é considerada como estrangeira, como uma pessoa que não pertence mais à cultura senegalesa:

Irrésistible, l’envie de remonter à la source, car il est rassurant  
de penser que la vie est plus facile à saisir là où elle enfonce

<sup>9</sup> Quanto à simbologia do elemento aquático, conferir Mircea Eliade, *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Éditions Gallimard, 1979. Para o teórico, a água representa o fluir do tempo assim como simboliza a ponte entre um determinado estado existencial e outro no que diz respeito à vida do ser humano. A este respeito conferir também Bi Kacou Parfait Diandue, “Le Ventre de l’Atlantique, Métaphore aquatique d’un mirage: Ideal brisé de l’Ailleurs?” in *Éthiopiennes* n° 74 – *Littérature, philosophie et art 1er semestre 2005 – Altérité et diversité culturelle* (<<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article258>>).

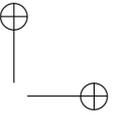
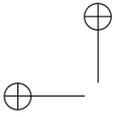


ses racines. Pourtant, revenir équivaut pour moi à partir. Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'autre pour ceux que je continue à appeler les miens. (p. 166)

A metamorfose, já referida, é uma ideia no romance de Fatou Diome, onde se traz a lume a diversidade cultural em França, sobretudo quando Sallie se refere às três raças da população que aí existem: “*Blacks, Blancs, Beurs*” (p. 178). O território francês alberga uma pluralidade de culturas, facto explicitamente referido, sobretudo na parte final do romance. Na narração de Sallie, França é despida das suas vestes originalmente brancas e há uma preocupação da narradora-personagem: o descortinar das falhas dos dois universos nos quais tenta sobreviver. Com efeito, a protagonista critica as muitas discrepâncias a nível social em território francês; recorre à ironia quando se refere ao fenómeno do consumismo e do capitalismo; denuncia as novas tecnologias que realizam outro tipo de colonização, a “*colonisation mentale*” (p. 53) porque, para os senegaleses, sobretudo a geração jovem, França oferece bens materiais que não existem em Niodior e que são manipuladores do pensamento, isto é, são produtos que não contribuem para a formação intelectual do povo senegalês. Configura-se, assim, uma imagem errónea do Ocidente no Senegal por causa do fenómeno propagandístico e devido aos franceses que ostentam riquezas e posses em terras senegalesas. A protagonista recorre, igualmente, à personagem de Ndetare para mostrar que os “clichés” e o imaginário construído à volta de França são meras ilusões, representações distorcidas de uma realidade onde a lei do dinheiro impera: “*La France, ce n'est pas le paradis. Ne vous laissez pas prendre dans les filets de l'émigration. Rappelez-vous, Moussa était un des vôtres et vous savez aussi bien que moi comment il en est sorti*” (p. 114).

Quanto ao Senegal e à ilha de Niodior, a crítica tem a ver com personagens que estagnaram no tempo, presas a um passado que nunca mais voltará. De entre os aspectos criticados, a protagonista destaca o facto de os habitantes de Niodior se terem acomodado por causa do dinheiro trazido pelos familiares que vivem no estrangeiro e por causa de uma ideologia de tipo marxista-leninista, como demonstram as seguintes palavras irónicas de Sallie:

L'idéologie communautaire prime sur la bienséance ou, plutôt, elle est érigée comme la base même de cette dernière. On doit

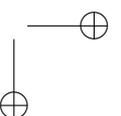
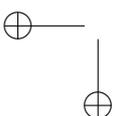


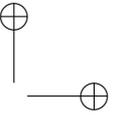
tout partager, le bonheur comme le malheur. La mémoire collective n'hésite pas à ressasser sa maxime: bien de chacun, bien de tous. (p. 167)

No que diz respeito à questão da identidade, a personagem principal revela a sua pertença às duas culturas quando destaca os seus aspectos positivos. Profundamente marcada por um lirismo, a memória da natureza de Niodior provoca em Sallie um sentimento de nostalgia e de vontade em voltar à ilha mas, também, não lhe ocorre a ideia de se reinstalar nesse espaço insular e continuar lá a sua vida. Isso deve-se ao facto de existir uma outra realidade, a francesa, que é de ordem cultural. Por questões pessoais, financeiras e de princípios, a protagonista prefere viver em França, uma vez que não há possibilidade de futuro em Niodior e o fosso entre a mentalidade do povo da sua terra natal e as ideias e valores que Sallie adquiriu ao longo da sua experiência não lhe permitem voltar para o passado e tradição senegaleses. Por essa razão, a narradora-personagem afirma que “*le sentiment d'appartenir est une conviction intime qui va de soi; l'imposer à quelqu'un, c'est nier son aptitude à se définir librement.*” (p. 172). Esta citação remete-nos igualmente para a abordagem que Cheikh Sakho faz da narrativa de Sallie, para a qual persiste o projecto ideal de criar, graças aos laços tecidos entre África e Europa, uma “*citoyenneté universelle*”<sup>10</sup>. Para tal, em *Le Ventre de l'Atlantique*, o que é apontado como elemento fundamental na elaboração desse projecto é a simbiose ou mestiçagem cultural. Sallie defende, assim, a ruptura de fronteiras e a ideia do cosmopolitismo e do livre-trânsito humano, ao afirmar:

Je cherche mon pays là où on apprécie l'être-additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe les fragmentations identitaires. Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence et la douleur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. Je cherche mon territoire sur une page blanche; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors, partout où je pose

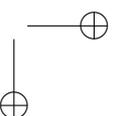
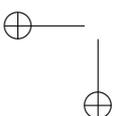
<sup>10</sup> Conferir “*Citoyenneté universelle: La quête obsédante d'une identité dans Le Ventre de l'Atlantique*”, in *Éthiopiennes*, n.º 78 – *Littérature et ar tau miroir du tout-monde / Philosophie, éthique et politique 1er semestre 2007* (<<http://ethiopiennes.refe.r.sn/spip.php?article1538>> – consultado a 31 de Janeiro de 2009).

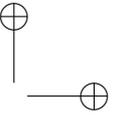
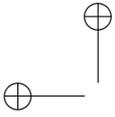




mes valises, je suis chez moi. Aucun filet ne saura empêcher les algues de l'Atlantique de voguer et de tirer leur saveur des eaux qu'elles traversent. Racler, balayer les fonds marins, tremper dans l'encre de la seiche, écrire la vie sur la crête des vagues. Laissez souffler le vent qui chante mon peuple marin, l'Océan ne berce que ceux qu'il appelle, j'ignore l'amarrage. Le départ est le seul horizon offert à ceux qui cherchent les mille écrins où le destin cache les solutions de ses mille erreurs. (pp. 254-255)

**2.3.** No que diz respeito à linguagem em *Le Ventre de l'Atlantique*, a história é narrada em francês padrão. Como referimos, Sallie é uma imigrante em França, com formação feita, desde cedo, em escola francesa, onde ela descobre os grandes clássicos da literatura do colonizador. Esse facto, assim como o de a protagonista não se identificar com a mentalidade dos seus conterrâneos, levam-na a optar por um discurso que obedece às normas da língua francesa. Na narrativa de Sallie não existe nenhuma tentativa de exploração da língua senegalesa, como, por exemplo, expressões ou frases de tipo aforístico, muito próprias das histórias de raiz africana. O único provérbio, traduzido do “sérèr” para francês, que surge repetido é “*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité!*”, o que remete para o trabalho árduo e para as suas consequências nas experiências vividas pelas personagens. A repetição da frase, verdadeiro “leitmotiv” do romance, pode significar que a protagonista concorda com um único ensinamento oriundo de Niodior, que se ajusta mais ao seu modo de pensar. Mas também pode ser interpretado como a voz dos seus familiares a adverti-la relativamente ao seu papel como imigrante senegalesa. No entanto, esse provérbio é realmente o único elo que liga, sob forma linguística, a narradora à sua cultura de origem, porque toda a narrativa é marcada por expressões francesas, nomeadamente nos episódios mais irónicos, como por exemplo: “*Ici, la friperie de Barbès vous donne un air d'importance, et ça, ça n'a pas de prix*” (p. 31), “*Ainsi, les Noirs aussi savaient se servir de la magie des Blancs!*” (p. 49), “*Il avait remarqué que certains habitants de l'île disposaient à peine d'un QI de crustacé, mais, méprisé, c'était lui, l'intellectuel, qui avait fini par se trouver une similitude avec ces déchets que l'Atlantique refuse d'avalier (...)*” (p. 77), “*(...) mais il lui fallait au moins*





*ça [le massage de Madame] pour retarder l'instant du cauchemar où il se voyait affublé du nez de Pinocchio”* (p. 88), etc.

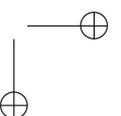
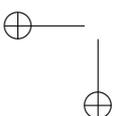
Por conseguinte, e a partir do tom extremamente crítico do romance, é possível afirmar que, contrariamente ao hibridismo de algumas personagens, entre as quais a protagonista, não existe, no caso linguístico, qualquer tipo de mestiçagem. A ausência de expressões senegalesas no discurso de Sallie, tanto a nível da apresentação da diegese, como a nível do discurso directo, revela o profundo apego da narradora-personagem à cultura de acolhimento. Esse aspecto evidencia uma estratégia narrativa que ocorre igualmente a nível temático em *Le Ventre de l'Atlantique*. Com efeito, o que Sallie procura é mostrar como ela, jovem senegalesa oriunda do microcosmos de Niodior, consegue utilizar o instrumento discursivo do antigo colonizador para destacar os aspectos negativos do Senegal e de França. A este respeito, a narradora-personagem tem um duplo propósito:

Une langue française dont elle réussit si bien à se servir pour dire l'Afrique, sa lèpre, sa misère, sa polio, sa polygamie, son appauvrissement par les colonisateurs, mais aussi les nouveaux riches occidentalisés. Une langue française pour dire de quelle manière humiliante elle est traitée lorsqu'elle se présente avec sa peau noire, à Strasbourg (...).<sup>11</sup>

No que diz respeito às personagens provenientes do Senegal, é visível que as mesmas não têm a escolaridade necessária, como acontece com Homme de Barbès, quando pronuncia certas palavras francesas pautadas pelo sotaque da língua de origem, o “sérèr”: “*C'était un petit accident dé trawail*”<sup>12</sup>. A dificuldade de Homme de Barbès em utilizar a língua francesa de modo correcto surge igualmente quando Sallie afirma: “*comme son français, incapable*

<sup>11</sup> In Alice Granger, “À propos de *La Préférence nationale*, Fatou Diome – Éditions Présence Africaine”, artigo tirado de <<http://www.jmv.hollowtomato.com/jmv/archivesjmv/DiomeFatou.pdf/>> (consultado em 28 de Dezembro de 2009). Apesar de o artigo, referir o aspecto linguístico francês noutra obra de Fatou Diome, a utilização da língua francesa e o seu significado, em *La Préférence nationale*, também se aplica ao romance do nosso estudo.

<sup>12</sup> Quanto a esta citação, o facto de ter de ser posta em itálico impossibilita o itálico de *dé trawail* do texto original. Por esse motivo, a nossa opção é o sublinhado para enfatizar a ideia que evidenciamos.

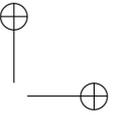
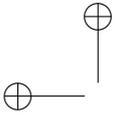


*d'exprimer les nuances, tenait ses neurones hors jeu, il comprit que son corps était son unique capital (...)*” (p. 89). Quanto a Moussa, ocorre também algo de semelhante, uma vez que, na sua relação com os franceses, esta personagem dificilmente consegue estabelecer uma comunicação plena. Com efeito, no único episódio de diálogo no qual participam os seus colegas de equipa, Moussa não pronuncia nenhuma palavra, deixando um deles reproduzir a conversa mantida entre os dois um pouco antes. Por outro lado, Moussa utiliza apenas algumas palavras em francês, no episódio em que é confrontado com os polícias franceses: “*Ils sont chez le patron*” e “*Le patron du bateau, là-bas, au port.*” (p. 106). Assim, personagens como Moussa ou Homme de Barbes, que nunca estudaram na escola francesa, não possuem instrumentos de defesa válidos quando confrontados com a cultura e a língua do ex-colonizador.

O caso de Ndetare diverge dos anteriormente referidos porque, como professor do ensino básico em Niodior, consegue estabelecer diálogo com os seus alunos em francês. Verdadeiro pilar do ensino e da formação na ilha, “l’instituteur” procura fundamentalmente incutir a língua de “(...) *Descartes, (...) Montesquieu, (...) Victor Hugo, Molière (...)*”<sup>13</sup> na educação dos jovens de Niodior e, no seu discurso, não existem quaisquer indícios de línguas autóctones. O mesmo se pode dizer relativamente a Madické e aos seus colegas de turma e de futebol, aspirantes ao exílio, que também utilizam constantemente a língua francesa. Algumas das suas construções fráscas não obedecem às regras dos textos escritos, clássicos, mas o facto de os jovens niodioreses recorrerem à língua do antigo colonizador mostra como a mestiçagem cultural se encontra em início de processo numa sociedade com regras rígidas como a de Niodior.

Todavia, há igualmente personagens pautadas pela tradição, que não hesitam em empregar no seu discurso o vocabulário “sérèr”, como é o caso dos pais de Moussa, quando utilizam termos do vestuário típico de Niodior (“*thi-aya (pantallon bouffant)*” e “*sabador (boubou)*” – p. 103). Expressões em língua árabe também ocorrem no texto narrativo, como notamos em “*Allah Akbar*”, “*Alhamdou lillahi*”, “*Inch Allah*” (p. 108) ou “*Allahou Akbar*” (p. 152), o que demonstra como a religião islâmica é fundamental na sociedade senegalesa. Temos igualmente palavras em “sérèr”, empregues no dia-a-dia do homem senegalês, como acontece com o ritual do chá, ou “*thiéboudjène*”

<sup>13</sup> Conferir as páginas 65 e 66.

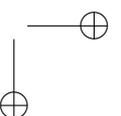
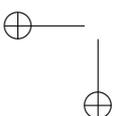


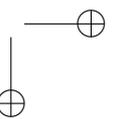
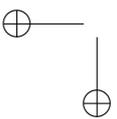
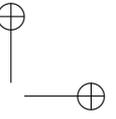
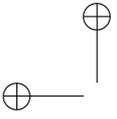
(p. 162), ou com outros comportamentos que têm a ver com etiquetas senegalesas, tais quais “*téralgane, bien recevoir un invité*” ou “*téranga, l’hospitalité nationale*” (p. 149). Estas manifestações discursivas dos conterrâneos de Sallie, ligados ao passado tradicional de Niodior, são reveladoras de outras situações que surgem no romance, com destaque para os episódios em que a narradora-personagem desempenha o papel de tradutora dos diálogos tecidos pelas personagens da sua ilha natal. Note-se também que Sallie tenta enriquecer o seu discurso com um lirismo e um estilo, marcados pelo francês, afastando-se, assim, da cultura senegalesa com uma meta bem definida:

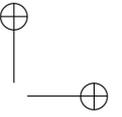
Langue française, autre langue, celle des “envahisseurs”, très tôt comprise comme le “médium” idéal pour rester à l’intérieur du ventre, bercée par ses vagues puissantes, *Le Ventre de l’Atlantique*, de l’enfance éternisée, langue pour devenir l’envahisseuse fœtale. Rester à l’intérieur de ce ventre fait de mots, de figures de rhétorique, de style, et en même temps en être armée, pourvue, donc être une fille qui en a! Qui a les moyens de trancher en permanence.<sup>14</sup>

Por conseguinte, Sallie é um caso à parte das outras personagens de língua senegalesa porque, identificando-se com a cultura francesa, é ao mesmo tempo “porte-parole” da importância do ensino e da aprendizagem, não só baseados na cultura livresca, mas também no conhecimento dos dois mundos em que se insere e das duas línguas que a transformam num ser híbrido do ponto de vista cultural. É a problemática da identidade cultural que está em causa, ou seja, o tema central do romance relaciona-se com a impossibilidade de a protagonista identificar-se plenamente com as culturas africana e europeia.

<sup>14</sup> In Alice Granger Guitard, “*Inassouvies, nos vies*, Fatou Diome – Éditions Flammarion” tirado de </http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article663/> (consultado em 28 de Dezembro de 2009).

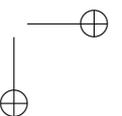
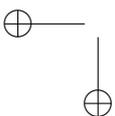


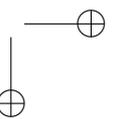
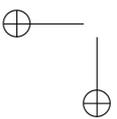
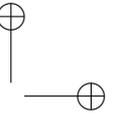
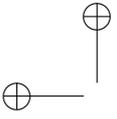


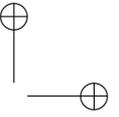


## **Parte IV**

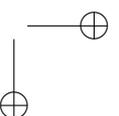
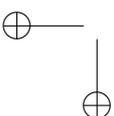
# **CONSIDERAÇÕES FINAIS: (DES)CONVERGÊNCIAS TEMÁTICAS E FORMAIS NOS ROMANCES DE MIA COUTO E DE FATOU DIOME**





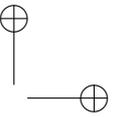
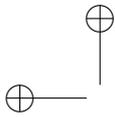


Com base na comparação entre as duas obras, importa salientar o facto de que ambas pertencem às literaturas pós-coloniais, tematizando conceitos-chave, como o hibridismo e ambiguidades a nível cultural. Enfrentando dificuldades na construção da sua identidade, o protagonista de *Um Rio chamado Tempo*, *Uma Casa chamada Terra*, Marianinho, e a narradora-personagem de *Le Ventre de l'Atlantique*, Sallie, oscilam entre duas culturas e questionam o seu lugar no mundo. No que diz respeito ao romance de Fatou Diome, a história situa-se em dois espaços distintos, Senegal e França, e a relação entre os dois países efectua-se praticamente só num sentido. Os elementos culturais senegaleses, por exemplo, não chegam ao espaço francês, aspecto que pode ter duas explicações. A primeira tem a ver com o facto de a sociedade do Senegal estar voltada para o passado, para uma tradição secular, o que impede a nação de se modernizar. A segunda relaciona-se com os contextos históricos de ambos os países. Com efeito, para os franceses, o Senegal ainda possui características da colonização, nomeadamente no que diz respeito ao seu cenário, profundamente bucólico e exótico, cuja presença é uma constante nas narrativas da literatura colonial. Acrescente-se ainda que a sociedade de Niódior não apresenta evolução do ponto de vista estrutural e psicológico, como se verifica nas práticas e costumes dos seus habitantes. A religião islâmica é um dos pilares que dita as leis sociais dos niodiorenses, aspecto que não se coaduna com o sistema laico ocidental. É por esse motivo que a narradora-personagem do romance, Sallie, se afasta da sua cultura de origem para se realizar numa outra sociedade, onde a educação e o conhecimento são de extrema importância. A viagem da protagonista para França funciona como uma espécie de abertura da ilha natal a outros horizontes. Levada pelas ondas do Atlântico, a narradora-personagem chega a outros “portos”, marcados pelo ideal cosmopolita e pelo saber. Apesar das dificuldades sofridas no quotidiano por força da sua adaptação em território francês, Sallie pretende evidenciar que a sua “aventure ambiguë”, já referida, lhe permite entrar em contacto directo com a cultura do país de acolhimento e intensificar a sua experiência existencial. Graças ao seu percurso iniciático em solo francês, a personagem principal desenvolve igualmente o espírito crítico relativamente a si mesma e a



outras personagens da narrativa, circunstância que realça duas ideias centrais do romance: a primeira é que Sallie não se identifica com os indivíduos de Niodior que, por seu lado, a rejeitam, como se pode deduzir das palavras dos pais dos colegas de escola da protagonista: “*Heureusement pour nous, c’est une fille, elle ne risque pas de propager son nom chez nous*” e “*Oui, mais en attendant, elle vole la chance de nos petits. Cette étrangère a sans doute un pouvoir occulte, Après tout que savons-nous de son père?*” (p. 78). O seu distanciamento relativamente ao lugar de nascimento é igualmente evidenciado pelo facto de a protagonista não querer seguir as regras impostas pela sociedade de Niodior, pouco flexíveis, sobretudo no que diz respeito à situação das mulheres e da educação. Com efeito, a personagem não se revê na cultura senegalesa e sente-se estrangeira no país de acolhimento, uma vez que critica o quotidiano em terras francesas, devido ao racismo e à discriminação social aí existentes.

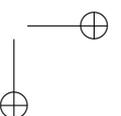
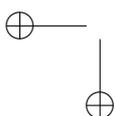
Quanto a *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra*, o protagonista Marianinho realiza outro tipo de viagem, diferente da de Sallie de *Le Ventre de l’Atlantique*. Em vez de sair do seu país, Moçambique, para território luso ou outro universo, o narrador-personagem volta para o microcosmos tradicional de Luar-do-Chão, profundamente pautado pela tradição e por crenças de tipo animista. Marianinho regressa às suas origens, mas com uma mentalidade formada por modelos de tipo ocidental, marcados pelo pensamento pragmático e racional. Neste sentido, o regresso da personagem principal à terra natal pode ser considerado como um elemento purificador relativamente aos valores ocidentais e aos efeitos da globalização. No entanto, o confronto do narrador-personagem com outro tipo de concepção do real, que é a dos habitantes da sua ilha natal, transforma-o num estrangeiro nesse espaço. O facto de Marianinho não entender certas manifestações e certos costumes praticados pelos seus familiares acentua a dicotomia entre os valores culturais ocidentais e os da cultura moçambicana. As oposições temáticas presentes no romance são, assim, reveladoras de dois mundos estanques. A dificuldade de conciliar os dois microcosmos e o facto de o protagonista possuir valores de ambos evidenciam a sua peculiaridade porque a experiência iniciática em Luar-do-Chão aponta para uma nova identidade. Tal como Sallie da narrativa senegalesa, Marianinho é um “homem traduzido”, um mestiço cultural, um ser híbrido. Por esse motivo, o antagonismo entre tradição e modernidade é

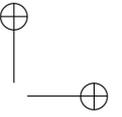


um elemento-chave em *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra* mas também em *Le Ventre de l'Atlantique*.

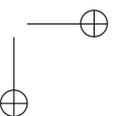
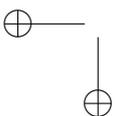
Aspecto que diferencia as duas narrativas é o modo como os protagonistas utilizam a linguagem. Se, em *Le Ventre de l'Atlantique*, a narração é feita em francês padrão, na história de Marianinho existem neologismos e jogos de palavras, ou seja, tentativas de renovação da língua portuguesa. Trata-se de duas propostas de escrita diferentes, que perseguem propósitos ideológicos concretos. Efectivamente, o carácter inovador da linguagem do romance *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra*, evidencia uma clara necessidade de aclimatização da língua portuguesa ao contexto africano. A transgressão das normas do português padrão revela uma atitude no sentido de criar uma nova linguagem literária conotada com a moçambicanidade. Quanto à narrativa de Sallie, o objectivo é diferente, porque ela faz uso da língua francesa para criticar a maneira como as minorias raciais são exploradas em França, uma vez que a política deste país, relativa à imigração, possui discrepâncias no que diz respeito à transposição dos ideais da democracia para a prática quotidiana. Sallie recorre ao francês para criticar também determinados fenómenos do dia-a-dia, específicos da sociedade do país de acolhimento, como a publicidade e o uso excessivo das novas tecnologias. Para este efeito, vale-se do discurso figurado, com destaque para a ironia, quando comenta imagens culturais estereotipadas, denunciando, assim, o facto de haver, na globalização, uma perda constante dos valores humanos, bem como uma despersonalização do indivíduo apanhado na rede virtual de relações entre os seres.

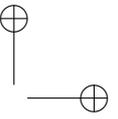
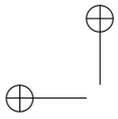
Relativamente ao aspecto estrutural da narrativa senegalesa e do romance de Mia Couto, o que os distingue é a questão da modalidade representativa. *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra* explora a modalidade do realismo mágico, consubstanciado em episódios surreais e na recuperação de crenças ancestrais relacionadas com o mundo dos vivos e dos mortos e com a simbologia atribuída aos elementos naturais. Por seu lado, a história de Sallie é pautada pelo realismo, se bem que a protagonista não hesite em incluir na narrativa elementos do imaginário da sua cultura de origem, com as crenças religiosas partilhadas pelas personagens de Niodior, que são objecto de crítica por parte da narradora-personagem. Característica comum a ambos os romances é a sua estrutura: as acções não são apresentadas numa sequência cronológica. As analepses e as prolepses evidenciam a complexidade tempo-





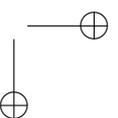
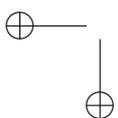
ral, atribuída ao realismo mágico, no caso da narrativa de Marianinho, e ao discurso memorialístico, na história de Sallie. Aliás, são precisamente estes aspectos formais, bem como a temática da identidade cultural, que afastam as duas narrativas dos modelos tradicionais ocidentais, questão de interesse para uma investigação futura no contexto das literaturas africanas e europeias pós-coloniais.

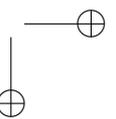
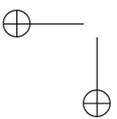
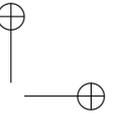
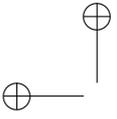


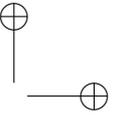


# Parte V

## Bibliografia







## **Bibliografia Ativa**

COUTO, Mia, *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2003.

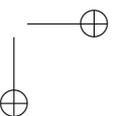
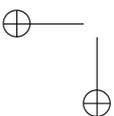
DIOME, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière – Le Livre de Poche, 2006.

## **Bibliografia Passiva**

### **I. Sobre a obra de Mia Couto**

AFONSO, Maria Fernanda, “A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, sincretismo, hibridez, ou a reinvenção das formas narrativas” in *Estudos de Literaturas Africanas – Cinco Povos, Cinco Nações* (Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – 8 a 11 de Outubro de 2003), Lisboa, Novo Imbondeiro, 2006, pp. 544-552.

FONSECA, Ana Margarida, *Projectos de Encostar Mundos*, Lisboa, Ed. Difel, 2002.



GONÇALVES, Perpétua, “Para uma aproximação língua-literatura em português de Angola e de Moçambique”, in *Palavras*, nº 14, Lisboa, Associação de Professores de Português, 1998, pp. 77-85.

LABAN, Michel, *Moçambique. Encontro com Escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

MATUSSE, Gilberto, *A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1993.

PETROV, Petar, “A obra de Mia Couto e a questão do género literário”, in *Ficção em Língua Portuguesa*, Lisboa, Roma Editora, 2010, pp. 97-107.

PETROV, Petar, “O Universo Romanesco de Mia Couto”, in *Estudos de Literaturas Africanas – Cinco Povos, Cinco Nações* (Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – 8 a 11 de Outubro de 2003), Lisboa, Novo Imbondeiro, 2006, pp. 670-679.

## II. Sobre a obra de Fatou Diome

BRINKER, Virginie, “Fatou Diome, *Le Ventre de l’Atlantique* – «L’écriture comme cire chaude entre les cloisons des deux bords»”, in <<http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-10722489-6.html>> (consultado a 11 de Novembro de 2009).

DIANDUE, Bi Kacou Parfait, “Le Ventre de l’Atlantique, Métaphore aquatique d’un mirage: Idéal brisé de l’Ailleurs?”, in *Éthiopiennes*, nº 74 – *Littérature, philosophie et art 1er semestre 2005 – Altérité et diversité culturelle* (<<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article258/>> – consultado a 11 de Maio de 2008).

DIOUF, Mbaye, “«J’écris pour apprendre à vivre» – Entretien avec Fatou Diome” (Québec, 18 avril 2008) in *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, Nr. 17/2009, 9. Jg., pp. 137-151.

GRANGER, Alice, “À propos de *La Préférence nationale* de Fatou Diome – Éditions Présence Africaine” in <<http://www.jmv.hollowtomato.com/jmv/archivesjmv/DiomeFatou.pdf>> (consultado a 28 de Dezembro de 2009).

GRANGER, Alice, “*Inassouvies, nos vies*, Fatou Diome – Éditions Flammarion” in <<http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article663>> (consultado a 28 de Dezembro de 2009)

KESTELOOT, Lylian, “Observations sur la nouvelle génération d’écrivains africains”, in *Éthiopiennes*, n° 78 – *Littérature et art au miroir du tout-monde / Philosophie, éthique et politique 1er semestre 2007* (<<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1539/>> – consultado a 31 de Janeiro de 2009).

MBOUGEN, Hervé, “Interview de Fatou Diome, auteur de “Le Ventre de l’Atlantique””, in <<http://www.grioo.com/info1151.html#>> (consultado a 11 de Novembro de 2009).

NGUE, Julie C. Nack, “Colonial Discourses of Disability and Normalization in Contemporary Francophone Immigrant Narratives: Bessora’s 53 cm and Fatou Diome’s *Le Ventre de l’Atlantique*”, in *Wagadu*, V. 4, 2007, Special Issue: *Intersecting Gender and Disability Perspectives in Rethinking Postcolonial Identities* (<<http://appweb.cortland.edu/ojs/index.php/Wagadu/article/viewArticle/325/614/>> – consultado a 11 de Novembro de 2009).

ROHMER, Nathalie, “De l’Atlantique à la France” in <<http://www.afrik.com/article6795.html>> (consultado a 28 de Dezembro de 2009).

SAKHO, Cheick, “Citoyenneté universelle: la quête obsédante d’une identité dans *Le Ventre de l’Atlantique*”, in *Éthiopiennes*, n° 78 – *Littérature et art au miroir du tout-monde / Philosophie, éthique et politique 1er semestre 2007* (<<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1538/>> – consultado a 31 de Janeiro de 2009).

THOMAS, Dominic, “African Youth in the Global Economy: Fatou Diome’s *Le ventre de l’Atlantique*” in *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East 2006* 26, Durham, Duke University Press, pp. 243-259.

### III. Obras de índole teórica

ALMEIDA, Miguel Vale de, “Da Diferença e Da Desigualdade: Lições da Experiência Etnográfica”, in *A Urgência da Teoria*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 75-108.

ALMEIDA, Miguel Vale de, *Um Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade*, Oeiras, Celta, 2000.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verbo, 1983.

ANGIUS, Fernanda, “A Actual Literatura em Moçambique (A propósito de uma literatura em construção)” in *LATITUDES*, nº 7, Dezembro 1999 / Janvier 2000 (<[www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/17\\_7\\_5.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_7_5.pdf)> – consultado a 21 de Novembro de 2009).

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen (ed.), *The Empire Writes Black: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2001.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen (ed.), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2001.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1978.

BHABHA, Homi K., “Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-colonial”, in *A Urgência da Teoria*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 21-44.

BHABHA, Homi K., *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003 (tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves).

BONN, Charles, GARNIER, Xavier, *Littérature Francophone*, Vol. 1 – *Le Roman*, Paris, Éditions Hatier, 1997.

BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) Realism, The New Critical Idiom, Literary Studies/Cultural Studies*, Nova Iorque, Routledge, 2004.

CHEVRIER, Jacques, *La Littérature Nègre*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000.

CHIAMPI, Irlemar, *O Realismo Maravilhoso*, Coleção Debates, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Éditions Gallimard, 1979 (1ª edição, 1952).

FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Éditions François Maspéro, 1979.

FANON, Frantz, *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris, Éditions Seuil, 1975.

GILROY, Paul, “Multicultura e Convivialidade na Europa Pós-colonial”, in *A Urgência da Teoria*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 167-188.

GLINGA, Werner, “Le Kenya et le Sénégal: Aspects de la diversité des littératures aricaines”, in *Éthiopiennes n° 43 revue trimestrielle de culture négro-africaine 4e trimestre 1985*, volume III n° 4 (</http://ethiopiennes.refer.sn/spi p.php?article1483/> – consultado a 31 de Janeiro de 2009).

HALL, Stuart, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001 (tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guarcira Lopes Louro).

HALL, Stuart, “La question multiculturelle”, in *Identités et Cultures: Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007.

HALL, Stuart, “Identité Culturelle et Diaspora”, in *Identités et Cultures: Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, pp. 227-241.

HALL, Stuart, “Quand commence le «postcolonial»? Penser la limite”, in *Identités et Cultures: Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007.

HAMILTON, Russell G., “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, in *Veredas*, vol. III, tomo II, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000.

HAMILTON, Russell G., *Literatura Africana, Literatura Necessária*, Vol. II – *Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Biblioteca de Estudos Africanos, Lisboa, Edições 70, 1984.

KANE, Cheikh Hamidou, *L’Aventure ambiguë*, Paris, Unité Générale d’Éditions, 1971.

KANE, Mohamadou, “Sur l’histoire littéraire de l’Afrique subsaharienne francophone”, in *Études Littéraires*, Vol. 24, n° 2, 1991, pp. 9-28. (</http://id.erudit.org/500964ar/> – consultado a 11 de Novembro de 2009).

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature negro-africaine*, Paris, Éditions Karthala, 2001.

KINDO, Aïssata Soumana, “Senghor: De la Négritude à la Francopho-

nie”, in *Éthiopiennes* n° 69 – *Hommage à L. S. Senghor 2ème semestre 2002* (</http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article39/> – consultado a 11 de Maio de 2008).

LARANJEIRA, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Ed. Colibri, 2003.

MENDONÇA, Fátima, “Literaturas Emergentes, Identidades e Cânone”, in RIBEIRO, Margarida Calafate, MENESES, Maria Paula (orgs.), *Moçambique: das palavras escritas*, Porto, Ed. Afrontamento, 2008, pp. 19-34.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrige / PUF, 2007.

NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones – Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2004.

NOA, Francisco, *A Escrita Infinita – Ensaio sobre literatura moçambicana*, Maputo, Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

SAID, Edward, *Orientalismo*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2004 (tradução de Pedro Serra).

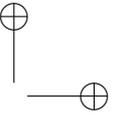
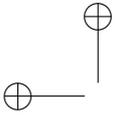
SAID, Edward, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-colonialidade*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2005.

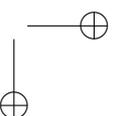
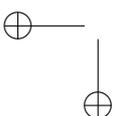
SANTOS, Boaventura Sousa, “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”, in RAMALHO, Maria Irene, RIBEIRO, António Sousa (org.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos de Identidade*, Porto, Ed. Afrontamento, 2002, pp. 23-85.

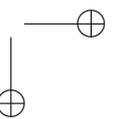
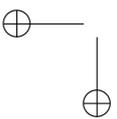
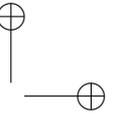
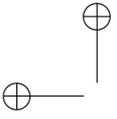
SCHEEL, Charles W., *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux: Des théories aux poétiques*, Paris, Éd. L’Harmattan, 2005.

THOMAS, Dominic, *Black France: Colonialism, Immigration and Transnationalism*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.



**Vanessa Pleno Petrov**, nascida em Lisboa, em 1983, é Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Franceses, e Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, área de especialização em Estudos Românicos, Textos e Contextos, pela Universidade Nova de Lisboa. No ano lectivo de 2011/2012 foi Assistente de Língua Portuguesa nos Liceus Jacques Amyot, em Auxerre, e Louis Davier, em Joigny, França. Presentemente é Docente do Instituto Camões na Universidade Jean Monnet de Saint-Étienne, onde lecciona as disciplinas de Português e Cultura Portuguesa.







**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto  
Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»**

A problemática da identidade cultural é um dos temas fundamentais das chamadas literaturas pós-coloniais, cujo estudo tem ocupado vários teóricos do domínio dos Estudos Culturais nos últimos vinte anos. O que está em causa é a desestabilização de sistemas identitários aparentemente fixos, circunstância atribuída às profundas mudanças sociais que se verificaram tanto nos países colonizados, após as suas independências nacionais, como nos antigos impérios coloniais. É o caso de Moçambique e do Senegal, ex-colónias de Portugal e de França, nos quais é visível o convívio de diversos credos culturais, principalmente os herdados do colonizador e os de origem autóctone. Por seu lado, o advento da modernidade e o fenómeno da globalização são outros factores que têm contribuído para a subversão das identidades entendidas como essencialistas e imutáveis. São precisamente estes problemas que os romances de Mia Couto e de Fatou Diome evidenciam: o seu repertório temático incide sobre identidades culturais híbridas, enquanto os modos de representação e de expressão se caracterizam por uma mescla de estratégias provenientes da tradição oral africana e da literatura erudita.

(da Introdução)