

A narrativa como invenção da personagem

ANA MAFALDA LEITE

Universidade de Lisboa



*Acendo a estória, me apago a mim.
No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.
Sou chamado de Kindzu.*

(TS, p. 14)

Na nota de abertura ao seu primeiro livro, *Vozes anoitecidas*, Mia Couto refere: “*Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e outras dedico este desejo de contar e de inventar*”.

A memória evocada, mais do que um elemento individual é transformada em Memória Ancestral (memória de muitas vozes e muitos tempos), através da qual o autor (e as vozes nele amalgamadas) procura dar palavra aos entes que a figuram.

A insistência sobre a *Memória e a Voz* dá ao enunciador um estatuto específico, que o torna sujeito e símbolo de uma cultura. Esta particularidade, que faz das obras de Mia Couto, uma espécie de *alegorias nacionais*, formula uma co-enunciação: um *público geral* (com a intenção de o fazer descobrir uma cultura) e um *público moçambicano* (a quem se devolve, recriada, a Memória e a Voz).

A defesa e ilustração cultural, característica de muitas das obras pós-coloniais, de que é exemplar o caso de Mia Couto, foi inspirada e legitimada pela investigação antropológica. A articulação da criação com a antropologia (quase com o aspecto de uma arqueologia) transforma as obras literárias num dispositivo poético de mistura da Memória, situada entre Mito e História, que tem por horizonte a fundação de uma comunidade. Apesar de ser necessário avaliar as teorias antropológicas, tendo em conta a sua relação com o colonialismo, este dispositivo poético, que recorre à Memória e a uma Origem mítica, como elemento de reflexão sobre o devir cultural do presente, é uma das constantes das literaturas

africanas e, muito especialmente, do autor moçambicano, Mia Couto.

Personagem como memória e voz

Jean-Marc Moura em *Littératures francophones et Théorie Postcoloniale* (1999:120), descreve alguns dos traços das *poéticas* das obras pós-coloniais, as *teknè* que as fundamentam e organizam o seu processo criativo diferencial e desenvolve dois conceitos que são fundamentais para esta descrição, o de enunciação e o de cenografia, enquanto conjunto de *signos decifráveis*, que articula a obra e o mundo e constitui a *inscrição legitimadora* de um texto.

A cenografia é dominada pela cena literária, que confere à obra o seu enquadramento pragmático (e dramático), figurando-se um lugar de autor e um lugar de público, e impondo-se um ritual discursivo próprio à enunciação e representação. A obra procura situar-se, de forma dúplice, no mundo *geral*, ligando-se a um conjunto socio-cultural, enraizado num território *particular*, com tradições próprias, com o objectivo de legitimar a cultura donde emana, num prolongamento actual das suas tradições.

Situando-nos no cruzamento destes dois dispositivos cenográficos textuais, Memória e Vocalidade, interessamos analisar o modo como se dá o tratamento da personagem em Mia Couto.

Terra/Nação/Cultura como personagem

Terra sonâmbula, título de um dos romances de Mia Couto, metaforiza a terra como personagem, deixa-nos acompanhar o movimento andarilho de uma terra em estado de sonho e de pesadelo.

Uma narrativa de viagens, as viagens (d)escritas por Kindzu, e as do velho e da criança através dos relatos de Kindzu. As duas narrativas acabam confluindo, as personagens da história primeira começam a viver os acontecimentos da segunda, as paisagens a misturar-se magicamente e, no final, o romance termina unindo as duas histórias/viagens numa só. Enquanto narrativas de iniciação, as duas histórias são marcadas por diferentes provas, enformadas nas diferentes narrativas relatadas. Todas elas encerram um sentido alegórico e veiculam a aprendizagem do relacionamento do mundo dos mais velhos com o dos mais novos, do passado com o presente, dos mortos com os vivos, do sonho com o real, do mar com a terra, da tradição e dos mitos com a modernidade.

Quando se afirma que o romance emblematiza a Personagem confere-se-lhe o sentido sinedóquico e iniciático de Revelação Narrativa, enquanto conhecimento e descoberta da Terra como Sujeito, cultura, identidade e nação. Semelhante figuração condensa um conjunto de seres/narrativas, em diálogo, acrescento e esclarecimento de umas com as outras.

Com efeito, percebemos que a personagem, na escrita de Mia Couto, vive da matéria narrativa vocalizada que encerra em si, e da Memória que deseja desvendar. O seu papel é essencialmente efabulatório.

Propp em *La morphologie du conte*, distingue nos contos valores constantes e outros variáveis; verifica-se com efeito que o conto oral confere muitas vezes as mesmas acções a personagens diferentes e o que muda são os nomes e os atributos das personagens, e o que não se altera são as suas acções, os acontecimentos relatados. A partir desta observação, Propp isolou a noção de *função*, definindo-a como a acção de uma personagem, definida do ponto de vista do desenrolar na intriga. Semelhante conceito funcional parece-nos estar ajustado na personagem coutiana ao seu papel fundamental de contador e de narrador. A personagem vive enquanto conta, ou pode viver porque *a sua função é Contar*. Se Existe é porque tem alguma estória para narrar: “– *Vavó deixe ele viver! Só um bocadinho! – Para o quê? – Para ele nos contar a estória dele.*” (TS, p. 175).

O Narrador/Tradutor como personagem

Em praticamente todos os livros do autor moçambicano se problematizam e configuram os enquadramentos e ajustamentos culturais das minorias do país, os indianos, os mestiços, os brancos, ou, ainda, os camponeses, os velhos, os que vivem “muito oralmente”, esses que representam outro tempo, os sem tempo e fora dele e, talvez, por isso, sem espaço maior do que uma ilha. Desde os seus primeiros contos que o narrador

moçambicano nos foi habituando a uma certa estranheza de *uma língua que não diz o que está a escrever, e que escreve mais do que pode dizer*.

O seu papel de Narrador-Mediador de culturas transpostas no corpo de uma língua, que se reinventa pela necessidade de se traduzir noutras, ganha expressão concreta na personagem do narrador que se apresenta no romance *O último voo do flamingo*: o “Tradutor” de Tizingara. Há necessidade de um tradutor para se comunicar com os da cidade, que também são estrangeiros, tal como Massimo, o italiano das Nações Unidas; o tradutor é necessário também para *fazer a ponte* entre o mundo do pai Sulpício, dos mais velhos da aldeia, com o dos outros homens, para fazer a ligação entre o tempo de antes e de agora, entre o onirismo dos mortos e a derrota dos vivos, entre a terra abolida e um céu numinoso e derradeiro, como o é o poente do voo do flamingo.

Em Tizingara acontecem explosões estranhas. Os capacetes azuis das Nações Unidas, que vieram colaborar na acção de desminagem, depois do fim da guerra civil, começam a explodir enigmaticamente, deles sobrando, apenas, em estado de ornamento, o membro viril. Tal facto leva a que se desloque à vila de Tizingara uma comitiva governamental e o relator italiano, Massimo, com o objectivo de averiguar as causas dessas mortes surpreendentes.

Na realidade não interessa entender ou falar tudo. A mentira vive ajustada à verdade, e traduz-se em diferentes versões. O *tradutor* organiza a narrativa através dos depoimentos/narrações, das personagens da aldeia – o feiticeiro Andorinho, o padre Muhando, a puta Ana Deusqueira, o administrador Chupango, a velha-jovem amante Temporina – como uma narrativa percorrida de veios de muitas cores.

Tizingara, seus provérbios e ditos, seus personagens e “contadeirices”, em estado permanente de mito, desorientam Massimo e o leitor, surpresos, de capítulo para capítulo. Porque a língua que os moçambicanos usam estoriam outros sentidos, além das palavras; alegoriza-se e inventa-se, continuamente percorrida pela lógica anímica da mundividência dos seus falantes/narradores. Massimo afirma: *Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui.* (p. 42).

Os motivos que levaram às explosões dos capacetes azuis efabulam-se em diferentes vozes, que desorientam e impossibilitam a escrita do relator das Nações Unidas, Massimo. Os seus papéis desaparecem no fim da história, tal como o país, não há testemunho documental possível. É impossível traduzir, não pode haver apenas um narrador; a Vocalidade é Plural e vive da diferença narrativa, das diferentes versões das Personagens/Narrador.

Homens narrativa

Constatamos que a particularidade das personagens de Mia Couto, reside na sua narrativa, história e invenção; as personagens são mundos narrativos e mediadores, “traduzem” uma experiência de vida, pessoal mas, no entanto, exemplar, didáctica e crítica, para a comunidade.

Não parecem desenvolver grande psicologia, ou mundo interior reflexivo, uma vez que existem mediante acções e, aparentemente tipificadas, como nas narrativas orais ou de origem oral, complexificam-se de acordo com outra lógica, como iremos tratar.

Partindo destes pressupostos, vamos desenvolver alguns aspectos caracterizadores da personagem na obra coutiana, veiculadores da recuperação, também ao nível da constituição da noção de personagem, de práticas narrativas fabulares, nas quais se integra, a oratura moçambicana.

Tzevetan Todorov (1971) na sua obra *Poética da prosa* inclui um artigo “Os Homens-Narrativa” em que expõe algumas das interrogações de Henry James, em *The art of fiction* (1884) acerca das personagens, ao tratar a psicologia como fundamental, nomeadamente, ao considerar que qualquer narrativa é uma “descrição de caracteres”.

Discordando que este ponto de vista se possa universalizar, o ensaísta aponta a existência de um grande número de textos, em que as personagens são submetidas à acção, e em que a palavra *personagem* significa algo diferente da coerência psicológica ou de descrição de um carácter. E refere, entre outros, o *Decameron* e *As mil e uma noites*, casos limites de a-psicologismo literário.

Já no século XVIII, Johnson considerava haver “personagens de costumes” e “personagens de natureza”, distinguindo as primeiras como apresentadas por meios de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados. Um processo próximo da caricatura, com a sua eficácia máxima para a caracterização de personagens cómicos, ou pitorescos. As personagens natureza, por seu turno, não são imediatamente identificáveis, possuem características mais profundas e ambíguas. Forster retomou esta distinção, falando em personagens planas (*flat characters*) e personagens complexas (*round characters*). Mas, sem dúvida, a qualidade da personagem, ou a sua escolha, depende, antes de mais, da função que exerce na estrutura do romance, sendo sobretudo um problema de organização interna.

A narrativa psicológica considera cada acção como uma via que dá acesso à personalidade daquele que actua, como uma expressão, ou mesmo um sintoma, pois, a acção não é considerada em si mesma, é transitiva em relação ao sujeito. A narrativa a-psicológica caracteriza-se pelas suas acções intransitivas, dando importância à

acção por si; os traços de carácter são imediatamente causais, logo que aparecem provocam uma acção, a implicação tende para uma identidade, não havendo ambiguidade comportamental. Nesse sentido pode falar-se de uma literatura *predicativa*, diz Todorov (1971:82), a importância recai sempre sobre o atributo e não sobre o sujeito da proposição.

As personagens de Mia Couto são personagens tipo e tendencialmente psicológicas; preenchem funções e papéis, de acordo com Propp, e situam-se na fronteira da personagem tipo do conto maravilhoso, embora, esta aparente simplicidade tenha, a maioria das vezes, uma complexificação, que se traduz de outros modos, que não necessariamente a psicologia.

Lógica geo-etnográfica e socio-cultural das personagens

O universo humano de Mia Couto pode organizar-se por uma espécie de tipificação, ou *personagens-tipo*, orientada por *uma lógica geográfica e social* das personagens, independentemente das variantes de nome próprio, características físicas ou psíquicas, que são fundamentalmente agrupadas por *categorias de idade*: velhos, homens, mulheres, adultos, crianças e adolescentes.

Podemos organizá-las em duas séries, mais ou menos esquemáticas, mas que nos servem metodologicamente, e que explicitam dualidades de valores éticos e culturais extremadas: mundo rural/interior/terra/velhos – tradição; mundo suburbano, urbano/litoral/mar/adultos e crianças – modernidade.

Outro grupo tipificado é o das *personagens étnicas*, também personagens-tipo, que configuram a nação moçambicana na sua diversidade, nomeadamente, o negro (aqui conviria diferenciar o urbano e o rural), o mestiço, o indiano, o branco e o chinês. Esta escolha tende a criar um espaço de convivência da diferença, e a projectar uma harmonização fraterna entre os vários grupos.

As personagens complexificam-se não pela psicologia, por transformações a que chamarei *Metamorfoses e Dualidades*, que mostram uma sociedade também em evolução e mutação, e modificam-se ainda pelos Nomes próprios.

Os Nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem, uma mais valia de sentidos, que ela preenche através do Nome, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes elíptica, que este proporciona. O Nome, por outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher na acção narrativa; veja-se o caso de Temporina, de Vasto Excelêncio, de Ana Deus Queira, Joseldo Bastante, Ascolino do Perpétuo Socorro, e tantos outros.

As transformações – *Metamorfoses* e *Dualidades* – jogam com a componente fabular e a presença do maravilhoso, característicos da transposição oral, e ajustam estas mutações físicas, psíquicas e culturais. Semelhante reconfiguração complexifica a personagem, a sua acção e comportamento, que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didáticos múltiplos.

Por seu turno a complexificação dá lugar à narração, tornam-se *personagens-narrativa*, todos têm uma estória para narrar, explicando a sua natureza ou especificidade. Mais do que personagem, o tipo complexo destina-se quase a funcionar como uma espécie de narrativa encaixada; a sua narração fornece-nos elementos para o entendimento não só da narrativa principal, mas outra matéria suplementar de informação formadora, crítica e moralizante. Escolho e apresento alguns exemplos, mas eles são inúmeros, de cada um dos casos, para ilustrar estes procedimentos de complexificação das personagens.

Complexificações: metamorfoses

Metamorfose física: *O Homem torna-se Animal*: “O grito que ela deu, nunca ninguém ouviu. Não era som de gente, era grito de animal. Voz de hiena, com certeza. Barolomeu saltou no susto: estou casado com quem, afinal? Uma nóii. Essas mulheres que à noite transformam em animais e circulam no serviço da feitiçaria?” (VA, p. 87).

O Animal torna-se Homem: “Outrossim eram. Não as hienas, próprias. Mas hienas inautênticas, bichos mulatos de gente. E para mais: suas cabeças eram as dos chefes da vila.” (OUVF, p. 216).

O Homem torna-se outra coisa: “Escute bem: em cada noite eu me converto em água, me trespasso em líquido. Meu leito é, por essa razão, uma banheira.” (AVF, p. 85).

O Homem Perde o Corpo: “Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava no ramo de uma árvore.” (OUVF, p. 215).

Metamorfose Psíquica: *O Homem torna-se Dois ou mais – a loucura*: “Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida.” (VA, p. 85).

Dualidades culturais e temporais

Dualidade temporal: *O Velho-Criança*: “Temporina se encostou na cómoda, olhou mais longe que seu olhar. Reinava em eu rosto um estranho sorriso. Me parecia aquela felicidade que eu já vira em rostos idosos: o simples facto de morrer mais tarde, depois de terminado o tempo. E falou com a sua voz de menina: – Tenho duas

idades. Mas sou miúda. Nem vinte não tenho.” (OUVF, p. 63).

O Jovem-Velho: “A maldição pesa sobre mim, Navaia Caetano: sofro a doença da idade antecipada. Sou um menino que envelheceu logo à nascença.” (AVF, p. 28).

Dualidade Espiritual: *O Morto-Vivo*: “Ele que entendesse: a força do crocodilo é a água. Minha força era estar longe dos vivos. Eu nunca soube viver, mesmo quando era vivo. Agora mergulhado em carne alheia, eu seria roído por minhas próprias unhas.” (AVF, p. 19).

O Vivo-Morto: “Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca. Eu já te tinha visto desse outro lado, mas as tuas linhas eram de água, teu rosto era cacimbo.” (TS, p. 91).

Dualidade cultural: *O Alfabetizado Oral*: “– deixei os cadernos lá no machibombo. Mas eu já li outro caderno, mais à frente. Lhe posso contar o que diz, quase sei tudo de cabeça, palavra por palavra.” (TS, p. 99).

O Escritor Ilustrado “– Quero ver minha voz escrita aí. E Sulpício falou. Pedi-lhe que se aproximasse do microfone. (...) Para si, meu filho, para si que estudou em escola, o chão é um papel, tudo se escreve nele. Para nós a terra é uma boca, a alma de um búzio.” (OUVF, p. 190).

Um nome, uma narrativa, um narrador

– Por favor, me escuta...

Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava, demorasse o tempo que demorasse. Ela pediu que lhe soltasse. Ainda tremia, mas pouco. Então, me contou a sua história. (TS, p. 67).

As personagens vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar, uma experiência de vida, um ensinamento, figurado ou não. A personagem é uma história virtual, que é a história da sua vida. Existe mediante a sua capacidade fabular, o seu testemunho; mais do que um ser, com psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de *argumentos* à narrativa englobante.

Por isso, em *A varanda do Frangipani*, Navaia Caetano corre o risco de morrer se deixar de contar, seguindo a estratégia de Xehrazade em *As mil e uma noites*. A sua valência como personagem vive de uma temporalidade bifronte, juventude e velhice, inocência e maturidade, conjugando o dom da palavra narrativa, da memória, ao dom da existência. São os velhos que conhecem a tradição, a palavra, a memória, e os novos, aqueles que a reaprendem. A narrativa é igual à vida, a ausência de narrativa, à morte:

De dia, meu lado criança governava meu corpo. De noite, me pesava a velhice. Deitado no meu leito, chamava os outros velhos para lhes contar um pedaço da minha história. Meus companheiros conheciam o perigo mortal daqueles relatos. No final de um trecho, eu podia ser abocanhado pela morte. Mesmo assim me pediam que prosseguisse minhas narrações. Desfiava prosa e mais prosa e eles se cansavam:

– Porra, este gajo não morre nunca...

– Acabam as histórias, acabamos nós e ele ainda há-de sobresistir... (AVF, p. 36).

No fundo, a personagem representa, na obra do escritor moçambicano, fundamentalmente, um Nome, uma Narrativa e um Narrador em simultâneo, e logo que deixa de ser necessária a sua palavra, pode morrer, desaparecer. Ou, ainda, encarada de outro modo, a personagem é apenas um encaixe, cuja argumentação, deve ser substituída, complementada, acrescentada por outras; assim acontece com os diferentes depoimentos/narrativas dos velhos do asilo, ou dos habitantes de Tizingara, ou das personagens que viajam em *Terra sonâmbula*.

Todorov (1971, p. 87) considera que o encaixe evidencia a propriedade mais essencial de toda a narrativa: “É que a narrativa englobante é a narrativa de uma narrativa. Ao contar a história de uma outra narrativa, a primeira atinge o seu tema fundamental, ao mesmo tempo que se reflecte nesta imagem de si mesma; (...) Toda a narrativa deve tornar explícito o seu processo de enunciação; mas para isso é necessário que apareça uma nova narrativa em que esse processo de enunciação seja apenas uma parte do enunciado.”

Ficamos cientes, agora, de que um dos processos de enunciação cenográfica narrativa, da prática romanesca de

Mia Couto, passa pelo tratamento da Personagem. Ao usar a personagem num processo de hibridação formal, que conjuga a tipificação da herança oral com a complexificação simbólica, o autor recriou Personagens/Narrador/Narrativa, reformulando estratégias de tratamento dos seres e da enunciação narratológica, conjugando narradores, narrativas e personagens numa única polivalência.

As estratégias de tratamento dos registos da oratura sofisticaram-se muito com o decorrer dos anos no romance africano, e pensamos que a contribuição do romance moçambicano é significativa, o que nos leva a considerar que esta inscrição, crescente, da oralidade na escrita, corresponde a uma das mais insistentes estratégias discursivas pós-coloniais africanas. Encenação de uma Memória, transformada em Memória Ancestral (memória de muitas vozes e de muitos tempos), através da qual o autor (e as vozes nele amalgamadas) procura dar voz ao tempo presente. A insistência sobre a *Memória e a Voz* dá ao enunciador um estatuto específico, que o torna sujeito e símbolo de uma cultura.

Referências

- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance” In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 51-80.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Gallimard, 1970.
- MOURA, Jean Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.
- SIMONSEN, Michèle. *Le conte populaire*. Paris, PUF, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: 70, 1971.