

Resumo: No texto “La scénographie postcoloniale”, incluído na obra *Littératures Francophones et Théorie Postcoloniale*, Jean-Marc Moura² descreve alguns dos traços das poéticas das obras pós-coloniais francófonas, as *teknè* que as fundamentam e organizam o seu processo criativo diferencial.

Há dois conceitos que são fundamentais para esta descrição, o de enunciação e o de cenografia. O estudo da poética pós-colonial concentra-se, segundo o autor, não sobre a situação de enunciação da obra, conceito linguístico transferido para o plano socio-histórico, mas antes na situação de enunciação que se configura na própria obra (situação que a obra pressupõe e que valida), e esse conjunto de signos decifráveis na obra constitui a cenografia³, que articula a obra e o mundo e constitui a inscrição legitimadora de um texto.

Palavras-chave: Cenografia, pós-colónias, literaturas, africanas, poéticas, enunciação.

Abstract: In the text “La scénographie postcoloniale”, included in the *Littératures Francophones et Théorie Postcoloniale* work, Jean-Marc Moura describes some of the poetics features of the Francophone post colonial works like *teknè* that bases and organizes them in their differential creative process. There are two conceptions which are basis to the description: one of the enunciation and the other of the scenography. The post colonial poetic study is not concentrated, according to the author, about the situation of the work enunciation, linguistic conception transferred to the social-historical plan but before in a the enunciate situation that configures in the paper work (situation in what the work presupposes and validates it) and this group of decipherable signs in the work constitutes the scenography, it articulates the work and the world so that it sets up the legitimate inscription of a text.

Keywords: Scenography, post colonies, literatures, African, poetics, enunciation.

No texto “La scénographie postcoloniale”, incluído na obra *Littératures Francophones et Théorie Postcoloniale*, Jean-Marc Moura⁴ descreve alguns dos traços das poéticas das obras pós-coloniais francófonas, as *teknè* que as fundamentam e organizam o seu processo criativo diferencial.

Há dois conceitos que são fundamentais para esta descrição, o de enunciação e o de cenografia. O estudo da poética pós-colonial concentra-se, segundo o autor, não sobre a situação de enunciação da obra, conceito linguístico transferido para o plano socio-histórico, mas antes na situação de enunciação que se configura na própria obra (situação que a obra pressupõe e que valida) e esse conjunto de signos decifráveis na obra constitui a cenografia⁵, que articula a

obra e o mundo e constitui a inscrição legitimadora de um texto.

Por meio da cenografia, a obra define os estatutos de enunciador e de coenunciador, o espaço (topografia) e o tempo (cronografia)⁶, a partir dos quais se desenvolve a enunciação, de que ela é criadora. A cenografia é dominada pela cena literária, que confere à obra o seu enquadramento pragmático (e dramático), dispondo de um lugar de autor e um lugar de público e impondo um ritual discursivo próprio à encenação e representação.

As obras pós-coloniais inscrevem-se numa situação de enunciação em que coexistem diversos universos simbólico-linguísticos (um inicialmente imposto como modelo, na situação colonial,

¹ Professora Doutora da Universidade de Lisboa - Portugal.

² MOURA, Jean Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Puf, 1999. p. 120-138.

³ Arte e técnica de projectar e dirigir a execução dos cenários.

⁴ Estes conceitos, refere Moura - cenografia, topografia e cronologia -, são de Maingueneau, D. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1988. p.29.

⁵ JAMESON, Frederic. *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. Social Text, n.15, p. 1986.

⁶ *Les Soleils des Indépendances* de A Kourouma é um exemplo de interlíngua.

contra o qual se vem a reagir); nesta situação de coexistência, a construção, pela obra, do seu próprio contexto enunciativo, desenvolve opções formais intencionais, que o conceito de cenografia pode descrever. Essas estratégias confirmam a necessidade de *legitimar teoricamente novos campos literários* e situá-los relativamente ao campo literário ocidental.

De acordo com a crítica pós-colonial, 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; no entanto, segundo Moura, a forte hierarquização europeia tem dificultado este duplo movimento, na sequência ora da desvalorização, ora da mitificação do conceito de *primitivo*.

Obras como *Les Soleils des Indépendances* de Kourouma, *L'Enfant Noir* de Camara Laye, vêm demonstrar que a cenografia pós-colonial permite evidenciar que a obra tem como objectivo legitimar a cultura donde emana, num prolongamento actual das suas tradições. Desenvolvem-se temas que são o retrato de sociedades, de culturas, de costumes diferentes.

A insistência sobre a *Memória* dá ao enunciador um estatuto específico, que o torna sujeito e símbolo de uma cultura. Esta particularidade, que faz das obras *alegorias nacionais*⁷, formula uma co-enunciação: o *público europeu* (com a intenção de o fazer descobrir uma cultura) e o *público indígena* (a quem se devolve, recriada, a memória).

A defesa e ilustração cultural, característica de muitas das obras pós-coloniais, foi inspirada e legitimada pela investigação antropológica. Maurice Delafosse serviu de apoio, através da sua obra, a muitos autores francófonos, nomeadamente a Cheik Anta Diop, que recusou aderir à tese defensora de uma mentalidade primitiva, bem como ao mito de que a história africana começa com a chegada dos europeus.

A articulação da criação com a antropologia (quase com o aspecto de uma arqueologia) transforma as obras literárias num dispositivo poético de mistura entre Mito e História, que tem por horizonte a fundação de uma comunidade. Apesar de ser necessário avaliar as teorias antropológicas, principalmente vindas do norte,

tendo em conta a sua relação com o colonialismo, este dispositivo poético, que recorre a uma origem mítica, como elemento de reflexão sobre o devir cultural do presente, é uma das constantes das literaturas africanas pós-coloniais.

Para descrever alguns dos procedimentos mais constantes da *cenografia pós-colonial*, Jean-Marc Moura distingue várias fases de um processo de apropriação literária, nomeadamente uma fase de imitação do modelo europeu (a literatura colonial), a etapa da recusa e combate contra esse modelo (a literatura revolucionária) e uma terceira, a fase de recurso às fontes culturais.

Considera haver alguns eixos em torno dos quais a obra pós-colonial constrói o seu quadro enunciativo, a saber: o *ethos*, ou a forma como a cenografia produz a sua *vocalidade* e a sua relação com a *temporalidade*, em que pretende representar-se. A relação com a *vocalidade* é um elemento fundamental; o *ethos*, noção aristotélica, está ligado ao exercício da palavra e ao papel que corresponde ao tipo de discurso adaptado.

Desta forma, a cenografia encena de diversos modos a relação com essa voz, que manifesta uma origem narrativa, concretizando-se em sinais formais e temáticos específicos: por vezes, surge associada a uma personagem típica, o *griot - contador de histórias*, ou encenada numa língua oral fictícia, ou ainda ligada à criação de uma *interlíngua*⁸, formas de atestar tal *vocalidade*, fundadora, ou o *lugar* de onde se fala, em que a obra situa a Voz.

A encenação da *topografia* da origem é muito frequente. A obra retrata espaços concretos, ou transformados em mito, para ilustrar o tempo presente, as tradições; simultaneamente pretende inscrever-se no tempo dinâmico da investigação, entre uma tradição cultural autóctone e a tradição literária europeia. Há, por vezes, rupturas, uma preocupação de voltar às raízes, às origens, ou uma sensibilidade e imaginação que encoraja os autores a uma expressão literária mais próxima das suas experiências.

O freqüente uso de uma *cronografia* mítico-histórica pretende prolongar no presente o registro da memória dos tempos antigos, e este caminho retrospectivo mais do que resultante de uma percepção nostálgica, é uma forma de confronto

⁷ Entre outros, BONI, V. Nazi. *Crépuscule des temps anciens*. Paris: Présence Africaine, 1962; RABEARIVELO, JJ. *L'Interférence*. Paris: Hatier, 1987; CONDE, Maryse. *Ségou*. Paris: P. Laffont, 1984.

⁸ NIANE, D.T. *Soundjata ou l'Épopée Mandingue*. Paris: Présence Africaine, 1960.

com um presente histórico, muitas vezes crítico e problemático. A narrativa histórica, com muitas variantes⁹, transforma a história numa metáfora, em que a construção da temporalidade enunciativa se revela fundamental.

Outra das características da cenografia pós-colonial referida por Moura é a prática de géneros híbridos, uma vez que as categorias habituais, herdadas de modelos ocidentais, têm sido postas em causa por uma prática efectiva de produção de textos que oscilam em diversas partilhas genéricas. Tome-se o exemplo de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, de Djibril Tamsir Niane¹⁰, escrita de transposição de um texto oral épico, que partilha de uma estrutura romanesca. Neste campo, vários são os caminhos e reorientações genológicas possíveis: passagem de um género ou de uma forma literária autóctone a um género ou forma literária ocidental, do conto ou da narrativa oral à narrativa escrita, de uma forma métrica oral a um poema, de uma manifestação ritual à cena teatral¹¹. A *indeterminação genérica* parece ser uma constante nas narrativas pós-coloniais, que partilham vários géneros como a autobiografia, a narrativa mítica e utilizam recursos a procedimentos e formas orais.

A cenografia pós-colonial revela, em conclusão, que há uma tentativa de partilha e de conciliação de universos simbólicos diferentes, em que a polifonia e a hibridação são reveladoras de uma rica e dramática interacção cultural.

O *Sétimo Juramento*, da autora mulina Chiziane, permite-nos situar algumas das questões levantadas pelo texto de Moura, bem como o romance *Ualalapi*, de feição mítico-histórica.

Na situação de enunciação que *O Sétimo Juramento* configura, apresenta-se um conjunto de *signos decifráveis*, que constituem uma *cenografia*, com opções formais intencionais de inscrição de um novo campo literário, moçambicano.

O romance é uma crítica à hipocrisia dos comportamentos da burguesia urbana moçambicana e desvenda os tortuosos procedimentos de uma sociedade, dominada pelo mundo do feitiço e dos mitos, que esteve sempre ligada ao comportamento sócio-cultural da maior parte dos intervenientes activos na nova política social de Moçambique, embora de forma mais ou menos latente¹².

Em uma história de família, na qual Vera é uma das protagonistas, somos confrontados com a presença do mundo mágico-espiritual, que questiona, entre outras coisas, a assimilação dos costumes, a cristianização, resultados ainda do tempo colonial. Formula-se nesta obra uma encenação da *topografia* de origem, recorrendo a autora a uma espécie de regressão temporal e espacial, a viagem do mundo urbano, litoral, para o interior do país, a fim de encontrar os representantes das práticas mais remotas de feitiçaria.

Questionam-se os primeiros anos do pós-independência em que foram proibidas as práticas feiticistas e religiosas. Este "apagamento" das tradições religiosas animistas e a ocidentalização dos costumes levou, por um lado, ao seu recrudescimento clandestino, por outro, à incapacidade de defesa e compreensão comportamental, por desconhecimento dessas mesmas práticas e tradições antigas. A corrupção e o desejo do poder fácil, da ostentação, riqueza e domínio e os modos de os obter, por via de acesso a mundos infernais, são os temas relatados em *O Sétimo Juramento*.

Um homem despoleta uma viagem iniciática ao mundo dos mortos, não olhando a meios, sacrificando ritualmente a família, para conseguir os seus almejados objectivos, poder, dinheiro e força. A mulher, Vera, protagoniza, tragicamente, uma dupla marginalização em relação ao poder cultural e patriarcal.

No romance de Chiziane, a temporalidade é um dos aspectos que nos permite perceber esta

⁹ A escritora camaronesa W. Liking escreve teatro a partir de formas rituais africanas.

¹⁰ "No contexto moçambicano [...] as crenças e práticas referentes à possessão pelos espíritos foram reprimidas, tanto pelo regime colonial como pelo governo pós-colonial. Deste modo, o resultado da relação entre os soldados (tanto da Frelimo como da Renamo), os médiuns espirituais e os adivinhos pode ser visto numa dupla perspectiva: por um lado, conferiu legitimidade aos soldados em termos de crenças religiosas, ligando-os aos poderes espirituais; por outro lado, possibilitou a legitimação dos fenómenos de possessão pelos espíritos numa escala social e política mais ampla" (HONWANA, Alcina. *Espíritos vivos. Tradições Modernas*. Maputo: Promedia, 2002. p. 38).

¹¹ Vasta zona cultural e linguística da África Ocidental que se estende pelos territórios do Mali, Senegal, Guiné, Burkina Faso e o norte da Costa do Marfim.

¹² BORGOMANO, Madeleine. *Ahmadou Kourouma, Le Guerrier Griot*. Paris: Harmattan, 1998. p.37.



insistência sobre a *Memória*, enquanto dispositivo poético, constante nas literaturas africanas pós-coloniais, que recorre a uma origem mítica, como elemento de reflexão sobre o devir cultural do presente e, simultaneamente, confere ao enunciador um estatuto específico, que o torna sujeito e símbolo de uma cultura.

Com efeito, em *O Sétimo Juramento*, tempo passado e tempo presente convivem em permanência; o presente linear da diegese é continuamente invadido pela intemporalidade do mito, colando-se a ele, distorcendo-o e colocando-nos, dubitativamente, num espaço temporal indefinido. A encenação cronográfica é, por outro lado, um argumento que permite entender a interpenetração de formas orais no romance de Paulina. O conto, na sociedade tradicional, veicula um sistema de valores normativo da comunidade, ou um sistema de valores do narrador/formador. Forma fechada, na sua temporalidade circular, mítica, instaura um tempo suspenso, em que os heróis, imutáveis, não envelhecem; o tempo do “mundo contado” é um tempo cíclico de “eterno retorno” (Mircea Eliade), em que a repetição permite deixar o tempo profano, do presente, para se reconciliar com o tempo sagrado da origem.

Este enredamento do tempo imemorial, que se insinua na linearidade diacrónica do enredo, alterando-o, é um processo permanente na textualidade da autora moçambicana. Em *O Sétimo Juramento*, o tempo da magia e da feitiçaria, a acronia dos espíritos sobrepõe-se ao quotidiano e altera os comportamentos e vontades. As personagens vivem a morte fantasmizada na vida, pressentindo uma estranha intemporalidade que fractura o seu tempo presente:

É o xihuhuro, o remoinho maldito [...] O vento repentino varreu a terra, recolocando no solo a paisagem original.[...]Nós abrimos caminhos. Fechamos caminhos.Protegemos. Punimos. [...] No nosso mundo não há barreiras de espaço nem de tempo e comunicamos com todos os mundos que queremos. (SJ, p. 171).

Há dois movimentos fulcrais no romance *O Sétimo Juramento*, ao entrar nos mundos míticos. Um descendente, a viagem ao inferno *ndau*, e um outro, ascendente, a subida às montanhas, na demanda de um espírito *nguni*. Um surge como causa, provocadora do segundo, o efeito. Este movimento predicativo, alegorizado, mostra, de novo, que a estrutura narrativa segue uma

linearidade aproximável das narrativas orais do tipo conto e que as personagens agem de acordo com funções bem definidas, preenchendo papéis de “herói”, “agressor”, representando qualidades inconfundíveis. Confirma-se, nesta obra, a sua particular *indeterminação genérica*, que é uma constante nas narrativas pós-coloniais, de acordo com Moura, pela partilha dos recursos das narrativas míticas e das formas orais.

Digamos que o núcleo principal da narrativa é alargado, distendido capítulo a capítulo, através de digressões e de comentários de um narrador moral, que ora se distancia, numa espécie de monólogo com o ouvinte/leitor, expressando opiniões, ora se desdobra em voz exemplar, relatando outras pequenas narrativas que ilustram o decorrer dos acontecimentos, numa *vocalidade griótica*, que se exprime por sinais formais e temáticos.

A matéria narrativa concentrada, que poderia corresponder a um conto, e, de facto, corresponde, se alonga, por digressão e encaixe, em variantes, redundância, desmesura e variação.

No que respeita às narrativas encaixadas que surgem em *O Sétimo Juramento*, elas são mitos, ou fábulas, ou, ainda, histórias pessoais, exemplares; muitas delas são elípticas, outras enumerativas e litânicas e reúnem um variado grupo de exemplos do imaginário maravilhoso oral moçambicano.

Por seu turno, o provérbio surge como concludor de idéias sobre factos acontecidos; a poética oral tsonga (Junod, 1974) integra este tipo de forma breve na *poesia didáctica e sentenciosa*, que se encontra nos provérbios, máximas e enigmas. No romance de Chiziane, recorre-se ao provérbio como prática de conversação entre personagens, ou ditos do narrador, que nunca esquece a sua vertente formativa e, conforme vai comentando, vai preenchendo o seu discurso de verdades feitas, outras improvisadas, especulativas.

O Sétimo Juramento fundamenta-se no conto tradicional, as personagens cumprem papéis e os seus nomes poderiam ser outros, indefinidamente; moralizadora, a narrativa desoculta os imaginários culturais e trata-os, pela escolha das formas adaptadas, dentro da sua lógica mítica__maravilhosa e acrónica.

À maneira da oratura, o narrador desdobra-se em personagem, dramatiza a acção narrando e distancia-se dela, na pausa comentarista, retomando depois o seu papel de condutor do acto narrativo.

A epígrafe - *Hlula mine/U hlula tingonyamo/U ta teka tiko,i dzaco!* (*Vence-me/ vence também os leões/ e a terra será tua*) - serve de mote de abertura do romance, enquanto preceito, que resume, ou encabeça, a intenção moralizante da narrativa de Paulina Chiziane. O enredo do romance-conto desenvolve a canção, que abre o sentido como um *incipit* e ilustra com uma história principal (que tem outras dentro, encaixadas) a argumentação necessária para a demonstração das sugestões avançadas pelo mote.

Outro tipo de intencionalidade autoral anima a escrita de Chiziane, a crítica e descrição de costumes, a vinculação a um sentido moralizador do acto narrativo, com carácter pedagógico, essencialmente comunitário e social, característico da oratura. Esse carácter moralizador do romance de Paulina fundamenta-se na transmissão de conhecimento esotérico e oculto, da tradição religiosa e cultural: práticas de magia, feitiçaria, rituais de morte, relato das normas e tabús existentes nas relações familiares e entre homem e mulher.

O romance de Paulina Chiziane, *O Sétimo Juramento*, demonstra que a cenografia pós-colonial permite evidenciar que a obra tem como objectivo legitimar a cultura donde emana, bem como prolongar, no presente, o registo da Memória dos tempos antigos, e este caminho retrospectivo, mais do que resultante de uma percepção nostálgica, é uma forma de confronto com um presente histórico moçambicano, muitas vezes crítico e problemático.

Por sua vez, o romance do costa marfinense Ahmadou Kourouma, publicado em 1969, quase três décadas antes do romance de Chiziane, problematiza algumas questões similares às do romance moçambicano. Com efeito, como referido anteriormente, a tematização social e nativizante no romance moçambicano é tardia relativamente a outras literaturas africanas em diferentes línguas.

Les Soleils des Indépendences encena um quadro decadente, de miséria económica e social, do pós-independência, representado no percurso do protagonista, Fama, que viaja da capital para o campo e, por essa viagem iniciática, redescobre os valores e a honra da sua ascendência nobre, ao mesmo tempo que penetra noutra tempo, marcado pela permanência dos valores ancestrais.

Romance de costumes, e de crítica social, mostra os contrastes profundos da sociedade africana, com particular incidência sobre as

práticas e hábitos religiosos, muçulmanos, dos mandingas. Retrata as camadas sociais antagónicas, os senhores antigos, a antiga aristocracia destrozada e a burguesia arruinada, bem como os candidatos a senhores, na capital e na província, na nova era das independências. O narrador assume-se, da primeira à última página, conhecedor da sua cultura, usando, no decorrer da narrativa, uma descrição objectiva, factual.

Ao enveredar pela caracterização dos valores tradicionais, das relações sociais, descreve as práticas da poligamia e da excisão, no caso das mulheres, ou descreve as situações da corrupção, da fome, da degradação dos costumes antigos, mostrando que os novos tempos são mais sombrios do que a esperança solar que tinha animado o projecto da independência. O romance começa com uma cena de exéquias e todo ele é marcado pela morte, símbolo da perda e da ruptura social e cultural, que vive grande parte das outras personagens, além do protagonista.

Kourouma organiza o enredo do seu romance em torno das viagens do herói, Fama, partindo de uma situação inicial de desequilíbrio e terminando com a recuperação dos valores perdidos. A estrutura do romance, que recupera modelos narrativos orais, obedece a algumas das características apontadas por Kane, nomeadamente o tratamento do espaço, como forma conflitual de caracterizar as divisões entre tradição e modernidade, e a demanda da origem. Togobala, a aldeia natal, acaba por representar o reencontro do herói com um espaço/tempo de reconhecimento da memória e da infância.

A encenação topográfica da origem é acompanhada, ao longo do romance, por múltiplas narrativas encaixadas, genealogias, mitos, canções de núpcias, cantos de caça. O provérbio circula parcimoniosamente das falas das personagens para as descrições e intervenções do narrador, que faz uso de juízos, opiniões, reflexões, tornando-se verdadeiras intrusões autorais, retomando a vocalidade do contador de histórias tradicional. O narrador revela-se profundo conhecedor dos factos, dos costumes e tradições do povo Mandinga, bem como mostra minucioso conhecimento relacionado com a cultura africana; dotado de poder de convicção, oferece ao leitor informações sobre diferentes áreas, históricas, culturais, religiosas, rituais.

Kourouma alia a oralidade a um conhecimento da língua francesa escrita e erudita; mas, desde o

primeiro parágrafo, utiliza, sempre que se torna necessário, o *mandinga*, subvertendo e apropriando-se da sintaxe e do léxico da língua francesa. O autor afirmou em várias entrevistas pensar em *mandinga* e traduzir para francês; o uso do termo tradução revela-se particularmente adequado para este processo de *interlíngua*.

Como Moura salientou, a cenografia pós-colonial encena de diversos modos a relação com

essa *Voz*, que manifesta uma origem que conta, uma vocalidade que se exprime por sinais formais e temáticos; por vezes surge associada a um personagem típico, o *griot*, ou à criação de uma *interlíngua*, formas de atestar essa vocalidade, fundadora, ou o *lugar* de onde se fala, como é o caso de Kourouma neste romance.

Aceito para publicação em 23/04/2007.