

Ao Pé-de-perfume, pássaros viajeiros

Adriana Elisabete Bayer¹

RESUMO: Este estudo busca analisar a manifestação da oralidade e a preservação da memória em quatro contos que compõem *Pé-de-perfume* (2005), de Olinda Beja. As histórias selecionadas são "Conto segundo", apresentado por uma contadora; "Tonga Caxito" expõe a história de um mais velho; respectivamente, "Menino d'ôbô" e "O som do *klissenguê*" enunciam as peripécias de um mais-novo escravo e de um jovem 'contratado'.

ABSTRACT: This study seeks to analyze the manifestations of orality and memory preservation in four short tales which constitute *Pé-de-perfume* (2005), by Olinda Beja. The selected stories are "Conto segundo", presented by a storyteller; "Tonga Caxito", that exposes the story of an older man; and "Menino d'ôbô" and "O som do *klissenguê*", that enunciate, respectively, the peripeteia of a newer slave and a young "contracted".

PALAVRAS-CHAVE: Olinda Beja; literatura santomense; oralidade, memória.
KEYWORDS: Olinda Beja; São Toméan's literature, orality, memory.

*"Kuá cu tê tocá nguê suba ná cá sobe lá
béfá"²*
OLINDA BEJA

*A tradição oral é a grande escola da
vida. Pode parecer caótica àqueles que
não lhes descortinam o segredo e
desconcertar a mentalidade cartesiana
acostumada a separar tudo em
categorias bem definidas.*
AMADOU HAMPÂTÉ BÁ

¹ Doutoranda em Literaturas Luso-Africanas, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisa: Açores e São Tomé e Príncipe: a presença da mitologia-ritualística em histórias narradas no século XXI. E-mail: adribayer@gmail.com

² "Aquilo que é nosso a chuva não vai levar" (p.107).

A enunciação do provérbio, primeiro em língua nativa e depois em portuguesa, seguida da exposição da estória é a maneira como são apresentadas as 23 narrativas curtas no livro intitulado *Pé-de-perfume*,³ de Olinda Beja.⁴ A escolha por esse tipo de exposição denota a intenção da autora em resgatar a cultura popular, através dos gêneros discursivos⁵ que constituem o amplo repertório da tradição oral, no arquipélago de São Tomé e Príncipe. Nesses espaços, desde o século XV, ecoa uma polifonia vinda de diversos países africanos⁶, quais sejam, Benim, Guiné, Gabão, Cabo Verde, Moçambique, Angola etc. A multiplicidade de vozes, portanto, é responsável pelo ritual instaurado mediante a contação de estórias. Assim, na oralidade, as palavras indicam a interação entre mundos de onde vieram seus narradores. Se “do vínculo com o passado se extrai a força para formação da identidade”,⁷ em *Pé-de-perfume*, Olinda Beja recupera essas vozes dando continuidade, pela escritura, à moldagem da identidade santomense e ao sentimento de pertença, antes iniciado pelos

³ BEJA, Olinda. *Pé-de-perfume*. 2.ed. Lisboa: Escritor, 2005. Todas as referências utilizadas neste estudo foram retiradas dessa edição. Por isso, passo a citar apenas o número da página. Outrossim, menciono em nota o significado de todas as palavras escritas em crioulo, cf. glossário que consta na parte final do livro. Importante ressaltar o significado do título do livro, qual seja, “*Ylangue-ylangue (pop)=Cananga Odorata (científica). Árvore de flores muito aromáticas usadas em perfumaria*”.

⁴ Maria Olinda Beja Martins Assunção nasce em São Tomé, em 1946, e emigra, aos dois anos de idade, para Portugal, país onde ainda reside na atualidade. Dados obtidos em MATA, Inocência (org.). *Bendenxa: 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de Independência*. Lisboa: Caminho, 2002.

⁵ Utilizo o vocábulo “gênero discursivo” para me referir a formas de enunciados — falados ou escritos — que se realizam em condições e com finalidades específicas nas diferentes situações de interação social, cf. BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 279.

⁶ O povoamento das ilhas de São Tomé e Príncipe se deu pela diversidade entre europeus (portugueses, madeirenses, holandeses, franceses), africanos e brasileiros, cf. MATA, Inocência. *Emergência e existência de uma literatura: o caso santomense*. Lisboa: ALAC, 1993. Neste ensaio, minha análise recai somente sobre a matriz africana.

⁷ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.16.

contadores de estórias orais, pois como diz um dos adágios⁸ em epígrafe: "*aquilo que é nosso a chuva não vai levar*".

Considerando os aspectos acima referidos, neste estudo, proponho algumas linhas de reflexão sobre a manifestação da oralidade e a preservação da memória, em quatro contos que compõem *Pé-de-perfume*. A seleção, ainda que reduzida, segue o objetivo de apresentar estórias com temáticas diversas e vozes diferenciadas. Assim, "Conto segundo" é apresentado por uma contadora de estórias; enquanto "Tonga Caxito" expõe a estória de um mais velho homônimo ao título; respectivamente, "Menino d'ôbó" e "O som do *klissenguê*" enunciam as peripécias de um mais novo escravo e de um jovem *contratado*.

O arcabouço mnemônico: da ação ao texto

A configuração das estórias, como já explicitiei, ocorre a partir do provérbio, que desempenha, inicialmente, a função do prólogo, no sentido de anunciar o tema a ser desenvolvido na narrativa a seguir. Todavia, diferente daquela exposição, o provérbio encerra uma sentença, através da qual o narrador apóia "sua fala sobre a fala de um outro".⁹ Ainda, conforme Maingueneau,

a enunciação proverbial é fundamentalmente polifônica; o enunciador apresenta sua enunciação como uma retomada de inumeráveis enunciações anteriores, as de todos os locutores que já proferiram aquele provérbio. Proferir um provérbio (...) significa fazer com que seja ouvida, por intermédio de sua própria voz, uma outra voz, a da "sabedoria popular", à qual se atribui a responsabilidade pelo enunciado.¹⁰

Sem autoria inscrita no tempo ou no espaço, como as estórias orais, o provérbio é um gênero discursivo altamente democrático,¹¹ visto

⁸ Como sinônimo de provérbio, emprego os termos: preceito, adágio, máxima, sentença, por apresentarem organização textual e intencionalidade semelhantes.

⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2.ed. Traduzido por Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002, p. 169.

¹⁰ MAINGUENEAU, 2002, p. 170.

¹¹ No âmbito da oralidade, existem outros gêneros discursivos igualmente libertos de

que pertence a quem o enuncia, e, concomitantemente, faz parte da cultura,¹² tanto oral quanto letrada: “A sabedoria popular transcende os locutores reais, provém dos mais remotos tempos, de uma experiência imemorial: não tem sentido perguntar-se quem pode ter inventado tal provérbio e em quais circunstâncias”.¹³ Nesse aspecto, se desvelam diferenças e semelhanças entre provérbio e estória. Ambos pertencem ao repertório mnemônico de uma comunidade. Todavia, quando passa da oralidade para a escrita, aprisionada pela letra impressa, a narrativa é legitimada por um autor. Embora a disputa autoral não ocorra com o provérbio, o gênero também não escapa à cristalização no momento em que é transposto para a escrita.

Retornando ao universo africano, espaço onde as narrativas se deslocam como pássaros *viajeiros*, importa agora a figura responsável pela propagação do saber. Conhecido como *griot*,¹⁴ o contador de estórias inicia seu aprendizado na infância. Sobre a instrução nesse período da vida, Amadou Hampâté Bâ, autoridade na arte de contar, revela: “éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como cera virgem”.¹⁵ O desenvolvimento da habilidade começa com o exercício mnemônico, alicerçado pela recepção sensorial. Assim, na tentativa de apreender a totalidade do cenário, o aprendiz de *griot* precisa captar, simultaneamente, ação e voz dos personagens que dão forma ao *quadro*: “E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do

autoria. Aqui cito o provérbio e a estória porque são os dois gêneros em foco neste estudo.

¹² Por cultura entendo “conjunto de padrões de comportamento, tanto mentais como físicos, aprendidos e ensinados por membros de um grupo social, ao longo das gerações”; cf. LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2006, p. 49.

¹³ MAINGUENEAU, 2002, p. 170.

¹⁴ Corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ou ligados a algumas famílias cuja história celebravam. Pode também ser simples cortesãos. Dados obtidos em BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. Traduzido por Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003, p.13.

¹⁵ BÂ, 2003, p.13.

ambiente”.¹⁶ Reiteradas desde a infância, a performance faz parte de práticas ritualística, inseridas no cotidiano das comunidades onde a tradição oral vigora.

Se a realidade se registra sob o signo da dinamicidade e a performance a ela se adapta, a passagem da voz e do gesto para a letra, na folha estática do papel, ocorre a partir de fatores, desencadeados pela mudança da situação de comunicação. Segundo Paul Zumthor, “as regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência de frases”.¹⁷ Na oralidade, contador e audiência são seres *de carne*, ocupam o mesmo espaço, vivem emoções únicas. Por conseguinte, a interação entre eles pode, inclusive, alterar os rumos da performance e da estória. Essa possibilidade não existe com a palavra registrada no papel.

Nos países africanos¹⁸ colonizados por Portugal, antes mesmo da efetiva conquista da emancipação política, no segundo quartel do século XX, a transposição da voz e do gesto para o texto literário está subordinada à intenção do locutor extra-textual (escritor), de ser compreendido na comunidade de onde é representante e de divulgar para outros lugares os bens simbólicos do espaço sobre o qual escreve. Se por um lado a situação de comunicação se dá conforme condicionantes que cercam o agente literário, por outro, ela se configura dentro do texto. Logo, o engendramento e a articulação das constituintes, no caso em estudo, narrativas promovem identidades,

¹⁶ BÂ, 2003, p.13.

¹⁷ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

¹⁸ Refiro-me, notadamente, a Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e a escritores expoentes desses territórios, em cujo processo criativo se encontram a oralidade e todos os aspectos que a manifestação carrega consigo. Respectivamente são eles: José Luandino Vieira; Luis Bernardo Honwana, ambos publicam na década de 1960 e Albertino Bragança, somente no ano de 1985, ou seja 10 anos após a independência de São Tomé e Príncipe.

através das quais o público leitor se reconhece, e, conseqüentemente, converge para estabelecer e arraigar o sentimento de pertença.

Porém, a complicação se evidencia na assimetria entre escrita e leitor, já que apenas uma pequena elite intelectual, formada, em sua maioria, pelos próprios produtores textuais, atendem às condições necessárias para decodificar a escrita. Deixado pela empresa colonizadora, o legado do analfabetismo passa a ser combatido com a *griotização* textual, marca da identidade autóctone. Assim, no impedimento de aprisionar a voz e o gesto, bem com a situação específica em que ocorreu a performance, os escritores resgatam estratégias orais para compor um tecido híbrido, no qual os interlocutores "reais" são representados pela figura do ouvinte-leitor intratextual. Denominado oratura, o mundo textual é organizado por um narrador-*griot*, com personagens, transitando em espaços, que representam o universo africano em sua diversidade. Consoante ao arcabouço narrativo, a palavra proferida evidencia uma textura que mescla língua portuguesa e nativas.

Portanto, o rito, antes concretizado na imediação nativa, passa agora também a ser materializado dentro das cercaduras de papel, representando, ali, entre demais finalidades, a reiteração dos valores do grupo e a coesão entre os indivíduos. No texto literário, realidade e fantasia se imbricam em consonância com o estabelecimento da exemplaridade, presente tanto na intriga quanto nas ações das personagens. Por conseguinte, as estórias evidenciam características lúdica e didática. Em relação às personagens, cabe retomar a pesquisa realizada por Laura C. Padilha,¹⁹ para quem:

o representado, não se encontram seres assinalados - heróis, deuses ou super-homens. Há artesãos, caçadores, lavradores, sobas, macotas, mulheres, jovens, velhos e crianças da aldeia. Eles exercem papéis cotidianos, sempre profundamente arraigados à sua terra, no que são de perto seguidos pelo

¹⁹ Refiro-me à investigação de *missossos* e *makas*, narrativas orais angolanas, cf. PADILHA, Laura C. Em defesa das tábuas da lei. In: _____. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995, p. 40.

narrador. Os entes sobrenaturais e/ou divindades não fogem também a esse enquadramento.

As personagens representam indivíduos comuns, integrantes da comunidade, que por meio da inter-relação entre si e com a natureza, transmitem aos ouvintes das narrativas os valores da comunidade. Corroborando a experiência relatada por Hampâté Bâ,²⁰ do mesmo modo em inúmeras narrativas escritas, memória e voz do velho são os meios através dos quais situações e personagens ganham existência. Tanto na realidade quanto na ficção, o ancião sinonimiza a história, pois, ao longo dos anos, pode compartilhar com outros suas vivências, ser testemunha, agente ou paciente dos acontecimentos sucedidos. Ademais, a velhice culmina em um momento de ociosidade, oportunizadora de trocas com outros da mesma idade e de iniciação dos mais novos. Portanto, o ancião constitui o depositário narrativo de um povo, que, por meio do processo mnemônico, preserva e propaga histórias ouvidas em todas as fases da vida.

O velho não cumpre apenas o papel de divulgar e sedimentar os valores grupais, pois seu desempenho vincula-se à atuação do mais novo – criança ou jovem –, iniciando-o e colaborando para que ele tenha condições de desempenhar outras funções dentro da coletividade. Dessa forma, as atribuições exercidas pelo velho e pelo novo representam os tempos passado e futuro, garantindo os lastros necessários à sustentação e à permanência da autoctonia.

Como os pássaros *viajeiros* que voando em grandes círculos se afastam e retornam tingidos de outras cores, também provérbios e estórias têm essa especificidade. Se na oralidade, pelo gesto e pela voz, esses gêneros discursivos são ressignificados, de maneira contínua

²⁰ Destaco a palavra de Hampâté Bâ já que, como malinês, ele fala a partir de uma experiência vivida: “Para as crianças, estes serões eram verdadeiras escolas vivas, porque um mestre contador de histórias africano não se limitava a narrá-las, mas podia também ensinar sobre numerosos outros assuntos, em especial quando se tratava de tradicionalistas consagrados [...]. Tais homens eram capazes de abordar quase todos os campos do conhecimento da época, porque um ‘conhecedor’ nunca era um especialista no sentido moderno desta palavra mas, mais precisamente, uma espécie de generalista. O conhecimento não era compartimentado; cf. BÂ, 2003, p. 174.

pelo ouvinte-contador; na escrita, o ouvinte-leitor assegura dinamicidade por meio da leitura e do prazer que o ato de ler lhe desperta.

No rastro das soias²¹: “*Sê lá bô bilá cabá*”²²

“*Mãe feia, pai feio, têm filho bonito*”²³ (p.23). Com essa sentença, começa “Conto segundo” (p.23), narrado em primeira pessoa pela voz de uma mulher, não-nominada. Ela conta a estória de sua vida entremeada a de Ma Chêchê, sua ama, para um ouvinte cuja aparição se resume a uma única vez, indagando: “- Agora vive sozinha?” (p.26). Com caráter exemplar para a narradora, Ma Chêchê, enquanto cuida dela e de seus irmãos, relata muitas estórias:

Com Ma Chêchê aprendi *soias* e *vessus* à roda da fogueira que todas as noites meu pai mandava fazer para que os cães tivessem calor e ali ficassem a guardar a casa. Naquele tempo fazia mesmo frio na *gravana*. Não é como agora que o tempo mudou. O tempo e as pessoas. Tudo mudou... (p.24)²⁴

Inicialmente, a mulher parece se reportar ao passado de maneira nostálgica, pois a sua voz denota amargura ao constar a dinamicidade temporal e as conseqüências daí advindas. Contudo, avisa: “Não, não me pergunte se gostava de voltar a esse tempo. Gosto de falar do passado, mas não gostava que ele voltasse. A infância é uma coisa, o passado é outra” (p.26). Ela se refere a Ma Chêchê com admiração, descrevendo as ações praticadas pela ama no cotidiano doméstico. No entanto, sempre concede destaque à contação de estórias e aos provérbios ditos por Ma Chêchê, para quem “*Mén coi coi, pé coi coi, pali mina linda floli*” (p.24).

O significado do provérbio, bem como o da estória, começa a se mostrar na primeira linha de “Conto segundo”, quando a narradora

²¹ Estórias, contos.

²² “*Se não te virares estás acabado*” (p.71).

²³ “*Mén coi coi, pé coi coi, pali mina linda floli*” (p.23).

²⁴ *Soias*: contos, estórias; *vessus*: provérbios; *gravana*: estação seca do ano.

confessa: "Meu pai não aceitou de bom grado a vinda [de] Ma Chêchê para nossa casa. Dizia que ela ainda era mulher nova, ia trazer problema" (p.23). A posição da mãe em relação à ama não é mencionada na narrativa. Deduzo que embora tenha sido ela a responsável pela contratação da empregada, a mãe não ocupa nenhuma função de autoridade, já que segundo visão narradora: "Dos braços de minha mãe passei para as costas de Ma Chêchê como quem se deita numa nuvem e com ela viajei por todo o lado" (p.23).

Sob a resignação do pai, que poderia expulsar a ama com chicote a qualquer momento, e da mãe, sem fala, ambos "feios", portanto, Ma Chêchê transita em liberdade dentro do espaço doméstico, evidenciando o 'cargo' de educadora, que ela desempenha com grande amorosidade. Assim, o comportamento da ama é paradigmático, e a narradora nele se inspira, pois depois que os filhos crescem e partem de casa: "Tal como Ma Chêchê. Com ela ficaram as crianças dos vizinhos. Muitas, muitas crianças" (p.26).

O retorno ao passado cumpre o objetivo de resgatar na infância da narradora o aprendizado da palavra e de mostrar a continuidade da tradição oral, que se desenrola em processo circular. A protagonista se torna, como Ma Chêchê, co-enunciadora do provérbio e das estórias que conta. Na sucessão dos fatos, assim como foi Ma Chêchê, ela passa a desempenhar a função de modelo para as crianças, futuros guardiões da memória.

O público infantil também é audiência certa para ouvir o desvelar da memória de Tonga Caxito: "Homem de uma palavra só, fumando seu velho cachimbo, herança da ainda mais velha avó Sumbula que viera das terras de D'Jinga" (p.107). Nesse fragmento é possível inferir que os antepassados de Caxito vieram de Angola, ali era o território da rainha Jinga, dos *griots*, das palavras aladas, cujo poder ninguém contestava. Ao herdar o cachimbo, o protagonista é o escolhido para difundir "lendas somadas a outras lendas que deram estória sem fim..." (p.107).

Percebido como lazer a ser realizado somente após o árduo trabalho nas roças, Caxito remexe em seu baú mnemônico e o ato de

contar acontece “num lapso de tempo, à sombra do velho *ôcá*²⁵, ali mesmo na estrada barrenta do Riboque de Santana. Ali Tonga Caxito era rei” (p.107-108). Embora o protagonista já não pertença ao período quando os *griots* exerciam papel de destaque na comunidade, transmitindo ensinamentos mantenedores da coesão do grupo, ele, ainda sim, é um *griot*. Dessa forma, Caxito comunica a sua audiência: “estória não enche barriga nem sustenta família não, estória sustenta o tempo da memória e a curiosidade do escutador” (p.107).

O protagonista é apresentado como um indivíduo de setenta e nove anos, que “nunca tomou mulher em casa” (p.108). Seu lastro afetivo se estende além dos laços de parentesco, restrito, muitas vezes, ao espaço privado da casa, e abarca o espaço público, constituído por todos aqueles que param para ouvir estórias. Então, o *griot* segue com sua experiência, na manipulação da urdidura das palavras, dando seqüência a uma tradição ancestral, já que, como diz o provérbio de abertura do conto: “*Aquilo que é nosso a chuva não vai levar*” (p.107).

Pelo fio da palavra segue a instauração do conto intitulado “Menino d’*ôbó*”.²⁶ Pertencente ao imaginário santomense, essa é a estória do menino escravo, inominado, que não suporta os castigos infligidos a ele e foge sem deixar pegadas para seus agressores, mas revelando inúmeros rastros à comunidade insular. São muitas as vozes a prenunciarem o destino do garoto: “Mas avó Juta, pela boca de Mé D’jingo”, que ouviu de outras pessoas, “afirma que caminhaste dez luas seguidas” (p.14). “E *Sumu Sum Zéfé*, o curandeiro mais famoso daquele tempo, contou que vira no seu *d’jambi*²⁷ o menino d’*ôbó* entrar em todas as casas e nunca mais sair” (p.15).

Outrossim, o ato de contar se apresenta bifurcado. Ele é direcionado para o próprio menino, em uma espécie de interpelação, presentificando as ações do garoto como também as circunstâncias que

²⁵ Árvore.

²⁶ Mato.

²⁷ Ritual.

as envolve, em simultâneo, transporta o narrador no tempo. Ao recordar, de contador o enunciador se converte em ouvinte:

Não tens nome, menino d'óbó. Nunca tiveste. Foste apenas tu, o menino d'óbó. Ficaste ligado a todos nós pela boca do velho Mé D'jingo que jurou ouvir tua estória à avó da avó dele. Mé D'jingo contava que a avó dele contava, que por sua vez ouvira... por aí fora... (...) Foi assim que a avó Juta a contou a nós, seus netos de Guadalupe e Morro Peixe (p.13).

Como a protagonista de "Conto segundo", o enunciador, da narrativa "Menino d'óbó", recorda a experiência do exercício auditivo vivida na infância. Nesse período da vida está o momento da iniciação por meio do qual a ele foi concedido o poder de encantar os ouvintes com a palavra dita.

Na correlação entre História e literatura, enquanto que o exercício mnemônico decorre de uma experiência ancestral, a gênese da estória de o "Menino d'óbó", provavelmente, pode ser localizada entre os séculos XV e XIX. Importante ressaltar que a data inicial remete à chegada dos portugueses à ilha de São Tomé, no entanto, a data posterior não refere exatamente à abolição dos escravos. Após a supressão da lei que garantia o comércio de homens, mulheres e crianças,

chegam (...) os primeiros contratados de Angola, inaugurando-se novo período na história das ilhas: o do serviçal contratado, arrancado das suas aldeias e famílias, ruscado e aprisionado em porões dos navios e desembarcado em São Tomé e Príncipe para as roças de cacau e de café.²⁸

De acordo com o excerto supracitado, na prática o regime de escravidão, agora com a denominação de 'contratados', persiste nas ilhas de São Tomé e Príncipe. Por conseguinte, torna-se ambígua a sentença da epígrafe do conto: "*Em S. Tomé há uma porta para entrar mas nenhuma para sair*". Ela pode denotar o sentimento de prisão de quem é trazido para a ilha contra a sua vontade, como escravo ou

²⁸ MATA, 1993, p. 51.

contratado, com remotas possibilidades de fuga; ou de quem, mesmo nessas condições, tenha se afeiçoado àquele espaço, não mais destinando ao lugar a culpa pelas fatalidades.

No entanto, o impasse é esclarecido pela narradora: “avó Juta disse (...) que todos nós, habitantes das ilhas mais belas do mundo, somos corpo e alma desse menino d’ôbó que um dia, para não ser escravo, entrou nas nossas casas e nunca mais saiu...” (p.15). Assim, o sentido conduzido pelo desfecho da narrativa aponta para um movimento dialético. Resultado dos aspectos antes enunciados, surge a tomada de consciência, em relação ao passado que se concretizou pelo rastro do sofrimento. Por isso, o menino d’ôbó simboliza a liberdade. Sentimento, esse, que saiu da amplidão da natureza e invadiu moradias, ‘corpo e alma’ dos ilhéus santomenses.

À semelhança do menino d’ôbó, Rovuma Chinja está em uma fase da vida intermediária entre a infância e a idade adulta. Protagonista do conto intitulado “O som do *klissenguê*”,²⁹ Rovuma é “filho de um contratado de Moçambique e de uma cabo-verdiana, começara por ser moleque de cavalos, passando, a partir dos catorze anos, a empoleirar-se no cimo das palmeiras” (p.71). Conhecido e admirado pela velocidade com que manipula o *klissenguê*, o rapaz colhe com ligeireza o número de pinhas de *andim*³⁰, exigido pelo administrador das roças: “Trinta por dia. Bem maduras. Nem *pontadas*³¹ nem verdes. E que nem um bago só ficasse no chão” (p.72).

Neste conto, a liberdade não está associada a um ideal a ser conquistado, porém se dá na cumplicidade imanente entre sujeito e instrumento de trabalho. Rovuma segura com firmeza o *klissenguê* e “fazia este gesto com tal orgulho que mais parecia transportar na mão a tocha da liberdade” (p.72). A dedicação do mais novo em cumprir sempre com diligência suas tarefas não comove o capataz. No dia em que o menino colhe uma pinha *pontada*, a fim de completar o número

²⁹ Machadinho com que se derrubam as pinhas de andim.

³⁰ Fruto da palmeira donde se extrai o azeite de palma.

³¹ Semi-madura.

ordenado antes de a noite chegar, o homem anuncia sua sentença: Rovuma deveria cortar, num único dia, cento e vinte pinhas maduras. Caso contrário, deveria satisfações à Curadoria:

Por isso Rovuma preferiu cumprir. Ele sabia o que significava ir à Curadoria. Palmatoadas, chicote e às vezes até a morte. Que desgraça de Muquivo Plamá ainda estava na memória de todos. Um enxerto de pancada acabou com ele. Uma cova bem funda no mato, um tronco de bananeira em cima e assim se silenciou o nome que o feitor proibiu a todos de pronunciar. Mais um *m'bilá*³² a juntar a tantos outros que o cacauzal encobria (p.73).

A transgressão das regras leva à obediência. Todavia, sujeição ao castigo também significa morte, visto que há impossibilidade de transpor os obstáculos materializados pela obrigação em colher aquele número de pinhas. Rovuma, portando o *klissenguê*, segue para a roça e nunca mais é visto pela comunidade, pois “nenhum rasto ficou de Rovuma Chinja” (p.74). Ao encontro da constatação do narrador está a sentença “*Se não te virares estás acabado*”, que abre a narrativa em análise. Segundo essa asserção, cujo verbo se expressa em sentido figurado, o sujeito precisa encontrar solução para seus problemas, de outro modo se defrontará somente com desgostos.

O significado subjacente ao conto “O som do *Klissenguê*” modifica tanto a acepção do provérbio quanto a afirmação do narrador, para quem “a única certeza é que nunca mais ninguém quis andar de noite nos palmeirais do Platô. Dizem que lá se ouve sempre o som do *klissenguê*” (p.74). Ora, aí estão os rastros deixados pelo mais novo: a vibração do seu instrumento de trabalho associada à da estória que circula na comunidade. O destaque concedido à exemplaridade do caráter de Rovuma Chinja, competente ‘contratado’ para o trabalho nas roças, reforça que aptidão e apreço não coincidem com reconhecimento, pois injustos são os mecanismos regentes das leis de mercado. Assim sendo, a estória excede os limites do tempo, conservando-se na memória das gerações vindouras.

³² Alma penada dos trabalhadores massacrados nas roças.

Epílogo: o fio da palavra

Dos quatro contos em exame, todos os provérbios prenunciam acontecidos, embora de forma diversa e generalizada. Dessa maneira, as narrativas, inauguradas pelas máximas, quais sejam, “Conto segundo”, “Pai feio, mãe feia, têm filho bonito”; “Tonga Caxito”, “Aquilo que é nosso a chuva não vai levar”; “Ao som do Klissenguê”, “Se não te virares estás acabado”, emitem sentenças que, respectivamente, enfocam situações decorrentes de imprevisão, pertença e violência. Em “Menino d’ôbó”, “Em S. Tomé há uma porta para entrar mas nenhuma para sair”, liberdade é a resolução que se apresenta para o enigma proposto.

Exibidos inicialmente em crioulo, língua emergente do amálgama polifônico que constitui São Tomé e Príncipe, os provérbios, além de trazer a oralidade para o texto escrito, legitimam questões prementes à construção da identidade na jovem literatura de um país liberto no segundo quartel do século XX. Outrossim, as estórias narradas primam pela oralidade na medida em que preservam características específicas.³³

Nas narrativas em análise, os provérbios têm a função de auxiliar a retenção mnemônica, de despertar a atenção do ouvinte / leitor e de converter em ação a palavra proferida. Portanto, a correlação existente entre dizer e fazer, traço da oralidade primária, permanece no *mundo* textual. Exemplo disso está na fala da narradora de “Conto segundo”, relembrando as estórias contadas por Ma Chêchê:

Quando nos metia na cama, os nossos olhos semicerrados projectavam-se ainda pelos cantos da casa com medo dos *bufados*, do *chipó* de *sum* macaco, do *ukuê* de duas cabeças que vinha pedir vingança, dos *m’bilás* que Ma Chêchê tirava da cova e trazia até nós nas palavras mágicas que iam saindo da sua boca (p.25).³⁴

³³ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Traduzido por Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998, p. 41-90.

³⁴ Respectivamente, *bufados*: almas de outro mundo; *chipó*: cauda; *ukuê*: gigante; *m’bilás*: alma penada dos trabalhadores massacrados nas roças.

Sem dúvida, ela está se referindo ao universo mágico experimentado na infância, fase primeva do desenvolvimento intelectual. Entretanto, nos países africanos,³⁵ território onde a tradição oral se acentua, o animismo é partícipe da cultura. Logo, essa maneira de pensar e de estar no mundo é transposta para o texto literário. Ademais o próprio arcabouço dos contos em análise os aproxima da oralidade.

As histórias expõem estrutura simples – situação inicial, conflito, processo de solução, situação final –, materializada pelas ações das personagens, que constituem parte fundamental, já que presentificam valores constantes.³⁶ As relações entre herói e oponente são condicionadas pelo tom agonístico. Por conseguinte, para impedir a realização do desejo do herói, o adversário pode ser ele mesmo, na forma de um determinado sentimento. Esse embate ocorre em “Tonga Caxito”, com o protagonista homônimo. Para ele, o temor de as histórias chegarem ao fim é o desafio a ser vencido:

Mas porquê a de *Sum* Galo?!... Há tantas (...), a de Flê Flê que casou com com *Sam* Gidiba e depois ela o transformou em *konobia*, a de *Sum* Guinho que ficou até hoje a vaguear no rochedo de Santana, a de menina Quinha e *Sum* Malê de Cova Barro...(p.109).³⁷

O medo da finalização das narrativas é ilusório, pois o mais velho Tonga Caxito sabe que as histórias se emendam umas às outras, formando um cordão sem fim. Porém, para o herói, viver e contar se imbricam de tal maneira, que se tornam ação idêntica e, concomitantemente, subordinativas. Se parece redundante afirmar a

³⁵ Aqui me refiro especificamente ao *modus vivendi* nos países africanos colonizados por Portugal, para os quais minhas pesquisas se voltam. A distinção é necessária uma vez que o continente africano é imenso e dele não tenho conhecimento suficiente para generalizar a afirmação.

³⁶ Embora eu não esteja seguindo os estudos de Propp, o autor atribui essas características ao conto maravilhoso, às funções exercidas pelas personagens. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

³⁷ *Sum*: senhor; *Sam*: senhora; *konobia*: ave.

necessidade da vida para o contar, em “Tonga Caxito”, há urgência em dizer para dar continuidade à existência. Assim como o texto se concretiza na leitura, as estórias orais encontram na audiência sua conservação. A perda da platéia seria fatal para o contador. Por isso, as crianças são os aprendizes ideais. O herdeiro ancestral da palavra da avó Sumbula precisa dar seqüência à transmissão do legado.

Também em “Conto Segundo” sucede a mesma carência. O fio da vida se entrelaça ao da palavra, apaziguando a solidão pelo contar: “- Sozinha eu?!... Quem consegue estar sozinho nesta terra?” (p.26). A narradora, que sucede Ma Chêchê na maestria do dizer, agora a propaga às crianças. Próprio da cultura oral, na arte dos ensinamentos, tanto a protagonista de “Conto segundo” quanto Tonga Caxito recuperam no cotidiano, na natureza, nas relações humanas, os referenciais que comprovam as explicações. Além disso, o público que compõe a audiência encontra na experiência de vida do(a) contador(a) subsídios que embasam o aprendizado.

A exemplaridade na contação segue constatada em “Menino d’ôbó” no período da infância do narrador. Assim, são paradigmáticas as ações do mais novo e o contar da avó Juta e de outros enunciadores mencionados pelo narrador. Ele busca na memória o sentido de liberdade preconizado pelo menino escravo e traz para o presente a fim de disseminá-lo para o futuro, concretizado por quem ouve ou lê a estória.

Feito rede tecida por inúmeras vozes é a denúncia dos ultrajes sofridos por Rovuma Chinja, em “O som de *Klissenguê*”. O jovem ‘contratado’ é o herói que tem como auxiliar o instrumento de trabalho e como oponente o sistema colonial, representado pelo feitor. Dessa forma, herói e objeto mágico, função do *klissenguê*, parecem não vencer o poder do adversário. Todavia, a derrota se transforma em conquista, pois o som do *klissenguê* ecoa através dos tempos espalhando a estória do crime cometido contra o “melhor cortador de *andim* de todas as dependências de Milagrosa” (p.71). Pela articulação dos constituintes do conto, o ouvinte / leitor facilmente o reterá na

memória. Da mesma forma, a identificação com o herói contribui para aquisição mnemônica.

Nos contos analisados em *Pé-de-perfume*, o enunciador ora revela a sua estória ora a de outrem. Todas as narrativas denotam exemplaridade, seja em relação ao protagonista ou à personagem significativa para o narrador. A coloquialidade, mescla da língua portuguesa à crioula, é marca dos relatos. Neles a ludicidade, presente na tradição oral, ocorre por meio dos provérbios, que propõe um jogo elucidativo para o ouvinte / leitor. A *griotização* do texto colabora no jogo que se converte a interação texto *versus* leitor, já que, por meio da oralidade e de suas especificidades na escritura, o santomense se reconhece como sujeito cuja identidade se tece com o fio da palavra, do presente ao passado imemorial, pois, como anuncia Hampâté Bâ em uma das epígrafes “A tradição oral é a grande escola da vida. Pode parecer caótica àqueles que não lhes descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas”.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BEJA, Olinda. *Pé-de-perfume*. 2.ed. Lisboa: Escritor, 2005.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. Traduzido por Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2.ed. Traduzido por Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.
- MATA, Inocência. *Emergência e existência de uma literatura: o caso santomense*. Lisboa: ALAC, 1993.
- MATA, Inocência (org.). *Bendenxa: 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de Independência*. Lisboa: Caminho, 2002.
- LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2006.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Traduzido por Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.