Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Regina Célia Ruiz

**Reflexos de Moçambique na narrativa para crianças e jovens:
Um estudo da obra *O Homem que não podia olhar para trás***

São Paulo

2015

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

**Reflexos de Moçambique na narrativa para crianças e jovens:
Um estudo da obra *O Homem que não podia olhar para trás***

Regina Célia Ruiz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Zilda da Cunha

São Paulo

2015

Regina Celia Ruiz

Reflexos de Moçambique na narrativa para crianças e jovens: Um estudo da obra O Homem que não podia olhar para trás

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em
Letras.**

Aprovada em _____

Banca Examinadora

1º. Examinador _____

Instituição _____ Assinatura _____

2º. Examinador _____

Instituição _____ Assinatura _____

3º. Examinador _____

Instituição _____ Assinatura _____

Aos meus filhos, Lais e Felipe.

Agradecimentos

A Deus, por estar presente em minha vida em todos os momentos.

À minha querida professora e orientadora, Maria Zilda da Cunha, por toda sua amizade, paciência, acolhimento e apoio. Agradeço imensamente, por seus ensinamentos que me fizeram crescer como aluna e pessoa.

À querida Prof^a Dr^a Fabiana Buitor Carelli, por todo o seu carinho, apoio, orientações e ensinamentos que tanto contribuíram para o meu crescimento.

À querida Prof^a Dr^a Maria Auxiliadora Baseio por sua atenção, orientação e apoio que conduziram a minha pesquisa.

Aos meus filhos, por serem a razão da minha constante caminhada.

Aos meus pais, por toda a ajuda e incentivo e por entenderem a minha ausência em tantos momentos em que eles precisaram da minha companhia.

À minha irmã, Ana Maria, *in memoriam*, por ter me servido de modelo para a escolha da minha profissão.

Ao meu irmão Luiz, por todo o suporte que me deu até hoje, contribuindo para que eu chegasse até aqui.

Ao meu querido José Luis, por todo o seu carinho e por me ouvir sempre.

À amiga Malu, que sempre me acolheu nos momentos difíceis.

Ao querido Johnny, tão presente em cada momento da minha vida e desta dissertação.

À Renata Hograefe, Andrea Castelaci, Rogério Bernardo, Rosmeire Zanfolin, Adriana Araldo, Lourdes Guimarães, Euclides Lins, Ricardo Ramos, Paulinha, Joziene Souza, Cristina Casagrande, Adriana Pellegrino por terem sempre me ajudado, me incentivado e por me proporcionarem momentos de leveza que me auxiliaram a continuar sempre.

A todos os meus colegas do trabalho e da faculdade, por contribuírem com a paciência, orientações e estarem presentes na minha vida.

A todos os meus professores que me ensinaram, me conduziram e me iniciaram nesse mundo repleto de diálogos e saberes.

Nenhum ser humano jamais viveu sem sonhos diurnos, mas o que importa é saber sempre mais sobre eles e, desse modo, mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito. Que os sonhos diurnos tornem-se ainda mais plenos, o que significa que eles se enriquecem justamente com o olhar sóbrio – não no sentido da obstinação, mas sim no de se tornar lúcido. Não no sentido do entendimento meramente contemplativo, que aceita as coisas como são e estão no momento, mas sim no da participação, que as aceita em seu movimento, portanto, também como podem ir melhor. Que os sonhos diurnos tornem-se, desse modo, realmente mais plenos, isto é, mais claros, menos caprichosos, mais conhecidos, mais compreendidos e mais em comunicação com o correr das coisas. Para que o trigo que quer amadurecer possa crescer e ser colhido.

Ernst Bloch

RESUMO

RUIZ, Regina Celia. ***Reflexos de Moçambique na narrativa para crianças e jovens: Um estudo da obra O Homem que não podia olhar para trás [dissertação]***. São Paulo: “Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas”, Universidade de São Paulo, 2015.

Esta dissertação pretende analisar, sob a perspectiva dos Estudos Comparados, a obra *O homem que não podia olhar para trás*, do escritor moçambicano Nelson Saúte, destacando a hibridez do texto, tecido por vários diálogos que se entrelaçam entre as marcas da tradição oral e os aspectos estilísticos e estéticos da narrativa, em constante articulação com a pintura de Roberto Chichorro. Essa combinação de linguagens, trazendo à tona reminiscências deixadas pelo mito de Orfeu, remete a aspectos importantes da história de Moçambique.

Palavras-chave: Nelson Saúte, Roberto Chichorro, hibridez, Moçambique, Orfeu.

ABSTRACT

RUIZ, Regina Celia. ***Reflections of Mozambique in the narrative for children and young people: A study of the work O homem que não podia olhar para trás*** [dissertation]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

This paper aims to analyze, from the perspective of Comparative Studies, the work *O homem que não podia olhar para trás* from the Mozambican writer Nelson Saúte, pointing out the hybrid of the text, performed by several dialogues that are closely connected among brands of oral tradition and stylistic and aesthetic aspects of the narrative, in constant relation to Roberto Chichorro's paintings. This combination of languages, bringing up reminiscences left by the myth of Orpheus, refers to important aspects of the history of Mozambique.

Key words: Nelson Saúte, Roberto Chichorro, hybridity, Mozambique, Orpheus.

Lista de Figuras

Figura 1 - Capa - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006).....	92
Figura 2 - Contracapa - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006).....	93
Figura 3 – Segunda contracapa - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006)....	94
Figura 4 – Capa com título - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006).....	95
Figura 5 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p. 1).....	97
Figura 6 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.7).....	99
Figura 7 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.9).....	100
Figura 8 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.10).....	103
Figura 9 – Página 18 do livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006).....	104
Figura 10 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.17).....	106
Figura 11 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.21).....	107
Figura 12 – Página 24 do livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006).....	108
Figura 13 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.26).....	109
Figura 14 – Página 29 do livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006).....	111
Figura 15 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.28).....	113
Figura 16 - Pintura de Roberto Chichorro para o livro <i>O homem que não podia olhar para trás</i> de Nelson Saúte (2006, p.30).....	115

SUMÁRIO

Introdução.....	1
I. Traçando Caminhos.....	8
1.1. Intertextualidade: As vozes nos textos.....	18
1.2. Oralidade e escrita.....	35
1.3. A narrativa.....	45
1.4. Moçambique: um pouco da história.....	55
1.5. Ressonância da narrativa mítica: O mito de Orfeu e o percurso do herói.....	65
1.6. O homem que não podia olhar para trás: outras vozes, outros olhares.....	72
II. Tecendo olhares em diálogo de linguagem.....	80
III. Moçambicanos que sonham acordados.....	122
Considerações Finais.....	136
Referências Bibliográficas.....	141

Introdução

Os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa apresentam, como singularidade, o perscrutar de diálogos que se estabelecem entre as literaturas e outros saberes, outras artes, textos, sociedades e culturas, constituindo-se como uma área de investigação marcada pela transversalidade.

A partir da década de 50, começa-se a criar um novo conceito para os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. O objeto volta-se para o texto literário, sob a metodologia da análise literária. A evolução do mundo incentiva a literatura comparada a exigir a comparação de culturas e nacionalidades.

Os estudos realizados sob os princípios dos Estudos Comparados conferem um caráter de amplitude às análises e colaboram para que as interações entre nações e idiomas não constituam reflexões fechadas, mas sim complementadas em teorias e práticas vindas de pesquisadores, autores e leitores. Muito se tem ainda para se aprofundar nos Estudos Comparados, como diz Sandra Nitrini:

Criadas em épocas diferentes, por motivos distintos, com objetivos diferenciados e a partir de contextos específicos, as teorias das literaturas comparadas dos diferentes países acabaram dialogando entre si: umas tutelando as outras, algumas questionando as outras. Algumas avançando alguns aspectos das outras, umas procurando libertar-se das categorias das outras, buscando seu próprio discurso crítico [...]. (NITRINI, 1997, p.289).

É importante perceber que as comparações estabelecidas ocorrem não para contrapor obras ou autores, mas para ampliar a abordagem dos estudos percebendo-se as diversas relações. Eduardo Coutinho, na Nota à 2ª edição do livro *Literatura Comparada: textos fundadores*, afirmou:

Os estudos comparatistas abarcam, assim, desde o início não só a literatura de duas ou mais nações ou produzida em sistemas linguísticos distintos, como também as relações entre a literatura e as demais formas de manifestação estética ou as relações entre a literatura e outras áreas de conhecimento, em especial aquelas que fazem parte das chamadas Ciências Humanas. (COUTINHO, 2011, p.7).

Os estudos comparatistas que privilegiam a comparação de literaturas, objetivando a cultura dos países pertencentes a um mesmo sistema linguístico foram defendidos por Salvato Trigo (1985), que sugere que as literaturas de Brasil, Portugal e África sejam objetos de estudo acadêmico.

A África possibilitou a construção de uma literatura carregada de legados culturais, trazendo a tradição oral como fator importante na disseminação desses conhecimentos. Surgiu, assim, uma literatura que recupera “os ritmos híbridos da tradição oral” (LEITE, 2003), entrecruzados com a linguagem escrita, fazendo com que os textos ofereçam uma leitura envolvida em histórias que evocam tradições e diversidades culturais. Os resultados dessa combinação “oferecem alternativas à maneira de conceber a estrutura narrativa; ao incluírem muitas formas de arte performativa, como o provérbio, o canto, a dramatização”. (LEITE, 2003, p.27), proporcionando uma discussão transcultural.

O período colonial marca a criação de uma literatura escrita pelo colonizador sobre o colonizado. É a garantia da subalternidade desse último e representa um instrumento de fixação, de registro do poder. A literatura passa

a ser uma estratégia de fortalecimento desse império, incentivando os textos sobre as colônias, com o argumento de que seria uma maneira mais fácil de conhecê-las.

O imaginário colonial, no espaço africano, é construído pelo colonizador, que coloca o negro como ser inferior em um contexto fundamentado em preconceitos e estereótipos, apontando a África como um poço de doenças e misérias. Os colonizadores chegam trazendo o poder das armas, o poder físico e o poder simbólico, que seriam a garantia de sua permanência. A ocupação do imaginário é uma ferramenta para a manutenção do domínio.

Mesmo com a Independência, em 1975, o processo de colonização ainda rondava a mente dos descolonizados. Aos poucos, surge a necessidade de se construir um discurso social que também fosse uma denúncia para descolonizar o imaginário, levantar discussões que levassem ao combate da inferioridade ao homem africano.

Moçambique, país situado no sudeste da África, espaço onde se contextualiza a obra que analisamos nesse trabalho, *O homem que não podia olhar para trás*, do autor moçambicano Nelson Saúte, é constituído sobre uma pluralidade de povos, línguas, religiões. Sua literatura resgata a história, raízes e tradições culturais.

Desde o século XVIII, circulavam em Moçambique, então colônia de Portugal, textos escritos por portugueses. A partir do século XX, surgem os primeiros africanos letrados, que produziram textos constituindo os precursores da literatura moçambicana. Esses escritores faziam parte do grupo de assimilados — negros e mestiços que abandonavam a cultura tradicional e viviam conforme os valores e os princípios da cultura portuguesa — e

“insurgiam contra as arbitrariedades e as injustiças geradas pela colonização, ao mesmo tempo em que defendiam direitos de cidadania para a maioria negra marginalizada, vilipendiada e analfabeta”. (NOA, 2008, p.36).

Um processo já iniciado no século XIX, quando a imprensa chega nesse espaço, efetiva-se na década de 40 quando surge a primeira geração responsável por uma literatura que se afirma realmente como moçambicana. São jovens que, por meio de um periódico chamado *Itinerário*, publicado em Lourenço Marques, atual Maputo, produzem uma literatura embasada na consciência literária e nacionalista, “não só de reconhecida qualidade estética, temática e ideológica, como também seguindo tendências diversificadas”. (NOA, 2008, p.38).

Progressivamente, a literatura moçambicana vai tomando forma e, em 1964, Luís Bernardo Honwana publica *Nós matamos o cão tinhoso*, uma das obras mais representativas da literatura moçambicana, “uma obra de maturidade quer pela mestria da escrita, quer pela profundidade da representação do quotidiano dos africanos na sociedade colonial”. (NOA, 2008, p.40).

A partir da independência, em 1975, o país foi dominado por um “fervor revolucionário” (NOA, 2008), que contaminou as artes, a literatura moçambicana e incentivou uma intensa produção de textos literários, mas de pouca relevância estética. Embates polêmicos surgiram entre os que “defendiam uma literatura política e ideologicamente alinhada e aqueles que se batiam pelos insubordináveis universais estético.”. (NOA, 2008, p.41).

A criação da *Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO)*, em 1982, e o nascimento da revista *Charrua*, em 1984, incrementaram a

qualidade, diversidade e quantidade de autores e temas publicados. Escritores vindos das décadas de 80 e 90 continuam suas produções “mantendo viva a chama da literatura moçambicana”. (NOA, 2008).

A inserção da Literatura Africana nas análises dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa permite, ao pesquisador e ao leitor, uma imersão em uma cultura diversa e plural, possibilitando a troca de conhecimentos. Durante a leitura, resgatamos nossos saberes e experiências e vamos construindo uma multiplicidade de sentidos.

Ler é aprender a configuração da mensagem e de seu significado, a intersecção formal e conceptual dos sistemas sógnicos, cujo desvelamento se dá pelo confronto de textos e pelo conflito entre eles e o leitor, num jogo de forças, resistências e reticências: descobrir uma espécie de conexão fundamental entre os produtos e as produções humanas: música e poesia, fotografia e cinema, escultura e arquitetura, ciência e arte. (MEIRINHO, 1981, p.28).

A ideia de estabelecer articulações entre textos contribuiu para o objetivo desta dissertação que é analisar, sob a orientação dos Estudos Comparados, os diálogos propostos pela narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, do escritor moçambicano Nelson Saúte. Percebemos ser a obra um texto híbrido tecido por vários diálogos, os quais envolvem a narrativa literária (oral e escrita) e a pintura, refletindo aspectos importantes da história de Moçambique, com as reminiscências deixadas pelo mito de Orfeu.

Inscribe-se, no texto de Saúte, uma interlocução bastante profícua com narrativas ocidentais, nomeadamente com o mito de Orfeu e com textos bíblicos, relendo-os a partir da História e desconstruindo a imobilidade diante de um destino imposto. Ao perscrutar esses diálogos, o fazemos distanciados da concepção etnocêntrica de fontes e influências, recorremos ao conceito de intertextualidade, procurando depreender outras formas de trocas simbólicas.

No cerne da narrativa, o gesto de olhar para trás constitui aspecto relevante e ocupará nossa atenção especial nas análises. Nossa hipótese é de que ele carrega uma mistura de esperança e desesperança e vislumbra desejos utópicos que podem se concretizar a partir dos sonhos acordados, como proposto por Ernst Bloch, em seu livro *Princípio Esperança*.

Acreditamos que a organização em três capítulos possibilitará um melhor desenvolvimento da análise e articulações propostas. O Capítulo 1 inicia-se com a apresentação de algumas perspectivas da Literatura Comparada, a qual fundamenta a escolha de nosso tema. Tratará, também, da intertextualidade que envolve as diversas vozes que garantem o caráter híbrido do texto e as referências que sugerem a aproximação com o contexto de Moçambique. Trataremos, também, das narrativas de tradição oral que serviram de base e conhecimento para a construção da literatura moçambicana que conhecemos hoje. Nesse capítulo, ainda abordaremos a estrutura textual, assim como as ressonâncias que o mito de Orfeu deixa na narrativa de Nelson Saúte. Por fim, analisaremos, durante a jornada do protagonista Abdala Mussa, os traços que podem designá-lo como herói. A teoria de autores como Antonio Candido, Benjamin Abdala Junior, Sandra Nitrini, Renê Wellek, Salvato Trigo, Tania Franco Carvalhal, Eduardo Coutinho, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Walter Benjamin, Décio Pignatari, Leila Leite Hernandez, Michel Maffesoli, José Luis Cabaço será aplicada no percurso de estudo desse capítulo.

No Capítulo 2, abordaremos os diálogos que se estabelecem entre as artes verbal e plástica, perscrutando na tessitura dos signos verbais e visuais cifras de relações que tramam história e História. Analisaremos algumas pinturas que consideramos ser fundamentais na construção da narrativa.

Teremos, como apoio teórico, autores como Fayga Ostrower, Lucia Pimentel Góe, Lucia Santaella, Jean Chevallier, Paul Zumthor.

O Capítulo 3 trará o conceito de “sonhos diurnos e sonhos noturnos”, propostos por Ernst Bloch, em seu livro *Princípio Esperança*, os quais serão aplicados no gesto de “olhar para trás”, que move a narrativa. Encerrando a pesquisa, as Considerações Finais recuperarão os estudos e análises realizadas.

A nossa investigação sinaliza as múltiplas possibilidades de se produzir uma obra entrecruzando linguagens de diferentes saberes. Percebemos as várias leituras estabelecidas na obra de Nelson Saúte, a qual, partindo de uma narrativa oral, renova-se na produção escrita, construindo os sonhos diurnos do protagonista Abdala Mussa e Orfeu, que se refletem no presente e futuro do povo moçambicano.

I. Traçando caminhos

Este trabalho propõe reflexões no campo dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Campo que se constituiu a partir da necessidade de se estabelecer novos objetos e metodologias dentro da Literatura Comparada. .

A Literatura Comparada tem o século XIX como o marco de sua instituição, o termo “derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese”. (NITRINI, 1997, p.20).

A mentalidade científica (o cientificismo), o positivismo, o darwinismo, no âmbito das ciências e o neocolonialismo e nacionalismo, no contexto histórico, marcam o período. A necessidade de se comparar culturas torna-se evidente. As novas fronteiras africanas estipuladas , em 1880, com a Conferência de Berlim, trazem a necessidade de se conhecer e entender melhor o novo povo dominado. Quanto à nacionalidade, prevalecia a da colônia, ou seja, o que importava era a nacionalidade do país colonizador. A Literatura Comparada tinha, como objetivo, comparar literaturas apenas de países de línguas diferentes, pois o objetivo era o estudo de nacionalidades.

O conceito de evolução, vindo do darwinismo, trazia a ideia de espécies mais evoluídas ou menos evoluídas e estendeu-se para o âmbito de culturas e literaturas consideradas mais evoluídas ou menos. A noção de hierarquia, na literatura, percebe-se embutida em uma raiz evolucionista dentro do colonialismo, trazendo a ideia de culturas civilizadas e primitivas. E quem fazia literatura era a cultura civilizada e não a primitiva. Essa hierarquia, na literatura,

também se via embutida no conceito de fonte e influência. Comparavam-se duas obras para verificar de quais autores tinha sido a influência, quem tinha surgido antes ou depois, ou seja, para verificar qual obra era superior, estabelecendo-se uma hierarquia e ficando-se uma relação de poder, a qual marcava a superioridade de uma obra em detrimento da outra.

A partir da década de 50, começa-se a questionar os modelos estabelecidos para se comparar literaturas. Com os processos de descolonização em andamento, cria-se uma nova história, um novo modelo de Literatura Comparada. Para René Wellek, o objeto deveria ser o texto literário e sua linguagem verbal e não o autor, sua biografia, ou qual foi sua fonte ou quem o influenciou.

Assim, precisamos enfrentar o problema da “literariedade”, a questão central da estética, a natureza da arte e da literatura. Em tal concepção dos estudos literários, a obra de arte em si será o foco principal e reconheceremos estar educando problemas diferentes quando examinamos as relações da obra de arte com a psicologia do autor ou com a sociologia de sua sociedade. (WELLEK, 2011, p.129-130).

Para Wellek (2011), a Literatura Comparada não poderia estar voltada ao estudo de fonte e influência. O estudo entre as obras deveria estar focado na qualidade literária e nas possíveis contribuições que o estudo comparativo poderia trazer para as nações. Dessa forma, a comparação entre literaturas somente de línguas diferentes perde o sentido. “O que importa é o conceito de estudos literários como uma disciplina unificada não tolhida por restrições linguísticas”. (WELLEK, 2011, p.127).

Salvato Trigo (1985) já apresentava a ideia de René Wellek de não se privilegiar a língua ao se comparar as literaturas e sim a cultura, pois “há textos que podem estabelecer entre si um diálogo intercultural travado na mesma

língua. Ora, esses textos são susceptíveis de um estudo comparativo”. (TRIGO, 1985, p.26). Trigo propõe a substituição do estudo comparativo de literaturas de países de línguas diferentes, sugerindo um estudo comparativo entre literaturas brasileiras, portuguesas e africanas de expressão portuguesa, pertencentes a um mesmo sistema linguístico, mas com sistemas culturais diferentes.

O espaço literário da língua portuguesa ligado ao Atlântico precisa, de facto, de ser explorado, numa perspectiva de transtextualidade que há de certamente criar o dialogismo de que carecemos para nos enriquecermos mutuamente pela conquista dum mercado cada vez mais vasto, por onde circulam as nossas literaturas que, transportando consigo bens espirituais diferenciados, contribuirão para nos tornar mais fraternais, que o mesmo é dizer mais humanos. (TRIGO, 1985, p.33).

No livro *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido evidencia a relação existente entre a obra e o condicionamento social. Conforme Candido, o texto deve ser entendido pelo ponto de vista que trata da relação existente entre obra e o contexto social. Para ele, o processo de produção de uma obra envolve os padrões de época que determinam as necessidades de escrita do artista, a escolha de temas e formas, como também a maneira como a obra finalizada repercute na sociedade,

não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. (CANDIDO, 2010, p.31).

O homem que não podia olhar para trás – obra que permeia os estudos que realizamos – de autoria de Nelson Saúte, publicada no Brasil em 2006, relê um conto oral chamado *Um homem chamado Naramasotha*. A escrita de Saúte

ambienta a história no contexto de *Moçambique*, dividindo suas páginas com a pintura do artista plástico, também moçambicano, Roberto Chichorro.

A narrativa de Saúte possui dimensões sociais que nos remetem a Moçambique no ambiente da guerra civil, a qual dominou o país por 16 anos. O protagonista da narrativa, Abdala Mussa, percorre as ruas do país assolado pelo conflito que veio logo após a guerra de libertação colonial. Esse personagem é um sobrevivente da fome e da pobreza trazidas pela guerra. O texto, originário da história africana, é atualizado diante das condições sociais da atualidade, não somente conhecidas, mas também vividas pelo autor.

Referindo-se às possíveis interferências do meio social sobre a obra, Antonio Candido discute “em que medida a arte é expressão da sociedade“, e ainda, “em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais”. (CANDIDO, 2010, p.29). Se tais reflexões estiverem presentes na leitura do livro *O homem que não podia olhar para trás*, identificaremos uma obra social, refletindo a sociedade moçambicana. Começando pela autoria, Nelson Saúte — o autor — e Roberto Chichorro — o artista plástico — são moçambicanos e viveram nesse ambiente de guerra, contextualizado no livro, participantes ativos do meio artístico africano, engajados no projeto de mostrar o país ao mundo, por meio da arte, desnudando as falsas e preconceituosas ideias que fazem de Moçambique um país conhecido apenas por suas tradições culturais e pela condição de vítima no processo de colonização.

Este é um momento de abismo e desesperanças. Mas pode ser, ao mesmo tempo, um momento de crescimento. Confrontados com as nossas mais fundas fragilidades, cabe-nos criar um novo olhar, inventar outras falas, ensaiar outras escritas. Vamos ficando, cada vez mais, a sós com a nossa própria responsabilidade histórica de criar uma outra História. (COUTO, 2005, p.22).

Escritor e artista plástico constroem o protagonista Abdala Mussa dentro de um contexto de guerra como uma metonímia do homem moçambicano. Personagem que peregrina, em condições de miséria, pelas ruas, tentando sanar as suas dificuldades. Uma realidade que confrontada — mesmo com um universo ficcional — traz desconforto. Tal como o protagonista, essa sociedade tem possibilidades de trilhar, no futuro, novos caminhos a partir da reflexão e da transformação do presente.

Nelson Saúte resgata a narrativa oral *O homem chamado Naramasotha* e a reconstrói, atualizando-a para o contexto social do país, com o intuito de revelar a situação do moçambicano durante o estado de guerra, indicando as possibilidades de renascimento e construção de novos caminhos, induzindo o povo a não desistir da reconstrução de uma identidade,

todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 2010, p.31)

A narrativa oral *Um homem chamado Naramasotha* intencionava orientar a conduta dos homens de determinado grupo, garantindo o cumprimento da regra de obedecer às suas mulheres e não cometer adultério, sob a consequência de ficarem “pobres e esfarrapados”. A interação e entendimento do ouvinte ficam garantidos na medida em que o contador da história utiliza estratégias de imitação de voz, gestos, encenações e, principalmente, a palavra, detentora de poder nesse tipo de narrativa. Na tradição oral, a palavra possui imenso valor, conferindo credibilidade à história contada, garantindo a compreensão e aceitação da comunidade. O texto de Saúte divide, com o público, a situação do povo moçambicano que colhe os frutos da guerra.

A arte criada por Nelson Saúte e Roberto Chichorro são artes individuais, cada um atuando na sua especificidade. Mas, ao mesclarem-se com o contexto e valores sociais, transformam-se em uma arte coletiva.

O que chamamos de arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. (CANDIDO, 2010, p.35).

A narrativa *O homem que não podia olhar para trás* é fruto das condições do ambiente social, as quais motivaram o autor a escrever a história sob outro ponto de vista, diferente do percebido no conto oral que originou a obra de Saúte. À medida que vai sendo recebida pelo público, a obra ganha novas percepções, novos olhares, tornando a produção uma espécie de arte coletiva. “O público dá sentido e realidade à obra e, sem ele, o autor não se realiza, pois ele é, de certo modo, o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador”. (CANDIDO, 2010, p. 48).

Para envolver o leitor na peregrinação de Abdala Mussa, Saúte formaliza a estrutura do livro utilizando recursos grafo-tipológicos, trabalhando com o tamanho das fontes das palavras, uso de negritos, figuras de linguagem e, principalmente, o diálogo com a pintura de Roberto Chichorro, garantindo a percepção dos fatores externos, reforçada pela articulação com os recursos estéticos, utilizados na produção editorial e gráfica do livro. Nesse tipo de análise,

podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada, nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente, mas como fator da própria construção artística [...]. (CANDIDO, 2010, p.16-17).

Nelson Saúte, com seu texto, propõe uma nova maneira de olhar Moçambique, não significando um olhar para vítimas de um processo colonial, mas um olhar realista diante de um caminho com possibilidades de transformação.

Pelas margens de um mundo de fronteiras múltiplas, parece-nos imprescindível buscar novas associações no campo do comunitarismo cultural a que historicamente nos vinculamos – articulações que efetivamente não reproduzem gestos coloniais ou imperiais. (ABDALA JR., 2003, p.79-80).

A proposta de Saúte apresenta o renascimento por meio da esperança e confiança de que se podem realizar movimentos em direção a contextos melhores. É a proposta de “sonhar acordado”, como mostra Ernst Bloch, em seu livro *Princípio Esperança*. Trata-se da não desistência, da certeza de transformação no que está por vir.

Novas associações devem ser estabelecidas. Estabelecer outros vínculos culturais pode ser o impulso transformador do presente, já projetando o amanhã.

A literatura possui uma função importante nesse processo de aberturas para o futuro. Por meio das produções artísticas dos escritores moçambicanos, o país passa a ser apresentado na sua história, na trajetória de seu povo.

O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto, ele questiona os limites da razão. (COUTO, 2005, p.63).

“A literatura está do lado da modernidade” (COUTO, 2005, p.60), e essa ideia alimenta a noção da necessidade de se atravessar as fronteiras do

tradicional e resgatar uma identidade que começou a ser construída lá atrás e precisa continuar a ser moldada no presente, para desembocar no futuro. Uma construção que caminha lado a lado com a impermanência geral das coisas, como propõe Michel Maffesoli (2004), em seu texto *Notas sobre a pós-modernidade*.

Por meio de uma obra, as noções de centro e periferia (ABDALA JR., 2003) caminham no sentido oposto à globalização e podem ser diluídas. A literatura desvenda as potencialidades de sociedades consideradas como pertencentes à periferia do mundo. A “globalização pressupõe reciprocidade” (ABDALA JR., 2003, p.78) e esta precisa ser cultivada entre todas as sociedades.

A literatura não possui o papel de ser paradigmática, possui a função de apresentar e articular repertórios envolvendo ações e personagens dentro de um contexto social, cultural, político, servindo como espelho para o público, no sentido de servir como ponte para a transformação. “A arte é social [...] e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento de valores sociais”. (CANDIDO, 2010, p.30).

Para Mikhail Bakhtin, em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, há a presença do discurso citado dentro da narrativa, ou seja, o *discurso de outrem*, que, quando incorporado, deixa suas marcas no texto.

O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade linguística e da sua autonomia estrutural primitivas. (BAKHTIN, 2006, p.147-148).

A produção de uma obra não é um ato individual e sim coletivo, pois é fruto dos entrelaçamentos entre textos diversos. Pensar significa transpor (BLOCH, 2005) e os pensamentos tomam forma à medida que são alimentados por outras ideias e outros pensamentos. Essa é a engrenagem da transformação. Vivemos cercados de fronteiras múltiplas e estas não podem servir de obstáculo para a transposição. A comparação entre textos permite transpor essas fronteiras.

Como afirma Tania Carvalhal, “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura”. “Valer-se da comparação”, portanto, “é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano.” (CARVALHAL, 2006, p.7).

Esses pressupostos, ao fim e ao cabo, orientam o nosso trabalho e, sob o viés comparatista, visam a uma leitura da obra *O homem que não podia olhar para trás*. Pretende-se perscrutar o caráter híbrido dessa produção, tecida de múltiplas linguagens e discursos diversos, oferecendo, assim, a possibilidade de diferentes leituras.

A narrativa de Nelson Saúte recupera, como já comentamos, um conto oral, tradicional do Norte de Moçambique. Saúte, na nova história, transforma o protagonista Naramasotha em Abdala Mussa e ambienta a narrativa no contexto da guerra civil, iniciada logo após a Independência de Moçambique, em 1975. Abdala Mussa é um maltrapilho que percorre as ruas de seu país no contexto de guerra, olha para trás em um ato de desobediência às orientações de sua mulher Halima e perde tudo o que havia conquistado, voltando a ser o maltrapilho do início da história. Esse gesto do personagem nos remete a Orfeu, que olhou para trás, também em um ato de desobediência a Hades, o

rei do mundo dos mortos. Orfeu, com esse gesto, após ter conseguido resgatar Eurídice do submundo, perde-a mais uma vez.

Percebemos uma característica em comum nas duas narrativas: a circularidade. Abdala Mussa, voltando a ser maltrapilho, instaura a oportunidade de reiniciar seus passos, buscando novos caminhos e Orfeu, sem desistir de resgatar a mulher que amava, reencontra-a no mundo dos mortos, ficando com ela para sempre. Como elemento articulador da narrativa de Saúte, as pinturas de Roberto Chichorro travam diálogo com o livro, estabelecendo novas leituras, complementando a obra do autor.

A estrutura fabular é aparente na construção da narrativa oral *Um homem chamado Naramasotha*. Vale lembrar que a fábula “é uma pequena narrativa de caráter puramente imaginário, que visa a transmitir um ensinamento teórico ou moral”. (BRANDÃO, 1986, p.35), apresentando animais como personagens, no papel de orientar as atitudes humanas. Assim, os pássaros falantes e a moral evidenciada, no final de *Um homem chamado Naramasotha*, confirmam o caráter fabular. A partir dessa narrativa oral, Nelson Saúte criou *O Homem que não podia olhar para trás*, que traz em si a estrutura fabular resgatada da narrativa oral e uma moral não tão explícita, mas apreendida conforme as articulações realizadas com as vozes presentes no texto. A história de Nelson Saúte nasce já transformada em um conto, possuidor de uma estrutura mais elaborada, marcando com uma linguagem poética e literária o peregrinar do protagonista Abdala Mussa. O conto, revelando uma mensagem positiva ao povo moçambicano, o qual precisa resgatar as esperanças perdidas, traz as reminiscências do mito de Orfeu, não somente no título, mas também na atitude tomada por Abdala Mussa, ao olhar

para trás, provocando a marca decisiva da narrativa que impulsiona para a circularidade do tema.

O entrelaçar entre fábula, conto e mito despertam a reflexão sobre os sonhos que o homem tem enquanto ainda está desperto. Trata-se do “sonhar acordado” (BLOCH, 2005), o qual garante a esperança utópica em relação ao futuro, uma utopia baseada no movimento do homem em direção ao que acredita ser possível realizar.

1.1. Intertextualidade – As vozes nos textos

Vivemos em constante interação com o Universo. Participamos e estamos inseridos em uma teia de relações nas quais articulações múltiplas ocorrem e de forma constante. Desse modo, um diálogo intenso de textos multiformes se processa, dinamizando uma existência na qual a intertextualidade faz parte, engendrando relações que estabelecemos entre tudo o que vemos, apreendemos, lemos e sentimos.

A intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica [...] Resolver o problema das relações entre textos e processos semióticos que aí se articulam é explicar como se constitui o "sujeito" ou a sua ausência. (NITRINI, 1997, p.158)

Estudar a palavra poética, nessa ordem de ideias, significa atentar para as correlações e articulações que ela estabelece com o sujeito da escritura, com o destinatário e o conjunto de textos exteriores. Ao perscrutar os diálogos estabelecidos com os diversos sistemas de signos, temos de reconhecer o esfacelamento da linearidade da leitura – cada referência constitui uma evocação de sentido. Além disso, cumpre atentar para o fato de que o diálogo

é linguagem assumida pelo indivíduo – mas não só – ela é também uma escritura na qual se lê o outro, como assevera Bakhtin (2010).

A leitura de um texto, desse modo, sempre implicará em revolver arquivos da memória, revelando as nossas referências. Assim, uma nova leitura nunca será absolutamente igual à primeira. Nossas experiências reais, sonhadas ou imaginadas sempre terão interferência nos processos de compreensão e construção de sentidos. Tais experiências derivam de universos multiformes e híbridos posto que se constituem por diálogos múltiplos e linguagens diversas. Esse processo possibilita-nos percorrer diferentes campos do saber, das artes, das ciências, da tecnologia, da história, permite-nos mergulhar em outras culturas, nos aventurando em terrenos híbridos e complexos.

A obra de Nelson Saúte, sob nossa mira, tece-se de muitos fios fazendo-nos evocar leituras realizadas, visitar textos outrora lidos, obter novas referências. O título da obra - *O homem que não podia olhar para trás* - já remete a passagens bíblicas, nas quais esse mesmo gesto tem uma carga simbólica intensa.

Podemos conferir na passagem de Gênesis:

Então, fez o SENHOR chover enxofre e fogo, da parte do SENHOR sobre Sodoma e Gomorra. E subverteu aquelas cidades, e toda a campina, e todos os moradores das cidades, e o que nascia na terra. E a mulher de Ló olhou para trás e converteu-se numa estátua de sal. (BÍBLIA SAGRADA, GÊNESIS - 19:24-26).

Ao olhar para trás, a mulher de Ló mostra que não conseguiu obedecer à ordem dos Anjos, os quais haviam pedido para a família deixar a cidade sem olhar para trás. Ela sentiu-se tentada a ver o que estava deixando. Segundo a narrativa bíblica, Sodoma era uma cidade do pecado e deveria ser destruída.

Deus estava dando uma chance para a família de Ló sair dali. Sua mulher estava muito apegada aos bens materiais, ao seu passado. Ela não conseguia visualizar o futuro abrindo-se a sua frente e, assim, foi transformada em uma estátua de sal, ficando lá para sempre.

O gesto da mulher de Ló pode sugerir diferentes impressões. Ela foi castigada por não ter ouvido o pedido do anjo. Sua desobediência custou-lhe ser transformada em estátua de sal. Conforme Jean Chevalier, no Dicionário dos Símbolos,

[...] a terra é infértil por ser salgada, diz ainda Guillaume de Saint Thierry, citando um texto de Jeremias 17,6. Tudo o que é salgado é amargo, a água salgada é, portanto, uma água de amargura que se opõe à água fertilizada. (CHEVALIER, 2008, p.798).

Outra passagem bíblica que também dialoga com o texto de Saúte está no Êxodo. A saída do povo de Israel, do Egito, passando 40 anos no deserto, os fazia olhar para trás, sentindo falta dos tempos de escravidão.

Partiram de Elim, e toda a congregação dos filhos de Israel veio para o deserto de Sim, que está entre Elim e Sinai, aos quinze dias do segundo mês, depois que saíram da terra do Egito. Toda a congregação dos filhos de Israel murmurou contra Moisés e Arão no deserto; disseram-lhe os filhos de Israel: Quem nos dera tivéssemos morrido pela mão do SENHOR, na terra do Egito, quando estávamos sentados junto às panelas de carne e comíamos pão a fartar! Pois nos trouxestes a este deserto, para matardes de fome toda esta multidão. (BÍBLIA SAGRADA, ÊXODO - 16:1-3).

Eram muitos anos de escravidão, eles estavam acostumados a ser escravos; e como escravos, sentiam uma falsa segurança. Como disse Mia Couto em 2011, em uma Conferência do Estoril, em Portugal: “há quem tenha medo que o medo acabe”.

O andarilho do conto de Saúte recupera os sentimentos da mulher de Ló e do povo de Israel. Ao olhar para trás, essas pessoas, mais do que vontade de ficar no passado, não aceitam o seu presente e sentem medo do futuro. O passado já é conhecido, é sofrido, e eles sabem como lidar com ele. Já o futuro, traz o desconhecido.

O gesto de olhar para trás remete, também, ao mito grego de Orfeu, que não era dotado de força física como tantos outros seres mitológicos, mas agradava a todos com seus dons artísticos.

O mito de Orfeu traz um tema recorrente não somente na literatura, mas em outras áreas de conhecimento que envolve as relações travadas com os homens durante o seu percurso pela vida. “O tema órfico é dos mais importantes arquétipos míticos”. (CARVALHO, 1990, p.11). O traço fundamental desse mito e que incita a tantos questionamentos sobre as dualidades homem/ natureza, morte/ vida, mundo visível/ mundo oculto é a entrada “de um herói num mundo paralelo ao dos seres vivos, mundo paralelo e diverso do real, palpável e visível aos seres humanos comuns”. (CARVALHO, 1990, p.11).

Conforme Dante Tringali (1990), em *O Orfismo*, o texto mais antigo a tratar de Orfeu data do século VI a. C., uma breve referência feita pelo poeta grego Íbico, o qual tratava Orfeu como “um personagem célebre”.

A origem de Orfeu está na da Trácia, ao norte da Grécia, próxima ao monte Olimpo. Sua paternidade suscita dúvidas, alguns dizem que ele era filho de Calíope e Oeagro, um rio da Trácia, outra versão o coloca como filho de Apolo. Orfeu destacou-se como cantor e tocador de lira.

Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Ele é, pois, herói da paz e não da guerra. (TRINGALI, 1990, p.16).

Orfeu pertence à galeria dos grandes fundadores das religiões da humanidade. Primeiro fez parte da religião de Apolo, na qual exercia a função de sacerdote, mas, depois se converteu à religião de Baco (ou Dionísio). O que fez foi reformar a religião de Baco, fundamentada no seu espírito selvagem e orgiástico, conforme o espírito mais sereno de Apolo.

O Orfismo não foi somente uma das mais importantes religiões da antiguidade clássica, mas também uma das mais importantes religiões da humanidade, considerada “uma religião de mistérios. [...] Compreende uma dogmática, uma moral, uma ascese, uma liturgia. E, em oposição às demais religiões gregas [...] envolvia totalmente a vida do indivíduo”. (TRINGALI, 1990, p.19).

Orfeu juntou-se à expedição dos Argonautas, o grupo de 55 heróis que embarcaram no navio Argos para a Cólquida, em busca do Tosão de Ouro. Na viagem, cada um contribuiu com a virtude que possuía. Orfeu possuía um olhar de poesia e não da força bruta e participou da expedição

não só pelo poder de seu canto, capaz de dominar as discórdias dos homens e da natureza, mas, sobretudo, como sacerdote e diretor espiritual, além de que, com o seu canto, dava estímulo e ritmo aos remos. (TRINGALI, 1990, p.16).

Assim que retornasse da expedição com os Argonautas, Orfeu se casaria com Eurídice. No dia de seu casamento, a noiva resolve fazer um passeio com uma criada, mas é perseguida por Aristeu, que era fascinado por sua beleza. Durante a fuga, é picada por uma cobra e morre. Orfeu desespera-

se com a perda de Eurídice e, semelhante a um herói, decide ir ao mundo dos mortos, na tentativa de convencer Hades, o deus desse submundo, a devolver a vida de sua mulher.

[...] um elemento permanece imutável, e não devemos perdê-lo de vista: a persistência do motivo da descida aos Infernos que é realizada para a salvação de uma alma; pouco importa por enquanto que seja a alma de um doente qualquer (xamanismo stricto sensu), da esposa (mitos gregos, norte americanos, polinésios, centro- asiáticos), ou da humanidade inteira (o Cristo). A descida, desta feita, não é apenas iniciática e realizada com um intuito pessoal; ela tem um objetivo "salvífico": "morre se" e "ressuscita se" não mais para concluir uma iniciação já começada, mas para salvar uma alma. Uma nova nota caracteriza o arquétipo da iniciação: a morte simbólica não serve apenas para a sua própria perfeição espiritual (definitivamente, a conquista da imortalidade), mas ela se realiza para a salvação dos outros. (ELIADE, 1996, p.165).

O caminho até o mundo dos mortos somente era permitido para quem tivesse perdido a vida e estivesse indo para a nova morada, mas, com sua música, Orfeu convenceu o barqueiro Caronte, o cão de três cabeças Cérbero, e, principalmente, Hades e sua esposa Perséfone que fizeram, com Orfeu, um trato: ele poderia levar Eurídice de volta, mas deveria obedecer à condição de caminhar a sua frente até saírem dos limites do mundo das sombras, e ela o seguiria, mas, sob hipótese alguma, ele poderia olhar para trás.

Os dois caminharam por passagens escuras e íngremes, em um silêncio absoluto, até quase atingirem as dimensões do mundo superior, mas Orfeu, para certificar-se de que Eurídice o estava seguindo, olhou para trás. Ao estenderem os braços, para se abraçarem, os dois apenas abraçaram o ar e Eurídice “morre pela segunda vez”. “Eurídice é imediatamente sugada pelo abismo, onde se desfaz como fumaça”. (BRICOUT, 2003, p.13).

O gesto de olhar para trás pode ser explicado pela impaciência, pela imprudência, pela paixão que sentiam um pelo outro:

Tinha apenas mais um passo a dar, mas pára e, forçado pela violência da paixão, gira a cabeça e, num instante Eurídice lhe é retirada. Ela lhe estende os braços: ele quer alcançá-la, mas só atinge uma sombra vã; ela lhe diz um adeus eterno, que ele mal pode ouvir; e sem se queixar de seu esposo, pois somente poderia se queixar de ter sido amada em demasia, ela entra nas moradas subterrâneas. (BRICOUT, 2003, p.55).

Orfeu tentou retornar, mas Caronte não permitiu, pois ele não havia cumpriu o acordo, não seria mais merecedor de realizar o seu desejo. No retorno, inconsolável, Orfeu entregou-se à tristeza e repeliu todas as mulheres que tentaram se aproximar dele. Elas, enfurecidas, mataram-no e o dividiram em pedaços.

Sua cabeça e sua lira são jogadas no Hebro e, enquanto o rio as leva com suas ilhotas para o mar, sua língua profere ainda murmúrios chorosos, e sua lira produz os mais doces sons. Reúne-se a Eurídice nos infernos, para dela não mais separar-se e, ambos são colocados na morada das pessoas de bem. Sua lira foi transportada para o céu, e os deuses fizeram dela uma constelação. (BRICOUT, 2003, p.55).

Orfeu procura algo inacessível e, por isso, penetra em um mundo paralelo ao seu, o mundo dos mortos. Ao fazer isso, transgride a fronteira que separa a vida e a morte.

Do ponto de vista psicanalítico, poder-se-ia dizer que se voltou para trás, quebrando a condição imposta, porque, no fundo, no seu inconsciente, quis perdê-la. Do ponto de vista mitológico, se explica que teria sido castigado pelos deuses, em face de sua fraqueza, porque não soube morrer de amor e ir ao encontro da amada. (TRINGALI, 1990, p.16).

A atitude de Orfeu justifica-se pelo forte desejo de resgatar Eurídice, pelo seu inconformismo diante da perda.

A circularidade, presente na trajetória de Orfeu e Abdala Mussa, inscreve a semelhança na busca empreendida em direção a um destino marcado pela expectativa de concretizar seus sonhos utópicos. Essa circularidade imprime um caráter de inacessibilidade as duas trajetórias. Orfeu, quando sai do mundo dos mortos, sendo seguido por Eurídice, praticamente já a tem sob sua segurança, já havia cumprido seu objetivo de resgatá-la do submundo, mas, faltando pouco para adentrar no plano dos vivos, olha para trás e a perde, tendo que reiniciar o seu percurso.

Na narrativa de Nelson Saúte, Abdala Mussa encontra em Halima a possibilidade de interromper a sua caminhada, delimitando os passos para o seu futuro, mas o desejo da busca ainda não está satisfeito. Ainda há mais o que procurar. Orfeu e Abdala Mussa desejam, buscam, encontram, mas, com o gesto de olhar para trás, prorrogam o encontro com o destino. A concretização dos seus sonhos ainda está por vir.

Na produção de Saúte há uma intertextualidade declarada pelo próprio autor que revela a recorrência ao conto tradicional do Norte de Moçambique, *O homem chamado Naramasotha*. Esta história trata de um homem vestido em farrapos, andando sem destino, muito cansado, com fome que, ao tentar se alimentar duas vezes de animais mortos que encontrou pelo caminho, foi advertido por pássaros para não cometer tal ato, até que encontrou uma mulher a qual lhe ofereceu casa, comida e o tomou como marido. Em uma festa, o único pedido que ela lhe fez foi para se divertir o quanto quisesse, mas não poderia olhar para trás, senão voltaria a ser o maltrapilho de antigamente. Ele não resistiu, olhou para trás e, como por encanto, a festa acabou, as novas roupas sumiram e ele se viu novamente com os seus farrapos.

Ao recriar o conto, Nelson Saúte traz o contexto para o período de Guerra Civil enfrentado pelo país por 16 anos, e que teve início um ano após a declaração da Independência, em 1975. Esse momento também marcou a vida do autor

Recordo com alguma nostalgia aqueles fleumáticos anos 80. Os anos 80 foram dramáticos. Foi o tempo em que experimentamos a miséria mais abjecta em termos materiais. Onde os homens se despojaram da sua humanidade e se transfiguraram em bestas. Foram os anos das mortes, da violência das armas que em humanas mãos serviram para destroçar os mais belos projectos humanos que havia entre nós e reduzir o homem moçambicano à condição de coisa nenhuma. Os anos do repolho e do carapau. Também. Os anos das bichas. Das madrugadas em que partilhávamos a esperança de encontrar ao fim de horas intermináveis um quilo de arroz, outro de feijão, alguma carne vinda do Botswana. (SAÚTE, 2008, p.224).

E é nesse contexto que a narrativa se desenrola. O personagem Naramasotha, da história de tradição oral, agora é Abdala Mussa, o andarilho que percorre as ruas de Moçambique. “Ele caminhava devagar, arrastando-se, deixando à sua passagem os poucos andrajos que lhe restavam”. (SAÚTE, 2006, p.7).

A narrativa possui um narrador em 3ª pessoa, um narrador onisciente, mas que acaba por compartilhar com o personagem suas dores, suas dificuldades e é conhecedor dos caminhos que o andarilho trilha.

Abdala Mussa passou a sua juventude na Ilha de Moçambique, “nascera no Lumbo [...] filho de fabricante de barcos, sua vida fora o mar e a pesca. Contudo, a guerra um dia chegou à sua terra [...] tivera que se refugiar longe. A vida e o destino foram-no empurrando”. (SAÚTE, 2006, p.12). Na fuga, chegou a Nacala, uma cidade portuária, em Moçambique. Chegou sem profissão, sem dinheiro, “as caminhadas tinham-lhe ensinado outros ofícios [...]”.

Como Moçambicano sabia desenrascar a vida. O que importava já não era mais viver, porém tentar sobreviver”. (SAÚTE, 2006, p.13).

Mas Nacala estava assolada pela fome, pela falta de água, “toda a gente tentava sobreviver da pesca possível e dos ofícios do acostamento da estrada”. (SAÚTE, 2006, p.15), e viver ficava cada vez mais difícil. Abdala Mussa vê, na caça, uma solução para matar sua fome. E, assim, retoma o seu percurso atrás de animais para matar e ter como alimento.

O personagem encontra dois animais pelo caminho, mas em cada uma das situações, foi advertido por pássaros para não comê-los, pois encontraria algo melhor pela frente. Aqui, retomamos a história do conto tradicional, a história de Naramasotha o qual também foi advertido por pássaros, animais que assumem a função de conselheiros, de detentores de sabedoria, são os velhos sábios das narrativas orais tradicionais.

Em *O homem que não podia olhar para trás*, Abdala Mussa encontra algo novo logo à frente. Uma mulher, Halima, o convida para entrar em sua casa, ela lhe oferece roupas limpas, comida e o toma como marido. Suas amigas preparam uma festa, para a qual Halima adverte: “na festa haveria muita bebida, muita comida, mulheres bonitas. Tocariam música e ele dançaria certamente. — Nesse caso, nunca debes olhar para trás”. (SAÚTE, 2006, p.24).

Apesar da advertência, no meio da diversão, “no meio daquele lusco-fusco, daqueles decibéis, dos copos de bebida alcoólica tombados, das mulheres que rodopiavam à pista de dança”. (SAÚTE, 2006, p.27), ele olhou para trás e voltou a ser o homem de antes, o maltrapilho pobre e esfarrapado, a mesma condição na qual ficou o maltrapilho da narrativa de tradição oral.

A história de Naramasotha possui uma estrutura fabular – uma moral - cumpre a função de perpetuar modelos e transmitir regras, constituindo-se como uma daquelas narrativas que servem de ensinamento para um grupo. Por meio do exemplo do protagonista, os homens ficam advertidos quanto ao seu papel na comunidade. Se não obedecerem as suas mulheres, se as traírem, se não se submeterem às decisões da família de suas esposas, ficarão “pobres e esfarrapados”.

Nas sociedades matrilineares do norte de Moçambique, especificamente na cultura macua, de onde se origina esse conto, são os homens que se integram nos espaços familiares das esposas. Nessas sociedades, o chefe da casa é o tio materno da esposa. O homem casado tem de sujeitar-se às normas e regras que esse chefe impõe. Se o homem se revolta, perde a condição de marido e é expulso. O homem adulto somente é respeitado e tido como “bem vestido” quando se casa. O homem sem mulher é “esfarrapado e pobre”. Os animais que Naramasotha encontrou mortos simbolizam o desrespeito à mulher, se ele os comesse estaria cometendo o adultério; os pássaros são os homens mais velhos, que o aconselham a se casar com uma mulher livre. Cumprindo sempre o que os pássaros iam lhe dizendo durante a viagem, ele acabou encontrando uma mulher que seria a sua “riqueza” e conseguiu casar-se com ela, obtendo um lar. Mas como não seguiu o seu conselho, não respeitou o estatuto de homem casado e perdeu tudo. (CONTOS AFRICANOS, 2011).

Em *O homem que não podia olhar para trás*, o protagonista Abdala Mussa possui uma trajetória singular, escolhe caminhos que o levarão (ou não) ao seu destino. No decorrer da narrativa, no entanto, há um imbricamento de outras histórias, outros personagens, ecos de outras vozes que vão configurando Abdala Mussa como um sujeito coletivo. Ele não caminha em direção apenas do próprio destino. Ele é o povo moçambicano na ânsia de construir o futuro do país.

Naramasotha e Abdala Mussa vivem seus conflitos e enfrentam os obstáculos. Mas ambos, quando parecem alcançar o seu objetivo, o perdem, tendo que reiniciar a jornada. O objeto de cada um é difícil de ser alcançado, requer paciência, um desejo profundo que não aceita a desistência e tem, como característica, a inacessibilidade. O objeto mostra-se inacessível, por mais que seja desejado, procurado, conquistado, o desejo impulsiona e o objeto sempre estará mais adiante. Enquanto na narrativa de tradição oral, o gesto de olhar para trás evoca o castigo, uma vez que a narrativa deve cumprir a função admonitória, na releitura feita por Saúte, o gesto de olhar para trás – ritualiza-se – pelo título e pela circularidade mítica que dinamiza o enredo da história.

Diante da perda, Orfeu e Abdala Mussa precisam buscar outros métodos, outras estradas, pois as percorridas não trazem mais a luz. É necessário conquistar de novo e, se vier a perda, começar novamente. Trata-se de um labirinto evocando a inacessibilidade do objeto, revelado em um desejo utópico que existe para a renovação das esperanças.

O gesto de olhar para trás não significa desistência, mas um impulso para se tentar de novo. Sonhar acordado é imprescindível diante dos nossos desejos, mas pode ser que não estejamos no momento certo para concretizá-los.

A força de Orfeu, ao resgatar Eurídice, revela-se em um esforço órfico, configurado em uma peregrinação que começa no inferno, no mundo dos mortos, para chegar ao céu, onde estará a recompensa: viver com Eurídice, ter sua lira transformada, pelos deuses, em uma constelação. Sua busca foi calcada no poder de sua música, na poesia transformadora do seu destino. A

arte foi um instrumento para que Orfeu vivesse o desejo utópico, concretizado a partir da esperança em conseguir resgatar a mulher que amava.

Nessa teia de entrelaçamentos, temos, na peregrinação de Abdala Mussa, a história de Moçambique. Esse personagem é um sobrevivente das dificuldades trazidas pelos anos de colonização, pela guerra de libertação e, finalmente, pelos anos de guerra civil, o que deixou o país mergulhado em um estado de desesperança.

Essas histórias projetam-se, como em espelhos, em suas especificidades, diferenças e semelhanças. Os resultados são os reflexos provocados pelo entrecruzamento de vozes e visões, despertando reflexões e o sentimento da utopia, a que renova os desejos do ser humano.

Há um entrelaçar entre as histórias de Abdala Mussa e Orfeu. Ambos negligenciam as regras, os conselhos, não atendendo ao pedido de não olhar para trás, mas é uma transgressão firmada no sonhar acordado, que prevê a esperança em um desejo utópico possível de ser realizado. O inferno, para onde teve que se deslocar Orfeu, é o lugar por onde caminha Abdala Mussa em busca de melhores dias. O céu, em oposição ao inferno, traz equilíbrio e harmonia a Orfeu, no seu reencontro com Eurídice. Para Abdala Mussa, o céu é o encontro com o que está por vir, firmado na sua constante esperança, na sua persistência em não desistir.

O conto de Nelson Saúte retoma o mito de Orfeu na medida em que o personagem Abdala Mussa também não atende ao conselho de não olhar para trás e perde tudo, voltando a ser o andarilho do início da narrativa. Tanto Abdala Mussa quanto Orfeu olham para o passado, e se preparam para o futuro

Como já dissemos, ao lermos um texto, entramos em contato com o seu caráter híbrido, uma hibridez que representa as múltiplas linguagens e os diferentes discursos que o compõem, linguagens que podem vir de diferentes áreas de conhecimento, articulando-se conforme as experiências do autor, suas diversas leituras, com nossas experiências e nossas leituras, as quais nos remetem ao tema com o qual estamos em contato. O texto não é único, não é homogêneo. As conexões estabelecidas nunca serão as mesmas, pois dependem das diversas tramas estabelecidas a partir de cada contato com a obra.

[...] o texto ressalta sua natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias. [...] o diálogo é aqui estabelecido entre três linguagens, a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior. (CARVALHAL, 2006, 127).

A leitura, ao nos remeter a outros textos, revela-nos “a palavra dupla” (CARVALHAL, 2006) que pertence ao texto em questão e a outros, ao sujeito da escrita e ao destinatário. Assim, a intertextualidade constitui um critério relevante ao analisarmos as relações entre textos, “tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la” (CARVALHAL, 2006), não sendo mais possível ignorar os desdobramentos e entrelaçamentos que as escritas permitem.

Cada texto que nos vem à memória, à medida que lemos uma passagem, caracteriza um intertexto que vai compondo entrelaçamentos.

“Lembrar-se”, em francês se *souvenir*, significaria um movimento de “vir” “de baixo”, *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso [...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado

não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando os espaços de toda a consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1983, p.9).

As referências a que vimos nos aludindo, que permeiam as leituras, estabelecem diálogos com múltiplas linguagens, como veremos adiante.

É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê, que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas. (CARVALHAL, 2006, p.128).

Abdala Mussa é o peregrino, um homem maltrapilho, vestido em andrajos, vestimenta que é o “símbolo das angústias e das feridas da psique, símbolo também da pobreza material [...] Designa, ao mesmo tempo, a miséria e a inquietação”. (CHEVALLIER, 2008, p.51). Um homem caminhando sem direção, assim como qualquer outro moçambicano que busca reestruturar o destino. Ele constrói a sua história a cada passo, a cada conversa com os pássaros, a cada vez que olha para frente e acredita que algo sempre melhor está a sua espera. É um personagem vivendo um caos interior, possui um passado que vê destruído, um presente que não domina e um futuro desconhecido. E é nesse caminhar que a narrativa se estrutura, pela forma, pela ordem estabelecida, pelos recursos estéticos, pela ativação do imaginário do leitor que se impressiona a cada nova ação.

Conforme Candido,

Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem a produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e sugere. (CANDIDO, 2004, p.178).

A imaginação é uma força organizadora do caos. O conflito ativa o imaginário para que possa ser organizado, entendido. Ao organizar o caos, o autor também pode desorganizá-lo. Existe o caos originário, o material de onde o autor partiu para escolher a forma de sua obra, transformando-a em ordem. “Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.” (CANDIDO, 2004, p.178).

Ao lermos, ativamos a nossa imaginação e exercitamos cada vez mais essa organização do caos. Ler comparativamente permite novas leituras, novos saberes, novos pensamentos. Quando travamos diálogos com outros textos e outros códigos, permitimos a ampliação dos olhares, traçando outras linhas de raciocínio e possibilidades, confirmando a fala de Góes (2003): “os textos vivem em intertextualidade”.

Conforme Décio Pignatari:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalinguística mesmo no ato criativo – ou melhor, principalmente nele, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador. Esses, por sua vez, conduzem a natureza do signo – algo que substitui algo, para alguém em certa medida e para certos efeitos, numa das definições de Pierce – criando, portanto, uma natureza e uma realidade paralelas, porém descoladas, da

“realidade” e da “natureza” e que constituem a história, propriamente – o ambiente tempóico-espacial propriamente humano que o homem vai tecendo com, mediante, através e na linguagem. (PIGNATARI, 2004, p.100).

Para Góes (2003), existem livros com linguagens de naturezas variadas que, ao lermos, necessitamos de um “olhar de descoberta” e assim é *O homem que não podia olhar para trás*, com sua narrativa que surgiu na oralidade, foi reescrita travando novos diálogos, constituindo, assim, um “objeto novo”.

Abdala Mussa é quem ensina o seu povo a sonhar acordado (BLOCH,2005), a não desistir, a acreditar no futuro que trará a possibilidade de uma esperança renovada. O gesto de olhar para trás, o qual já aparece no título, nos revela a desesperança da mulher de Ló e do povo de Israel. Mas, com Orfeu, que morre e depois renasce para viver eternamente com Eurídice, Abdala Mussa aprende um conceito novo de utopia, aquele que prevê a transformação do presente para a construção do desejado futuro. Abdala Mussa vive essa utopia e se apoia na circularidade da trama para reviver seus sonhos, ainda quando está acordado, refazendo e escolhendo, mais uma vez, os seus caminhos. Dessa forma, por intermédio desse personagem que é a metonímia do povo moçambicano, Moçambique também pode vislumbrar uma nova trajetória, prevendo a reconstrução e desenvolvimento do país.

O texto “ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagens socialmente diversificadas” (BARROS & FIORIN, 2003, p.4) nos é apresentado na obra de Nelson Saúte dividindo páginas, partilhando histórias com a pintura de Roberto Chichorro. Cada um com seu instrumento tece e entrelaça escrita, cores e formas, transformando tudo em uma narrativa que constitui não apenas o caminhar do protagonista

Abdala Mussa, mas também que carrega, em si, a maneira como cada um deles pretende mostrar a história de seu povo, de seu país

1.2. A oralidade e a escrita

Nelson Saúte reescreve uma narrativa, originalmente conhecida via tradição oral, e transmitida por meio de contadores de histórias.

A tradição oral foi um dos elementos de extrema importância na reconstituição e conhecimento de especificidades históricas do continente africano, que é um “verdadeiro mosaico de heterogeneidades, uma totalidade caracterizada pela complexa diversidade cultural de seus povos”. (HERNANDEZ, 2008, p.25).

Encontrada nos meios urbanos, mas, principalmente, nos meios rurais, a tradição oral possui “os guardiões da palavra falada” (HERNANDEZ, 2008) como os responsáveis pela transmissão dos conhecimentos de geração em geração. Eles são “tradicionalistas” comprometidos com a fidelidade, “uma vez que a palavra tem um caráter sagrado derivado de sua origem divina e das forças nela depositadas.” (HERNANDEZ, 2008, p.28).

Esses guardiões da palavra falada possuem um conhecimento total da tradição, são “os guardiões dos segredos relativos à gênese do cosmos e das ciências da vida, ao mesmo tempo ‘conhecedores’ e ‘fazedores’ de conhecimento”. (HERNANDEZ, 2008, p. 29). Pertencem a um grupo em que iniciam mestres que, por sua vez, fazem a iniciação de indivíduos em ofícios tradicionais, como: ferreiros, tecelões, caçadores, pescadores, sapateiros.

Os chamados ‘tradicionalistas’ ou ‘guardiões da palavra’ estão ligados aos conhecimentos que envolvem o comportamento do homem e da

comunidade, “a tradição oral explica a unidade cósmica, apresentando uma concepção de homem, do seu papel e do seu lugar no mundo, seja ele mineral, vegetal, animal, ou mesmo a sociedade humana”. (HERNANDEZ, 2008, p.29).

A transmissão dos saberes feita por um guardião da palavra é realizada em escolas de iniciação (HERNANDEZ, 2008), cada uma com características específicas de cada região da África.

Não podemos deixar de falar dos *griots*, os conhecidos contadores de histórias. Eles não fazem parte do grupo dos ‘tradicionalistas’, mas podem chegar a fazer.

Os griots são

trovadores, menestréis, contadores de histórias e animadores públicos para os quais a disciplina da verdade perde rigidez, sendo-lhe facultada uma linguagem mais livre. Ainda assim, sobressai o compromisso com a verdade, sem o qual perderiam a capacidade de atuar para manter a harmonia e a coesão grupais, com base em uma função genealógica de fixar as mitologias familiares no âmbito de sociedades tradicionais. (HERNANDEZ, 2008, p.30).

Os griots utilizam música e coreografia para contar os acontecimentos passados, referentes às grandes realizações dos “bravos e justos, celebrando o heroísmo e a salvaguarda da honra”. (HERNANDEZ, 2008, p. 30). Eles denunciam os desonestos e ladrões e ensinam aos nobres os exemplos a serem seguidos e os que devem ser repudiados, assim como revelam o desprezo pelo medo da morte. Uma especificidade diferencia os *griots* dos guardiões das palavras: os primeiros “estão excluídos da iniciação maior e mais divina, referente ao mito da criação do universo e do homem” (HERNANDEZ, 2008, p.29), mas ambos possuem o compromisso com a palavra, com a verdade, caso contrário perderiam a credibilidade do povo e não conseguiriam mais estabelecer a harmonia do grupo.

Tanto os guardiões da palavra, quanto os *griots*, formam a base da cultura africana. Esses narradores orais trabalham com as palavras, memorizando-as, articulando-as, praticamente um trabalho artesanal para que as mensagens cumpram a função de ensinar, informar os seus ouvintes por meio de conhecimentos acumulados há tanto tempo. Conforme Bosi (1983), “a narração é uma forma artesanal de comunicação”.

Difícil saber, com certeza, se foi um “guardião da palavra” ou um griot que iniciou a transmissão da história *Um homem chamado Naramasotha*, o conto que inspirou o texto analisado neste trabalho. Acreditamos que tenha sido um *griot*, por se tratar de uma narrativa que aborda um tema envolvendo as regras de conduta na convivência de um determinado povo, evocando um exemplo a ser seguido e não um conhecimento mais amplo, referente ao universo em que vive o ser humano.

A dicotomia entre oralidade e escrita sempre foi alvo de discussões. É importante perceber que a hierarquia entre as duas, muitas vezes pregada em alguns estudos que valorizam a escrita diante do oral, torna-se enfraquecida quando notamos a importância do processo da evolução das linguagens para que chegássemos até aqui. A escrita e todos os avanços tecnológicos que a acompanham, atualmente, existem porque foram iniciados há muito tempo com a linguagem oral e os primeiros registros escritos.

Walter Ong (1998) faz uma distinção entre oralidade primária e oralidade secundária. A primeira refere-se às culturas totalmente desprovidas de conhecimentos de escrita. A outra se refere à atual cultura de alta tecnologia, a da nova oralidade, “alimentada pelo telefone, rádio, televisão e outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita

e da impressão”. (ONG, 1998, p.19). Conforme o autor, “a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas têm conhecimento da escrita e sofreram alguns de seus efeitos”. (ONG, 1998, p.19).

É incontestável que todo grupo de seres humanos utiliza um tipo de linguagem para se comunicar e essa linguagem possui, como base, um sistema sonoro que será falado e ouvido.

Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas - talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita.(...) Não existe, por enquanto, meios de calcular quantas línguas desapareceram ou se transformaram em outras antes que a escrita surgisse. Ainda hoje, centenas de línguas ativas nunca são escritas: ninguém criou um modo eficaz de escrevê-las. A oralidade básica da linguagem é constante. (ONG, 1998, p.15).

Quando lemos um texto, este é convertido em som, pronunciamos sílaba por sílaba, mentalmente ou em voz alta. “A escrita nunca pode prescindir da oralidade”. (ONG, 1998, p.16). A expressão oral pode existir sem a escrita, a linguagem escrita não existe sem ter existido a oralidade anteriormente.

Mesmo assim, os estudos científicos e literários, durante séculos, têm se voltado, de forma mais significativa, para as expressões escritas, isso se deve ao fato de os homens, nas culturas com predomínio da linguagem oral, não convivendo com nenhuma forma de escrita, não terem produzido um estudo analítico, explicativo que validasse todo esse conhecimento. A crença de que a escrita possui maior força sobre a linguagem oral pode ser atribuída ao fato de não terem sido desenvolvidos conceitos que abarquem uma herança da linguagem oral, como temos a literatura, na linguagem escrita.

Eles aprendem pela prática – caçando com caçadores experientes, por exemplo -, pelo tirocínio, que constitui um tipo de aprendizado; aprendem ouvindo, repetindo o que ouvem, dominando profundamente provérbios e modos de combiná-los e recombina-los, assimilando outros materiais formulares, participando de um tipo de retrospectiva coletiva – não pelo estudo no sentido restrito. (ONG, 1998, p.17).

Existe uma maior facilidade em percebermos a escrita como uma expressão mais significativa, pois podemos associá-la às palavras inscritas em textos. “As palavras escritas são resíduos. A tradição oral não tem resíduos ou depósitos”. (ONG, 1998, p.20). Mas não se pode negar a importância da oralidade.

O fato de os povos orais comumente – e muito provavelmente em todo o mundo – julgarem as palavras dotadas de uma potencialidade mágica está estreitamente ligado, pelo menos inconscientemente, a sua percepção da palavra como necessariamente falada, proferida e, portanto, dotada de um poder. Os povos profundamente tipográficos esquecem-se de pensar nas palavras como primariamente orais, como eventos e, logo, necessariamente portadoras de poder: para eles, as palavras tendem antes a ser assimiladas a coisas, “lá”, em uma superfície plana. (ONG, 1998, p.43).

Uma sociedade de cultura basicamente oral não possui textos. Para reunir seu material, utiliza “pensamentos memoráveis” (ONG). Se na cultura escrita podemos recorrer a releituras e anotações, na oral, outros recursos devem ser utilizados para que o orador reproduza a sua fala sem que pontos importantes sejam perdidos.

Numa cultura oral primária, para resolver efetivamente o problema da retenção do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados (a assembleia, a refeição, o

duelo, o 'ajudante do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito e que são próprios modelados para a retenção e a rápida recordação. (ONG, 1998, p.45).

Conforme Ong (1998), a palavra possui o poder de agrupar os seres humanos. Se um orador dirigir-se a um público, os ouvintes formarão uma unidade, consigo mesmos e com o orador para ouvi-lo. Mas, se esse público receber um folheto, assim que cada leitor iniciar a sua leitura, a unidade do público será desfeita, restabelecendo-se somente quando o discurso oral recommençar. "A escrita e a impressão isolam". (ONG, 1998, p. 88). Oralidade e escrita possuem valores individuais os quais se integram. Os processos de pensamentos que participam das culturas orais formaram a cultura escrita, fazendo o homem atingir o ápice de suas produções.

Sem a escrita, a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa, não apenas quando se ocupa da escrita, mas normalmente, até mesmo quando está compondo seus pensamentos de forma oral. Mais do que qualquer outra invenção individual, a escrita transformou a consciência humana. (ONG, 1998, p.93).

A passagem da oralidade para a cultura escrita marcou muitos gêneros verbais, dentre eles, as narrativas que se destacam em sociedades de culturas orais primárias, por usarem histórias de ações humanas na organização de boa parte de seus conhecimentos, tornando-se, assim, o conhecimento menos complexo.

(...) a narrativa é particularmente importante em culturas orais primárias porque pode abrigar uma grande parte do saber em formas sólidas, extensas, que são razoavelmente duradouras – o que, em uma cultura oral, significa formas passíveis de repetição. Máximas, enigmas, provérbios e assemelhados são evidentemente também duradouros, mas, no geral, são breves. (ONG, 1998, p.159)

Com a chegada da escrita, a tarefa de se discursar oralmente diante de uma plateia, transforma-se. Agora se tem a oportunidade de uma nova organização, com um texto escrito, permitindo a leitura de outros textos. O eco da “voz original do escritor oral empregou diversas formas novas quando se tornou a voz silenciosa do escritor.” (ONG, 1998, p.167), reconhecida com a chegada da impressão.

A impressão (...) encerrou as palavras no espaço e conseqüentemente estabeleceu um sentimento mais forte de fechamento do que a escrita poderia fazer. O mundo da impressão gerou o romance (...). O romancista ocupava-se mais especificamente de um texto e menos de ouvintes, imaginados ou reais (pois as narrativas de aventuras em prosa eram muitas vezes escritas para ser lidas em voz alta). Mas sua posição ainda continuava um tanto incerta. (ONG, 1998, p.167-168).

As culturais orais, com suas tradições, devem ser valorizadas, mas não se pode negar a importância de se atingir a cultura escrita, a qual possui suas raízes na cultura oral e ambas são necessárias à evolução da consciência do ser humano. A oralidade não pode ser completamente erradicada. “Ler um texto o oraliza”. (ONG, 1998, p.195).

Mas, mesmo sendo verificadas as raízes orais da escrita, “o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade”. (ONG, 1998, p.16), ocorrendo uma mudança, nessa forma de pensar, tomada apenas nas últimas décadas. A relação do estudo com a escrita justifica a concentração do estudo da linguagem voltado aos textos escritos e não à cultura oral.

Tanto a escrita quanto a cultura oral são tecnológicas. Com a cultura escrita, veio a impressão. A oralidade, antes primária, sem conhecimento da

escrita, passa a ser secundária, trazendo a oralidade dos telefones, do rádio, da televisão, e sua existência depende de todo o processo da evolução da linguagem.

Assim como a chegada do computador causou estranhamento enquanto novos recursos, a escrita representou uma tecnologia que exigiu, também, novas ferramentas para sua execução, como estiletes, pincéis, tintas, canetas, superfícies específicas.

A escrita [...] iniciou o que a impressão e os computadores apenas continuam, a redução do som dinâmico a um espaço mudo, o afastamento da palavra em relação ao presente vivo, único lugar em que as palavras faladas podem existir. (ONG, 1998, p.97).

Mesmo com a modernidade transformando a narrativa oral em escrita, a chegada da imprensa, o domínio das tecnologias, fica claro a importância que os povos africanos atribuem às suas tradições, suas raízes e heranças culturais. A tradição de se transmitir narrativas oralmente é um fator importante para garantir que os fatos históricos e os valores que construíram as relações e interesses de vários povos pudessem sobreviver à passagem do tempo.

A literatura tem a sua raiz na oralidade. Mesmo após o desenvolvimento da literatura escrita, a oralidade continuou a exercer influência e a ser um elemento determinante. (LEITE, 2003, p.43).

A oralidade permeia nossas recordações, pois representa nossos primeiros contatos com as histórias que fizeram parte de nosso imaginário infantil. Contar histórias, ouvi-las ou produzi-las faz parte do universo de qualquer ser humano. Para Antônio Candido,

A literatura é uma manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. (CANDIDO, 2004, p. 174).

A tradição oral sugere um importante caminho para se conhecer a história sociocultural de um povo. Segundo Joseph Ki-Zerbo, político, historiador e escritor africano:

A tradição oral aparece como repositório e o vetor do capital de criações sócio-culturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita: um verdadeiro museu vivo. A história falada constitui um fio de Ariadne muito frágil para reconstituir os corredores obscuros do labirinto do tempo. Seus guardiões são os velhos de cabelos brancos, voz cansada e memória um pouco obscura, rotulados, às vezes, de teimosos e meticulosos: ancestrais em potencial. São como as derradeiras ilhotas de uma paisagem outrora imponente, ligada em todos os seus elementos por uma ordem precisa e que hoje se apresenta erodida, cortada e devastada pelas ondas mordazes do "modernismo". Cada vez que um deles desaparece, é uma fibra do fio de Ariadne que se rompe, é literalmente um fragmento da paisagem que se torna subterrâneo. Indubitavelmente, a tradição oral é a fonte histórica mais íntima, mais succulenta e melhor nutrida pela seiva da autenticidade. "A boca do velho cheira mal"- diz um provérbio Africano - "mas ela profere coisas boas e salutares". Por mais útil que seja o que é escrito se congela e se desseca. A escrita decanta, disseca, esquematiza e petrifica: a letra mata. A tradição reveste de carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado. (KI-ZERBO,2008).

Aos poucos, a cultura escrita foi substituindo a tradição oral por sua função significativa de documentar e registrar a passagem do tempo. As tradições orais, em algumas sociedades africanas, nos remetem aos ensinamentos dos mais velhos que transmitiam aos mais jovens as narrativas carregadas de valores, culturas e a própria história, o que serviu como registro histórico e, só mais tarde, foi substituído pela escrita. Preservar esses ensinamentos significou garantir a essas sociedades o resgate de identidade fragilizada durante o período colonial, “nota-se uma tentativa constante de

partilha de um sentido de identidade, perante as rupturas que o colonialismo determinou na psique africana”. (LEITE, 2003, p. 44).

A narrativa “*Um homem chamado Naramasotha*”, retomada no texto de Nelson Saúte, em análise neste trabalho, vem da memória de um contador de histórias, que tinha, como objetivo, transmitir o ensinamento de como deveria ser a conduta, em uma determinada região africana, especificamente a sociedade macua, de um homem em relação a uma mulher. Esse modelo de conduta deveria ser transmitido entre as gerações para que a tradição ficasse preservada e todos os homens respeitassem e conhecessem as regras e cultura de seu próprio povo.

Para Walter Benjamin (1994), todos os narradores têm como fonte a experiência que passa de pessoa para pessoa. Podemos dizer, então, que na cultura oral temos os narradores que passam, entre as gerações, suas memórias, preservando suas histórias.

As narrativas orais constituem objetos de referências às nossas heranças culturais, às tradições. Grupos moldam suas relações conforme as experiências transmitidas entre gerações. A memória, grande aliada da oralidade, guarda no tempo os seus grandes feitos, os grandes exemplos, para que as relações se estabeleçam conforme os interesses dos grupos.

A escrita surge e formaliza as narrativas orais, mas a oralidade ainda existe nas histórias contadas pelos avós para os netos, mães para filhos, gerações para gerações. A arte de narrar histórias é intrínseca ao ser humano. Contamos o que vemos e vivemos a todo instante. Continuamos a transmitir, oralmente, nossos feitos e isso também é oralidade.

A tradição oral possui grande importância no que diz respeito à reconstrução histórica das civilizações predominantemente orais e

[...] não só contribuem para identificar as origens das diferentes organizações sociais e políticas e a natureza dos movimentos migratórios, como também para compreender as mudanças históricas dos séculos XVIII e XIX dos vários povos, majoritariamente ágrafos, que compunham o continente. (HERNANDEZ, 2008, p.28).

Assim, pensamos no papel do narrador na transmissão dessas narrativas orais. Um narrador performático que, com sua voz, gestos e conhecimentos, é o responsável pela perpetuação das histórias que nos chegam até hoje.

Tem-se, assim, a perpetuação do gesto vocal na letra e na figura de um narrador, especialista na arte de contar histórias, entrelaçando-se com a tecnologia da escrita, revelando o lado plástico e visual do seu traço.

1.3. A narrativa

Nelson Saúte não é propriamente um escritor de livros destinados ao público infantil e juvenil. Nasceu em 1967, em Maputo, capital de Moçambique. Formou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, possui Mestrado em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Já atuou como docente universitário, jornalista, comentarista político. Publicou livros de crônicas, poesias, entrevistas, contos e um romance em Moçambique, Portugal e Itália. A ideia de escrever *O homem que não podia olhar para trás* veio do convite feito pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa para que participasse da *Coleção Mama África*, da Editora Língua Geral, um projeto com o objetivo de reunir alguns artistas africanos. O projeto consistia em

transformar uma narrativa oral, tradicional africana, para o imaginário infantil e juvenil. Assim, tomamos contato com a história que analisamos neste trabalho.

Histórias sempre existiram para serem narradas. Histórias de outros tempos, de tantos temas, narrativas que trazem experiências, conceitos, ensinamentos. Histórias que sempre foram motivos de reunião desde as sociedades mais primitivas, em tempos remotos, até hoje ao redor da mesa, com grupos trocando informações.

Para que essas narrativas sobrevivessem aos tempos, a necessidade da existência de um narrador fez-se necessária. Ao pensarmos em questões de oralidade e nas transições que nos fizeram chegar até aqui, precisamos pensar na figura do narrador e suas mudanças na arte de transmitir histórias. Um narrador que foi se modificando na medida em que as narrativas também foram se transformando.

Não podemos dizer que as relações entre oralidade e escrita são consideradas tranquilas. A oralidade permite uma liberdade de expressão, de gestos, de variações vocais que não correspondem ao que se propõe a palavra escrita. Esta traz o tom da permanência, da durabilidade, da documentação no tempo e espaço, sem falar na amplitude de espaços conquistados pelo texto impresso.

Zumthor (1993) traz o termo *performance* caracterizando o narrador das narrativas orais, ressaltando o momento em que a comunicação e a recepção coincidem no tempo. Assim, contava-se com esse narrador performático, que compartilhava de forma artesanal suas histórias, tendo um ouvinte que apreciava a sua voz, gestos e emoções, garantindo veracidade ao que se ouvia. Um momento singular, que não se repete, pois a performance é em

tempo real, nunca é a mesma, pois envolve a interação do contador e ouvinte naquele momento único. Os narradores das narrativas orais relatam o que viram e ouviram, mesclando suas experiências com as de seus ouvintes, que participam, se envolvem e conduzem o tom da narrativa. Um trabalho que envolve voz e memória.

Com o advento da narrativa escrita, inicia-se um ato solitário, sem a presença do ouvinte em tempo real. O narrador, de performático, passa a realizar um trabalho que utiliza recursos estilísticos e formais para compor a história.

A tecnologia da escrita agrega elementos novos ao ouvinte que, então, pode também transformar-se em leitor. A performance artesanal do contador de histórias transforma-se em nova arte. Abre-se espaço para um narrador que faz das letras, da escrita o seu instrumento de trabalho, utilizando recursos estéticos, estilísticos, imagéticos para narrar. A escrita traz, com seus recursos grafo-tipológicos, a inscrição da performance dos primeiros narradores orais, seus gestos, tons vocais e emoções que deram as primeiras marcas para a história que está sendo narrada.

A voz do narrador oral passa a ser ouvida, sentida, vivenciada a partir do trabalho com as letras que se revestem de recursos de linguagens, cores em profundo entrelaçamento com as imagens.

No texto de Nelson Saúte, o leitor é direcionado para um espaço da narrativa que traz em si as vozes dos narradores orais. *O homem que não podia olhar para trás* apresenta uma narrativa híbrida, composta pelo projeto gráfico, pelo narrador artesanal que se transforma no narrador do livro, mediado pela tecnologia da escrita.

No percurso da oralidade para a escrita, entendemos que as transformações vieram para enriquecer as formas de narrar. Aos poucos, as necessidades humanas foram se transformando, buscando novos meios de comunicação. Para Adorno (2003), “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”. (ADORNO, 2003, p. 56).

Na verdade, a entrada do texto escrito no universo das narrativas orais foi um elemento agregador. A variedade de recursos e suportes trazidos pelo texto escrito e impresso provocou não só a explosão editorial, mas também o resgate da oralidade nos textos. As letras, trabalhadas nas páginas dos livros, recebem o tratamento de formas, cores, imagens que trazem a voz do narrador. Há uma sintonia que se estabelece entre o que está escrito, que salta do papel reverberando também no sonoro e visual. O narrador performático acaba sendo resgatado pelos novos suportes da escrita.

Em culturas orais, a tarefa de passar as experiências entre gerações era confiada aos mais sábios, mais experientes, que possuíam, além da sabedoria, as estratégias de memorizar as narrativas, não deixando que suas tradições se perdessem. Com o tempo, a escrita permitiu que o narrador mudasse suas estratégias, a memória pôde ceder lugar à tinta, às anotações, aos lembretes, aos recursos eletrônicos para que a narração não se perdesse em seus detalhes. Assim, o narrador assume uma nova postura na arte de narrar.

Mas a memória não pode ser desmerecida, ela foi o grande recurso dos narradores de culturas orais e a experiência a sua grande fonte. “E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias

orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (BENJAMIN, 1994, p.199).

É próprio do ser humano narrar histórias. Narradores contando fatos vividos por eles ou por outras pessoas, narrando suas próprias experiências, dando conselhos, firmando valores, moldando grupos e gerações, mostrando que “a narração é uma forma artesanal de comunicação”. (BOSI, 1983). As narrativas orais exigem um narrador mais presente, com boa impostação de voz, com memória viva. Ao narrar, narrativa e ficção caminham lado a lado. O narrador conta o que viveu, mas também o que imaginou.

O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. (BOSI, 1983, p.49).

Os narradores de *Um homem chamado Naramasotha* e *O homem que não podia olhar para trás* contam suas histórias em 3º pessoa, mas possuem naturezas diferentes. O narrador da história oral, como é o caso de *Um homem chamado Naramasotha*, entra em contato físico com sua plateia. Seu recurso é o gesto vocal, além do olhar, da impostação da sua voz e, muitas vezes, da coreografia utilizada para dar mais ênfase à história contada, distribuindo-se nas vozes dos personagens. Assim, narrador e ouvinte partilham do mesmo momento da narrativa — o tempo de contar é o tempo de ouvir.

Tem-se na narrativa *O homem que não podia olhar para trás* um narrador que é onisciente, mas que se intromete na narração e nos fatos - quando usa a forma pronominal “nossa” (pessoa expandida) revela-se como se também percorresse os caminhos que estão sendo traçados por Abdala

Mussa, como se também pertencesse àquele lugar: “Um dia, há sempre um dia nestas histórias da nossa terra, foi à caça”. (SAÚTE, 2006, p.15).

O narrador conhece ou reconhece as dores desse protagonista, conhece o caminho por ele trilhado, sabe o que é viver nesses tempos de guerra. Para ele, apenas narrar não é o suficiente, ele adere à narrativa, recurso que leva o leitor a trilhar o caminho junto com Abdala Mussa.

Para tanto, o autor utiliza-se de uma linguagem literária, poética, faz escolhas por adjetivos que reforçam os sentimentos do personagem e a sensibilidade do leitor: “sua inesgotável solidão” (SAÚTE, 2006, p. 7), “escassos pensamentos” (SAÚTE, 2006, p.19), “o pobre homem” (SAÚTE, 2006, p.19). Utiliza-se de metáforas como: “numa silhueta esculpida pelas rugas da fome e do sofrimento”.

Os recursos estilísticos reiteram o esforço do narrador para trazer o leitor à história. É necessário caminhar com Abdala Mussa, entender as suas dúvidas, traçar com ele o seu destino para participarmos da construção e concretização de seu desejo utópico, mas real, de construir um novo caminho para o povo de Moçambique.

O homem que não podia olhar para trás é uma narrativa construída em torno de poucos personagens. Abdala Mussa é o protagonista, o andarilho — metonímia do homem moçambicano. Esse andarilho é o indivíduo persistente que busca o seu destino, que está em um futuro desconhecido, mas construído sob a esperança de dias melhores. Abdala Mussa não desiste de sua busca, mesmo com as adversidades sob o calor intenso, a fome, o cansaço, as incertezas diante do desconhecido.

A personagem Halima é a mulher que representa a existência das novas possibilidades, mesmo que não sejam as definitivas. Ela surge na vida de Abdala Mussa oferecendo-lhe casa, roupas limpas, comida e o toma como marido. Essa situação retoma a cultura das sociedades do Norte de Moçambique, onde se situa a história, as sociedades macua, em que a riqueza de um homem está na sua condição de possuir mulher e filhos, constituindo, assim, uma família. Halima é a possibilidade de fazer de Abdala Mussa um homem rico.

Os pássaros são os personagens que conferem à história o tom fabular. Eles são falantes e conselheiros. Representam os velhos sábios das narrativas orais, detentores do conhecimento que transmitiam entre as gerações. Os pássaros também são andarilhos, estão sempre à procura do melhor lugar para pousar, construir seus ninhos, mantendo-se sempre em movimento.

O andarilho, como o nome indica, serve de certa forma de má consciência. Ele violenta, por sua própria situação, a ordem estabelecida, e lembra o valor da ação de pôr-se a caminho. (MAFFESOLI, 2001, p. 41).

Os pássaros são nômades, assim como Abdala Mussa e Naramasotha, que não possuem um lugar para se estabelecer, sempre em busca de melhores possibilidades.

Todorov (1976) diz que a obra literária é, ao mesmo tempo, história e discurso. Ela é história por tratar de uma realidade, acontecimentos reais, e também é um discurso, pois “existe um narrador que relata a história, há diante dele um leitor que a percebe”. (TODOROV, 1976, p.211).

Temos, em *O homem que não podia olhar para trás*, uma obra, fruto de um conto oral que serviu de ensinamento para que homens atentassem para o

fato de que precisavam ouvir os conselhos de suas mulheres. Na versão de Nelson Saúte, o narrador distancia-se da função de conselheiro e assume a posição de um narrador em 3ª pessoa, próximo da classificação de Todorov, a de um narrador igual ao personagem, a “*visão com*”, em que “[...] o narrador sabe tanto quanto os personagens, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado”. (TODOROV, 1976, p.236-237).

Uma das características do narrador é saber dar conselhos e somente sabe dar conselhos quem possui sabedoria (BENJAMIN, 1994), adquirida pelas vivências, pelas experiências acumuladas ao longo dos tempos. Para Walter Benjamin, a arte de narrar está com os dias contados, pois a sabedoria própria do narrador está em extinção, isso provocado por um processo que teve início há tempos.

Hoje não há mais conselhos, nem para nós nem para os outros. Na época da informação, a busca da sabedoria perde as forças, foi substituída pela opinião. Por que despregar com esforço a verdade das coisas, se tudo é relativo e cada um fica com sua opinião? Isto também deriva das relações de produção que expulsaram o conselho do âmbito do falar vivo. (BOSI, 1983, p.43).

Um dos motivos da falência da sabedoria é o surgimento do romance, vinculado ao livro e ao aparecimento da imprensa. Na tradição oral, o narrador relata a partir da sua própria experiência ou da experiência do outro e realiza uma comunhão com seus ouvintes que se identificam com os relatos e também possuem suas próprias experiências e vivências. Já no romance, o indivíduo isola-se, não existe a troca baseada nas experiências de cada um.

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. (BENJAMIN, 1994, p.202).

Com o romance em ascensão, a narrativa oral passou a ser considerada ultrapassada e a consolidação da imprensa no meio burguês, um elemento importante ganha espaço, “destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica [...]. Essa nova forma de comunicação é a informação”. (BENJAMIN, 1994, p.202).

A informação faz com que os relatos vindos de longe diminuam em importância, pois acaba privilegiando os acontecimentos mais próximos, pois “enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível”. (BENJAMIN, 1994, p.203).

Para Walter Benjamin, o narrador figura entre os mestre e sábios, possui o dom de distribuir as suas próprias experiências e as que aprendeu com os outros. Passa a vida contando a sua própria vida.

O narrador funciona como o porta-voz de um conjunto de valores que a coletividade pretende transmitir à posteridade, de forma a manter os valores que permitem a sobrevivência da identidade. (ROSÁRIO, 2008, p.97).

O narrador de Nelson Saúte partilha da vida do protagonista, de seu passado e seus anseios. Esse narrador percorre, com Abdala Mussa, as ruas de Moçambique e nos convida a acompanhá-lo nesse trajeto. Sua memória é a do protagonista que se confunde com a sua própria memória.

A narrativa inicia-se com a chegada de Abdala Mussa à casa de Halima, a mulher que seria a sua salvação, pois poderia tirá-lo do estado de miséria no

qual se encontrava. Mas a história é logo quebrada com o narrador contando a trajetória do personagem antes que ele chegasse até ali. Acontece uma espécie de *flashback*, uma analepse para o narrador apresentar quem é esse personagem, para que conheçamos a sua história, onde nasceu, sua família, onde viveu, as dificuldades pelas quais passou, até que, tendo o leitor já se inteirado da sua vida, possa voltar para o ponto de onde havia parado e continuar participando da trajetória de Abdala Mussa.

A narrativa *O homem que não podia olhar para trás* é ambientada no norte de Moçambique: “Deixara muito de si naquelas estradas sem fim, abertas por outros caminhantes, nas terras distantes do Norte de Moçambique”. (SAÚTE, 2006, p.7) e traz as marcas da língua macua (de origem banto). “Entre os vários grupos macua há, sem dúvida, diferenças dialectais; mas todos os dialectos pertencem, como ramos de uma árvore, à mesma língua macua”. (MARTINEZ, 1989, p.38). Nelson Saúte incorporou à narrativa um pouco do linguajar local. “Eles parecem estar ligados à necessidade que o texto apresenta em identificar, social e culturalmente, os ‘atores’ dessa história como membros de um povo”. (CARELLI, 2003, p.133). Um pequeno glossário é feito na contracapa do livro explicando alguns termos como: *capulana* e *m’siro*. “Amarrava uma *capulana* de um amarelo ocre e forte”; “tinha um lenço amarrado à cabeça e *m’siro* no rosto”. (SAÚTE, 2006, p.22). Outro termo não está no glossário, mas o autor faz uma explicação no próprio texto: *dumbanengues*: “Os ofícios da sobrevivência na rua, dos dumbanengues, esses pequenos bazares improvisados nos passeios”. (SAÚTE, 2006, p.13).

A narrativa *O homem que não podia olhar para trás* tem em sua estrutura compositiva duas metonímias básicas. Uma refere-se ao personagem

Abdala Mussa representando o seu povo moçambicano e a outra é a personagem Halima representando a possibilidade de transpor o presente, construindo um futuro libertador. Por meio da narrativa oral, chegamos até a história de Abdala Mussa apresentando Moçambique diante de um presente a ser reconstruído, para que se possa sonhar acordado, almejando um futuro.

1.4. Moçambique - um pouco da história

A narrativa *O homem que não podia olhar para trás* acontece no espaço de Moçambique, país situado na Costa Sudeste do Continente Africano. Abdala Mussa, o protagonista, nasceu no Lumbo, na Ilha de Moçambique. Foi para Nacala, uma cidade portuária e continuou sua caminhada pelos arredores moçambicanos, fugindo das dificuldades deixadas pela guerra, indo ao encontro de novos caminhos.

O texto de Nelson Saúte remete-nos às épocas vividas pelos moçambicanos logo após os mais de 300 anos do período de colonização portuguesa. Após a conquista da independência em 1975, o país mergulhou em uma guerra civil que durou 16 anos:

Em entrevista concedida a Ramon Mello, Nelson Saúte comentou sobre essa época:

São anos de humanismo, que me trazem uma nostalgia incomensurável. Por isso sou o que sou. Acredito que no código genético da minha geração está gravado os anos 80. Moçambicano que se preze viveu nos anos 80. Quem sobreviveu nos anos 80 em Moçambique sobrevive a qualquer coisa...[...]vi desaparecer grande parte da minha geração, vi muitos amigos morrerem. Eu também morri de alguma forma... É tanta coisa que não sei dizer.

Ouvimos muitas histórias sobre a África, alguns dizem que é um continente sem história, outros que esse continente é o “berço da humanidade”. Mas, o que se sabe é que há milhões de anos, no que é conhecido por Vale da Grande Fenda, cujo fundo atravessa a Tanzânia, o Quênia e a Etiópia surgiram nossos primeiros ancestrais e, a partir daí, com os constantes processos de evoluções físicas e culturais, homens e mulheres povoaram não só esse continente, mas o resto do mundo. Assim, dizer que a África é um continente sem história não faz sentido, já que é lá que se inicia a história da humanidade.

Muito antes da colonização ocidental e do tráfico negreiro transatlântico, a África subsaariana era formada por estados políticos centralizados diversos, como impérios, reinos e chefias. A África sempre foi marcada pela heterogeneidade, com vários povos em movimento.

Resgatar o passado africano foi uma tarefa desempenhada por vários pesquisadores que buscaram informações a partir dos registros de viajantes, traficantes de escravos, comerciantes, missionários. A arqueologia também teve papel fundamental nessa pesquisa por meio de

cerâmicas, peças de osso, ferro, vidro e metal [...] submetidos a técnicas analíticas [...]. Com isso, busca-se obter valiosas informações que permitem a identificação rigorosa dos objetos, [...] as suas origens, técnicas para fabricação [...] e autenticidade. (HERNANDEZ, 2008, p.26).

Quanto à tradição oral, já é reconhecida sua importância na reconstrução histórica de civilizações orais. Foi utilizado o sistema de coleta, transmissão e interpretação das informações obtidas. “A exigência é que o historiador se inicie, antes de tudo, nos modos de pensar da sociedade oral para só depois interpretar suas tradições”. (HERNANDEZ, 2008, p.28).

Moçambique surgiu a partir do Império de Monomotapa, que se estendeu em um território que é hoje Moçambique, África do Sul, Zimbábue e Malauí. Esse reino começou, provavelmente, no século XI, com a chegada dos Xonas e dos comerciantes islamizados, no atual Zimbábue, e reinou até finais do século XVII. Abrangia vários reinos vassallos, com diferentes organizações políticas, dentre eles, os macua, povo de origem do personagem Naramasotha e, conseqüentemente, de Abdala Mussa, protagonista do livro, objeto desta pesquisa. Macua é uma etnia que pertence ao povo banto. Há aproximadamente três ou quatro mil anos, os Bantos deixaram a região hoje ocupada pelos Camarões e Nigéria e rumaram para o sul e para o leste, realizando uma grande migração na África, que se prolongou até o século XIX.

O povo Macua vive em uma grande área do norte de Moçambique, abrangendo parte das províncias de Cabo Delgado, Niassa, Nampula e Zambézia. O território é conhecido pelo nome Macuana. Também podem se encontrar macuas, em menor número, na Tanzânia, no Malawi, Madagascar, Ilhas Seychelles e Maurícias. É um povo que vive principalmente da agricultura, caça e pesca nos rios da região.

Os Macuas fazem parte dos primeiros grupos bantos meridionais que emigraram da região centro-africana dos grandes lagos e selvas ao sul do continente. [...] estas migrações Bantos pela África Austral deram-se durante os primeiros cinco séculos d. C., pertencendo a este tempo, segundo o nosso parecer, a fixação das primeiras comunidades macuas no Norte de Moçambique. (MARTINEZ, 1987, p.44).

A designação Banto não se refere a uma unidade racial. A sua formação e expansão migratória originaram uma enorme variedade de cruzamentos. Há,

aproximadamente, 500 povos Bantos. Assim, não se pode falar em raça Banto, mas em povos Bantos.

O povo Banto movimentou-se durante séculos, mas manteve as raízes de sua civilização. O radical *ntu*, vulgar para a maioria das línguas banto, significa Homem, ser humano e *ba* é o plural. Portanto, Banto significa *homens*, *seres humanos*, já, de certa forma, apontando para o que seria, no futuro, a quantidade de povos originada pelo primeiro grupo Banto. Esse povo, além de possuir uma origem comum nas centenas de seus dialetos, também manteve uma base de crenças, rituais e costumes muito similares.

Moçambique, espaço da narrativa que analisamos neste trabalho, recebeu um grande grupo do povo Banto, com muitas subdivisões ou etnias, que povoa quase toda a África ao sul do Saara.

A região de Moçambique era extremamente poderosa, uma vez que controlava uma grande cadeia de minas e de metalurgia de ferro e ouro, cujos produtos eram muito procurados por mercadores de outras regiões do mundo.

No período de 1497 a 1499, o litoral leste do continente africano recebeu a visita de Vasco da Gama, procurando a rota Oriente que chegava a Moçambique. Ele percorreu uma costa marítima que era, desde o século X, entreposto comercial dominado por mercadores árabes e indianos, que trocavam ouro e ferro por algodão, porcelanas, seda, miçangas, perfumes e drogas medicinais.

A expansão marítima tinha como justificativa, além dos interesses comerciais, uma suposta missão evangelizadora. Os europeus viam as sociedades africanas como exóticas, o que as distinguia das normas europeias.

Os portugueses foram se fixando e, aos poucos, substituíram os árabes no controle do comércio. Avançaram território, realizando novas conquistas, chegando ao controle das vias de escoamento de ferro, cobre marfim e ouro, controlando, até, as minas produtoras desses produtos. Em 1544, fundaram um porto para onde eram levados os escravos que depois seguiam para Índia, Portugal e Brasil. Em pouco tempo, os portugueses chegaram a Lourenço Marques, atual Maputo.

As crescentes dominações e, sobretudo, o aumento do número de mercadores de escravos deram início a um comércio de franca expansão, voltado para abastecer os mercados do Brasil e das Caraíbas, tendo à frente os portugueses, franceses, indianos e afro-indianos. O crescimento do tráfico de escravos cobriu o prejuízo causado pelo declínio do comércio do ouro e das outras formas tradicionais de atividade econômica. Os escravos eram comercializados tanto por estrangeiros, como por “impérios” internos, ocasionando lutas internas na região. Em Moçambique, concentrava-se uma forte heterogeneidade, com povos falando diferentes línguas, diferentes tradições religiosas, valores e sistemas de hierarquização diversos, o que alimentou as novas tradições culturais pós-independência.

A Conferência de Berlim, realizada no final do século XIX, dividiu o território africano, construindo uma nova cartografia o que permitiu que Portugal ocupasse efetivamente Moçambique.

[...] a Conferência de Berlim (15 de novembro de 1884 a 26 de fevereiro de 1885), que, como é sabido, oficializou os direitos à ocupação efectiva dos territórios africanos, então sob influência desarticulada e competitiva das metrópoles industriais, prevenindo situações de atrito entre europeus, definindo regras para a partilha da África e concordando as áreas para a exploração colonial. Os vestígios dos velhos impérios

históricos, em especial os ibéricos, foram cancelados do mapa e repartidos entre os novos parceiros coloniais. (CABAÇO, 2009, p.31-32).

Outro fator importante na vida dos moçambicanos foi a divisão social instaurada: os indígenas, brancos e assimilados.

Em 1917, o governo português na colônia instituía um Alvará do Assimilado, obrigando todos os cidadãos não brancos a requererem o estatuto de assimilado, fazendo prova de que tinham abandonado a cultura tradicional e que viviam segundo os valores e os princípios da cultura portuguesa. Instituía-se, dessa forma, a condição de cidadãos de segunda classe, por oposição aos cidadãos plenos (os brancos) e os desprovidos de cidadania, a maioria da população denominada como os 'indígenas'. (CABAÇO, 2011, p.214).

As diferenças entre colonos e indígenas resultavam em degradação e sofrimento, ocasionando movimentos de resistências dessa parte do povo considerada "indivíduos de segunda classe", resultando em manifestações culturais como cantigas, danças e provérbios que desafiavam os mecanismos próprios do sistema colonial, revoltas entre os trabalhadores, lentidão nas tarefas, sabotagem de matérias-primas e maquinários e o não pagamento de impostos.

Começaram a se formar associações, clubes negros, jornais, equipes desportivas, cooperativas agrícolas. O objetivo era constituir espaços de dignidade racial e cultural, onde podiam ser discutidas questões relativas ao preconceito racial e à importância das culturas tradicionais africanas dos povos de Moçambique.

Em 1962, foi fundada a Frelimo - Frente de Libertação de Moçambique – que, em 1964, iniciou a sua luta armada contra Portugal. A independência foi reconhecida e, em 25 de junho de 1975, foi proclamada.

Mas a luta armada ainda demorou a cessar. Surge, em 1977, a Renamo – Resistência Nacional Moçambicana, que contava com o apoio da África do Sul, Rodésia do Sul e Estados Unidos, em oposição à Frelimo, gerando um conflito internacional. Tem início uma guerra civil que vai até 1992, com a assinatura do Acordo de Paz, o qual finaliza um confronto que durou 16 anos. No pós-independência, os conflitos e desentendimentos entre a Frelimo, governo no poder e a Renamo marcam as contradições do nascimento do nacionalismo moçambicano. Cabaço (2009) reforça a importância da cultura e identidades individuais ou coletivas. Elas impulsionam homens e mulheres na tentativa de se reorganizarem com as novas experiências e relações humanas estabelecidas.

A independência não pôde ser considerada como efetiva, tendo em vista as fraturas existentes na sociedade moçambicana. Conforme Achille Mbembe (2010).

África é mole e gelatinosa. Suas forças estão dispersas e sua energia dissipada pela crueldade, pelas depredações e pelas desordens internas. O continente precisa constituir o seu próprio centro para atingir a descolonização. (MBEMBE, 2010).

A guerra civil tem sua base nas sociedades heterogêneas, divididas em diferentes etnias, línguas e religiões. Há, também, o próprio modelo colonial assimilacionista que, ao privilegiar alguns moçambicanos que colaboravam com os portugueses, deixou fraturas na sociedade, após a descolonização. Achille Mbembe trata a independência dos países africanos como uma “farsa”:

Um dos símbolos mais dramáticos da farsa das independências é o fato de que, se tivessem escolha, milhares de africanos viveriam fora do continente e não em seus países de origem. Este desejo generalizado de abandono é uma verdadeira catástrofe. Mas eu faço igualmente referência às tendências pesadas de evolução social do continente – brevemente mais de um bilhão de habitantes, o progresso de uma civilização urbana sem precedentes na história da região, um novo ciclo de migrações internas, a consolidação de novas diásporas, especialmente para os EUA, a vinda maciça de chineses para as grandes metrópoles continentais. A questão é saber como acompanhar estas mutações estruturais. Precisamos de re-imaginar as instituições com esta África em movimento, esta África em circulação, esta cultura fluída e aberta para o mundo e para o novo, esta constelação crioula, que denomino de “afropolitana”. (MBEMBE, 2010).

A África e, especificamente Moçambique, que compõe o objeto deste trabalho, possui a tradição como marca. Não se pode negar a importância das tradições, que devem ser preservadas, já que representam as raízes de um povo, mas este povo não deve se apegar somente às tradições e viver de um passado que não traz reparações. Deve-se, agora, olhar e aceitar o que vem à frente.

O passado pode servir como motivo de inspiração. Podemos aprender com o passado, mas conceitos morais como dever e responsabilidade, ou ainda obrigação, decorrem directamente do nosso entendimento do futuro. O tempo do futuro é a esperança. O presente é o tempo do dever. (MBEMBE, 2014, p.163).

É inevitável que a memória dos tempos de colonização e escravatura traga as lembranças de mágoa e degradação. A passagem desse tempo para uma libertação efetiva, real e psicológica pede um processo de reconstrução.

Quando se sai da escravatura, a reconstrução do eu implica, assim, um enorme trabalho sobre o eu. Este trabalho consiste em inventar uma nova interioridade. (MBEMBE, 2014, p.164).

É importante manter-se em vigilância para que os sentimentos de redução do homem e de seu mundo, ocasionados pelos movimentos de escravidão e colonização não se repitam. Mas não se pode deixar de considerar que a responsabilidade desses movimentos não se deu somente por fatores externos.

Todo o olhar maniqueísta direcionado para a África faz com que a responsabilidade da escravidão e colonização recaia somente aos europeus durante o colonialismo. Mas,

quando os navegadores europeus começaram a encher de escravos os seus navios, eles não estavam estreando o comércio de criaturas humanas. A escravidão já tinha sido inventada em todos os continentes. Praticavam-na os americanos, os europeus, os asiáticos e os próprios africanos. (COUTO, 2005, p.12).

Quanto ao colonialismo, Mia Couto (2005) afirma que, assim como a escravidão, elites africanas foram coniventes e se beneficiaram com esse processo histórico.

O passado da África chega distorcido até nós, o que existe, atualmente, é o fruto entre “conivências antigas entre a mão de dentro e a mão de fora”. (COUTO, 2005, p.14).

A escravidão, nas sociedades africanas, já existia antes da chegada dos europeus,

é sabido que o fornecimento de cativos provinha basicamente das guerras internas decorrentes das próprias estruturas econômicas de cada região, as quais remontavam à Antiguidade, tendo crescido com a expansão islâmica e com a demanda do Mediterrâneo. (HERNANDEZ, 2008, p.37).

De qualquer forma, deve-se reconhecer a necessidade de se declarar a autonomia do homem africano, reconhecendo (também ele próprio) sua situação de ser humano, possuidor de um espaço que lhe pertence, como também capaz de atribuir sentido a todos os seus atos.

África só existe a partir de uma biblioteca colonial por todo o lado imiscuída, insinuada, até no discurso que pretende refutá-la, a ponto de, em matéria de identidade, tradição ou autenticidade, ser impossível, ou pelo menos difícil, distinguir o original da sua cópia e, até, do seu simulacro. (MBEMBE, 2014, p.166).

O caminho da autonomia africana reside na desconstrução de uma tradição apegada ao passado, não permitindo as crenças no futuro. Desfeitas as amarras, a porta de entrada para um mundo com uma “vasta rede de afinidades” (MBEMBE, 2014, p.166), poderá ser aberta. A tradição confronta-se com a modernidade. Deve existir um apelo por parte de quem acredita no futuro, para que o passado sirva apenas de modelo, trazendo os bons ensinamentos que preparam os tempos que vêm pela frente.

Há uma identidade em devir que se alimenta simultaneamente de diferenças entre os Negros, tanto do ponto de vista étnico, geográfico, como linguístico, e de tradições herdeiras do encontro com Todo o MUNDO. (MBEMBE, 2014, p.167).

O gesto de olhar para trás sugere, aos moçambicanos, um olhar nostálgico em relação ao passado, como se as marcas negativas deixadas, perdessem força diante da insegurança de se enfrentar o desconhecido. Essa nostalgia somente pode ser considerada positiva se representar um impulso para se lançar para frente.

1.5. Ressonâncias da narrativa mítica – O mito de Orfeu e o percurso do herói.

Abdala Mussa e Orfeu têm em comum o gesto de olhar para trás e pode-se inferir, também, que possuam uma insegurança de seguir em frente, diante do que podem encontrar no futuro.

Explicar os mitos pode não ser algo tão simples, por envolver o mistério da passagem que liga os heróis imortais mitológicos aos heróis mortais das nossas narrativas mais modernas, em fatos que sempre se atualizam. Talvez a eterna aplicabilidade dos mitos aos tantos fatos que ocorrem através dos séculos esteja relacionada “às sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – “vivo” no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência.” (ELIADE, 2011, p.8).

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. (CAMPBELL, 1990, p.5).

Os mitos, sem dúvida, estão sempre presentes na memória coletiva, que são a extensão de vozes anteriores, não deixando de atribuir, no momento da narração, uma palavra ou fato novo, assim,

ritmavam os tempos da vida, pontuavam as cerimônias, afastavam – dizem – os espíritos e conjuravam a má sorte. Mas, principalmente, deram forma aos sonhos e às esperanças dos homens, a seus combates, a seus desejos, que vêm manifestar-se em claro-escuro numa praia de silêncio ou numa tela de algodão branco. (BRICOUT, 2003, p. 16).

Compreender como o mito se recria em determinados momentos da sociedade significa, também, compreender como o homem resolve suas inquietações pessoais. O mito nos auxilia a reconhecer as atitudes e escolhas como fenômenos humanos e culturais. O mito é atemporal, vive o “tempo fabuloso do princípio”. (ELIADE, 2011). Sendo assim, sempre irá se referir a algo ocorrido em tempo desconhecido, muito distante e que justificará a narrativa de uma criação.

Ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ‘ser’ e ‘é’ considerado uma história sagrada e, portanto, verdadeira, porque sempre se refere à realidade. [...]. Ao viver os mitos, sai-se do tempo profano cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo sagrado, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável. (ELIADE, 2011, p.21).

O mito registra grandes histórias do passado que se perpetuam por meio das narrativas orais, atualizando-se em situações do presente. Trata-se do herói que vive os dramas humanos e percorre caminhos enfrentando dificuldades para voltar com as respostas. O mito é sempre “vivo no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. (ELIADE, 2011, p.8).

Mircea Eliade, ao tratar os mitos, afirma:

que essa História é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais) [...]. O mito [...] se refere sempre a uma criação, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos. (ELIADE, 2000, p.21-22).

Como tratam de momentos da criação, essas histórias tornam-se significativas para o homem, pois atribuem significado para sua existência. Ao tentar entender o seu mundo, o homem “evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneos deles”. (ELIADE, 2000, p.22). Os mitos reaparecem de tempos em tempos trazendo a sua experiência na resolução de problemas existenciais do ser humano.

Para Campbell, os mitos concentram o percurso do herói. Assim este deve “retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu”. (CAMPBELL, 2007, p.28).

Joseph Campbell (2007) apresentou estágios da peregrinação do herói, determinando os caminhos que esse personagem deve percorrer para resolver as questões que o colocaram no seu trajeto, e como atinge ou não o seu objetivo.

Para efeito de nossas análises, recorreremos aqui a apenas alguns traços presentes no percurso de Abdala Mussa, personagem da narrativa de Nelson Saúte; traços que possam identificá-lo no percurso de um herói como descrito por Joseph Campbell.

A aventura pode começar, efetivamente, a partir de um agente, um arauto, algo que desperte, ative a curiosidade do herói. “O arauto pode ser um animal (como num conto de fadas), representante da fecundidade instintiva reprimida que está dentro de nós. Pode ser igualmente uma figura misteriosa coberta por um véu – o desconhecido”. (CAMPBELL, 2007, p.62).

No texto de Nelson Saúte aparecem os animais que Abdala Mussa encontra pelo caminho. Esses podem representar o agente descrito por Campbell. O andarilho caminhava pelas ruas sem destino definido, quando

avistou animais mortos e ganhou esperanças de que poderia, finalmente, se alimentar, enquanto outros animais surgiram para o aconselharem:

Um dia, há sempre um dia nestas histórias da nossa terra, foi à caça. Quando viu uma impala morta sobressaltou-se de alegria.

— Tenho carne para assar e comer!

Não demorou o entusiasmo, nem a alegria. Um passarinho, desses que passam distraidamente, tratou de lhe avisar:

— Abdala, meu irmão, essa carne não se come. Continua tua caminhada, mais adiante encontrarás uma boa surpresa.

(...)

Não muito tempo depois, encontrou um outro animal prostrado no chão. Era, desta feita, uma gazela. Também estava morta e os pensamentos de Abdala Mussa foram os mesmos.

— Vou assar esta carne e matar a minha fome!

Outro passarinho surgiu no horizonte. Atravessou o seu caminho. Também era avisador:

— Abdala, não podes comer essa gazela. Mas à frente, encontrarás melhor sorte. (SAÚTE, 2006, p.15-18).

Os pássaros, como mensageiros celestes, são imagens frequentes na arte africana, especialmente nas máscaras, eles simbolizam a força, a vida, a fecundidade. “Às vezes, como entre os bombaras, é ao pássaro, ao grou de topete, por exemplo, que se associa o dom da palavra”. (CHEVALIER, 2008, p.689). A palavra dos pássaros foi de fundamental importância na narrativa que analisamos. Como em uma fábula, os pássaros deram conselhos e foram atendidos, como um ensinamento de um mais velho, que conhece os destinos e sabe dos caminhos que devem ser trilhados.

Na narrativa, os pássaros desempenharam a função dos agentes prescritos por Campbell: “O herói pode estar simplesmente caminhando a

esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para longe dos caminhos comuns do homem”. (CAMPBELL, 2007, p.66).

Como Abdalla Mussa atendeu ao chamado, ouvindo o conselho dos pássaros, pôde passar para a próxima etapa. Assim, o personagem entra no próximo estágio que é “o auxílio do sobrenatural”, quando ocorre o encontro com uma figura protetora “que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se”. (CAMPBELL, 2007, p.74). Podemos dizer que Halima é a figura protetora do segundo estágio do herói, a que traz esse auxílio. Ela lhe oferece o amuleto que deveria protegê-lo contra as forças negativas. Esse amuleto não vem em forma física, mas em forma de conselho, quando ela lhe pede que não olhe para trás durante a festa.

A partir daí, esse personagem entra no próximo estágio: a passagem pelo primeiro limiar. Trata-se de uma passagem em que não se devem desafiar os vigias dos limites estabelecidos. Mas, também, somente ultrapassando esses limites, o indivíduo poderá passar, em vida ou morte, para uma nova experiência.

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer. (CAMPBELL, 2007, p.85).

Assim, o herói chega ao estágio denominado ventre da baleia, que “é uma passagem para uma esfera de renascimento (...). O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu”. (CAMPBELL, 2007, p.91). Trata-se de uma

“autoaniquilação”. “Em lugar de passar para fora, para além dos limites do mundo visível, o herói vai para dentro, para nascer de novo”. (CAMPBELL, 2007, p.92).

Passar pelos estágios de um herói transforma o personagem. “O desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo – onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é, isto é, pó e cinzas, exceto se for imortal”. (CAMPBELL, 2007, p.92).

Abdala Mussa praticou uma “autoaniquilação” ao olhar para trás, mas foi uma aniquilação temporária. Ao não atender ao conselho de Halima, voltou a ser o que era no início da narrativa. Quando volta a ser um andarilho, permite-se percorrer outros caminhos. E é nessa condição que ele recupera algo em suas crenças que o faz reviver seus passos, garantindo, nesse movimento cíclico, a oportunidade de buscar outras oportunidades. É a utopia fazendo-o vislumbrar novos caminhos.

Campbell propõe que apenas o nascimento pode conquistar a morte e, nesse caso, trata o nascimento como algo que traz a ideia de ressurreição, renascimento. “Dentro do espírito e do organismo social deve haver — se pretendemos obter uma longa sobrevivência — uma contínua ‘recorrência de nascimento’ [...] destinada a anular as recorrências da morte”. (CAMPBELL, 2007, p.26).

A partir do momento em que ele aceita voltar ao passado, demonstra que está disposto a enfrentar o que está por vir, mesmo que seja um mundo de sombras. “Na verdade, o corpo físico do herói pode ser cortado, desmembrado e ter suas partes espalhadas pela terra ou pelos mares”. (BRICOUT, 2003,

p.93) e, assim, nos lembramos de Orfeu que, após ser morto, foi retalhado, mas renasce e reconquista seu espaço ao lado dela.

Dessa forma, retomando a ideia de Campbell sobre morte e renascimento, Orfeu morreu para poder renascer, ele precisou deixar a vida para voltar a viver com a mulher que amava. O mito anulou as recorrências da morte e praticou o renascimento, somente assim pôde atingir o seu objetivo, possibilitando que tudo acontecesse novamente. Orfeu mostra que, por meio da circularidade, a morte pode trazer o renascimento. Abdala Mussa traz, da sua cultura macua, a ideia sobre a morte:

No contexto cultural macua, a morte não é considerada como o fim da vida nem como a ruptura do ciclo vital, mas como a continuação da existência sob outras formas e noutras circunstâncias. (...) A morte é uma mudança de estado, que supõe, ao mesmo tempo, ruptura e continuidade. (MARTINEZ, 1989, p.207).

Abdala Mussa e Orfeu não encontraram a morte definitiva. Abdala Mussa olha para trás e transforma-se. O seu presente morre para que o caminho seja refeito. Orfeu tem, na sua morte, o renascimento, a nova vida com Eurídice.

Uma forte característica do mito é se perpetuar na memória coletiva, garantindo-lhe a vida. “O mito – incansavelmente repetido, pois há sempre a ameaça do esquecimento - dá também ao povo que o pronuncia ou o canta uma razão e, ao mesmo tempo, um modo de viver”. (BRICOUT, 2003, p.21).

Para Abdala Junior (2003),

Um mito, mais do que a lenda, é portador de uma linha de vida, uma figuração onde fulgura o futuro. [...]. O homem, na verdade, quer viver a história tornando-a sua história. Pretende dramatizar essa história, para fazer dela o seu destino. [...] O mito é manifestação, assim, de um continuum que envolve

historicidade e psiquismo humano. Todo mito, além de manifestar essa vontade de história, é também expressão de um drama humano condensado. E é por isso que todo mito pode facilmente servir de símbolo de situações dramáticas que constituem paradigmas culturais. (ABDALA JR., 2003, p.14).

Abdala Mussa possui uma linha de vida, a qual percorre com o objetivo de acertar os seus passos, construindo um caminho que o leve a seu verdadeiro destino, ou seja, o destino de seu povo. A história que leva a esse destino é o “continuum” ao qual se refere Abdala Junior, uma história que está sendo construída durante o percurso e se faz a partir da necessidade de se viver e resolver o “drama humano condensado”, que, para Abdala Mussa, é justamente encontrar o melhor caminho que o leve à construção de sua história.

1.6. O homem que não podia olhar para trás – outras vozes, outros olhares.

No conto *O homem que não podia olhar para trás*, de Nelson Saúte, o andarilho Abdala Mussa é o nômade moçambicano que caminha em busca de um destino ainda em construção. Um andarilho é um nômade, alguém sem espaço a se fixar, que está em busca do desconhecido e recomeça sempre os seus caminhos.

Abdala Mussa é inspirado no andarilho da narrativa oral, *Um homem chamado Naramasotha*. Nesta narrativa, o personagem começa como andarilho, consegue sair dessa condição e, em um ato de desobediência, volta a ser o homem do início, pobre e esfarrapado, já que nas sociedades macua, de onde se origina esta história, o homem deve obedecer à família de sua

esposa e somente será considerado rico se casar-se com uma mulher livre e constituir uma família. Essa narrativa cumpre a função de ensinar, confirmar as regras estabelecidas pela comunidade e deixar claro as consequências, caso as regras não sejam cumpridas.

No contexto moçambicano em que a narrativa *O homem que não podia olhar para trás* é desenvolvida, Abdala Mussa também é um andarilho e a presença desse nômade justifica-se pela metonímia construída em torno da construção desse personagem. Em um contexto obscuro, motivado pelas consequências de uma guerra, esse personagem é a representação de cada indivíduo moçambicano que precisa movimentar-se, transformar o seu dia a dia, o seu presente, preparando melhores opções para o futuro. Abdala Mussa apenas interrompe sua caminhada quando encontra Halima, que lhe oferece uma nova vida, mas o seu olhar nômade não lhe permite ficar. O nomadismo prevê o movimento, a busca contínua da mudança, da transformação. O andarilho de Nelson Saúte é o homem moçambicano inconformado com a realidade estabelecida, ele possui o inconformismo como qualidade. Sabe que nada é permanente, oportunidades melhores poderão ser encontradas logo adiante.

O homem moçambicano, representado por Abdala Mussa, é o homem da nossa modernidade. Seu contexto social opressivo não pode deixá-lo desistir de acreditar em dias melhores para o futuro. E essa é uma das funções de Abdala Mussa: ensinar a não desistência, a ser persistente.

Para Michel Maffesoli, em seu livro *Nomadismo*,

dar muita importância às infelicidades do mundo não é, de um modo geral, a melhor maneira para compreender o dinamismo no trabalho o paradoxo, ou para compreender a criatividade específica de valores nascentes. (MAFFESOLI, 2001, p.22).

O desejo de se colocar em movimento, o desejo de errância (MAFFESOLI, 2001), deve servir de impulso para se sair do lugar e começar a estabelecer novas realidades, que tragam renovações para o futuro.

A imobilização em uma função — quer se trate de uma função profissional, ideológica, afetiva —, longe de ser a marca de uma superioridade, de um progresso social ou individual, pode ser o sintoma de um fechamento, e, portanto, em um certo prazo, ter um efeito mortífero. (MAFFESOLI, 2001, p.24-25).

Esse “efeito mortífero” a que se refere Michel Maffesoli (2001) é contrário à morte de Orfeu ou à passagem feita por Abdala Mussa, quando olhou para trás e voltou a ser o andarilho que era no início da narrativa. Maffesoli refere-se à morte que não permite o renascimento. É a morte que faz o indivíduo voltar-se apenas para si mesmo, distanciando-se da renovação.

Ao “olhar para trás”, Abdala Mussa fez a opção de desenhar novamente o seu destino. Sua escolha foi retroceder para reviver e entender melhor o passado que o levou até aquele presente. Como sabe ouvir conselhos, possui a consciência de que deverá ouvir os próximos que virão. Voltar a ser o andarilho de antes permitiu-lhe a circularidade que refez seus passos, pôde repensar os caminhos e continuar seu movimento nômade, podendo sempre recomeçar.

O universo possui uma dinâmica natural que independe dos desejos e expectativas do homem. Este procura alterar os fatos, reverter situações, buscar soluções, mas a realidade, muitas vezes, o obriga a trilhar caminhos inversos aos seus desejos.

Assim, criar uma realidade paralela, ficcional apresenta-se como uma alternativa para que o homem repense sua realidade, verdades e condutas. As narrativas ficcionais envolvem as inquietações humanas, nos fazendo reviver, sob um ponto de vista externo, sob os fatos da realidade. Nesse movimento, traçados e conjecturas, a respeito da realidade, podem ser revistos e repensados, encontrando-se, nas narrativas, o espelho que o ajudará a conduzir os novos passos. O desconhecido torna-se mais brando quando o outro já percorreu os caminhos os quais ainda vamos percorrer.

[...] o homem cria e se inscreve no objeto de sua criação. Ao pensar a realidade e a si mesmo, tece sua (auto) consciência e, nesse tecido desenha um novo traçado, no qual a realidade passa a abarcar expectativas que o realizem nas múltiplas possibilidades de seus desejos. Assim, a capacidade de dar forma as suas próprias aspirações revela o homem como criador e criatura de um universo em que a palavra reina e se inscreve como fenômeno literário [...]. (BASTAZIN, 2007, p.16).

O homem busca conhecer sua própria história e possuir domínio sobre os acontecimentos, sobre o seu destino e os indícios do que ainda está por vir podem ser revelados nas narrativas que tratam das vivências humanas. A necessidade que o homem possui de controlar o seu destino esbarra, constantemente, nas mudanças que alteram continuamente o que virá. Ao desconhecer e não ter domínio sobre o próprio destino, acaba sentindo medo e insegurança.

Segundo Maffessoli (2001), as mudanças que sofremos desde o nosso nascimento vêm acompanhadas de sentimentos que podem acarretar em marcas psicológicas,

trata-se neste caso de alguma coisa que tem a ver com a dor, com o sofrimento. Pode-se, quanto a isso, voltar à própria origem do indivíduo, ao seu nascimento. [...] é assim que se inaugura o destino. É isso mesmo que instala, de um modo profundo, o pavor diante da fuga do tempo, e diante das modificações que isso pressupõe. (MAFFESOLI, 2001, p.38).

Maffesoli (2001) apresenta o conceito de nomadismo como uma condição importante para que possamos projetar a nossa vida futura. Para ele, a permanência em um só lugar não nos projeta para o futuro. É preciso mudar para retomar forças e recomeçar.

“O mundo só é miserável para aqueles que nele projetam sua própria miséria”. (MAFFESOLI, 2001, p.11). O homem contemporâneo vive o drama do desejo de errância. Sair do lugar onde se está pode ser mais tranquilizador e renova as esperanças.

O homem possui a necessidade de pertencer a um lugar, mas quando ainda não se reconhece nesse local de pertencimento, é importante parar e voltar, refazer os caminhos, retomar o fio que conduz o ser humano ao seu destino. Essa volta não significa desistência ou retrocesso, mas sim uma condição para se refazer o trajeto com mais confiança, pois o caminho não é mais desconhecido. Carregamos as experiências acumuladas a cada nova jornada.

Não se trata neste caso de uma atitude marginal ou um tanto sonhadora. A errância não é, de jeito nenhum, exclusividade de alguns [...] todo mundo pratica a errância cotidianamente. Pode-se mesmo dizer que o homem pós-moderno está impregnado disso. A fim de domesticar o termo, foi possível falar de mobilidade. Essa mobilidade é feita das migrações diárias: as do trabalho ou as do consumo. (MAFFESOLI, 2001,p.29).

O ser humano enfrenta suas dúvidas existenciais e precisa de artifícios para resolvê-las. A ideia de que se apegar ao passado é algo não permitido,

um castigo, sempre foi muito sedimentada em nossa cultura. Essa ideia deve ser transformada para o conceito de olhar para o passado com a intenção de se renovar o presente, movimentando-se para o futuro. É importante refletirmos sobre a palavra “existência (eksistência) que evoca o movimento, o corte, a partida, o longínquo. Existir é sair de si, é se abrir a um outro, ainda que através de uma transgressão”. (MAFFESOLI, 2001, p.32).

O desejo de errância é a manifestação contra o que se vê. É a atitude contrária às insatisfações, ao desconforto, ao incompreendido. “A errância, o nomadismo está inscrito na própria estrutura da natureza humana”. (MAFFESOLI, 2001, p.37).

Nas sociedades pós-modernas, o nomadismo não escolhe classes sociais, ele perpassa todos os circuitos. O ser humano possui, historicamente, sede de outro lugar.

Abdala Mussa vive o desejo de errância proposto por Michel Mafessoli (2001). Ele precisa sair de onde está e sua saída, antes de ser uma fuga, representa uma retomada ao passado para ganhar forças e garantir um recomeço, projetando-se, assim, de outra maneira para o futuro. É necessário refazer o ciclo e se permitir recomeçar.

A errância [...] também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida, e fornece uma boa chave para compreender o estado de rebelião latente nas gerações jovens das quais apenas se começa a entrever o alcance, e cujos efeitos não terminamos de avaliar. (MAFFESOLI, 2001, p.16).

Abdala Mussa é o ser errante que se enquadra em todos os tempos. É o nômade que não se conforma com a permanência das coisas. “O andarilho, [...] violenta, por sua própria situação, a ordem estabelecida, e lembra o valor da ação de pôr-se a caminho”. (MAFFESOLI, 2001, p.41). Para ele, o gesto de

olhar para trás não significou a desobediência, mas a manifestação do desejo de não se conformar com a inércia, com a falta de esperança diante de um destino que o esperava para ser traçado.

É possível, diante da dificuldade cada vez maior de controlar e de reger pessoas e coisas, que “a volta do ‘destinal’ – essa coisa em relação à qual não se pode fazer muito – nos devolva a um pensamento de mudança, ou seja, aquele que faz com que o ser esteja em perpétuo devir.” (MAFFESOLI, 2001, p. 38).

Pode-se [...] voltar à própria origem do indivíduo, ao seu nascimento. O choque nesse momento, as manipulações da parteira, da mãe, um pouco mais tarde a desmama, tudo isso faz parte da ordem da mudança. De uma mudança vivida de maneira traumática. É assim que se inaugura o destino. É isso mesmo que instala, de um modo profundo, o pavor diante da fuga do tempo, e diante das modificações que isso pressupõe. (MAFFESOLI, 2001, p.38.).

A resistência às mudanças pode estar ligada aos traumas enfrentados a partir do nascimento, que é quando inauguramos o nosso destino. É próprio do ser humano preparar-se para se estabelecer em algum lugar, criar raízes, fugindo dos possíveis traumas do nascimento, infância e adolescência.

O andarilho está sempre à procura do seu espaço, mergulhado em uma aventura sem fronteiras para que possa estar sempre em movimento, o que “não é um particípio, mas um gerúndio, um faciendum”. (ABDALA JR.,2003, p.14).

A errância de Abdala Mussa mostra um caminho para o povo de Moçambique. O destino desse andarilho é baseado na persistência, na busca contínua de novos tempos. Ele se alimenta com um sonho que não o deixa desistir, fundamenta-se na utopia de uma concreta esperança que o fará

encontrar novas possibilidades. Sua história é circular, pois não carece de um fim, ele sempre estará caminho do seu destino, pois tudo sempre está em movimento. A “impermanência das coisas” (MAFESSOLI, 2004) reforça o ato de Abdala Mussa diante do desejo de recomeçar, “aquilo que é, nem sempre foi, necessariamente, e nem sempre será”. (MAFESSOLI, 2004, p.10).

II. Tecendo Olhares em diálogos de linguagens

É próprio do ser humano o desenvolvimento e aperfeiçoamento contínuo de conhecer e se envolver com diversos tipos de saberes que, mesmo nas suas especificidades, entrelaçam produções artísticas diversas. Em suas andanças, por diferentes caminhos, cada indivíduo absorve ideias, relações que, ao contatar outro indivíduo, permite que as experiências sejam trocadas, verificadas, aprendidas.

Assim é o ser humano, um aprendiz sem fim que se une aos seus parceiros de jornada para alcançar objetivos comuns ou não, realizando ou buscando os seus sonhos que acontecem quando ainda estão acordados.

Durante o seu percurso, o homem aprimora sua sensibilidade diante dos novos saberes e a percepção é um ponto de partida para esse aprimoramento.

A percepção é a atividade que se realiza pelo exercício dos órgãos dos sentidos; é o meio pelo qual entramos em contato com a rica textura qualitativa do mundo e ficamos conscientes de um mundo que se força para nós. [...] a percepção está na porta de entrada da investigação e do conhecimento, exatamente por ser insistente, incontestável, incontrolável e, eminentemente, falível. (CUNHA, 2009, p.30).

Ao aperfeiçoarmos as formas de captação de nossos órgãos dos sentidos, reconhecendo a falibilidade de nossa percepção, aperfeiçoamos nossa habilidade interpretativa, que funciona também por meio de processos psicológicos do nosso inconsciente. Nossas percepções abrem o caminho para as interpretações que fazemos de tudo o que nos cerca, que nos envolve, das interpretações que fazemos dos fenômenos que nos chegam, dos eventos dos quais participamos (CUNHA, 2009), das leituras de mundo das quais nos tornamos aptos a realizar.

Movidos por uma urgência interior [...], muito adultos começam a explorar espontaneamente, intuitivamente, de modos os mais diversos, áreas de conhecimento também as mais diversas. A urgência desse fazer testemunha a necessidade psíquica (não apenas psicológica), necessidade existencial mesmo, de as pessoas descobrirem suas verdadeiras potencialidades. Assim imbuído de intensos afetos, o fazer será acompanhado por um constante pensar e duvidar, um repensar, um refazer, um sondar profundos estratos de sensibilidade. As “obras” que eventualmente resultem do fazer, por ora serão menos importantes do que os caminhos de busca. (OSTROWER, 2013, p.264).

A miríade de possibilidades que compõe tudo que vemos, sentimos, apreendemos e interpretamos engendra processos criativos, que se traduzem em formas de ciência, de técnicas e de arte. Expressões que recebem registros verbais e não verbais, mas que mantêm diálogos entre si e alimentam nossa capacidade criativa.

A produção estética materializa os sentimentos do artista, promovendo não só a sua criatividade, como também despertando o olhar criativo e sensível de quem recebe a obra.

[...] o fazer criativo sempre se desdobra numa simultânea exteriorização e interiorização da experiência da vida, numa compreensão maior de si próprio e numa constante abertura de novas perspectivas de ser. Reflete o sentido do desenvolvimento da personalidade como um todo, da pessoa vivendo mais plenamente sua vida. É o que constitui essencialmente a motivação criativa de alguém. Esse incentivo ao mesmo tempo se renova e aponta certos rumos que se abrem à imaginação. (OSTROWER, 2013, p.270).

Ao articular a produção estética via linguagem verbal, o artista engendra uma obra que entrelaça sons e imagens. O verbo é uma linguagem híbrida que comporta, em seu bojo, a sonoridade da fala, o diagrama do intelecto e as imagens icônicas da imaginação criadora. Essa forma de arte pode despertar e

aguçar a imaginação e sentidos do leitor. Este pode desvelar uma nova maneira de ler e olhar a criação artística. A interpretação solicitará diferentes leituras, relações com outros textos e, principalmente, novas percepções, e o desenvolvimento de um novo olhar, um olhar de descoberta (GÓES, 2003). Assim, novas significações serão reveladas, sentidos serão explorados e as articulações com conhecimentos históricos, sociais, políticos, artísticos se mobilizarão para que o leitor chegue à interpretação que nunca se esgota, pois cada olhar, cada revisitação à obra poderá trazer um novo sentido.

A arte nos permite experimentar a essência das coisas, a essência da realidade humana. Ela empresta a visão do poeta, que

toca o real nas realidades do ser. Quando a expressão artística atinge o nível do poético, nível mais elevado que existe na arte – em todas as artes e em todos os estilos, qualquer que seja o enfoque, mágico, místico, religioso, visionário, sensual, racional, expressando conteúdos líricos, épicos, irônicos, satíricos, alegres, melancólicos, tristes, dramáticos, trágicos –, ela nos revela, antes de mais nada, a realidade de nosso vivenciar. As vivências recolhem aquilo que podemos saber da vida, do mundo e de nós; já por isso são reais para nós. (OSTROWER, 2013, p.88).

A obra, sob nossa mira, traz um entrelaçamento de códigos que mobiliza a nossa percepção, nossa imaginação criadora e agencia leituras de mundo e muitas referências que temos, construindo, ao longo de nosso caminho, um repertório de aprendizagens.

Conforme Santaella (2005), as linguagens verbal, visual e sonora compõem as três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento “a partir das quais se originam todos os tipos de linguagens e processos sógnicos que os seres humanos, ao longo de sua história, foram capazes de produzir”.

(SANTAELLA, 2005, p.20). Essas matrizes não possuem a marca da pureza, pois as linguagens não são puras.

Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e não ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio do sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. (SANTAELLA, 2005, p.371).

O texto verbal de *O homem que não podia olhar para trás* é de Nelson Saúte, mas a obra enreda-se em um diálogo de saberes. No entrelaçar de códigos, no diálogo entre as linguagens, na trama dos discursos cria-se espaço para uma nova consciência.

A narrativa é composta a partir da escrita que resgata um conto da tradição oral, propondo um diálogo com a obra pictórica de Roberto Chichorro. A estética da diagramação complementa esse diálogo que engendra reminiscências do mito de Orfeu, a simbolicidade do gesto de olhar para trás e índices potentes de aspectos da História de Moçambique. Essa multiplicidade constrói, na denominação de Lucia Pimentel Góes, “um objeto novo”. Este vai requerer a mobilização de “um olhar de descoberta”, conforme a mesma autora (Góes, 2003).

A palavra e a pintura completam-se na composição da narrativa. A esses recursos estéticos articulam-se os grafo-tipológicos - as palavras ora aparecem com fontes maiores, ora menores, às vezes em negrito e outras não, dependendo da intenção do contexto – dinamizando uma organização verbo-voco-visual.

A diagramação do livro nos permite um olhar diferenciado, possibilitando novas descobertas. Há uma primeira página somente com o título em letras

grandes, grossas, minúsculas, vazadas e contornadas em preto, assim como os nomes do autor e do ilustrador. O tipo das letras lembra-nos o universo infantil, não são desenhadas de forma totalmente uniformes. Há um momento em que a pintura invade o espaço da escrita. As letras alternam-se em tamanho, como se o narrador falasse em voz alta para chamar a atenção do leitor; para fazer-se ouvir - esse recurso faz com que o texto passe a fazer parte da linguagem verbo-voco-visual, em outras palavras, a iconização do verbal faz com que a escrita experimente o lugar do não-verbal – se há proeminência da visualidade da escrita, há também a sinalização da sonoridade. A linguagem revela sua natureza híbrida (CUNHA, 2009). “A linguagem verbal oral, a fala, apresenta fortes traços de hibridização tanto com a linguagem sonora quanto com a linguagem visual na gestualidade que a acompanha”. (SANTAELLA, 2005, p.379).

A interação da linguagem escrita com a pintura pode levar o leitor a descobrir uma nova forma de ler a obra. A utilização desses recursos, que revelam a consciência da hibridez das linguagens, provoca um primeiro estranhamento ao leitor, que se empenhará a um processo mais longo de percepção e, por conseguinte, de inteligência. “Estranhar consiste em estimular e construir, pela linguagem, circunstâncias singulares da percepção”. (BASTAZIN, 2007, p.19). As conjecturas feitas serão sempre portas de entradas para outras novas.

Quando olhamos para uma imagem, e seguimos os diversos detalhes, as linhas, as cores, as formas desdobrando-se em semelhanças ou contrastes - e notamos os ritmos de cada parte interligando-se com os grandes ritmos da composição, e perceberemos em tudo uma coerência e íntima razão de ser - vivemos uma experiência estética. (OSTROWER, 2013, p.219).

O aperfeiçoamento do conhecimento estético aguça o olhar do leitor, que utilizará suas experiências e curiosidade para uma nova descoberta a cada página. Quanto maior a exploração do nível estético, maior será o desafio de leitura.

A história revela que na realidade o ser humano não só se dedica desde os primórdios a formas de atividade de natureza estética, como também que a produção estética problematiza o cotidiano levando ao desenvolvimento científico e à criação de novas formas de inserção e relação homem – meio. Toda produção humana fruto de arte/ciência/tecnologia decorre de atividades cognitivas e metacognitivas tais como a percepção, a imaginação e as formas de raciocínio. (CUNHA, 2009, p.30).

As pinturas foram produzidas especialmente, para a obra, pelo artista plástico moçambicano Roberto Chichorro. Nesse trabalho, ele utilizou técnica mista: nanquim, aquarela, pastel de óleo. A não representatividade das telas refere-se “à redução da declaração visual a elementos puros: tons, cores, formas, ritmos, [...] etc, a combinação de tais elementos não guarda conexão alguma com qualquer informação extraída da experiência visual externa”. (SANTAELLA, 2005, p.210).

No estudo das formas visuais, Santaella (2005) propõe como sendo um dos níveis das formas não-representativas, “*a marca do gesto*”, qualidades que correspondem a formas particulares, específicas, “quando essas qualidades não têm nenhum poder de referencialidade em relação ao mundo exterior, elas acabam apontando para o gesto que lhes deu origem”. (SANTAELLA, 2005, p.216). Um puro gesto transformado em arte.

Inserem-se nessa modalidade de gesto em ato, todos os tipos de intervenções artísticas, inclusive as urbanísticas, pois a intervenção propositada do artista é fruto de um gesto imaginário-conceitual de apropriação e transfiguração de todos os meios que a galáxia imagética, midiática e urbanística coloca à sua disposição. (SANTAELLA, 2005, p.219).

O gesto de olhar para trás, decisivo para o fim da jornada da mulher de Ló, revelador do pessimismo do povo de Israel, e gesto que traz o renascimento para Orfeu e Abdala Mussa é o impulso para a obra que Roberto Chichorro fez para *O homem que não podia olhar para trás*. A sequência das telas conduz o caminhar de Abdala Mussa dentro de uma leitura verbo-visual e conduz o leitor a uma caminhada composta por uma mistura de cores, tons, luzes até a tela sem cor, sem vida que reproduz o gesto de olhar para trás.

O artista plástico Roberto Chichorro nasceu em 1941, em Lourenço Marques (atual Maputo). Dedicou-se desde cedo à pintura, na qual podemos reconhecer sua vivência nas ruas de Malafala, onde passou sua infância. Sua obra expressa toda a magia das velhas histórias que foi ouvindo, ligadas a mundos mágicos de assombros, terrores e feitiçarias, mas também de bichos, música e encantos. Sua obra também nos remete à luta armada nos tempos da Revolução em Moçambique e à repressão social entre os anos 40 e início dos anos 70. É um dos nomes mais conhecidos das artes plásticas de seu país. Estudou cerâmica na Espanha e vive há muitos anos em Portugal. As suas telas combinam elementos de sonho com recordações de infância nos bairros pobres da capital moçambicana e integram numerosas coleções privadas na Europa e África.

Em entrevista a Marco Aurélio Carvalho, Roberto Chichorro revela o tom de esperança da sua pintura:

uma criança sentada ou várias crianças a volta de um caixote de lixo, à procura de uma casca de banana para comer, com as costelas de fora e cheia de moscas na cara, eu não pinto isso, bem basta isso ter acontecido. Eu prefiro pintar aquela mesma criança com uma bola colorida ou um triciclo cheio de cores. E o sonhar dela era ter aquilo e tinha o direito de ter isso, toda criança tem direito a ter isso. Eu prefiro dizer que os miúdos têm direito. É isso, dessa forma. (CARVALHO, 2014).

A diversidade de tons expressa na obra de Roberto Chichorro, apoiada na escolha de cores sempre fortes e vivas revela os sonhos utópicos de Abdala Mussa, os sonhos de quem sonha desperto e experimenta a esperança concreta da transformação, da melhoria da situação presente para a construção do futuro almejado. Esperança que Roberto Chichorro deposita no desenvolvimento do seu povo, do seu país.

Em outra entrevista, agora para o canal 180, um canal português de televisão, ele fala sobre seu povo e sua terra:

Os espaços de minha terra são coloridos, as pessoas são guerreiras interiormente, as roupas das pessoas são coloridas, nós somos guerreiros por natureza e por isso essas cores. Eu não pinto puro preto e branco, essas cores mortas, cinzas. Eu não entendo, não sou capaz. Sou andarilho com cores de beija-flor. Os beija-flores são os pássaros da natureza extremamente tímida (...). depois fui um andarilho do mundo, fui um bocado andarilho do mundo, um andarilho da vida, um andarilho de sentimentos, um andarilho de emoções. (CANAL 180, 2012).

Roberto Chichorro traduz, com sua arte, não apenas as palavras de Nelson Saúte, mas o que conhece de sua história e não somente a história de vida, mas o conjunto de vivências que o levou a fazer de sua obra uma apresentação do que vê e sente por seu povo, por sua cultura. Chichorro mescla os valores absorvidos desde a sua infância pobre em Moçambique, o que viveu e presenciou durante o tempo de conflito entre o povo moçambicano, que custou ao país um panorama de desagregação e misérias, o seu percurso como artista plástico evidenciando suas percepções por meio das cores e formas de sua obra. Ele evidencia o que sua alma de andarilho aprendeu em suas caminhadas. Uma trajetória que vemos refletida no percurso de Abdala Mussa à procura de uma transformação, que também pode ser refletida em

Orfeu, em busca do seu renascimento com Eurídice. Uma busca que é a de todo ser humano, uma necessidade de se estabelecer, de pertencer a um lugar que não ofereça resistências ao seu caminhar.

Somente na medida em que o artista for capaz de aprofundar-se em seu próprio vivenciar subjetivo até alcançar algo comum a todos, ele será um poeta, falando de sua humanidade para a humanidade dos outros. (OSTROWER, 2013, p.88).

Roberto Chichorro é o poeta que, por meio de suas telas, apresenta o seu país para o mundo. Álvaro Lobato de Faria, diretor do MAC – Movimento de Arte Contemporânea, em Lisboa comenta:

A arte de Roberto Chichorro extraordinariamente sensível, na fluidez da linguagem e das formas, assenta, sobretudo numa técnica surrealista e na rigorosa materialidade da cor. Neste caso, sugere africanidade no gosto pelos azuis e vermelhos fortes, contrastando com o branco e os tons escuros. A cor é tratada como um jogo de acordes, em sucessões de ritmos intensos que ecoam no olhar e na memória dum inconsciente esquecido, uma África latente em todos nós”. (FARIA, 2006).

O caráter híbrido da narrativa *O homem que não podia olhar para trás* ganha evidência com as pinturas. Ao lado da narrativa verbal, agrega sentido ao gesto de olhar para trás que encontramos, também, no mito Orfeu, conferindo à narrativa de Nelson Saúte uma diversidade de interpretações e sentidos, tecidos pela massa cromática, pelo ritmo proporcionado pelas linhas que delimitam as formas, com os traços firmes do artista moçambicano.

Quando olhamos para uma imagem, e seguimos os diversos detalhes, as linhas, as cores, as formas desdobrando-se em semelhanças ou contrastes – e notamos os ritmos de cada parte interligando-se com os grandes ritmos da composição, e percebemos em tudo uma coerência e íntima razão de ser -, vivemos uma experiência estética. Uma experiência artística. Ela se dá no âmbito da sensibilidade. Além do profundo prazer, ela nos transmite um sentimento de expansão de vida, e ao

mesmo tempo desencadeia em nós a compreensão de certas verdades, sobre o mundo e sobre nós. (OSTROWER, 2013, p.219).

Faria (2008), ao falar do trabalho de Roberto Chichorro, comenta que sua arte traduz “uma poética semi-*naif*, entre a impossibilidade do possível, onde os sonhos reconhecidamente se revelam pela sua constância”.

Conforme as informações do site do AAMAC- Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea da USP:

Frequentemente a Arte Naif é descrita como a arte primitiva e simples, levando à interpretação de que os artistas deste estilo não possuíam técnicas ou conhecimentos acadêmicos. A verdade é que o termo naif significa ingênuo e passou a ser utilizado para denominar artistas que faziam uma arte espontânea, livre das técnicas de representação utilizadas até então. A maioria dos pintores desse estilo era autodidata e representava, através das obras, suas experiências de vida. Arte Naif é a criatividade instintiva, dotada de liberdade estética e livre de convenções. Um dos maiores nomes da Art Naif é Henri Rousseau, considerado o precursor desta corrente. (...) No princípio o artista foi duramente criticado por ignorar aspectos básicos de formação de um artista, como princípios de geometria e perspectiva. Posteriormente, no século XX, ele foi reconhecido e admirado por artistas como Pablo Picasso, Apollinaire e Robert Delaunay. (FARIA,2008).

Percebemos, na pintura desse artista plástico, a preferência pelos tons fortes de vermelho e amarelo, contrastando com os tons mais escuros. A cor garante o movimento e brilho nas imagens em concordância com as formas que preenchem os espaços. Esse artista traz, em sua obra, suas experiências de vida e um olhar particular que reforça o verbal do escritor.

Para Vera Bastazin,

Ilustrar [...] não significa exatamente complementar o que está escrito, mas sugerir outras possíveis leituras, a partir do adensamento significativo do texto. A ação do ilustrador passa a ser entendida como algo instigante, perspicaz e criativo e, nesse sentido, traz como resultado um novo texto pleno de significados. O ilustrador poderia, sem dúvida, ser chamado de um sócio, ou ator coadjuvante do narrador (ou mesmo do autor do texto), isto porque ele compactua com o encaminhamento dado à organização textual. Ele deve ser visto como um ser ativo e participante dos rumos que a linguagem assume em seu aspecto organizacional. (BASTAZIN, 2007, p.20).

A primeira pintura com a qual temos contato, no livro, está na capa, apresentada na figura 1, sem o título da obra. Essa pintura repete-se na contracapa de forma invertida (figura 2). Capa e contracapa são constituídas de página dupla e a figura 3 é a pintura que as completa. Esta imagem representa o momento da narrativa em que o andarilho chega à casa de Halima. A linguagem visual complementa o movimento cíclico da história. A circularidade da narrativa que inicia com o personagem, sendo um maltrapilho, e finaliza deixando-o na mesma condição, denota a possibilidade dele poder iniciar novamente o seu percurso, vivenciando o sonho acordado, utópico e possível de preparar o futuro.

Quando chega à casa de Halima, Abdala Mussa está inseguro, com medo de prosseguir. “(...) *mas foi se aproximando vagaroso e temerosamente.*” (SAÛTE, 2006, p.21). Esse é um importante momento da narrativa, pois, a partir daí, começa-se a perceber a possibilidade de mudança na vida do personagem. É o instante do chamado de Halima, quando ele pode aceitar ou não a possibilidade de transformações que podem ocorrer em sua vida. Ao fecharmos o livro, vemos a mesma imagem, representando a sua volta como maltrapilho. A circularidade permite que Abdala Mussa possa reviver os seus passos, tendo outras chances para transformações. Os tons das cores dividem

a pintura. De um lado, vemos Halima e Abdala Mussa representados em um tom pastel. Ela em um plano mais elevado, ele mais abaixo, enfatizando uma diferença entre os dois. Ela que possui as condições de lhe estender a mão, ele está em uma posição mais submissa. Do outro lado da imagem temos as cores mais fortes. O pássaro conselheiro que os observa é azul, ele pousa sobre plantas vermelhas, em um fundo amarelo. Esse é o pássaro conselheiro, que lembra o conflito vivido pelo personagem Abdala Mussa, ao ficar dividido entre passado e futuro. Na capa, o pássaro está voltado para a esquerda, apontando para o passado; na contracapa, final do livro, o pássaro volta-se para a direita, direção do futuro, onde está o desconhecido destino e caminho de todos os seres.

Figura 1 – Capa sem título - Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006).

Figura 2 – Contracapa - Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006).

Figura 3 – Segunda contracapa - Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006).

O título (figura 4) é apresentado nas cores azul e amarela, em contraste com o branco. As palavras estão sobre a pintura criando outro recurso visual. As palavras **podia** e **atrás** - termos chave na peregrinação do andarilho - em amarelo - cor quente - deixa-nos a sensação de estarem mais próximos em relação às demais palavras do título.

Figura 4 – Capa com título - Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006).

A narrativa começa pelo dia em que Abdala Mussa chegou à casa de Halima e antes de sabermos o que aconteceu lá, o narrador começa a contar como foi a jornada desse personagem, sua história e o que o fez chegar até ali. “No dia em que chegou à casa de Halima, Abdala Mussa já nem conseguia carregar a própria sombra. Ele caminhava devagar, arrastando-se, deixando à passagem os poucos andrajos que lhe restavam”. (SAÚTE, 2006, p.5-7).

Nesse momento, já notamos índices de Orfeu na narrativa, o mito trazendo o mundo das sombras para o andarilho moçambicano: “*Abdala Mussa já nem conseguia carregar a sua própria sombra*”. (SAÚTE, 2006, p.5). Essa é a única pintura (figura 5) que é invadida pela linguagem verbal. A sílaba **bra** da palavra sombra ocupa a parte inferior da pintura. Temos, aqui, um jogo metafórico com a palavra “sombra”, enfatizando o estado deplorável do andarilho. Ele não sentia seu próprio corpo, já que estava tão cansado de caminhar pelas ruas, com fome e sem direção.

O predomínio das cores vivas, quentes, forma um paradoxo com a palavra e a narrativa da página. A própria palavra *sombra* que nos remete à ideia de falta de luz, de angústia, de sentimentos pessimistas, divide-se entrando em um universo que não é seu, mas colorido, já anunciando as possíveis transformações que estão por vir. “Luz e sombra, elementos que nos levam à revelação de algo desconhecido, de uma outra realidade.” (BASEIO, 2005, p.46), mesclam-se para dar início ao caminho do personagem. As cores que predominam são o vermelho e o amarelo, trazendo formas curvas, com linhas espessas criando um semicírculo na parte inferior da pintura. Na parte de cima, outra linha espessa em um azul apagado, circundado por linhas nervosas em um azul mais forte, entrelaçado com o preto.

O predomínio do amarelo, acompanhado do vermelho garante luz à obra de arte. Essa pintura sinaliza a possibilidade de renovação, renascimento, uma transformação para uma vida melhor. As formas azuis e vermelhas parecem flutuar sob o fundo amarelo. O jogo entre as formas e as cores quentes e frias garante a sensação do movimento.

Nessa página, há um contraste entre linguagem verbal e não verbal. A luz que emana da pintura não corresponde ao estado do andarilho. Aqui, começa-se a visualizar a presença do sonho acordado, de Ernst Bloch. Um sentimento utópico que move, mesmo enfrentado dificuldades, já se pode visualizar uma luz que trará dias melhores.

Figura 5 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.1).

A palavra **sombra** aparece em fonte maior e em negrito, dividida na página. A sílaba **som** está na parte destinada à narrativa e a sílaba **bra** aparece na parte da pintura. A diferenciação utilizada nessa palavra mostra o estado do andarilho. Ele não era mais um humano completo, mas apenas uma sombra, uma sombra que, apesar de pertencer a uma só pessoa, está dividida,

parte está no campo da escrita e outra, no campo da pintura, mas juntas, articulam-se em um universo só. Conforme Chevallier (2008),

A sombra é considerada para muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas está geralmente ligada à morte. No reino dos mortos, o único alimento é a sombra das coisas, leva-se aí uma vida de sombra. (CHEVALLIER, 2008, p.843).

Dessa forma, o andarilho já não se reconhecia mais como um ser humano. Ele carregava sua própria sombra, que foi o que restou da vida que deixou no local de onde veio. Recorrendo a Chevallier(2008), pode-se inferir que esse protagonista levava uma vida de sombra, quase morte, uma transição, atravessando a passagem que liga a vida à outra dimensão. Nas sociedades africanas do norte de Moçambique, a morte não representa o fim, é uma passagem que deixa o indivíduo na condição de espírito, continuando a viver entre a sua família. (MARTINEZ, 1989).

A sílaba **som** também nos remete à palavra som, à música que permeia a narrativa, encontrada em Orfeu, a música que acalma, encanta, transforma.

A primeira referência visual que podemos ter de Abdala Mussa é apresentada em uma tela com o predomínio do amarelo, traços em preto e novamente as formas, em curvas, em vermelho (figura 6). A imagem do homem é distorcida, suas formas não são muito definidas, como se ainda estivessem inacabadas, reforçando a ideia de *arte naïf* atribuída a Roberto Chichorro. O homem parece caminhar com o auxílio de um cajado e sobre a cabeça possui uma espécie de chapéu, que parece ser um *kufi* - pequeno adorno, geralmente usado por homens de diferentes religiões da África e que muitas vezes simboliza sabedoria ou a idade - parte da vestimenta tradicional

em muitos países africanos. O cajado apoia o andarilho, dando-lhe sustentação na sua caminhada.

Há o predomínio do amarelo, com tons vermelhos atrás da figura humana, indicando o calor que o perseguia. As linhas sugerem o movimento de sua caminhada, uma andar arrastado, devagar “por aqueles atalhos, longos e doloridos”. (SAÚTE, 2006, p.7).

Figura 6 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.7).

Na página ao lado, o narrador já revela a origem do andarilho: do Norte de Moçambique, já nos deixando a pista de sua origem *macua*. “Deixara muito

de si naquelas estradas sem fim, abertas por outros caminhanes, nas terras distantes do Norte de Moçambique”. (SAÚTE, 2006, p.7).

O texto verbal segue falando de melancolia, de olhar vazio, de luta por sobrevivência. Quando analisamos a próxima pintura (figura 7), juntamente com o que está sendo narrado, percebemos que o homem mal existe. O seu rosto cadavérico confunde-se com a cor da lua. O seu olhar não é vazio, nem inexpressivo, ele não lembra um olhar humano. Suas roupas estão coladas ao seu corpo, como se estivesse mumificado, vestido em bandagens. A imagem grotesca do homem contrapõe-se ao azul da noite, ao branco da lua cheia, ao vermelho do chão aquecido pelo calor da terra. Há uma mistura de dor com esperança que é refletida na união do verbal e não verbal. O cajado está no seu ombro. É o homem, agora, que serve de apoio para o cajado.

Figura 7 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.9).

A lua

é o símbolo de transformação e de crescimento [...] A Lua é um símbolo dos ritmos biológicos: Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte [...] sua morte nunca é definitiva. Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida. (CHEVALIER, 2008, p.561).

A cor branca é a cor da lua, o branco da cor da face do personagem. A lua,

coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é outro início. (CHEVALIER, 2008, p. 141).

A lua é da noite, representa um encantamento, alimenta a imaginação. O andarilho caminha sob a lua, opondo-se ao sol, ao dia que nos leva à razão. “A lua é a primeira das criaturas a morrer, mas também a primeira a reviver, [...] a lua revela, ao mesmo tempo, o ‘ eterno retorno’”. (ELIADE, 1992, p.79).

A lua é cíclica, assim como o caminhar de Abdala Mussa. Ela passa por fases e repete o ciclo. “As fases da lua – aparecimento, aumento, diminuição, desaparecimento, seguido de um novo aparecimento [...] desempenharam um papel de imensa importância na elaboração de conceitos cíclicos”. (ELIADE, 1992, p.78). A lua revela o eterno retorno, o retornar ao início, onde tudo começou. É a possibilidade de reviver as fases, de se renovar. Abdala Mussa revela essa possibilidade de renascimento, possibilidade que também pode ser vivida pelo povo de Moçambique. Do desgaste, da dor, da falta de esperança pode-se renascer para tentar de novo. Para o personagem de Nelson Saúte, parece uma ação solitária, mas representa uma atitude coletiva para um povo que precisa caminhar sozinho e acreditar no futuro que se renova. A sociedade

tem uma história similar à de um indivíduo. Ambos os percursos são marcados por rituais de transição: o nascimento, o fim da adolescência, o casamento, o fim da vida. (COUTO, 2011).

A página possui tanto a escrita quanto a pintura. O diferencial é que a frase “**Não era um olhar vazio**” ocupa as duas páginas. “**Não era**” está na página 8, escrito na parte que seria destinada à pintura. Essa frase está grafada em fontes maiores e em negrito, reforçando a ideia do olhar, o olhar do andarilho que não podia se voltar para trás, um olhar que não era vazio. Ele acreditava existir uma direção para onde olhar. Na página 9, tratando do olhar, a frase **Nem era inexpressivo** aparece em linhas separadas. Apesar de ser inexpressivo, há um distanciamento no que se vê, no que se vive, no que se sente.

Temos o contraste de uma cor quente com uma cor fria, o vermelho e o azul. Um azul escuro que também contrasta com a luminosidade do branco, do branco da lua, o branco da face. As cores determinam o caminhar, representado pelas linhas agitadas que acompanham a imagem do andarilho.

Na próxima pintura (figura 8), as imagens distorcidas, corpos inacabados, pessoas sem formas definidas, sem identidade, contrastam com os tons fortes do amarelo, azul e vermelho, esta última cor se destacando, revelando o calor intenso que reforça o estado deplorável das pessoas largadas no chão. O barco, na água, parece que se move, dando vida à pintura. As pessoas estão fracas, cansadas, mas o mar ignora isso, cumpre a sua função de ir e vir. As pessoas estão silenciadas talvez pelo cansaço, pelo medo, pela opressão.

Figura 8 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.10).

Abdala Mussa nascera no Lumbo. Vivera os seus tempos de juventude na Ilha de Moçambique [...]. Estabeleceu-se em Nacala, lugar de muitas dificuldades, habitação precária. “No bairro de Abdala havia muitas palhotas de costas viradas para o mar. Não era distração de quem a construiu. Era assim mesmo. A vida para aqueles também se situava na mesma posição – de costas voltadas”. (SAÚTE, 2006, p.12-13).

As palhotas viradas de costas para o mar, construídas dessa forma, revelam o não ao passado, mas também denunciam uma incompreensão com a porta de entrada do progresso, das novidades, do conhecimento.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir

bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER, 2008, p.592).

O mar leva e traz os sonhos que acontecem, ainda, quando estamos acordados, renovando-se no vai e vem das ondas, que percorrem outros mares. É o mar das possibilidades, da liberdade. O mar, tão claro na mente do povo, o mar das descobertas, das navegações, da colonização. O mar que trouxe as diferenças, o cruzamento de etnias e culturas.

Há um grande destaque quando aparecem os conselhos (figura 9). As falas dos pássaros aparecem com letras maiores e em negrito, assim como a fala de Halima, como se precisassem ser gritados, para terem a garantia de serem ouvidos por Abdala Mussa. O protagonista, assim como o leitor, pensa, desconfia. Deve haver algo importante logo à frente, afinal alguns pássaros têm o “dom da palavra”. (CHEVALLIER, 2008, p.689).

Figura 9 – Página 18 do livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006).

No conjunto em questão - a produção escrita de Nelson Saúte e a pintura de Roberto Chichorro - importa cada palavra e o espaço que ela ocupa, importam as entonações que as configurações gráficas iconizam, o tamanho que assumem, a sonoridade que vai surgindo naturalmente, como efeito sonoro ou visual.

Do mesmo modo importam as interrogações, os intervalos e os silêncios que se estabelecem em nós, as tensões internas que criam. (OSTROWER, 2013, p.98).

Outra pintura que destacamos (figura 10) está iluminada pelo tom acentuado do azul que predomina no pássaro em contraste com a luz da lua, extremamente branca no céu. As formas azuis, em curvas, abaixo da lua garantem o movimento juntamente com as asas abertas do pássaro. A pintura possui traços com movimentos circulares, assim como a caminhada de Abdala Mussa. As cores trazem luz, acendendo suas esperanças de encontrar novas oportunidades no caminho.

Figura 10 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.17).

Na página 21, quando Abdalla chega perto de Halima, em sua casa, não aparenta entusiasmo em aproximar-se, e ela lhe diz “**Não temas, venha**”. Essa fala está em letra maiúscula e o apelo com o verbo no Modo Imperativo: **venha**. O leitor é envolvido com a fonte maior das letras, mostrando a força do chamado, um grito do personagem, a sonoridade revelada na linguagem verbo-voco-visual. E ela ainda repete: **Não temas, entra**, com letras também maiores, substituindo o **venha** por **entra**, verbos que comandam, em uma espécie de gradação e guiam os passos do andarilho.

Na página seguinte (figura 11), novo aumento de fonte, também na fala de Halima: **A partir de agora, esta casa é tua! Tu és meu marido!**

Figura 11 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.21).

E em seguida, a fala que move o destino do personagem: “**Nesse caso, nunca debes olhar para trás**” (figura 12). O aconselhamento, o mesmo que aparece na narrativa oral *Um homem chamado Naramasotha*, em fonte maior e em negrito, outro conselho a seguir. A voz alta do personagem, mesclando-se com a voz do narrador, dando tom à história.

Abdala Mussa resignou-se à sua sorte e mergulhou na felicidade que Halima lhe proporcionava. Tinha deixado de ser pobre. Custava até lembrar-se dos seus andrajos e da fome que passara enquanto corria o mato em busca de animais para caçar.

Entretanto, as amigas de Halima preparavam uma festa e, quando chegou o dia, Abdala Mussa foi com ela. A mulher lembrou-o a história dos dois passarinhos por causa das advertências: na festa haveria muita bebida, muita comida, mulheres bonitas. Tocariam música e ele dançaria certamente.

— *Nesse caso, nunca
deves olhar para trás.*

Figura 12 – Página 24 do livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006).

A presença da voz de Halima ecoa da linguagem verbal. O som ultrapassa as barreiras da escrita. Paul Zumthor (1993) prefere o termo vocalidade à oralidade. “Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz se articulam as sonoridades significantes”. (ZUMTHOR, 1993, p.21).

Na festa (figura 13), Abdala Mussa deveria ficar atento ao conselho da esposa, mas a diversão dominou-o por completo.

Figura 13 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p. 26).

“Abdala Mussa estava em completo êxtase [...]. O homem entrara em delírio. Estava possesso. Parecia possuído pela música tal como quando os corpos são possuídos pelos espíritos”. (SAÚTE, 2006, p.27).

A música desempenha importante papel na trajetória de Abdala Mussa e Orfeu. A circularidade da obra é confirmada nesse início da narrativa com a palavra *som*, extraída da palavra *sombra*. Os indícios de sonoridade da obra começam a se revelar no som das vozes do texto; o som da música de Orfeu, o som dos conselhos dos pássaros, o som da advertência de Halima, toda a sonoridade contribuindo na caminhada do personagem, que chega ao som da música na festa - o seu momento de delírio, o início do transe que o conduzirá à passagem para o começo da sua jornada. Uma linguagem sonora que ecoa

nos ouvidos de Abdala Mussa e de seu leitor. Essa circularidade da obra garante a confiança no sonho que não adormece, o sonho que aguarda a construção do futuro.

A música faz parte da vida de Orfeu, é ela que o caracteriza no poder que lhe atribui a condição de mito. É por meio dela, do som de sua lira, que ele consegue entrar no mundo dos mortos para salvar Eurídice. A música também “ressuscita, em toda sua glória, do corpo despedaçado de Orfeu”. (NATTIEZ, 2005, p.66). Sua lira é transformada em uma constelação, iluminando a união de Orfeu e Eurídice, que foram para mundo dos mortos, para “a morada das pessoas de bem”. (BRICOUT, 2003).

Música e dança, instrumentos de tantos rituais africanos levam nosso personagem ao delírio, a um encantamento que leva ao transe, como se ele estivesse possuído por forças sobrenaturais. Nesse momento, Abdala Mussa sai de um nível consciente e entra em contato com seus reais desejos. É nesse instante que ele deixa de ser o moçambicano, da etnia macua, que obedece a sua mulher e volta a ser o andarilho, o nômade que vive a busca do seu destino.

Na figura 14, “*Abdala Mussa virou-se e olhou para trás*”. E ele, na sua desobediência, volta a ser **pobre e esfarrapado**.

A música cessou inexplicavelmente, as luzes da sua alucinação apagaram-se, tudo parou à sua volta, sentiu que toda a gente olhava para ele com espanto. Olhou para si próprio e também foi colhido de espanto. Estava justamente como chegara à casa de Halima uma semana antes:

pobre
e
esfarrapado.

Figura 14 – Página 29 do livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006).

Conforme já vimos quando tratamos da narrativa que origina o conto de Nelson Saúte, “todo o homem adulto deve casar-se com uma mulher de outra linhagem. Só assim é respeitado como homem e tido como bem vestido. O adulto sem mulher é esfarrapado e pobre.” Assim, nesse momento, há um resgate da narrativa oral que originou a história que analisamos. O personagem contraria a tradição de seu povo de origem macua, desrespeitando a mulher. Nessas sociedades, quem lidera a casa é o tio materno da esposa e o homem que não respeitar as regras impostas por esse chefe, perde tudo.

Nesse sentido, o protagonista da obra, que analisamos, perdeu o direito de pertencer à família de Halima, abriu mão da oportunidade de se ver rico e digno de uma casa.

As palavras “pobre” e “esfarrapado” adquirem importância nesse contexto. O termo **pobre** em letra maior do que as outras, em uma linha, e a palavra **esfarrapado** na outra linha em fonte já maior ainda. Um recurso que mostra o caminhar gradual de Abdala Mussa, seu andar devagar do início do texto, sem destino, sem ânimo, até que surge a esperança de que algo novo aconteça, com as advertências dos pássaros e chega-se ao ápice com o encontro com Halima. A gradação retrocede quando ele cede à tentação, olha para trás e perde tudo. Ao cessar a música, apagam-se as luzes, Abdala Mussa sai do transe e da alucinação.

A penúltima ilustração é bastante significativa (figura 15), pois representa o momento em que o personagem olha para trás e “desperta de seu sonho”. Ele perde tudo que lhe havia sido atribuído. Não há mais cores. Tudo fica praticamente cinza e pastel, sem vida, a luz foi apagada. Ele volta a ser o maltrapilho do começo, reforçando a narrativa circular, em que o final volta ao início do texto.

Figura 15 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.28).

O gesto de olhar para trás nos remete a Orfeu, que também não atendeu ao conselho e, olhando para trás, sofreu a grande perda. Mas, olhar para trás fez com que Orfeu morresse e pudesse reencontrar e voltar a viver com a mulher que amava. Quanto a Abdala Mussa, o gesto de se voltar ao passado pode significar a oportunidade de refazer os caminhos, ouvir novos conselhos e atendê-los ou não, sabendo da possibilidade do recomeço. O passado é movido – renova-se, hibridiza-se ao presente e ao desejo de futuro.

O caráter nômade de Abdala Mussa revela-se no momento do transe. Não seria possível sair em busca de respostas, do seu destino, do seu futuro se fincasse suas raízes ao lado de Halima. Ainda não era o momento de parar.

Orfeu não entrou em transe como o andarilho, mas viveu seu quase delírio quando retornava do mundo dos mortos, sendo seguido por Eurídice. Naquele momento, viveu o grande conflito de ceder à tentação de olhar para trás para certificar-se de que a mulher o seguia. Orfeu persistiu na sua busca pelo futuro, ao lado de Eurídice e a sua busca chega ao fim quando, finalmente, consegue viver com a mulher que amava em outro plano, “na morada das pessoas de bem”. (BRICOUT, 2003).

A pintura que finaliza o livro (figura 16) possui uma tela totalmente colorida, com uma parte do corpo do pássaro em azul, em uma superfície curva, sobre formas onduladas, o mesmo semicírculo da primeira pintura, na página 5, mas agora as formas onduladas estão em vermelho e, logo abaixo, um tom de azul mesclado com vermelho, dando a ideia de reflexo, como se o pássaro se projetasse em um lago. É a circularidade da narrativa reverberando-se na pintura, o entrelaçar do verbal com o não-verbal que permite que Abdala Mussa refaça o seu percurso e receba outros pássaros. O pássaro não vai embora, ele continua ali, pronto para dar novos conselhos. Abdala Mussa volta a ser o andarilho de antes, mas pode começar a sonhar acordado novamente.

Figura 16 – Pintura de Roberto Chichorro para o livro *O homem que não podia olhar para trás* de Nelson Saúte (2006, p.30).

Roberto Chichorro conta a história do andarilho moçambicano por meio das cores e formas de sua obra. Conforme SALLES (1998), “o pintor olha as coisas como cores, as cores são os elementos de seus atos”. Os tons predominantemente mais fortes, as linhas nervosas conduzindo o caminhar de Abdala Mussa. Na composição artística, o gesto de olhar para trás define-se na única pintura que revela a ausência das cores vivas, marca a característica do autor. O gesto do mito Orfeu é evidenciado nos tons pastel, simbolizando uma transição, a passagem para um tempo anterior, que, na verdade, não é um retrocesso, não se trata de caminhar para trás, mas é o olhar para onde tudo começou com a clara intenção de retornar e seguir em frente.

Muitos tipos de imagens visuais fixas são produzidas artesanalmente, através da mão, o que dá à linguagem gestual um desempenho importante na produção dessas imagens. São, por isso mesmo, linguagens híbridas entre o visual e o gestual, ou melhor, o visual guarda em si a marca do gesto de sua produção. Esta mesma consideração também é certamente válida para a linguagem sonora. (SANTAELLA, 2005, p.383).

O caráter híbrido da obra propõe novas leituras com as diversas linguagens que se misturam, se complementam, levando o leitor a níveis conhecidos e desconhecidos de olhares que se cruzam durante a leitura. “A realidade é a matéria-prima da criação literária”. (SALLES, 1998, p.97). E é assim que nasce a obra *O homem que não podia olhar para trás*, do reflexo da realidade de Moçambique, dos conflitos que separam o povo, da esperança em que se elimine essa separação. Nelson Saúte e Roberto Chichorro utilizam suas obras para incentivar a construção de mudanças futuras.

O ato de olhar para trás, que contrariava os ensinamentos da origem macua, também pode revelar a fraqueza do homem, foi a libertação e renovação de Abdala Mussa. O olhar pessimista diante de uma suposta fraqueza pode e deve se transformar em liberdade, quando renovados em outro olhar. Quanto a Orfeu, ao perder Eurídice, sua vida perdeu o sentido, a morte causada pelas mulheres que, em princípio poderia ter um tom trágico, revelou ser a sua libertação.

Orfeu olhou para trás, não somente para constatar se Eurídice o seguia, mas também em nome de uma incerteza diante do que estaria por vir. Tirar Eurídice do mundo dos mortos seria uma grande responsabilidade, uma mudança radical diante do ritmo natural do universo. E, conforme Mafessoli, a mudança é inquietante. (MAFFESOLI, 2001).

Essa dúvida também rondava Abdala Mussa. Sua peregrinação, embora inicialmente entendida como sem destino, na verdade, já se mostrava com uma característica libertadora. Estar em uma situação de miséria diante de uma realidade social opressiva deveria prever a mudança radical. Encontrar Halima seria uma mudança individual. Abdala Mussa, no contexto em que o livro apresenta, não é um sujeito individual e sim coletivo, uma metonímia do povo de Moçambique em busca da reconstrução da identidade.

Orfeu, ao desprezar, de forma inconsciente, a mudança do destino, assim que perde Eurídice, assume o presente, consciente das transformações que afetarão o futuro.

Abdala Mussa, vivendo um mito já renovado, ainda precisava de outras experiências para tomar as rédeas de seu destino e encontrar as reais estradas que o conduziram ao seu verdadeiro caminho.

Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz. (CAMPBELL, 1990, p.41).

A possibilidade de se rever os atos e vivenciar novos acontecimentos, tendo novas oportunidades de escolha, revela a concretização das potencialidades do ser humano. Enquanto sujeito responsável pelas escolhas de seu destino, o homem revela o que tem de melhor para se conduzir no caminho que o levará para a concretização de seus sonhos, ainda quando desperto. Suas situações e gestos são individuais, mas representam as atitudes coletivas que impulsionam para um objetivo comum, o objetivo de novos e melhores tempos para os moçambicanos. Assim, o mito de Orfeu não fica “fossilizado”, é atualizado por Abdala Mussa e acaba expressando o drama

do personagem e de seu povo, já que “todo mito pode facilmente servir de símbolo de situações dramáticas que constituem paradigmas culturais”. (ABDALA JR., 2003, p.14).

Ao olhar para trás e voltar à sua situação inicial, Abdala Mussa se revitaliza, sua energia é revigorada, já que tem pela frente a oportunidade de trilhar novamente seus passos, mas com uma nova atitude, um sentimento utópico e renovado. A utopia é “a porta de entrada para o desconhecido”. (ABDALA JR., 2003), própria de quem está disposto a desbravar os caminhos na expectativa da realização. O que importa é se conduzir no novo começo e se embrenhar em contínuos olhares e passos. A condição de pobre e esfarrapado do andarilho não é definitiva, pode ser transformadora conforme sua disposição e coragem para novas buscas. O olhar para o futuro não prevê uma trajetória acabada, um local onde se pode chegar para ficar definitivamente, mas também não é uma trajetória sem fim, desgovernada. Utopia é “a posse do presente, do instante, para a libertação do futuro. É a liberação da esperança, que será truncada pelas contingências do real”. (ABDALA JR., 2003, p.276). O passado fica em movimento, é renovado e hibridiza-se ao presente e ao desejo de futuro.

Orfeu, ao ultrapassar o limite do mundo dos mortos, demarca a sua trajetória e a define como trajetória mítica. Abdala Mussa revitaliza o mito ao olhar para trás, repetindo o gesto de Orfeu. Deslumbrado com a possibilidade de mudar a sua situação e seu destino, Abdala Mussa aceita o convite de Halima e se deixa tomar como marido. A situação de miséria em que se encontra reforça a ideia de esperança quanto à melhoria de sua vida. Orfeu também se deslumbrou com a permissão de Hades diante de seu pedido para

entrar no mundo dos mortos e não previu o fato trágico que lhe acompanharia, não só pela segunda perda de Eurídice, mas também sua morte causada pelas mulheres enciumadas. Abdala Mussa, antes de submeter-se a algum tipo de tragédia, saltou para o desconhecido, vislumbrando outras mudanças.

Os rostos e corpos deformados, na pintura de Roberto Chichorro, denunciam a realidade deformada de Moçambique, acentuam a opressão, a desconfiança, mas as cores fortes, os tons quentes mostram a renovação. Ao mesmo tempo em que o presente mostra-se difícil, há os indícios de renovação, de esperança. Tem-se, assim, uma comunhão perfeita entre escritura e pintura. Escritor e artista plástico apresentando e recuperando a história de seu país, por meio das palavras, das cores, das formas, de luz e sombra, de gestos e dos sonhos.

[...] tudo o que existe de complexo e fluido nas emoções transforma-se em fato consumado, como se cada aspecto perceptível fosse vivido separadamente, sucessivamente. Decerto, isso é inevitável na prática analítica. Mas é justamente essa complexidade e fluidez dos sentimentos que a linguagem artística consegue formular; a integração de vários níveis de significados – sem jamais perder a precisão [...]. (OSTROWER, 2013, p.44-45).

A narrativa de Nelson Saúte não propõe ensinamentos morais ou promoção de valores ou comportamentos. Sugere que nossas experiências passadas podem ser revistas para nos impulsionar para os novos dias. Permitir-se revisitar o passado significa valorizar não somente as nossas experiências, mas também a de outras pessoas que nos deixaram suas histórias e ensinamentos.

O texto, “ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagens socialmente diversificadas”

(BARROS & FIORIN, 2003, p.4), nos é apresentado na obra de Nelson Saúte dividindo páginas, partilhando histórias com a pintura de Roberto Chichorro. Cada um com seu instrumento tece e entrelaça escrita, cores e formas, transformando tudo em uma narrativa que constitui não apenas a peregrinação do protagonista Abdala Mussa, mas também carregando, em si, a história que cada um deles pretende mostrar de seu povo, de seu país.

O que percebemos, no livro, é a construção de uma obra que revela manifestações culturais e históricas, dividindo um espaço interdiscursivo composto por vários códigos e intertextos que se completam, criando um diálogo entre escrita e imagem, as quais se cruzam nos remetendo a contextos culturais, históricos, artísticos e literários. Escritor e artista plástico trocam suas experiências individuais e convocam a participação do leitor que, ao também trazer suas experiências, vai compondo as novas leituras.

O mito que “é também expressão de um drama humano condensado” (ABDALA JR., 2003, p.14) reforça, com o conto de Nelson Saúte, a possibilidade de olharmos para o passado como impulso de repensarmos o passado, transformarmos o presente e construirmos o futuro. Vivemos o presente a partir do que aprendemos no passado e, assim, teremos o nosso futuro. O gesto de olhar para trás, que marca o mito de Orfeu, também é o que define a trajetória do personagem de Abdala Mussa.

Ao encontrarmos as marcas que nos singularizam, podemos sedimentar nosso desejo de voar e ir ao enalço de nossos sonhos. Feito pássaro, podemos procurar novos horizontes, abrindo fendas para mudanças de curso. Enlaçando o passado adormecido em nosso chão, podemos nos lançar ao futuro e ao encontro com o outro, rompendo fronteiras, impulsionados pelo desejo de fazer aproximações comunitárias. Esse é o nosso sonho neste trajeto. (BASEIO, 2007, p.111).

Moçambique, ponto de intersecção de tantas culturas, resultado de mestiçagens diversas, recebe o dinamismo da obra de Roberto Chichorro entrelaçado com a escrita de Saúte, direcionando o olhar para as raízes, para as marcas do passado e voltando esse mesmo olhar na projeção do futuro.

III. Moçambicanos que sonham acordados

O escritor angolano José Luandino Vieira, em seu livro *Nós, os do Makulusu*, antes da narrativa, ainda na epígrafe, insere a frase “mukonda ku tuatundu kiá, ki tutena kumona-ku dingi kima. O kima, tu-ki-sanga, kiala tuala mu ia.”, que, em português, quer dizer: “*de onde viemos, nada há para ver. O que importa está lá, para onde vamos.*”

A frase remete-nos ao passado e também ao futuro. “De onde viemos” refere-se ao passado, à história, às tradições. “Para onde vamos” relaciona-se ao futuro, com o que devemos nos importar, o que devemos preparar. O que vivemos e aprendemos no passado é o que prepara o nosso presente, mas não deve nos prender. Nossas experiências, tudo o que vivemos nos impulsionam para o futuro que almejamos, o destino do nômade, na sua busca sem fim.

No livro *Princípio Esperança*, de Ernst Bloch percebemos que “*O desejo de ver as coisas melhorarem não adormece*”. (BLOCH, 2005, p.79). Sonhamos em realizar nossos desejos dia e noite e não se trata de um sonho na sua concepção real. Esse desejo utópico não significa uma vontade baseada no impossível, em algo que não se realizará. Também não é um espaço de fuga, onde se pode viver realidades desejadas e não concretas, é algo que pode chegar à concretude, ao real. Esse sonho é o que nos move para os dias futuros, são os sonhos diurnos que se diferem dos sonhos noturnos.

Quando pensamos em sonho, geralmente pensamos em sonho noturno, aquele que já é pressuposto sonhar. Sonha-se para não acordar, para não sermos atingidos pelos estímulos internos ou externos, como fome, sede, sons. E. Bloch (2005) diz que o sonho protege o sono para que os estímulos não despertem o sonhador. O sonho noturno está ligado a desejos antigos, que se referem a um passado distante. Ele sofre de censuras, pois as crenças morais e estéticas de quem sonha continuam ativas durante o sonho e o que se sonha vem sempre envolvido em símbolos, máscaras que, geralmente, não conseguem ser decifrados pelo sonhador e este acaba não tendo os seus desejos realizados.

Abdalla Junior, citando Ernst Bloch, diz que

[...] o sonho, numa direção oposta à Freud, é diurno. Não é noturno e nem vem de frustrações. É o sonho de quem procura novos horizontes, um princípio de juventude. [...] É olhando para frente, sonhando com o futuro [...] que se torna possível concretizar objetivos. Essa atitude é mais adequada do que aquela que poderia advir do sonho noturno, que teima obsessivamente em olhar para trás, melancolicamente contemplando ruínas. (ABDALLA JR, 2003, p.18).

A narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, objeto deste trabalho, afina-se com o estudo de Ernest Bloch. O andarilho vive o sonho diurno. Ele caminha sem destino, mas o seu olhar que “não é um olhar vazio” acredita que há um caminho a ser percorrido. É um sonho de livre escolha, diferente dos sonhos noturnos que “se nutrem geralmente da vida impulsiva que ficou para trás, de material imaginário, quando não arcaico, e não acontece nada de novo sob o clarão de sua lua descoberta”. (BLOCH, 2005, p.89).

Sonhar acordado não é opressivo. É o nosso próprio eu que o inicia e o suspende quando quiser, é estar atento ao presente. Já o sonho noturno se alimenta do que vivemos nos dias passados, deixando o sonhador entregue ao que lhe prepara o subconsciente.

O sonho diurno visa uma amplitude humana para se conseguir uma melhoria pública, pois possui ideais de interesse geral.

Mesmo os sonhos de natureza individual enquadrados nesse tipo se debruçam sobre a vida interior apenas por pretenderem melhorá-la em conjunto com outros egos, sobretudo ao se municiarem para tanto com o material de um exterior sonhado como perfeição. (BLOCH, 2005, p.93).

O sonho diurno exige muita atenção de quem sonha, pois é preciso entender o presente para encarar o futuro, e muitas questões complexas podem estar em jogo. Dentro de contextos conflitantes, os indivíduos, muitas vezes, sentem-se temerosos, mas podem construir um cenário de resistência, fazendo com que não recuem e busquem alternativas para deixar de viver o conflito, a opressão, visando transformações sociais.

Abdala Junior (2003) diz que como o mito é uma expressão da vontade

renovada de uma nova história, ele não apenas registra grandes histórias arquetípicas do passado, mas também materializa nossos impulsos em forma de narrativa.

[...] muitos doam suas vidas. Mas então o mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida. Pode não ser a vida do herói, mas é uma nova vida, um novo caminho de ser, de vir a ser. (CAMPBELL, 1990, p.144).

O contexto vivido pelo personagem de Nelson Saúte, Abdala Mussa, é de opressão e violência e para mudar isso precisou receber um estímulo, algo que lhe desse a possibilidade de ser o sujeito de sua própria história. Esse estímulo pode ser comparado ao 'espanto' citado por Jameson (1985), "(...) o espanto é a fonte sempre propulsora e sempre oculta do instante vivido na obscuridade". O que causa o espanto é a possibilidade de ações que resultem em bons resultados futuros. Trata-se de uma percepção oculta do futuro, algo que já existe, como se já tivesse seu curso traçado.

Halima, a mulher que acolheu o andarilho, é quem provoca o espanto nesse protagonista. Ela libera o desejo utópico - aquele que vai mostrar a Abdala Mussa como o sonhar acordado pode ser o caminho para se modificar as situações atuais. Compete apenas a ele praticar a esperança, movimentando-se sempre na transformação do presente.

O andarilho, de Nelson Saúte, ainda não finaliza seu desejo utópico de mudar sua situação atual. Ele sonha acordado, pois está atento ao seu presente e percebe as necessidades de mudança. Interpreta, nas mensagens dos pássaros, que algo melhor poderá acontecer mais adiante e reconhece esse momento quando conhece a mulher que o convida para entrar em sua casa e mudar de vida. Mas as ligações com o passado podem ser mais fortes, oferecendo resistências para se transformar. O andarilho agiu como Orfeu, projetou uma mudança, manifestou o seu desejo, mas para se chegar à concretização, é preciso tempo, tem que se caminhar devagar.

Em momentos difíceis, os desejos precisam ser acionados por valores que movem cada situação. O andarilho foi movido pelo desejo primeiro de se ver novamente na condição digna de se sentir um ser humano. Não poderia mais se reconhecer usando trapos, sem moradia, alimentação. Reencontrar um

lar significaria refazer sua vida, restabelecer a dignidade. Os valores que sustentam seus desejos representam as vozes do ser humano. Mas ainda não era o encontro com o seu destino, seu desejo não poderia se restringir a uma necessidade individual. Ele representa um desejo coletivo.

O Andarilho vive em um contexto específico, o de um país que sofre as consequências de uma guerra que ainda deixa suas marcas. Para o personagem de Nelson Saúte, a situação é conflitante, ele vivencia a miséria, a dor, o sofrimento enquanto percorre as ruas de Moçambique. Ele está perto de um passado repressivo e, por isso, seus pensamentos e dúvidas se aproximam dos valores impostos ainda pelo colonizador, a crença de que seria melhor viver na submissão, na servidão, pois era tudo a que tinha direito e lhe foi ensinado. Olhar para trás poderia significar repensar no passado, para depois pensar no presente, iniciando o movimento para o futuro.

Abdala Mussa vive os 'afetos expectantes', baseados na esperança e confiança. São afetos, que conforme diz Bloch (2005), impulsionam o indivíduo para mover-se positivamente em relação ao futuro. Afetos expectantes são os transformadores. Destacamos, aqui, os positivos que têm como base a esperança e a confiança.

Esse andarilho demonstra esperança quando acredita que as advertências dos pássaros poderão ser verdadeiras e algo bom poderia acontecer logo adiante, como de fato aconteceu. Mas, foi mais forte a desconfiança de que o seu presente poderia realmente ser transformado. Para ele, ainda não era o momento. Bloch possui uma perspectiva otimista, não fala de futuro. Fala de experiência do presente. Sonhar acordado é perceber o presente, historicizá-lo. Mas também é valorizar o passado, propondo a sua emancipação. Assim, olhar para trás pode ser uma atitude reveladora conforme cada contexto em que estiver inserida.

Muitas sociedades possuem seus pensamentos, sentimentos, valores construídos com base no que deixaram seus antepassados, seja por meio de histórias transmitidas oralmente, registros escritos deixados, guerras vividas, ou seja, experiências deixadas pelos próprios povos, como continuidade para o caminho de evolução do que está por vir. As tradições devem ser respeitadas, mas não podem servir de obstáculo para o progresso. Elas são os ensinamentos do passado que nos levam ao futuro.

Para o andarilho não existem fronteiras. Ele parte em busca do algo a mais, das respostas ao que lhe aflige em termos de existência. E, na verdade, essas respostas ainda não o satisfazem. Sempre haverá o que buscar, haverá o que perguntar, haverá o que investigar.

O sonho da mudança, de conhecimentos, de entender os próprios caminhos ainda está por se realizar. O que move o homem é a necessidade da busca, do encontro com o seu destino que sempre estará logo à frente, quase ao toque de suas mãos. O sonhar acordado de Ernst Bloch prevê a necessidade de se acreditar no algo além, consciente que sempre haverá algo a mais para se desejar, para sonhar.

Abdala Mussa é o homem que, conforme Abdala Junior (2003), “quer viver a sua história, tornando sua história”. Ao olhar para trás e recusar a vida nova que Halima lhe oferecia, o personagem toma a história para si e cede à oportunidade de refazer seus caminhos. Se “na fabulação mítica, então, a vida não é um partícipio, mas um gerúndio, um *faciendum*”. (ABDALA JR., 2003, p.14), Abdala Mussa busca essa continuidade. Ele engendra esse tempo gerundial na circularidade que envolve o passado e o presente, já visualizando um futuro.

O personagem de Nelson Saúte também vive os impulsos de Orfeu, que sofreu a dor da perda e, ao olhar para trás, deu o primeiro passo para que pudesse reconstruir seu caminho, agora em outro plano. O drama de Orfeu, renovado em Abdala Mussa é a retomada do drama do homem moçambicano, o qual precisa transpor a realidade conflitante do país e alçar voos para os melhores dias que ainda virão.

Nessa ordem de ideias, nos foi possível pensar no conceito de “sonhos diurnos” apresentado por Ernst Bloch. Um tipo de sonho que “instiga, não permite se conformar com o precário que aí está, não permite a resignação”. (BLOCH, 2005, p.14). Os sonhos diurnos apenas contemplam as coisas como estão no momento, desde que visualizando o seu movimento, o “seguir em frente”. (BLOCH, 2005).

Conforme Ernst Bloch, “pensar significa transpor” (BLOCH, 2005, p.14), “sendo assim, nossos pensamentos devem transpor o momento” e “captar o novo como algo mediado pelo existente em movimento”. (BLOCH, 2005, p.14).

Como oposição à esperança de se concretizar os próprios desejos, por meio dos sonhos que mantemos ainda quando estamos acordados, surge o medo. Quando não se alimenta o desejo utópico de se melhorar o futuro, sentir medo pode ser algo aceitável, mas esse “é momento para um sentimento mais condizente conosco”. (BLOCH, 2005, p.13).

Para Ernst Bloch (2005), em seu livro *Princípio Esperança* “o que importa é aprender a esperar”. Esse ato opõe-se ao fracasso e não é uma ação passiva, como muitos podem pensar, a espera é fruto do anseio de se atingir algo, um objetivo tão sonhado. “O ato contra a angústia diante da vida e as maquinações do medo é a atividade contra os seus criadores”. (BLOCH, 2005, p.13).

À medida que almejamos algo, já estamos vivendo o futuro. No futuro, está o que esperamos, mas também pode estar o que tememos. A esperança encontra o seu opositor, o medo, que acontece quando o indivíduo não acredita ou não consegue encontrar uma saída para a sua ruína, quando tudo suporta, lamenta, mas não compreende, não remove o que o colocou em estado de crise e desesperança.

A esperança sabedora e concreta, portanto, é a que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz da esperança, porque ambas brotam do não à carência. (BLOCH, 2005, p.15-16).

A amplitude é uma das características dos sonhos diurnos, “o eu do sonho desperto pode se expandir a ponto de representar os outros”. (Bloch, 2005, p.93). Os ideais são exteriorizados para alcançar um interesse que não é individual, e sim, coletivo.

Ernst Bloch apresenta um “princípio utópico” que prevê

a expectativa, a esperança e intenção voltadas para a possibilidade do que ainda não veio a ser: este não é apenas um traço básico da consciência humana, mas, retificado e compreendido concretamente, uma determinação fundamental em meio à realidade objetiva como um todo. (BLOCH, 2005, p.17).

A utopia desenha-se, aqui, como algo distante do conceito com o qual estamos acostumados, aquele encontrado em dicionários e que traduz a utopia como algo apenas imaginário, difícil de alcançar. Utopia, neste trabalho, significa sonhar na expectativa de já se visualizar o que está vindo logo à frente.

Somente uma maneira de pensar direcionada para a mudança, diz respeito a um futuro que não é feito de constrangimento [...] e a um passado que não é feito de encantamento. (BLOCH, 2005, p.18).

Se nos encantarmos com o passado e, principalmente, ficarmos ligados a ele, estaremos presos a um pensamento estático que, na ausência de movimento, não permitirá a alimentação dos nossos sonhos diurnos. As fronteiras entre passado e futuro desaparecem quando percebemos que

o futuro que ainda não veio a ser torna-se visível no passado; o passado vingado, herdado, mediado plenificado torna-se visível no futuro. O passado compreendido isoladamente e assim registrado é uma mera classificação de mercadoria, isto é, um *factum* coisificado sem consciência de seu *fieri* e de seu processo contínuo. (BLOCH, 2005, p.19).

O presente acontece diante das pontes que ligam os tempos passado e futuro. Nosso presente é o fruto das ações e experiências realizadas no passado, revistas e atualizadas no presente e as expectativas e sonhos nos quais acreditamos e trabalhamos para que se realizem no futuro. “Não se descobriu que, em todo o presente, mesmo no que é lembrado, há um impulso e uma interrupção, uma incubação e uma antecipação do que ainda não veio a ser”. (BLOCH, 2005, p.22).

As ideias voltadas para a intenção futura são utópicas, “mas não no sentido estreito desta palavra, definido apenas pelo que é ruim, [...] mas justamente no novo sentido sustentado do sonho para gente, da antecipação”. (BLOCH, 2005, p.22). Pensar é transpor, é ir além da realidade e para que esses pensamentos se concretizem, é necessário ultrapassar o curso natural do que acontece à nossa volta.

A consciência utópica quer enxergar bem longe, mas, no fundo, apenas para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, em que todo o devir (*Seiende*) está à deriva e oculto de si mesmo. (BLOCH, 2005, p.23).

A esperança que trazemos, aqui, somente pode existir se abandonarmos “o conceito fechado e imóvel do ser” (BLOCH, 2005, p.28), alcançando um mundo mais adequado aos nossos anseios e necessidades, mas isso somente está à disposição daquele que tem “o *novum* diante de si”. (BLOCH, 2005, p.28).

O sonho diurno de Abdala Mussa é o sonho do povo moçambicano. Ele sonha em se sentir pertencendo a algum lugar, sonha com a construção de um novo país, o mesmo do seu povo que busca unir as suas raízes, as suas tradições a um espaço renovado, onde eles se sintam novamente construtores de seu próprio destino. Para isso, é necessário aperfeiçoar um novo olhar para o passado, um olhar que prevê a retirada de experiências que servirão para a construção de um futuro.

Abdala Mussa é a metonímia que revela o povo moçambicano, que alimenta os seus sonhos diurnos vislumbrando um futuro no qual reescreverão a própria história. Ele é o andarilho, o nômade que seguiu os passos de Orfeu, aquele que colocou em prática seu sonho diurno de se fazer renascer, construindo o seu destino ao lado de Eurídice.

Em sua caminhada, o personagem de Nelson Saúte permite-se transitar na circularidade dos fatos, de sua história até encontrar o seu próprio destino. Quando o encontrará não importa, o que vale é a não desistência, é a busca que nunca cansa. Abdala Mussa pode mostrar ao povo moçambicano que se pode reconstruir o país unindo o que foi aprendido com a tradição, com a esperança de outro futuro. Assim, mostrará ele que sonhar acordado e realizar esse sonho é possível.

Reconhecer as próprias fraquezas e medos, talvez seja um bom começo para se começar o ato de transformação. Orfeu ficou inconformado, quando, por meio de um gesto seu, perdeu Eurídice. Sua incerteza, sua falta de esperança diante do destino provocou-lhe a grande tragédia. Mas enfrentou a dor, deixou-se abater para chegar ao ponto em que reencontraria a mulher que amava e, naquele momento, para sempre.

Abdala Mussa não sabia o que lhe aconteceria caso não seguisse o que pedia Halima, mas o fez em nome de sua insegurança diante da vida, do destino que se desenhava à sua frente, caso permanecesse ali. Sua fraqueza foi sua grande força. Afinal, sua grande característica era saber ouvir conselhos. Muitas vezes, é na fraqueza que a força vem revigorada.

Moçambique também pode ser visto sob essa perspectiva. Em um continente recheado de histórias, tradições, envolto em tantas discussões sociais e políticas, e que se define como um país heterogêneo, composto de mestiçagens, mistura de culturas e várias línguas que “moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente”. (COUTO, 2005, p.19).

Este é um momento de abismo e desesperanças. Mas pode ser, ao mesmo tempo, um momento de crescimento. Confrontados com as nossas mais fundas fragilidades, cabe-nos criar um novo olhar, inventar outras falas, ensaiar outras escritas. Vamos ficando, cada vez mais, a sós com a nossa própria responsabilidade histórica de criar uma outra História. Nós não podemos mendigar ao mundo uma outra imagem. Não podemos insistir numa atitude apelativa. A nossa única saída é continuar o difícil e longo caminho de conquistar um lugar digno para nós e para a nossa pátria. E esse lugar só pode resultar da nossa própria criação. (COUTO, 2005, p. 22).

A peregrinação de Abdala Mussa, sem destino definido, sob as dificuldades trazidas pela fome, lembranças e incertezas revela a peregrinação do povo de Moçambique em busca de sua identidade, de um destino que os tire da situação de vítimas, para uma situação de construtores, donos de seus caminhos.

O nosso país fazia, afinal, o que fazemos na nossa vida cotidiana: inventamos monstros para nos desassossegar. Mas os monstros também servem para nos tranquilizar. Dá-nos sossego saber que eles moram fora de nós. De repente, o mundo mudou e somos forçados a procurar os nossos domínios dentro de casa. O inimigo, o pior dos inimigos, sempre esteve dentro de nós descobrimos essa verdade tão simples e ficamos sós com os nossos próprios fantasmas. (COUTO, 2005, p.22).

Moçambique deve retirar da tradição, da experiência dos antepassados aquilo que pode se atualizar no presente. Mas importa, principalmente, o que alimenta o sonho para seguir em frente, rumo a um futuro, tomando as rédeas do destino.

Aqui, tradição e modernidade se confrontam. Enquanto as raízes falam alto, querendo continuar a escrever a história, a modernidade chega trazendo o progresso. Não se pode mais adiar a escolha, assim como não se pode mais duvidar sobre qual caminho tomar. Na verdade, uma boa opção seria unir os dois lados - tradição e modernidade - para se construir um futuro embasado nos conhecimentos e experiências do passado.

Nessa busca incessante de si mesmo, o indivíduo como que tateia no escuro. Ensaiaando e experimentando com diversos materiais e técnicas, segue determinados caminhos — sempre à procura de formas de identificação. Talvez as encontre, e talvez não. Mas é nesse contexto de busca interior, que devemos entender a importância dos acasos significativos e de mensagens de “inspiração” que contêm. Constituem momentos em que as circunstâncias se interligam de modo surpreendentemente significativo, de maneira irrepetível e tão específica [...]. A pessoa os vivencia como momentos de maior clareza e poder de decisão — quer seja no campo da arte, [...] quer seja no dia a dia, ao dar determinado passo, estabelecer um procedimento na linha da vida — portanto, sempre realizando algo de concreto em que a pessoa sente que cresceu, em conhecimentos e em sua individualidade. (OSTROWER, 2013, p.28-29).

Ao ler a narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, enveredamos pela caminhada de Abdala Mussa e adentramos no processo de construção de seus sonhos diurnos. Antes de chegar à casa de Halima, sua vida no Lumbo, na Ilha de Moçambique, era como a de tantos moçambicanos que retiram do mar o seu meio de sobrevivência. Mas chegaram os conflitos, a guerra e ele teve que fugir. “A vida e o destino foram-no empurrando”. (SAÚTE, 2006, p.12), “Ele estava na condição daqueles que tinham fugido de tudo e de si próprios”. (SAÚTE, 2006, p.12). E, assim, Abdala Mussa começa a andar, sem destino certo e sem um objetivo definido. Ele precisava sobreviver e tinha que caminhar para isso.

Acompanhamos Abdala Mussa nesses momentos em que a esperança ainda está em fase gestacional. Ela ainda não se manifesta, a caminhada é firmada na necessidade de fuga diante de um presente de miséria e opressão.

A aparição dos pássaros, no caminho do personagem, assume a função de despertá-lo para a possibilidade de algo novo que ainda está por vir. Ele não poderia saciar a sua fome com o animal que estava morto à sua frente, ele deveria esperar. “Essa carne não se come” (SAÚTE, 2006, p.18), adverte o pássaro o que nos remete à narrativa de tradição oral *Um homem chamado Naramasotha*. Aquela era a carne do adultério, a representação das mulheres casadas com quem o homem moçambicano não deve se envolver, para continuar sendo um homem digno de sua esposa, família e riqueza. Na narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, em que Abdala Mussa é o protagonista, os animais mortos representam um impulso negativo, a má escolha daqueles que não sabem esperar e reconhecer o melhor que está por vir.

Abdala Mussa já mostra que sabe conviver com a espera. Ele sabe ouvir conselhos, principalmente de um pássaro, um ser livre que sobrevoa o mundo conhecendo e vendo tudo sob uma ótica que não podemos ver, então seria melhor obedecê-lo. E o pássaro retorna e o adverte mais uma vez. Novamente saciar sua fome deveria ser adiado, e Abdala Mussa desconfia, “começou a pensar que havia alguma armadilha”. (SAÚTE, 2006, p.18).

A desconfiança, já instalada, transforma-se na esperança ao encontrar Halima, a possibilidade de se restituir a dignidade do homem do norte de Moçambique que precisa de uma família para ser considerado digno e rico. Mas esperanças sempre precisam ser renovadas. Os sonhos utópicos de se alcançar dias melhores são sempre transformados, atualizados. E Abdala Mussa prefere mudar o seu caminho, o sonho de construir o futuro ainda não se concretiza ali. Ele precisa refazer a jornada, renovar as esperanças, alimentar os sonhos e continuar atendendo aos conselhos que também serão renovados. A circularidade da narrativa, que é a mesma da vida, permite que os caminhos sejam refeitos, repensados.

A festa, na casa de Halima, amadurece a sua esperança. Abdala Mussa sabia ouvir conselhos, mas a advertência da mulher para que ele não olhasse para trás não poderia ser obedecida. Naquele momento, ele experimentava o

sonho utópico de conquistar outros caminhos. Sua esperança já estava embasada na certeza de que poderia encontrar algo melhor e poderia não ser a oportunidade dada por Halima. Era preciso se certificar disso e, portanto, necessário refazer o trajeto. Os sonhos diurnos tomam força, Abdala Mussa irá vivê-los e alimentá-los no seu percurso, agora com esperanças e sonhos diurnos renovados.

São momentos, uma espécie de iluminação que dialoga com o devir [...]. Nessa interação com o futuro, não há lugar para uma verdade acabada, mas para a afirmação de uma perspectiva de ação dialógica, onde a intercomunicação é imprescindível. A utopia não deixa assim de ser uma porta de entrada para o desconhecido, feita por quem está imbuído da vontade de felicidade. (ABDALA JR., 2003, p.29).

Abdala Mussa, ao olhar para trás, emprega a utopia capaz de transformar o presente. Ele vivencia, no seu momento atual, a preparação de um futuro esperado e se coloca na porta de entrada dessa realização.

Nelson Saúte cria Abdala Mussa a partir das raízes culturais de Moçambique, presentes na narrativa oral *Um homem chamado Naramashota*. Esse protagonista faz parte de tempos mais modernos, o escritor o atualiza. “O mito, então com sua estrutura renovada e transformadora” (ABDALA JR., 2003, p.19) se atualiza no percurso de Abdala Mussa, um personagem que procura reescrever seu destino sob os efeitos trazidos pela guerra. Os sonhos diurnos de Abdala Mussa são os sonhos de cada moçambicano que busca reconstruir a própria história.

As pinturas de Roberto Chichorro, que acompanham a narrativa verbal, dialogam com os sonhos diurnos de Abdala Mussa. Há um entrelaçar de cores e formas que materializam os desejos utópicos do personagem. As cores quentes, os tons fortes, linhas e formas contrastam com as expressões faciais disformes e sem vida, marcando um caminhar que ainda não definiu os rumos do destino. O artista plástico acompanha a narrativa e proporciona um olhar diferenciado às esperanças, medos e desejos do protagonista. Uma das pinturas finais em que Abdala Mussa, após ter olhado para trás, voltou a ser o homem pobre e esfarrapado do início da narrativa, é o momento crucial da transformação do presente do personagem, para uma dimensão que o

transporta para o passado, fazendo-o começar sua trilha novamente. Essa tela é representada por Roberto Chichorro em um tom pastel, sem vida, todo homogêneo, identificando o momento em que o personagem despede-se temporariamente de uma possível concretização de seu sonho acordado e começa tudo de novo. “Todo ato de criação é um ato de compreensão que redimensiona o universo humano”. (OSTROWER, 2013, p.219). Roberto Chichorro é um moçambicano que faz parte dessa jornada e percebe que é necessário ampliar o espaço de Abdala Mussa para que ele recomece sua caminhada. As cores são minimizadas para que, no reiniciar, tudo ganhe cores e formas novamente, mas sob as experiências e esperanças renovadas.

Das obras de arte surge um prazer, que não se resume num desejo de natureza física. Representa antes a resolução de certas tensões nossas numa dimensão inteiramente interiorizada. As tensões somos nós mesmos, nossas dúvidas e aflições, nossos medos, e também as expectativas secretas e a tentativa de lidarmos com elas. (OSTROWER, 2013, p.229).

Desde a independência de Moçambique, em 1975, o país iniciou um período de tentativa de construção da própria história. Os moçambicanos ainda tentavam se acostumar com a ideia da liberdade, quando se inicia a guerra civil que terminou apenas em 1992. Os passos dados em direção a um futuro em que a identidade do país possa entrar nos trilhos que levam ao desenvolvimento ainda são lentos.

Os sonhos diurnos colocados por Ernst Bloch (2005) surgem para inserir expectativas nesses passos curtos. O importante é manter o movimento, sem desistir. Uma ação que não se desvia da esperança utópica depositada no futuro, “o caminho leva dos pequenos sonhos acordados para os robustos, dos claudicantes e passíveis de abuso para os vigorosos, dos castelos de vento inconstantes para aquela coisa que está por vir e é necessária”. (BLOCH, 2005, p.21).

Moçambique é um país que possui jovens engajados nessa peregrinação rumo ao desenvolvimento. Jovens que saem para estudar, aprender e retornam para ensinar a sua gente. Existem também os jovens escritores comprometidos em disseminar as raízes, cultura e desejos futuros dos moçambicanos. O sonho diurno é “um princípio da juventude”, “possui a

potencialidade subjetiva dos indivíduos” (ABDALA JR., 2003), e esse princípio recebe o impulso da esperança que não se acaba. Conforme as palavras do moçambicano Mia Couto, “teremos mais e mais orgulho em sermos quem somos: moçambicanos construtores de um tempo e de um lugar onde nascemos todos os dias”. (COUTO, 2011, p.47).

As palavras de Nelson Saúte constroem a narrativa *O homem que não podia olhar para trás* e utilizam estratégias discursivas que compreendem os recursos estilísticos e estéticos trabalhados nos textos, envolvendo-se com as pinturas de Roberto Chichorro e o mito de Orfeu, atualizado na narrativa e refletido a cada passo do protagonista Abdala Mussa.

Considerações Finais

A narrativa de Nelson Saúte, *O homem que não podia olhar para trás*, objeto deste trabalho, convida-nos a participar da peregrinação do protagonista Abdala Mussa em busca de um futuro desconhecido, mas firmado nos seus sonhos diurnos. Ao fazermos isso, adentramos no universo dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e verificamos diálogos entrelaçados entre a literatura e os diversos saberes que compõem o mundo ao nosso redor.

Ao nosso olhar atento, desvelam-se aspectos importantes entrelaçados no caráter híbrido do texto, combinando com as práticas discursivas já existentes, dando origem a “manifestações novas” (LEITE, 2003). Estas oferecem diferentes possibilidades de leituras que, além do texto verbal, vertem para o mundo das artes plásticas, história, cultura e tradições moçambicanas.

Coube a Nelson Saúte a tarefa de fazer com que a tradição oral, extraída da narrativa *Um homem chamado Naramasotha*, fosse incorporada ao seu texto verbal *O homem que não podia olhar para trás*, invadindo as páginas, construindo a história, entrelaçando-se com as pinturas de Roberto Chichorro. Essa heterogeneidade nos conduz a Orfeu, que, com o seu *gesto de olhar para trás*, inspira Abdala Mussa na sua busca pelos dias que estão por vir, produzindo reflexões sobre a realidade de Moçambique, onde é contextualizada a obra de Nelson Saúte.

A narrativa *Um homem chamado Naramasotha* possui uma estrutura fabular manifestada pelos pássaros conselheiros e falantes e pela

mensagem moralizante deixada aos homens do Norte de Moçambique. Ao incorporar-se ao texto de Nelson Saúte, a moral permanece, mas precisa ser decifrada, compreendida conforme o contexto da narrativa, exigindo do leitor uma competência de leitura firmada na multiplicidade de olhares, envolvendo vários sentidos.

As tradições de um país revelam dados importantes sobre o seu passado e o desenvolvimento de seus traços culturais e sociais. Para os países africanos, a tradição oral é um instrumento de grande importância na reconstituição da história, pois traz, nas narrativas, as especificidades culturais e sociais que acompanham o desenvolvimento de cada comunidade. E pensando em Moçambique, onde a narrativa de Nelson Saúte é ambientada, podemos dizer que os velhos e sábios contadores de histórias contribuíram muito para que a História do país fosse conhecida, transmitida e preservada. A prática de se transmitir conhecimentos por meio dessas narrativas orais vai tomando outra forma com o passar do tempo. Os velhos contadores de histórias vão sendo substituídos pelas gerações mais jovens que substituem a prática oral pela leitura e escrita.

O contador de histórias de *Um homem chamado Naramasotha* transformou-se no narrador onisciente na obra de Nelson Saúte, um narrador que se mostra moçambicano e que caminha ao lado de Abdala Mussa. Ele auxilia na composição desse protagonista, transformando-o na metonímia do povo moçambicano, uma “metonímia do sofrimento pessoal e histórico”. (CARELLI, 2003, p.230).

A narrativa de Nelson Saúte traz, com o gesto de olhar para trás, um impulso para que os moçambicanos, representados pelo protagonista

Abdala Mussa, possam visualizar novos horizontes para um futuro ainda em construção. Esse impulso causado pelo gesto nos remete ao mito grego Orfeu, conhecido por suas profundas relações com a música, o canto, a poesia. Um herói que se distancia da força bruta e vence seus obstáculos com o poder de sua arte. Orfeu não se aproxima de Abdala Mussa apenas pelo gesto de olhar para trás. Sua ousadia, ao adentrar o mundo dos mortos, ultrapassando a fronteira entre a vida e a morte aproxima-o da narrativa de Nelson Saúte. Orfeu, assim como Abdala Mussa, possui um espírito nômade fincado no desejo utópico daqueles que seguem em frente, dos que não desistem de seus sonhos diurnos.

Orfeu e Abdala Mussa possuem a sede da esperança em transformar o presente na elaboração do futuro. São heróis por sua obstinação em busca desse porvir. Suas façanhas heroicas consistem na crença da realização de seus sonhos diurnos.

A essência desses dois personagens reside na errância que os caracteriza como nômades, indivíduos inconformados com o estado atual em que se encontram, característica essa que se reflete na modernidade. O nômade participa das sociedades modernas, tendo sua errância marcada pela “pulsão do pioneiro” (MAFFESOLI, 2001). Ele simboliza a busca, a procura de seu espaço individual em um contexto coletivo que se transforma nas ações do presente.

Orfeu ultrapassou a fronteira que separa o sonho de sua concretização e conquistou o direito de estar novamente ao lado de Eurídice. Abdala Mussa percebeu que o caminho que o levou a Halima ainda não era o que alimentaria seus desejos utópicos de transformar o

presente. As ações desses dois personagens refletem-se em todos os tempos, em todas as gerações. Ao nômade é atribuída a possibilidade de repensar seus atos, rever seus caminhos, fazendo surgir novas fronteiras que garantam a continuidade do percurso.

Os mitos servem de paradigma para a humanidade. Quando o indivíduo trilha um caminho, ele já sabe que outro ser já passou por ali, já viveu o seu drama, que será vivido, agora, sob outro contexto, mas guardando a sua essência de paradigma. À medida que vai traçando o seu caminho, o homem constrói a sua história.

E, assim, sob o paradigma do mito, consideramos a possibilidade de o povo moçambicano assumir a função de sujeitos da sua história. Uma função que dá a partida rumo a um destino que se fundamenta na proposta de sonhos diurnos de Ernst Bloch (2005). Os desejos são o ponto de partida para a realização dos sonhos e estes possuem, como base, a utopia, a qual promove o movimento como princípio — é importante manter-se em movimento, aceitando as possibilidades de mudança. Abdala Mussa percorre as ruas de Moçambique refazendo a história do país, como uma necessidade de reviver esse percurso, escolhendo o que pode marcar o seu destino. O moçambicano vive um drama condensado (ABDALA JÚNIOR, 2003), o drama de se sentir livre e com o compromisso de seguir em frente, não se sentindo vítima de um passado, mas com a possibilidade de construir uma nova história.

As análises realizadas neste trabalho permitem perceber como diferentes áreas de conhecimento interligam-se em seus saberes, compondo uma narrativa híbrida, que possibilita olhares e leituras diversas.

E no tecer dessas múltiplas linguagens, a palavra escrita de Nelson Saúte, após alimentar-se na tradição oral, renova-se e é refletida nas cores e formas de Roberto Chichorro. Toda a ação se desenrola sob o olhar de Orfeu, que deixou ao longo da história da humanidade a esperança renovada sob os desejos construídos a cada sonho diurno. Moçambique, espaço da narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, de Nelson Saúte, tem a possibilidade de buscar nas suas raízes as reminiscências de Orfeu, renovando-as no presente com o intuito de construir o futuro.

Referências Bibliográficas

ABDALA JR, Benjamin. **De Vãos e Ilhas: Literatura Comunitarismos**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO,Theodor W. **Notas de Literatura I**, Tradução Jorge M.B. de Almeida, São Paulo/; Duas Cidades, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem** , 12ª edição, trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. SP: Forense, 2010.

BARROS & FIORIN (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. 2ª edição, São Paulo: Edusp, 2003.

BASEIO, Maria Auxiliadora. **Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

BASTAZIN,Vera (orgs.).**Literatura Infantil e Juvenil: Uma proposta interdisciplinar**. SãoPaulo:Ed.do Autor,2007.

BENJAMIN,Walter, **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, Obras escolhidas**, volume 1, tradução/; Sérgio Paulo Rouanet, 7.edição, São Paulo: Editora Brasiliense,1994.(Obras Escolhidas) v.1).

BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida, Revista e atualizada no Brasil, 2ª edição, Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BLOCH,Ernst. **O Princípio Esperança**, vol. 1. Tradução Nélcio Schneider, Rio de Janeiro:Ed.UERJ: Contraponto,2005.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A.Queiroz, 1983.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol.1., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

BRICOUT, Bernadete, **O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente**, org. Bernadete BRICOUT, tradução: Leila Oliveira Benolt, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora Unesp,2009.

_____. **Violência Atmosférica e violências subjectivas: Uma experiência pessoal**. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais – vol. 26, nr 76, São Paulo, 2011.

CAMPBELL,Joseph.**O herói de mil faces**, tradução Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Pensamento,2007.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**, com Bill Moyers, Org. por Betty Sue Flowers, Trad. Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

CANAL 180. **Entrevista Roberto Chichorro**. Exposições Roberto Chichorro no Porto e Lamego. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JNBtd5Gvw3l>>. Último acesso em 10.02,2015.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**, 11ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **O direito à literatura**. In: **Vários Escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

CARELLI, Fabiana Buitor. **Ruína e Construção: Oralidade e Escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira**. São Paulo, Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco, **Literatura comparada**. - 4.ed. rev. e ampliada. -São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, T;COUTINHO,E (orgs.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2.ed.Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARVALHO, Marco Aurelio. **Entrevista: Roberto Chichorro**, 20.06.2014, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4YKMN3W9Snc>>. Último acesso em 10/02/2015.

CARVALHO, Sílvia Maria S. **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. Org. Sílvia Maria S. Carvalho. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

CHEVALIER,Jean, **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**, 22ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio,2008.

CONTOS AFRICANOS. **Um homem chamado Naramasotha**. Disponível em http://muralafrica.paginas.ufsc.br/files/2011/11/CONTOS_AFRICANOS.pdf. Último acesso em 19/12/2012.

COUTO, Mia. **Conferência do Estoril**, Portugal, 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jACccaTogxE>>. Último acesso em 10/01/2015.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? Ensaio**, São Paulo; Companhia das Letras, 2011.

_____. **Pensatempos – Textos de opinião**, 3ª ed., Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos: Novosolhares para a Literatura Infantil e Juvenil**, São Paulo:Editora Humanitas;Paulinas,2009.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**, trad. Sonia Cristina Tamer, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Mito e realidade**, tradução Pola Civelli, São Paulo:Perspectiva, 2011.

_____. **Mito do eterno retorno**, Trad. José Antonio Ceschin, São Paulo: Mercuryo, 1992.

FANNON, Frantz, **Os condenados da terra**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

FARIA, Álvaro Lobato, **Crítica a Roberto Chichorro**, 2008. Disponível em <<http://movimentoartecontemporanea.com/artistas/24/critica/>>último acesso em 20.10.2014.

FARIA, Álvaro Lobato, **Crítica a Roberto Chichorro**, 2006. Disponível em <http://movimentoartecontemporanea.com/artistas/24/critica/>Último acesso em 20.10.2014.

GÓES, Lúcia Pimentel, **Olhar de Descoberta: Proposta Analítica de livros que concentram várias linguagens**, São Paulo: Paulinas, 2003.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula; visita à história contemporânea**, 4ª edição, São Paulo: Selo Negro, 2008.

JAMESON, Frederic. **Ernst Bloch e o futuro, In: Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução Iumma Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

KI-ZERBO, Joseph. **Introdução à História da África**. <http://afrologia.blogspot.com/2008/03/introduo-histria-da-frica.html>. Acesso em 22 out. 2008

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

_____. **Oralidade & Escrita nas Literaturas Africanas**, Lisboa: Colibri, 1998.

LEITE, Ligia Chiapini Moraes. **O foco narrativo**, 3ª edição, São Paulo: Editora Ática, 1998.

MARTINEZ, Francisco Lerma. **O povo macua: a sua cultura**, Trad. José Fernando da Rocha Martins, Lisboa Ministério da Educação, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo**, Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

_____. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós modernas**, Tradução: Marcos de Castro, Rio de Janeiro: Record, 2001.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**, tradução Marta Lança, Lisboa, Portugal: Antígona Editores Refractários, 2014.

MBEMBE, Achille. **Pela abolição das fronteiras herdadas da colonização**. In: Combate racismo ambiental. 17.10.2010. Disponível em: <http://racismoambiental.net.br/2010/10/17/achille-mbembe-pela-abolicao-das-fronteiras-herdadas-da-colonizacao>. Último acesso em 13.06.2015.

MEIRINHO, Maria dos Prazeres Gomes, **O texto: Espaço Interseccional**, In: **Arte & Linguagem: Língua e Literatura na Educação** – Cadernos da PUC nº 14, São Paulo: EDUC, Cortez Editora, 1981.

MELLO, Ramon. Entrevista: Nelson Saúte. **Libertado pelas Palavras** Disponível em: <<http://www.click21.mypage.com.br/myblog>> Último acesso em 22.11.2010

NATTIEZ, Jean – Jacques, **O combate entre Cronos e Orfeu – Ensaios de semiologia musical e aplicada**, tradução de Luiz Paulo Sampaio, São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NITRINI, Sandra Margarida. **Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NOA, Francisco. **Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens**. In: **Moçambique: Das palavras escritas**. Org. margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses. Edições Afrontamento – Porto, 2008.

ONG, Walter, **Oralidade e cultura escrita – A tecnologização da palavra**. Tradução Enid Abreu Dobránszky, Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

PIGNATARI, Decio, **Semiótica e Literatura**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

ROSÁRIO, Lourenço do. **A narrativa africana de expressão oral**, Maputo, Moçambique: Texto Editores, 2008.

SALLES, Cecília Almeida, **Gesto Inacabado** – Processo de Criação Artística, São Paulo: FAPESP: Annablume Editora, 1998.

SANTAELLA, Lucia, **Matrizes da Linguagem e Pensamento : sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**, 3 ed., São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005

SAÚTE, Nelson. Escrever e (Sobre)Viver em Moçambique. In: **Moçambique das palavras escritas**, Org. Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses, Porto: Edições Afrontamento, 2008.

_____. **O que não homem podia olhar para trás**, Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 209-254.

TRIGO, Salvato, Da urgência do comparatismo nos estudos literários luso-afro-brasileiros. In: **Ensaios de literatura Comparada – Afro-Luso-Brasileira**, Lisboa: Vega, [1985], pp. 21-34.

TRINGALI, Dante. "O orfismo". In: CARVALHO, Sílvia Maria S. *Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*. Org. Silvia Maria S. Carvalho. São Paulo, Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

WELLEK, René, **A crise da literatura comparada**, In: CARVALHAL,T;COUTINHO,E (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2.ed.Rio de Janeiro:Rocco, 2011.

VIEIRA,José Luandino. **Nós, os do Makulusu**, São Paulo:Editora Ática, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Fereira, São Paulo Companhia das Letras, 1993.