



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



Área de concentração: Estudos de Literatura
Especialidade: Literaturas Estrangeiras Modernas
Ênfase: Literaturas de Língua Francesa e Francófonas
Linha de Pesquisa: Pós-colonialismo e identidades.

Vozes de Soba:

História e memória, tradições e oralidade, releituras do período colonial na obra de Ahmadou Kourouma.

Taiane Santi Martins

PORTO ALEGRE – RS

2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



TAIANE SANTI MARTINS

Vozes de Soba:

História e memória, tradições e oralidade, releituras do período colonial na obra de Ahmadou Kourouma.

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Linha de pesquisa: Pós-colonialismo e identidades

Orientadora: Profª Drª Beatriz Gil

PORTO ALEGRE, RS

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Martins, Taiane Santi
Vozes de Soba: História e memória, tradições e oralidade, releituras do período colonial na obra de Ahmadou Kourouma / Taiane Santi Martins. -- 2016.
161 f.

Orientadora: Beatriz Cerisara Gil.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Literatura Africana. 2. Literatura Francófona.
3. Literatura Marfinense. 4. Ahmadou Kourouma. I.
Gil, Beatriz Cerisara, orient. II. Título.

Para *Luiz Gustavo P. Martins*, meu amado
sobrinho, para que ele saiba que histórias
importam.

Agradecimentos

Eu sou uma contadora de histórias e é exatamente a respeito delas – das histórias – que se trata esta pesquisa. Antes que você vire a página e mergulhe no mundo de palavras, conceitos e ideias que construí com cuidado ao longo destas linhas, eu quero lhe contar uma história. Uma história que eu ouvi há algum tempo e que me ensinou muitas coisas, uma história que guiou meus posicionamentos e minhas palavras na redação desta dissertação:

Um antropólogo estava estudando os usos e costumes de uma tribo africana e, quando terminou seu trabalho, antes de retornar para casa, ele propôs uma brincadeira para as crianças da região. Colocou um cesto cheio de doces e guloseimas embaixo de uma árvore, propôs aos pequenos uma corrida e disse: “quem chegar primeiro leva o cesto”.

As crianças se posicionaram na linha demarcatória que ele desenhava no chão e esperaram pelo sinal combinado. Quando ele gritou: “Já!”, instantaneamente todas as crianças se deram as mãos e saíram correndo juntas em direção à árvore com o cesto. Pegaram o cesto juntas e comemoram juntas.

O antropólogo olhou curioso para aquela situação e uma das crianças olhou de volta para ele e disse: “Ubuntu, tio! Como uma de nós poderia ficar feliz, se todas as outras iriam ficar tristes?”

Ubuntu é uma palavra, existente nas línguas zulu e xhosa, que representa uma filosofia e uma ética antiga africana que significa: “Sou quem sou, porque somos todos nós”.

Ubuntu diz que ser humano é ser com os outros. A maior e mais completa realização humana só pode ser alcançada quando compartilhada. Eu não cheguei até aqui sozinha, muitas são as pessoas que me deram a mão, o apoio e o coração para fazer de mim quem sou. É num ato de reconhecimento e gratidão que venho homenagear estas pessoas.

Antes de tudo agradeço a Deus por essa força maravilhosa que se chama vida, quem tem Deus como império no mundo não está sozinho. Agradeço ao batalhão que

me deu forças para redigir estas páginas no pouco tempo que me cabia, foi rezando que consegui vencer este desafio.

Agradeço aos meus pais, *Gilberto* e *Helena Martins*, por terem feito de mim uma pessoa repleta de amor, por permitirem que o encanto que existe nos olhos das crianças nunca tenha se apagado no meu olhar. Agradeço a *Viviane*, por ser muito mais do que minha irmã, por ser amiga. Agradeço ao meu irmão, *Luiz*, por ter me ensinado que os laços que nos unem são muito maiores do que o nos separou. Agradeço ao meu sobrinho, *Luiz Gustavo*, por ter me acompanhado em muitas noites lendo *O pequeno príncipe* sentado em minha cama, enquanto eu redigia este trabalho; por ter me feito tantas perguntas sobre o príncipe e sua rosa; por ter me questionado repetidamente porque eu estava lendo o mesmo livro tantas vezes; por me mostrar com a simplicidade de uma criança que realmente histórias importam.

A gente sabe que é amado quando, antes mesmo de ter recebido o resultado da seleção de mestrado, já se tem onde morar na nova cidade, por isso, agradeço aos meus tios *Jane* e *Jarbas Lima* por terem me dado uma casa e tornado minha mudança possível. Agradeço ainda àqueles que cativaram o meu coração e fizeram de Porto Alegre um lar: *Luísa Ramos, Cristiano Vaniel, Camila Manique, Yasmin França, Clareana Saragiotto, Marcos Saturno, Isadora Raymundo, Luana Mitt, Fábio Lopes, Muriel F., Rafael Nunes, Tahyú, Matheus e Thiago Cantanhêde, Ana Freire, Anna Cavalcanti, Michelle e Tiago Freire, Alberto Bracagioli, Tatiana Bastos, Arliss Freire, Carla Freitas, Ricardo Barreto, Cássio e Marilda*. São tantas pessoas especiais que me receberam de braços abertos que faltaria espaço para citar todos os seus nomes, mas tem três pessoas que ocupam um lugar especial na minha patota: *Tom Sallin* e minhas irmãs de risadinhas *Daiana C. Rech* e *Sama Ramos*. Pessoas a quem eu amo e agradeço pela simples existência em minha vida.

Sou grata às pessoas que não me deixaram desistir, aquelas para quem eu corri quando duvidei de que conseguiria concluir o trabalho e que me deram todo seu apoio. Agradeço a *Fabrcio Venâncio* por me dizer que eu era teimosa demais para não conseguir. E a *Beatriz Silva*, minha historiadora preferida, que mesmo longe e agora em áreas diferentes, continua sendo minha dupla oficial, minha amiga, minha irmã. Agradeço ainda às minhas companheiras da madrugada que auxiliaram na busca pelo

ânimo e me proporcionaram boas risadas: *Raquel Belisario, Jéssica Vargas...* e ao Bakhtin!

Gentileza é uma das virtudes do ser humano que mais me encanta. Agradeço a minha orientadora *Beatriz Gil* pela disponibilidade, pela gentileza, por acreditar no meu trabalho e me deixar livre na escrita. Agradeço às professoras que gentilmente aceitaram fazer parte da banca: *Ana Lúcia Tettamanzy, Mires Batista e Vanessa Schmitt*. Sou extremamente grata por tornarem minha defesa possível. Agradeço ainda à minha tia *Leonor Guiramand* por ter me presenteado com praticamente toda a bibliografia de Ahmadou Kourouma.

Agradeço, enfim, a uma *União* de amigos; aos meus colegas de mestrado da UFRGS, aos colegas da Escrita Criativa da PUCRS, aos colegas da Oficina de Criação Literária e ao professor *Luiz Antônio de Assis Brasil* – muitas das ideias que tive para a redação desta dissertação surgiram nas suas aulas.

Somos seres únicos, mas fomos feitos para viver coletivamente. Agradeço, portanto, a todos que fazem parte de minha vida e tornam meus dias mais felizes. E se você me permite uma palavra final, retomo a história que contei no início. Lembre-se gente precisa de gente para ser gente. *Vire-se para o ser humano e pratique sua fé nele.*

Ubuntu pra você!

Écrire

Escrevo,

antes daquilo que sei

e das coisas que aprendi nos livros

escrevo do que sinto.

Minha mão

segue o traço desenhado pelo meu espírito

e verbaliza o que meu coração dita.

Taiane Santi Martins – julho de 2009

Resumo

MARTINS, Taiane Santi. Vozes de Soba: História e memória, tradições e oralidade, releituras do período colonial na obra de Ahmadou Kourouma. 160f. Dissertação de Mestrado (Literaturas Estrangeiras Modernas). Universidade Federal do Rio Grande do SUL – UFRGS – Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2016.

O presente trabalho tem como objeto de análise a obra do escritor marfinense Ahmadou Kourouma, com ênfase em seu segundo romance *Monnè, outrages et défis*. Pretendeu-se entender qual o posicionamento do escritor marfinense em relação ao diálogo entre os campos da História e da Literatura e como isso influencia na composição de sua narrativa ficcional; no sentido de construir uma memória das populações da África sulsaariana, em especial a construção de uma memória dos povos mandingues em relação ao período da colonização francesa na região. Favoreceu-se nesta pesquisa autores e pesquisadores africanos, tais como Amadou KONÉ, Bi Kacou Parfait DIANDUE, Jean-François KOLA, Mohamadou KANE no que se refere às questões específicas da instituição da literatura de expressão francesa na região da África sulsaariana, em especial da literatura marfinense. Através da teoria da narrativa de Gerard GENETTE e Mikail BAKHTIN analisou-se a construção das vozes narrativas do supracitado romance como uma construção de memórias coletivas que representam um povo, as populações mandingues. Conclui-se que as tradições orais das populações malinkés são o principal elemento de composição dos romances de Ahmadou Kourouma, influenciando escritores de expressão francesa do oeste africano até a contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura Africana, Literatura Marfinense, Teoria da Narrativa, Ahmadou Kourouma.

Résumé

MARTINS, Taiane Santi. Vozes de Soba: História e memória, tradições e oralidade, releituras do período colonial na obra de Ahmadou Kourouma 160f. Dissertação de Mestrado (Literaturas Estrangeiras Modernas). Universidade Federal do Rio Grande do SUL – UFRGS – Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2016.

Ce travail a pour sujet d'analyse l'œuvre de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma, surtout son deuxième roman *Monnè, outrages et défis*. On a aspiré de comprendre quelle est la position de l'écrivain ivoirien par rapport le dialogue entre le domaine de l'Histoire et de la Littérature et comment cela peut avoir une influence dans la composition de son récit de fiction ; dans le sens de construire une mémoire du peuple de l'Afrique sudsaharienne, en particulier la construction d'une mémoire des populations mandingues pour la période de la colonisation française dans la région. On a favorisé dans cette recherche des auteurs et des chercheurs africains, tels qu'Amadou KONÉ, Bi Kacou Parfait DIANDUE, Jean-François KOLA, Mohamadou KANE en ce qui concerne les questions spécifiques de l'institution de la littérature de langue française dans la région de l'Afrique sudsaharienne, en particulier la littérature ivoirienne. À travers la théorie du récit de Gérard GENETTE et Mikhail BAKHTINE on a analysé la construction des voix narratives de *Monnè* comme une construction de mémoires collectives qui représentent un peuple, les populations mandingues. On a conclu que les traditions orales des populations malinkés sont les principaux éléments de la composition des romans de Ahmadou Kourouma, influençant les écrivains d'Afrique occidentale de langue française jusqu'au contemporain.

Mots-clés: Littérature Africaine, Littérature Ivoirienne, la Théorie du récit. Ahmadou Kourouma,

Sumário

Introdução e apontamentos teóricos	13
1. De uma literatura negro-africana para uma literatura nacional de língua francesa 16	
2. Por que de uma abordagem da história literária?	22
3. Da escrita à oralidade – uma mudança de perspectiva	26
4. Escolha da bibliografia	34
5. Um caminho a percorrer	35
I – Da literatura da Costa do Marfim à literatura de Ahmadou Kourouma	37
1. A instituição da literatura na Costa do Marfim.....	40
1.1. École Primaire Supérieure de Bingerville	42
1.2. A importância da criação teatral na emergência da literatura marfinense: ...	44
1.3. O romance marfinense.....	48
2. Ahmadou Kourouma: de matemático a escritor.	54
2.1. Um escritor que é malinké.....	54
2.2. Sem Houphouët, sem Kourouma	57
2.3. “Eu não escrevo um romance por escrever um romance”.....	60
3. Um caminho literário percorrido pelas vias da História:.....	66
II – Vozes de Soba: os narradores de <i>Monnè, Outrages et défis</i>.	71
1. Narradores de Soba:	75
1.1. Uma voz narrativa principal instável – ou um narrador (quase) heterodiegético	79
1.2. « Nous » que narra – as diferenças na narração homodiegética	82
1.3. O detentor da palavra: um griot simbólico	86
1.4. « Je » que narra – a narração autodiegética de Djigui, Djéliba e Fadoua.....	91

2. A memória de um povo – ou uma explicação para a complexidade de vozes narrativas no romance:	97
III – Palavras de griot: [re] leituras do período colonial em <i>Monnè, outrages et défis</i>	101
1. Uma paródia sobre o discurso histórico	104
1.1. A inserção do discurso histórico na narrativa – ou a resistência dos reis do oeste africano à invasão francesa	106
1.2. A construção de Djigui com bases num personagem histórico	112
2. Uma mudança de perspectiva – ou uma estetização da narrativa histórica	115
2.1. Uma conquista pacífica - novos personagens inseridos no discurso colonial	116
2.2. Uma resignificação para o ato de “civilizar”	120
2.3. As duas grandes guerras reduzidas ao recrutamento de soldados.....	122
2.4. Os grandes chefes do mundo – ou a história ocidental narrada sobre a lógica das tradições malinké	125
3. Discutindo estereótipos	128
3.1. Sarcasmo e ironia como estética de quebra de estereótipos	129
Considerações Finais.....	133
Referências Bibliográficas	145
8.1 De Ahmadou Kourouma.....	145
8.2 Entrevistas.....	145
8.3 Geral	146
Anexo I	153

Introdução e apontamentos teóricos

[...]chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symbole, je retourne à la terre qui m'a vu naître pour tout recommencer : réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses. Dans mon Konia natal, j'observai pour reconnaître les nouvelles appellations du soleil, de la lune, du courage, de la passion, de la lâcheté, celles des jours qui se lèvent et se couchent, des herbes qui attendent l'hivernage pour pousser, coître, et l'harmattan pour mûrir et sécher [...]. Reconnaître les nouvelles significations des chants des oiseaux dans la nuit et le geste passeraux qui viennent mourir à vos pieds au milieu du chemin où vous êtes en train de marcher. Savoir par quelles supplications évoquer des aïeux, par quels surnoms invoquer Allah contre la souffrance, la misère et l'injustice. Je m'en vais pour réapprendre les nouvelles appellations de l'héroïsme et celles des grands clans du Mandingue.

Griot Djeliba

Monnè, outrages et défis – Ahmadou Kourouma¹

¹ KOUROUMA, 1990. p.42

No final do ano de 2012 defendi meu trabalho de conclusão do curso de graduação em História, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, pesquisa intitulada *De mãos dadas: literatura e história, escrita e oralidade, tempo e memória nas narrativas de Mia Couto e Ahmadou Kourouma*². A pesquisa teve como objetivo principal estabelecer um diálogo entre as áreas de conhecimento da História e da Literatura, da tradição oral e da tradição escrita, da realidade e da ficção, e das formas de percepção do tempo; seja o tempo físico, tempo da consciência, tempos verbais, tempo de narrar, tempo da narrativa; tempos distintos. Tal diálogo foi tecido através de uma lógica de aproximação e não de afastamento, procurando as características que entrecruzam os diversos campos estudados. De maneira geral, o trabalho procurou entender através da literatura, mesmo que ainda superficialmente, a lógica do pensamento africano no que se refere ao que se costuma chamar de tradições orais. E manteve o posicionamento de que as diferenças que nos afastam são bem menores do que as semelhanças que nos unem.

A monografia foi dividida em três partes, distribuídas em três capítulos. O primeiro capítulo se trata de um panorama geral da literatura africana. A África é um continente imenso e plural: seriam necessários estudos muito mais extensos e complexos do que o que poderia ser feito ao final de uma graduação, e mesmo em um mestrado para compreender toda a produção literária no continente. E, por esse motivo, o foco principal da pesquisa foi a região sulsaariana de colonização francesa e cuja língua oficial é o francês, onde está localizada a Costa do Marfim, país de origem de Ahmadou Kourouma, principal fonte da pesquisa. Foi dada alguma atenção também à literatura de expressão lusófona, especificamente no caso do escritor moçambicano Mia Couto.

O panorama apresentado foi dividido em quatro grandes eixos: o da literatura oral, correspondente, em especial, ao período anterior a colonização; a literatura anticolonial, com enfoque no movimento negritude; a literatura pós-independência, a partir da década de 1960, onde se encaixariam Ahmadou Kourouma e Mia Couto; e a

² Este não foi a primeira pesquisa que realizei dentro da temática. No ano de 2011 defendi meu trabalho de conclusão do curso de Letras – Francês, na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, intitulado *La problématique identitaire dans Les Soleils des Indépendances de Ahmadou Kourouma*. Pesquisa que teve como objetivo analisar a problemática identitária no primeiro romance do escritor marfinense através da construção dos personagens de Fama e de Salimata. Ver referência destes dois trabalhos ao final do texto, nas referências bibliográficas.

chamada literatura mundo, que corresponderia ao atual momento literário africano, a contemporaneidade.

A segunda parte da pesquisa foi um longo caminho teórico, argumentativo, traçado para colocar em diálogo a escrita e a oralidade, procurando estabelecer os pontos convergentes entre elas. O ponto de partida foi o mito de Thoth, sobre o surgimento da escrita, trazido aos nossos dias por Platão, em direção a Idade Média e a tradição oral africana. Até a análise das marcas da oralidade presente nos textos de Mia Couto e Ahmadou Kourouma, com um enfoque maior no livro *O sol das independências* do escritor marfinense.

A terceira parte da pesquisa aborda a teoria literária do filósofo francês Paul Ricoeur (2010) a respeito da configuração temporal na narrativa de ficção para entender que é apenas através da narrativa que o tempo vira humano. Assim, o romance *O sol das Independências* de Kourouma foi analisado sob a perspectiva temporal, focando nas imagens do sol e da lua, presentes no romance, como metáforas da percepção temporal nas sociedades ditas tradicionais e na sociedade após o advento das independências.

No início do primeiro capítulo do referenciado trabalho escrevi que a literatura negro-africana moderna é baseada na estética romanesca europeia, permanecendo com influências e interferências da narrativa tradicional, isto é, a narrativa de cunho oral. Tal afirmação está pautada nas pesquisas de estudiosos como André-Patient Bokiba, Makouta-Mboukou, Amadou Koné, entre outros, que:

analisa a experiência de criação do escritor africano a partir da dimensão da palavra escrita como recurso de criação, dando ênfase à introdução da educação formal, ou seja, a introdução da língua e da cultura escrita, como elemento que proporcionou o nascimento da literatura negro-africana (MARTINS, 2012. p.20).

Retomo nesta dissertação de mestrado, uma afirmação feita numa pesquisa de três anos atrás para abandonar dois conceitos: 1) o de literatura negro-africana e 2) o posicionamento que coloca a estética europeia, devido à introdução da escrita, como fundamentação da literatura produzida em África. Em artigo intitulado *Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone*, Mohamadou Kane (1991) faz uma crítica à própria crítica literária africana e também à história literária da África francófona, dizendo que ela ainda não é consistente, que não dá visibilidade a diversos

autores importantes por questões de posicionamento político e aponta para a necessidade de elaboração de uma história literária africana; levando em consideração questões relacionadas a especificidade negra, a delimitação da literatura, a periodização, as tendências, escolas e, finalmente, a intertextualidade.

1. De uma literatura negro-africana para uma literatura nacional de língua francesa

Mohamadou Kane explica que a especificidade negra se situa desde a própria origem da literatura africana francófona moderna e está pautada na ideologia do movimento *Négritude*. Movimento este que tinha por objetivo a legitimação da história e da cultura africana por meio da afirmação da especificidade negra, de sua *negritude*, e da retomada e valorização de elementos das tradições; movimento que adota o conceito de raça como instrumento de afirmação e legitimação cultural. É certo que o surgimento do *Négritude*, na década de 1930, está relacionado a fatores históricos e sociais específicos. A crítica de Mohamadou Kane está no fato de que tal ideologia pode gerar uma visão uniformizante, apagando as diferenças entre os diversos países, povos e culturas existentes em África. (KANE, 1991. p.12) Isso se dá pela preocupação da época em criar uma única identidade que tinha como objetivo unir o continente e reivindicar o direito de ter uma voz. O que se justifica na época tem sido mantido como posicionamento ideológico por muitos críticos e teóricos da literatura africana, como se nada tivesse mudado desde 1930.

É preciso levar em consideração que a forma de se pensar a condição negra não é um valor imutável. Desde minha pesquisa realizada em 2012 tenho a preocupação de manter uma postura teórica que evidencia a pluralidade e a heterogeneidade das culturas, das literaturas, das tradições existentes no continente africano. Mas em alguns momentos da supracitada pesquisa ainda uso o termo literatura *negro-africana* para pensar a literatura feita na região sulsaariana. Tal terminologia é inconsistente, pois restringe toda uma produção literária de diversos países e regiões, de autores de diversas etnias, que passaram por contextos históricos diferentes sob o único signo da questão

racial. Jacques Corzani, estudioso das literaturas africanas, pensando os contextos de evolução da literatura na região sulsaariana, sustenta que:

d'un pays à l'autre, d'un moment à l'autre, les mentalités, les croyances, les idées changent et que la littérature elle-même est dans l'histoire, soumise aux lois de l'histoire. N'en déplaise aux thuriféraires de la Négritude, il n'y a pas un nègre, mais des nègres (CORZANI apud KANE, p. 15).

Corzani está apontando para o fato de que as crenças, as ideias, os posicionamentos ideológicos mudam e que a própria literatura está atrelada a tais mudanças e às “leis da história”. Seja na forma como ela é feita, seja na forma como ela é pensada. Quando o pesquisador afirma que não existe um *negro*, mas existem *negros*, ele está ressaltando a pluralidade e a diversidade. Ele continua sua afirmação:

L'idée de *littérature noire* est purement mythique, elle arrange peut-être ceux, et ils sont encore nombreux, pour qui tous les nègres se ressemblent, elle n'est pas pour autant pertinente. Nous devons résolument combattre toute approche essentialiste (avouée ou insidieuse) et lui préférer une approche résolument historique (ibid).

Pensar a literatura africana como literatura negra significa, então, manter um posicionamento de que “todos os negros se assemelham”, tal posicionamento além de ser puramente mítico, deixa de ser pertinente a partir do momento em que os escritores africanos começam a romper com a forma literária praticada pelo movimento *Négritude*. Isso sem se levar em consideração que a própria *Négritude* não é uma forma única de compreender as coisas, nem é um movimento invariável. Como movimento político-literário, o *Négritude* passou por três etapas diferentes: de 1930 a 1945, com cunho primeiramente cultural, nascido de uma forte convergência entre escritores afro-americanos, antilheses, haitianos e africanos; influenciados pelo pan-africanismo; de 1945 a 1965, momento em que deixa de ser um movimento puramente cultural e passa a tomar posicionamentos políticos; e após 1965, após o início do advento das independências da maior parte dos países africanos, quando se constitui por um momento de mutações, variações de pensamento e de contestação. Um momento de se repensar o que já havia sido feito e teorizado a respeito das literaturas africanas.

Além disso, é preciso ressaltar que a construção dos povos africanos como *povos negros* é uma construção ocidental, mesmo quando partem dos próprios escritores que fizeram parte do *Négritude*, pois a ideologia do movimento surge em Paris, sob a influência do pan-africanismo, para contrapor o conceito de raça. Conceito este cunhado

ao longo do século XIX com o objetivo de afirmar a supremacia branca e europeia sobre os outros povos.

O que se propõem, então, é um abandono de abordagens generalizantes frente à literatura africana, o abandono de um conceito de literatura africana pensada a partir de conotações exclusivamente geográficas, ou raciais, ou religiosas. Ou seja, pensada sobre fatores isolados que colocam diferentes abordagens literárias dentro de um mesmo saco, como se fossem a mesma coisa. Cito aqui uma definição de literatura *neo-africana*, ou literatura africana moderna, de Almut Nordman Seiler (1976) elaborada sob o signo do pensamento da literatura *negro-africana* com objetivo de deixar mais evidente o posicionamento a ser deixado de lado nesta pesquisa:

[...] Nous entendons donc par littérature néo-africaine les oeuvres littéraires écrites qui reflètent, soit par leur style, soit par leur thématique, la civilisation et la culture de l’Afrique subsaharienne. Ces oeuvres sont une expression artistique d’une culture née de la rencontre du monde noir avec le monde Occidental (SEILER apud DIANDUE, 2003. p. 01-02).

É esta visão de “mundo negro” em oposição ao “mundo ocidental” que pretendo abandonar. Jacques Corzani convida os críticos a tentarem estabelecer não mais uma história literária do mundo negro, mas diversas histórias literárias de numerosos países sejam eles formados por uma população parcialmente ou inteiramente negra (Ibidem, p.18). Nesse sentido, em vez de se pensar uma literatura africana de língua francesa, se torna mais adequado pensar em literaturas nacionais de língua francesa. No caso, desta pesquisa o que proponho, então, é estudar a literatura especificamente da Costa do Marfim através do escritor Ahmadou Kourouma.

Isto não significa negar o que já foi feito em termos de história literária da África sulsaariana, nem propor uma forma completamente distinta de entendê-la. É apenas uma mudança de perspectiva e de posicionamento teórico literário. Também não significa negar a importância do *Négritude*, nem negar a existência da questão racial dentro das produções literárias de praticamente toda região da África sulsaariana francófona.

Por exemplo, é evidente que para Ahmadou Kourouma a questão racial é importante. Ela aparece tanto na sua literatura, quanto nas entrevistas que o autor concedeu ao longo de sua vida. O incipit de seu primeiro romance, *Les soleils des indépendances*, diz assim: « Il y avait une semaine qu’avait fini dans la capitale Koné

Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait soutenu un petit rhume... » (KOUROUMA, 1970. p.9) O termo raça aparece logo na primeira frase do romance que concedeu reconhecimento ao escritor marfinense, mas aqui quando Kourouma fala em raça, ele está se referindo a sua etnia. O mesmo pode ser notado na afirmação recorrente em sua fala, seja em entrevistas ou conferências e seminários: « Je suis un malinké ».

A identidade étnica de Ahmadou Kourouma é um elemento de suma importância na formação do escritor, tanto em termos de sua constituição como pessoa e sujeito histórico, quanto na sua literatura, já que a cultura malinké servirá de tema em seus romances, influenciará na escolha de seus narradores e na forma de suas narrativas. É, pois, um elemento que deve ser levado em consideração nesta pesquisa.

Ahadou Kourouma nasceu em Boundiali, mais precisamente no Horodougou, em 1927, é neto de um respeitado *marabout*, filho de um caçador, duas figuras que desenvolvem um papel social importante dentro da cultura malinké. Seu pai tinha o hábito violentar sua mãe, nesta situação os costumes malinkés diziam que Kourouma deveria ser enviado para viver com o tio materno. E foi assim que, aos sete anos de idade, foi viver em Togobala, ao norte da Costa do Marfim.

Niankoro Fondio, o tio em questão, foi a figura responsável por introduzir Kourouma nos costumes malinkés. Assim como o pai do jovem, ele era um membro honorável e respeitado da confraria dos caçadores e, além de ter por hábito contar para o sobrinho as histórias de sua tradição e também a dos escravos que viveram as centenas em Togobala, uma noite por semana, aos sábados, ele mantinha a tradição de sair para caçar. O que instigava a imaginação e os desejos do jovem Kourouma: « Une fois par semaine, tous les samedis soir, mon oncle allait à la chasse la nuit. Après plusieurs requêtes pour l'accompagner, il accepta. Ce fut mon initiation » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.26). Para Jean-Michel Djian (2010), pesquisador que escreveu a biografia de Kourouma, ir à caça com seu tio pela primeira vez foi muito mais do que uma iniciação para o autor, foi uma benção para uma mente que procurava pelo fogo de símbolos para alimentar sua imaginação.

Quarenta anos mais tarde, numa cerimônia de caçadores em Boundiali para a qual Kourouma foi convidado, o escritor conta que, desde os onze anos de idade, participava do *Dakun*, a festa dos caçadores, onde o pequeno Ahmadou era responsável

por transportar sobre os ombros uma lamparina para afugentar as feras selvagens, e se deixava envolver pelos odores fétidos e gritos vindos de outras tumbas. Envolto neste cenário animista e um pouco assustador, ainda muito jovem o futuro escritor compreendeu que a floresta é povoada de gênios. « Il fallait les adorer [les génies] pour être certain qu'ils consentent à nous livrer un animal. » (ibid) Eram os gênios que permitiam aos caçadores, ou não, o abate de uma presa, eram eles que tinham o poder sobre a floresta. Ahmadou Kourouma aprendeu a reconhecê-los e respeitá-los. Além de participar do *Dakun*, após a cerimônia o pequeno era levado pelo tio até o *feiticeiro*, até o *marabout* para fazer sacrifícios. Nestes momentos, era o pequeno Ahmadou quem deveria segurar e sacrificar o animal usado no ritual de adivinhação. Foi aos dozes anos que ele matou o seu primeiro animal.

Cada vez que tinha uma situação importante para ser resolvida na família, ou na vida de Ahmadou Kourouma, seu tio ainda trazia até sua casa os grandes *feiticeiros* que passavam por Boundiali. O jovem tinha, inclusive, preferência por um destes *feiticeiros* que morava a umas cinco horas de caminhada da cidade, em Bougouni. Quando um problema deveria ser resolvido o tio o enviava para procurá-lo. Quando ele chegava eram feitos muitos sacrifícios e cada membro da família saía com seu *gris-gris*, com seu talismã. A respeito de tais visitas Ahmadou fala:

À la fin de son séjour, il consacrait pour nous les jeunes une soirée entière. Il traçait quelques bâtonnets dans le sable et nous prédisait des choses. Je me souviens très bien qu'il m'avait annoncé un prochain voyage. Et quelques jours après j'appris que je partais pour le cours moyen à Korhogo... (DJIAN, 2010. p.26)

Analisando apenas estas poucas referências a respeito da infância de Ahmadou Kourouma é possível perceber como a cultura malinké é de forte influência na educação do escritor, mesmo que ele vá buscar uma educação formal posteriormente. A própria fala do autor evidencia tal importância, é ele quem diz que era preciso adorar aos gênios para se conseguir uma caça. É na fala dele que aparece a previsão do *feiticeiro* de uma viagem futura, que de fato aconteceu. Se a previsão faz parte das lembranças de Ahmadou Kourouma, quarenta anos depois de ter de fato acontecido, é porque foi marcante. É porque faz parte de suas crenças, mesmo que mais tarde o escritor negue tais crenças – como veremos mais à frente nesta pesquisa. O que é certo é que a tradição do tio, a sua própria tradição, é o elemento principal de composição de seus romances.

Ao introduzir, em *Les soleils des indépendances*, elementos da língua malinké e a lógica do pensamento tradicional de sua etnia, Ahmadou Kourouma se tornou porta voz da cultura malinké, é deste lugar cultural específico que ele fala e escreve. Isto não significa que este é o único lugar cultural do qual parte o escritor. Ele é primeiro um malinké, mas também se identifica como africano, como na afirmação: « L’histoire de ma race et de mon continent est une suite ininterrompue d’effrayables tragédies. Je me débat avec. » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.56) Ao se referir primeiro à história de “minha raça” e depois à história de “meu continente”, Kourouma está falando de seu lugar de africano. Nesse sentido, se nota que o próprio escritor se posiciona de maneiras diferentes frente à forma de entender a questão racial. O que fica bem evidente se compararmos *Les soleils des indépendances* (1968) com *Monnè, outrages et défis* (1990).

Se em seu primeiro romance Kourouma narra a história de um príncipe malinké, marcando seu lugar étnico desde a primeira linha, no segundo seu posicionamento na narrativa já é diferente. Ele não abandona sua posição de malinké, entretanto, o narrador enfoca durante toda a narrativa a distinção entre brancos e negros. Como se vê no exemplo: « Nous, Noirs, nous ne sommes ni bons ni humains, mais toujours menteurs et pécheurs bien que nous connaissons les paroles du Coran que vous nazaréens ignorez. » (KOUROUMA, 1990. p.212) É válido lembrar-se do que afirmei páginas acima no sentido de que a forma de se pensar a condição negra não é um valor imutável, tanto teoricamente quanto como posicionamento pessoal. Há ainda uma diferença de vinte anos entre a escrita do primeiro romance de Ahmadou Kourouma para o segundo e, além disso, o autor passou por vários processos de exílio durante esse tempo. Fato que o próprio autor aponta como elemento que influencia a sua escrita, desde a maneira pela qual ele irá construir a linguagem de *Monnè, outrages et défis* até a forma de se relacionar com sua própria cultura.

Em determinado momento de sua vida, enquanto já escrevia o manuscrito de *Monnè*, mas publicamente ainda negava que o escrevia quando era perguntado se estava compondo um novo romance, Kourouma culpava o afastamento de sua cultura malinké por sua falta de imaginação. Ele chegou a afirmar: « Je suis déraciné, en exil, j’ai besoin d’être dans mon environnement malinké pour exciter mon imagination. Or je n’y suis plus. » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.83) O afastamento de sua cultura original,

por assim dizer, não o impediu de escrever, mas teve outras consequências para sua literatura como veremos posteriormente.

2. O porquê de uma abordagem da história literária?

Até agora estive dissertando a respeito do posicionamento de Ahmadou Kourouma frente à questão racial para deixar evidente que ela é uma questão importante, mesmo que se esteja abandonando o conceito de literatura *negro-africana*. Abandonar tal conceito não significa deixar de lançar um olhar sobre a questão. De uma maneira ou de outra ela acaba aparecendo no transcorrer de análises sobre as literaturas africanas. O abandono do conceito significa apenas a escolha de que a questão racial, ou a especificidade negra – como fala Mohamadou Kane –, não seja o cerne para se pensar toda a literatura produzida nos países da região sulsaariana do continente africano. Significa uma escolha por uma abordagem voltada para a história literária da África sulsaariana francófona pautada no que diz Mohamadou Kane: « L’histoire littéraire africaine doit être établie en relation étroite avec son contexte d’évolution, avec le courant de civilisation qui l’a engendrée. » (KANE, 1991. p.25) Pensar, então, a literatura de Ahmadou Kourouma significa pensar a influência malinké em seu pensamento e sua escrita, significa pensar o contexto do surgimento da literatura na Costa do Marfim. Ou seja, significa pensar as condições específicas que fizeram de Ahmadou Kourouma um escritor.

Venho fazendo uso de argumentos da história literária para justificar a tomada de um posicionamento frente à forma de entender as literaturas africanas. Isso pode gerar um questionamento a respeito da metodologia desta pesquisa, já que ela se refere ao campo da literatura e não da História da África. É, entretanto, muito difícil – senão incoerente – se falar em literaturas africanas sem recorrer, por pouco que seja, à História literária africana e à História da África.

Primeiramente, porque as literaturas africanas modernas nascem dentro do contexto da colonização e têm, pois, forte influência histórica. Como afirma o próprio Jacques Corzani no trecho citado algumas páginas acima: “a literatura em si está dentro da história, está sujeita às leis da História”. Isso porque os próprios escritores estão

inseridos dentro de processos históricos e são influenciados por eles. Pensando no caso da Costa do Marfim é possível, inclusive, afirmar que os primeiros autores foram formados dentro das escolas instituídas pelo sistema colonial. E que, além disso, praticamente todos foram influenciados pelo embate entre “meio tradicional” e “meio colonial”. Como evidencia Gérard Dago Lézou, pesquisador da literatura da Costa do Marfim:

Le roman africain est né d'un conflit, celui de la colonisation, mais il a fallu d'abord que le colonisé prenne conscience de ce conflit et qu'il assume sa société. En d'autres termes, la société ayant été investie de nouvelles valeurs, l'individu en désaccord avec son environnement immédiat, ne se sent plus en sécurité. Nous avons une société « dégradée » qui rend l'individu « problématique » (...). Phénomène qu'a connu l'Occident à l'ère industrielle (LÉZOU apud DIANDUE, 2003. p. 06).

Resaltar que o romance africano nasce de um conflito que coloca em crise o conceito de indivíduo na sociedade e apontar para a necessidade de se refletir sobre a condição social desse indivíduo já significa colocar a figura do escritor no lugar de sujeito histórico capaz de estabelecer tal reflexão e tomada de consciência.

Outro fator que deve ser aqui ressaltado é a escassez de estudos referentes às literaturas africanas de expressão francesa existentes no Brasil. A própria Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – tem uma forte linha de pesquisa referente aos estudos de literaturas luso-africanas, mas este é o primeiro trabalho desenvolvido aqui a respeito da literatura da região sulaariana de expressão francesa e a respeito de Ahmadou Kourouma. Apesar de ele ser um escritor amplamente estudado na Europa, no Canadá, na Costa do Marfim, na Nigéria e em outros países africanos, está não é a situação dos estudos acadêmicos em geral no Brasil, sendo possível destacar apenas a tese de doutorado de Maria Suzana Moreira do Carmo (2008), pela Universidade de São Paulo – USP – como único trabalho acadêmico mais aprofundado a respeito de Ahmadou Kourouma feito no país, além do meu próprio. Ressaltando que a pesquisadora não tem uma formação específica em literaturas africanas já que sua dissertação de mestrado é a respeito de Fedra e da tragédia. O que não tira o mérito de sua pesquisa pioneira, além disso, atualmente ela é professora da disciplina de Literaturas Africanas de Língua Francesa no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Nesse sentido, uma abordagem a partir da

história literária da África sulaariana francófona se torna importante para a própria constituição do campo de estudo das literaturas africanas de expressão francesa.

Além disso, é válido discutir o que significa uma abordagem da história literária, que é diferente da abordagem da história da literatura. Jean-François Kola (2005) em sua tese de doutorado realizada pela Universidade de Cocody, na Costa do Marfim, em cotutela com a Universidade de Limoges, na França, intitulada « *Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire* », aponta para uma tendência geral de se escrever panoramas a respeito da literatura africana de expressão francesa, aliada a montagem de antologias literárias nacionais com forte vocação pedagógica, realizadas dentro dos próprios países. A crítica de Jean-François Kola se refere ao fato de tais panoramas e antologias serem apenas uma enumeração de autores e obras característicos apresentados em ordem cronológica, sem nenhum tipo de problematização, ou reflexão crítica. Estaria aí a diferença entre a história literária e a história da literatura. Sobre tal discussão Jacques Corzani afirma:

[...] L'histoire littéraire n'est pas l'histoire des littératures, ce n'est pas une liste d'auteurs, d'oeuvres et de dates mis à plat, c'est bien autre chose et notamment la mise en rapport de ces auteurs, de ces oeuvres avec le milieu spécifique qui les a nourris, avec les mentalités, les moeurs, bref, la culture, de ce milieu (CORZANI apud KOLA, 2005. p. 137).

É nesse sentido que se pensa o objetivo desta pesquisa: o de investigar a obra de Ahmadou Kourouma a partir da perspectiva da memória. Pretende-se, no transcorrer desta pesquisa, entender qual o posicionamento do escritor marfinense em relação ao diálogo entre os campos da História e da Literatura e se o seu posicionamento influencia, e se sim, como influencia na composição de sua narrativa ficcional. No sentido de tentar estabelecer um tipo de memória em relação a fatos históricos abordados em seus romances. Em especial o estabelecimento de uma memória acerca do período colonial no romance *Monnè, outrages et défis*.

Justifica-se assim uma abordagem da história literária no sentido que vem aqui sendo apresentada e discutida, e na mesma linha que propõe Lucien Febvre:

L'histoire d'une littérature à une époque donné, dans ces rapports avec la vie sociale [...]. Il faudrait, pour l'écrire, reconstituer le milieu, se demander qui écrivait et pour qui, qui lisait et pourquoi ; il faudrait savoir quelle formation avaient reçu, au collège ou ailleurs, les écrivains – et quelle formation

parallèlement, leurs lecteurs ; car enfin, il faudrait savoir quel succès obtenaient ceux-ci et ceux-là, quelle était l'étendue de ce succès et sa profondeur ; il faudrait mettre en liaison les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupations des écrivains avec les vicissitudes de la politique, avec les transformations de la mentalité religieuse, avec les évolutions de la vie sociale, avec les changements de la mode artistique et du goût (FEBVRE apud KOLA, 2005. p. 138)

É a partir da proposição do historiador Lucien Febvre que Jean-François Kola tece sua tese de doutorado a respeito da instituição da literatura na Costa do Marfim. É a partir do mesmo questionamento que monto a estrutura desta pesquisa.

Jean-François Kola coloca como objetivo de seu trabalho o de focar sobre os eventos sociais, históricos ou políticos que, de uma maneira ou de outra, influenciaram a prática literária na Costa do Marfim. Levando em consideração, inclusive, dados referentes à recepção desta literatura, quem são os leitores, qual é o papel da crítica, das universidades e das editoras neste contexto. Meu objetivo não é o de analisar o surgimento da literatura na Costa do Marfim, nem abordar a questão de maneira tão aprofundada quando Kola, mas sim, pensar o surgimento da literatura no país no sentido de entender o cenário e o contexto histórico específico do autor que me proponho a estudar, e as influências causadas por tal contexto, e se de fato elas podem ser vistas na narrativa ficcional de Ahmadou Kourouma.

O pesquisador ainda disserta a respeito da questão de abordagens das literaturas nacionais. Para Jean-François Kola a história literária da Costa do Marfim não pode ser isolada do contexto de agitação intelectual e cultural e da emergência de ideias revolucionárias que se seguiu na África no momento de eclosão do *Négritude*. Para o pesquisador, ideologicamente e esteticamente, a evolução da literatura na Costa do Marfim adota o mesmo esquema usado em toda região sulsaariana francófona.

Ainda sustenta que fazer uma história literária da Costa do Marfim não deve ser entendida no sentido exclusivamente da história da literatura escrita, já que a literatura escrita tanto no país como em África é algo muito recente – na Costa do Marfim data somente a partir da década de 1930. Dessa maneira, Jean-François Kola insere a discussão recorrente no campo de estudo das literaturas africanas a respeito da relação entre literatura escrita e literatura oral. O pesquisador nos lembra de que a prática da

literatura escrita moderna foi precedida de outra forma literária, dita oral. E afirma que a literatura oral, como costuma ser chamada, deve ser considerada devido ao seu valor e pelo papel que ainda desempenha na formação e no desenvolvimento das literaturas escritas em África (KOLA, 2003. p.139-141).

Assim, chegamos ao segundo posicionamento que me propus a abandonar no início da redação desta dissertação de mestrado: o posicionamento que coloca a estética europeia, devido à introdução da escrita, como fundamentação estética da literatura produzida em África.

3. Da escrita à oralidade – uma mudança de perspectiva

Em artigo intitulado « *De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain* », Christiane Ndiaye se propõe a analisar a passagem das literaturas africanas de literaturas orais para literaturas escritas por uma nova perspectiva. A pesquisadora aponta para uma nova tendência de leitura do romance africano, surgida a partir da década de 1970, que diz que desde o início as literaturas africanas se inspiraram, de fato, nas tradições orais.

Christiane Ndiaye inicia sua argumentação teórica citando Mohamadou Kané a respeito da predominância de leituras que, por muito tempo, privilegiaram o contexto cultural e a estética romanesca europeia sobre as literaturas africanas:

Les romanciers font jouer double héritage traditionnel et moderne. C'est en cela que reside l'originalité des oeuvres africaines. Pendant longtemps, celles-ci ont été étudiées et appréciées en fonction exclusivement du contexte culturel européen. Ces dernières années, la tendance s'est accusée de revenir de ces vues étroites et partiales et de privilégier le contexte de formation de l'écrivain qui se trouve être aussi celui de référence (KANÉ apud NDIAYE, 2001. p.45).

A originalidade das obras africanas residiria justamente no papel que desempenham entre sua dupla herança tradicional e moderna, pendendo sempre para o lado da balança da cultura europeia, da cultura escrita, de uma estética clássica. Christiane Ndiaye aponta para três correntes críticas das literaturas da África sulsaariana.

A primeira, a qual se refere Mohamadou Kane na citação acima, entende que os romances africanos tomaram como modelo o romance francês, e que isso significa um impulso positivo, já que esta “inspiração” foi o que deu origem a uma “verdadeira literatura” feita no continente africano.

Segundo Christiane Ndiaye, uma crítica colonial “euro centrista” considera que o romance africano é uma espécie de “imitação mais ou menos bem feita” do romance francês tanto em termos de forma, como em termos de estilo. Amadou Koné se opõe a esta perspectiva afirmando que os critérios de julgamento de uma obra africana não deveriam ser os mesmos daqueles do romance ocidental. Isso porque costumava-se julgar o romance africano de acordo com uma suposta função social: « un bon roman est *réaliste*; il offre au lecteur un reflet fidèle de la société à laquelle appartient son auteur » (NDIAYE, 2001. p.47). Assim, o romance africano teria como objetivo, para tal corrente crítica, o de ser um romance *realista* de testemunho segundo os modelos de Balzac e Zola. O problema reside em esperar do romance africano não elementos realistas, mas o realismo de Balzac, estabelecendo um julgamento do valor das obras aproximando-as da estética clássica francesa. E julgando-as mal feitas, ou problemáticas caso não estivessem de acordo com uma estética do cânone.

Pensar o caso de Ahmadou Kourouma dentro desta lógica torna-se problemático, já que seu estilo não tem nada dessa “abordagem clássica”, mas ainda assim se tenta “recuperá-lo” de alguma maneira. Jacques Chevrier (1974), crítico desta primeira corrente, afirma:

Ahmadou Kourouma excelle à brosser des scènes rapides (marchés, palabres), et à camper des silhouettes saugrenues. Ahmadou Kourouma ne prétend pas au témoignage, mais cette oeuvre romanesque [*Les soleils des indépendances*] est nourrie de réflexion sociologique. [...] Kourouma trouve parfois des accents voltairiens [et] nous promène à travers une métropole africaine grouillante d’une humanité inquiétante, où la tradition et le modernisme forment un mélange souvent baroque (CHEVRIER apud NDIAYE, 2001. p.48)

No trecho fica mais evidente o que significa uma leitura crítica pautada nos valores estéticos europeus, que procura valorizar a obra de Ahmadou Kourouma atribuindo-lhe toques voltairianos e personagens inseridos num cenário barroco. Pensar o romance africano de expressão francesa como mera “imitação” da estética realista francesa faz com que o que estiver fora desta estética, com o que for referência das

tradições orais, por exemplo, seja julgado como falha, ou falta de habilidade do escritor na execução da obra.

Il n'est pas rare, en effet, que la critique reproche aux romanciers africains de ne pas savoir produire une trame narrative bien structurée et de créer des personnages « sans épaisseur ». Ce sont jugements de valeur que la critique des années 1970 tentera de corriger en montrant que ces « faiblesses » sont au contraire l'effet des emprunts faits à la tradition orale et constituent toute l'originalité et la spécificité du roman africain (NDIAYE, 2001. p.49).

Ahmadou Kourouma só foi considerado “voltairiano”, só se tornou um clássico da literatura africana de expressão francesa, depois de ser publicado em 1968, no Canadá e premiado – recebeu, em 1968 o Prix de la Francité au Québec; em 1970 o prêmio da Académie royale de Belgique e o prêmio da Fundação Maillé-Latour Landry da Académie française. Pois quando Kourouma concluiu *Les soleils des indépendances*, em 1966, e enviou o manuscrito para cerca de doze editoras francesas diferentes, recebeu de todas uma resposta negativa quanto à publicação de seu romance pelo mesmo ser “mal escrito”, ou por não se inserir no “quadro habitual das publicações” da editora – no caso da *Editions du Seuil*, editora que quatro anos mais tarde comprou os direitos de publicação do livro da Presses de l'Université de Montréal pelo valor simbólico de um franco (DJIAN, 2010. p.61-62).

A segunda corrente crítica, que ganha força a partir da década de 1980, seria uma espécie de herança da primeira. Sob uma perspectiva “afro centrista” pretendia-se fazer uma revisão do posicionamento crítico anterior, admitindo que as literaturas africanas francófonas de fato seguiam um modelo francês, mas que seria preciso romper com este modelo pois ele significava uma “alienação” dos escritores. J. P. Makoata-Mboukou é representante desta corrente e afirma que:

Nos écrivains ont choisi leur camp: ils sont engagés. Toute la littérature négro-africaine l'est. Tout texte négro-africain, publié ou inédit, est engagé. Chacune de ses pages, chacun de ses paragraphes, chacune de ses lignes, chaque terme que le compose sont engagés, et portent comme la marque de la misère des hommes qu'il défend. [...] Il est donc indispensable que le message d'un auteur négro-africain ne soit pas défiguré par la critique, mais restitué avec ses multiples facettes (MAKOATA-MBOUKOU apud NDIAYE, 2001. p. 51).

Afirmar que não se pode desfigurar a mensagem de um autor em razão do caráter engajado das literaturas africanas de expressão francesa, significa para Makoata-Mboukou pensar o contexto socio-histórico e geográfico da obra, tomando uma posição no sentido de romper com as convenções ocidentais adotadas pela mesma. Isso porque o pesquisador, assim como aqueles da primeira corrente crítica anteriormente discutida, ainda acredita que o romance africano segue a lógica estética do realismo francês (NDIAYE, 2001. p. 51). De certa maneira o pesquisador procura, na valorização e análise do conteúdo da narrativa, a justificativa para o rompimento com os padrões ocidentais. De tal posicionamento crítico surge o questionamento: declarar a literatura africana de expressão francesa como uma literatura engajada, pautada na supremacia do conteúdo da narrativa sobre a forma, não é uma maneira de desvalorizar a forma das literaturas africanas por não serem exatamente como a da literatura francesa?

Ahmadou Kourouma já foi muitas vezes considerado pela crítica como um escritor engajado, pelo fato de em seus romances aparecerem posicionamentos políticos, ou militantes. O escritor recusa tal título:

Je ne suis pas engagé. J'écris des choses qui sont vraies. Je n'écris pas pour soutenir une théorie, une idéologie politique, une révolution, etc. J'écris des vérités, comme je les ressens, sans prendre parti. J'écris les choses comme elles sont. Comme *Le diseur de vérité*... Je ne suis pas sûr d'être engagé (KOUROUMA, 1999. p. 178).

Sua recusa em se identificar como um escritor engajado e o seu posicionamento como um escritor que deseja escrever a verdade, que vive da forma que a sente será discutida de maneira mais aprofundada no primeiro capítulo desta pesquisa. Sua fala citada neste momento tem como objetivo o de evidenciar que é a crítica que determina ou que molda, primeiramente, a maneira pela qual um autor é lido e interpretado. A forma de entender uma determinada literatura está fortemente relacionada com a corrente crítica que a analisa. Como afirma Christiane Ndiaye: nenhuma tomada de posição é gratuita, nenhum posicionamento crítico é neutro.

Além disso, pensando a crítica específica de Makouta-Mboukou, mesmo que se considere Ahmadou Kourouma como um escritor engajado, de acordo com os seus critérios de análise, não é coerente afirmar que o conteúdo de sua narrativa se sobreponha a sua forma, ou a sua estética. Desde a composição de *Les soleils des*

indépendances, o escritor marfinense tem forte preocupação com a forma, com a estética de seus romances. E nesse sentido, a forma da literatura de Ahmadou Kourouma é também de suma importância para entender o seu posicionamento literário, seu fazer artístico, isso também será analisado na sequência da pesquisa.

Retornando a Makouta-Mboukou, Christiane Ndiaye argumenta que a importância de sua crítica está no fato de o pesquisador pensar a orientação do romance africano como uma “arte popular que se faz em prosa” (NDIAYE, 2001. p.54). Ele vai partir do próprio contexto de origem do romance francês para considerar como “clássicos”, ou como obras mais significativas da literatura africana de expressão francesa, àquelas que valorizam a vida do povo numa linguagem direta e acessível sem fazer uso de referências “inutilmente eruditas”.

Tous les romanciers, même ceux qui n’ont pas spécialement appris l’histoire de la langue française, ont intuitivement compris que l’espèce *roman* a des origines populaires [...]. Comme on peut le voir, le roman négro-africain partage, sans le savoir, les mêmes origines lointaines que le roman français d’aujourd’hui. Ces origines inavouées, parce que tout simplement inconscientes ou ignorées, expliquent que le romancier négro-africain comme son confrère français, au 20^e siècle, utilise la *prose* comme langage de choix pour peindre son écologie, c’est-à-dire, ce qu’il a vu et vécu. Le romancier ne veut pas seulement suggérer ni transposer, comme le ferait le poète, mais *énoncer, décrire*, et parler comme parlent les hommes qu’il côtoie ; il parle donc la langue du peuple qui est la prose [...] (MAKOUTA-MBOUKOU apud NDIAYE, 2001. p. 52).

Quando o pesquisador foca seu entendimento do romance africano na prosa como língua do povo, quando ele busca por uma origem popular para o romance, ele está deslocando o debate a respeito das literaturas africanas, pois ele está apontando para a necessidade de se pensar as formas de expressão artísticas de maneira que convenham às sociedades africanas. O que Makouta-Mboukou postula é que a arte romanesca africana ainda está em seu começo e que as obras devem ter por objetivo o desenvolvimento de uma literatura escrita para todos, não apenas para uma pequena elite acadêmica. Para o pesquisador, os autores deveriam, portanto, desenvolver formas e conteúdos literários correspondentes ao gosto popular africano.

A terceira corrente crítica, pensada de maneira cronológica, vê nas tradições orais, e não na estética francesa, a fonte das literaturas africanas escritas. Mohamadou

Kane e Amadou Koné, autores consultados nessa pesquisa, são dois representantes desta corrente.

Mohamadou Kane pensa numa “continuidade relativa do discurso tradicional oral ao discurso escrito, do conto ao romance” (KANE apud NDIAYE, 2001. p. 55). Ele parte do papel desempenhado pela literatura colonial para o desenvolvimento da literatura escrita dos países africanos da região sulsaariana. Se empenhando em mostrar como os discursos dominantes influenciaram a evolução do romance, como o romance integrou diversos discursos sociais como uma maneira de reagir contra eles, ou de transformá-los. Além disso, como a própria crítica teve um papel importante para isso.

Tanto Mohamadou Kane, como Amadou Koné procuraram mostrar que aquilo que por muito tempo foi usado pela crítica para repreender os escritores como sendo “defeitos” na estrutura da narrativa, ou na criação dos personagens se revela de fato convenções da oralidade. Da mesma maneira que outros elementos, os quais eram atribuídos a uma herança do romance francês, são características de certos gêneros da tradição oral, o que explicaria o porquê de o romance ter obtido um sucesso tão rápido entre os escritores africanos. O que é o caso do que foi chamado de realismo³, pelas correntes críticas anteriores.

Analisando certas características de obras dos primeiros romancistas da África sulsaariana de expressão francesa, àqueles que remontam as décadas de 1920 e 1930, Mohamadou Kane afirma:

[...] Ces littératures traditionnelles, qu'ils prolongent volontairement ou qui s'imposent à eux du fait de l'environnement socio-culturel de leur enfance, ont pour caractère essentiel d'être des littératures réalistes. Ce n'est certes pas dire pour autant qu'elles ne recèlent pas de dimension poétique, symbolique ou, à l'occasion, ésotérique. Elles constituent un moyen d'assurer l'unité et la continuité du groupe social. Leur mission première étant de sauvegarder les traditions, elles ne peuvent parvenir à cette fin que par le biais du réalisme. Cet héritage peut être dans les oeuvres africaines modernes [...] (KANE apud NDIAYE, 2001. p. 56).

As literaturas tradicionais, as literaturas orais têm, pois, o objetivo de preservar as tradições de determinados grupos sociais. São elas que, através das gerações,

³ E aqui se entende realismo como a preocupação estética atraída a observação da realidade vivida, aproximando-se do realismo como corrente literária europeia do século XIX.

garantiam uma unidade social e faziam a manutenção da tradição de tais grupos. E, segundo Mohamadou Kane, só poderiam fazer isso fazendo uso da mesma linha do realismo. Por esta perspectiva, seria o realismo das tradições orais o responsável tanto pelo sucesso do romance como gênero literário na África, quanto pelo fato dos romancistas africanos se manterem tão apegados ao realismo.

O pesquisador ainda afirma que as técnicas narrativas, as modalidades espaços-temporais, a estrutura narrativa e outros elementos técnicos seriam inspirados na estética dos gêneros tradicionais. É certo que a pesquisa de Mohamadou Kane refere-se aos escritores do período colonial, sem se deter nas literaturas feitas após o período das independências. Amadou Koné, porém, se dedicou ao estudo das estruturas tradicionais nas obras tanto de Ahmadou Kourouma, como em Hampâté Bâ, Seydou Badian, Tidiane Dem, Nazi Boni, entre outros.

Na minha pesquisa de conclusão de curso abordei brevemente algumas técnicas das literaturas orais das quais Ahmadou Kourouma faz uso, permito-me citar parte de minha análise que vai ao encontro do que está sendo aqui problematizado:

Na literatura oral se destacam as figuras dos *griots*, *djélis*, *soras* que poderiam ser caracterizados como verdadeiros historiadores tradicionais, são poetas e cantores que se encarregam de contar as façanhas dos heróis locais, histórias genealógicas, narram as lendas e contos maravilhosos onde homens e animais ganham vida. Alguns são dramaturgos que representam as realidades cotidianas através de atos e cenas, acompanhados por músicos e tambores.

Ahadou Kourouma, quando perguntado a respeito das diferentes técnicas narrativas tomadas da oralidade que ele utiliza em seus romances, responde:

“*Monnè, outrages et défis* é uma epopeia, se fala de um chefe. E isso é, na África, o domínio do griot. Eu tomo a técnica do griot emprestada. Quanto ao meu último romance, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, eu o situo no meio dos caçadores; então eu pego a técnica que chamamos de griot de caçadores ou sora. Cada vez, se procura que ela corresponda ao personagem. Dado o personagem, é necessária esta técnica que é utilizada em África” (KOUROUMA, 2001. p.774).

Através da fala de Kourouma pode-se perceber que existem diversas técnicas narrativas dentro da lógica da literatura oral africana; o *griot* seria responsável por narrar as façanhas dos chefes, enquanto o *sora* narraria as histórias de caça, cada qual com seu domínio e sua técnica. Nesse sentido, não seria possível afirmar que a literatura africana nascida após a introdução das línguas estrangeiras, é moldada, sobretudo, a partir da estética romanesca ocidental. A introdução formal da escrita e da língua estrangeira traduz intersemioticamente uma literatura que já

existia no continente tão diverso que é a África. Mas é a literatura oral que cumpre a função de preservar e traduzir as identidades africanas, enquanto a literatura escrita transpõe as palavras, histórias e sentimentos para a lógica de uma cultura que as grava numa folha de papel branco (MARTINS, 2012. p. 20-21).

A figura do griot e a sua utilização como técnica narrativa é o elemento mais óbvio, e de mais fácil identificação, dessa integração das narrativas tradicionais com as narrativas modernas, mas não é o único. Amadou Koné se dedicou ao estudo da integração dos modos de narração tradicionais no romance, das estruturas tomadas dos contos, lendas e epopeias. Ele procurou demonstrar em qual medida a construção de personagens tipos, um bom número de temas e motivos, as técnicas de representação de tempo e espaço revelam ser das tradições orais.

Ahmadou Kourouma faz da figura do griot, narrador de três dos cinco romances que publicou: *Les soleils des indépendances*; *Monnè, outrages et défis*; *En attendant les votes de bêtes sauvages*. Essa figura tão importante nas tradições orais é também muito relevante na literatura do escritor marfinense, mas como afirmei acima não é o único elemento que demonstra uma referência às literaturas tradicionais. Se em *Les soleils des indépendances* o elemento que irá, de certa forma, subverter o texto de Ahmadou, na procura de uma estética que represente mais fielmente o povo e a cultura malinké será a língua – a mistura dos elementos e lógica da língua malinké com a língua francesa. Em *Monnè, outrages et défis* será a escolha do narrador e das vozes narrativas do romance, bem como a própria temática da narrativa. Já em seu terceiro romance, *En attendant les votes de bêtes sauvages*, o elemento principal de referência a esta tradição será a própria escolha pela forma narrativa, a escolha por escrever um *donsomana* – um tipo de narrativa bem específico, feito pelos *soras*, ou o griots de caça, contando as peripécias da vida de caçadores importantes.

Nessa perspectiva, faz muito sentido investigar a construção de uma memória a respeito de África nos romances de Ahmadou Kourouma, uma construção que não se dá somente pela escolha dos temas, do conteúdo propriamente dito de suas narrativas, mas pela construção que começa nas escolhas referentes à forma, à estética de seus romances.

4. Escolha da bibliografia

Desde o início destas linhas venho tecendo um posicionamento teórico e crítico a respeito do estudo acerca das literaturas africanas que privilegie uma leitura que não seja voltada para as formas ocidentais de entender a África e as literaturas produzidas no continente. Christiane Ndiaye conclui seu artigo com uma reflexão muito pertinente a este respeito. Ao longo dos anos, aos olhos da crítica, o escritor já ocupou diversos e distintos papéis: foi testemunha, cronista, rebelde e porta-voz do povo, até finalmente se tornar um *griot* (NDIAYE, 2001. p. 60).

A importância do *griot* nas culturas tradicionais é inquestionável, entretanto, é preciso cuidado ao evocar tal figura e também às tradições orais. A primeira pergunta que deveria ser feita ao se pensar as tradições orais e suas estéticas como fontes do romance seria: de que tradição se trata? Pois é preciso lembrar que são inúmeros os povos e etnias distintos que compõem apenas a região sulsaariana da África, sem nem pensar o continente como um todo. Neste sentido, no caso específico desta pesquisa, quando me refiro à tradição e à cultura oral estou fazendo referência à cultura malinké, etnia de Ahmadou Kourouma.

Além disso, se for se pensar especificamente a figura do *griot* nenhum escritor poderá verdadeiramente se declarar, ou ser declarado como tal. Isso porque o essencial da arte do *griot* se perde com o desaparecimento da apresentação oral pública, a arte do *griot* está também na performance. Os estudos de Amadou Koné, por exemplo, entre outros, estão focados, sobretudo, “na *arte verbal*: as metáforas, temas e motivos, estruturas sintáticas e narrativas, polissemia de nomes, construção de um personagem tipo” (Idem). Referem-se ao que, na arte do *griot*, ou do contador de histórias, pode ser transferido para a constituição de uma poética do texto escrito.

Outra questão a ser levada em consideração é se essa “tradição africana” tão discutida não será também uma construção do ocidente? Bernard Moutalis se coloca tal questionamento ao analisar a obra de Mongo Beti, escritor camaronês:

Parce qu'il se propose de substituer à une image ethnologique de l'Afrique une vision sociologique, marquée par les tensions et le conflits, l'écrivain écarte résolument de son univers le monde « traditionnel ». Certes, celui-ci est présent, mais Mongo Beti prend bien soin de montrer que ce que l'on appelle la « tradition » n'est pas vraiment ce qui existait effectivement

à l'époque pré-coloniale. L'utilisation de la notion de « tradition » est seulement un moyen de pouvoir, habile parce qu'il démobilise les gens en les invitant à penser que leurs problèmes se réduisent à un affrontement entre Blancs et Noirs [...]. La « tradition africaine » se révèle en fait être pour une très large part un produit de l'Occident (MOURALIS apud NDIAYE, 2001. p.61).

Ter em mente que as tradições – sejam elas africanas, europeias, americanas –, são construções sociais, são convenções discursivas não significa deixar de estudá-las, não significa que elas deixam de ser importantes. Significa apenas procurar maneiras menos colonizadas de entendê-las. E é neste sentido que os objetivos desta pesquisa foram pensados e que a bibliografia foi escolhida. Opta-se aqui por se privilegiar estudos feitos por pesquisadores, críticos e teóricos africanos.

5. *Um caminho a percorrer*

Depois de uma longa introdução teórica apontando os posicionamentos teóricos e críticos pensados para esta pesquisa, chega o momento de se conhecer o caminho a ser de fato percorrido. Esta pesquisa será dividida em três capítulos distintos, mas que se conectam entre si.

No primeiro capítulo, adentraremos a Costa do Marfim e entenderemos como se deu a instituição da literatura no país. Tal abordagem serve a dois objetivos, um já discutido nesta introdução no que concerne à própria constituição do campo de estudo das literaturas africanas de expressão francesa. Mas também serve a um segundo objetivo, que tem maior relevância para esta pesquisa, que se trata de compreender em que contexto socio-histórico e literário se encaixa a figura do escritor Ahmadou Kourouma. Qual sua importância no cenário da literatura nacional e o que isso implica na sua própria literatura. Além disso, passaremos pela biografia e a obra do autor, minha narrativa será tecida de maneira a entender quais são os seus posicionamentos frente à arte da escrita literária.

No segundo capítulo, adentramos o universo ficcional de *Monnè, outrages et défis*, para analisar a escolha das vozes narrativas do romance e as implicações de tal escolha na construção de uma memória coletiva das populações malinkés. Usei como

referências teóricas principais deste capítulo: *A ordem do discurso* de Michael Foucault, *O discurso da narrativa* de Gérard Genette, e *A memória coletiva* de Maurice Halbwachs.

No terceiro capítulo, continuaremos a análise da narrativa de *Monnè, outrages et défis*, desta vez pelas vias do conteúdo do romance. O objetivo da análise será identificar de que maneira Ahmadou Kourouma utiliza o discurso histórico na construção de uma memória coletiva das populações malinkés e também na construção de uma memória própria a respeito da História da África sulsaariana.

Desejo que lhe seja um caminho agradável de percorrer.

Bem-vindo! E boa leitura!

I – Da literatura da Costa do Marfim à literatura de Ahmadou Kourouma

Le livre, support principal et traditionnel de l'écriture doit bénéficier de notre attention dans la promotion de l'Education et de la Culture en Côte d'Ivoire. Le livre, en tant que témoignage de la vie à travers le temps et l'espace, représente un pont entre les vivants et les morts, le passé et le présent, pour engager l'avenir avec lucidité. J'invite les acteurs et tous les témoins de notre vie national à écrire et surtout à se faire éditer pour constituer une mémoire collective écrite, pour instruire les générations présentes et futures.

Laurent Gbagbo

Presidente da República da Costa do Marfim

Outubro de 2000 a dezembro de 2010⁴

⁴ Epígrafe ao Guide des professionnels du livre en Côte d'Ivoire, Ministério da Cultura e da Francofonia da República da Costa do Marfim, Abidjan, 2003.

A ficção é uma arte e já disse Henry James que “a arte vive de discussão, de experimentação, de curiosidade, de variedade de tentativas, de troca de visões e de comparação de pontos de vista” (JAMES, 2011. p. 12). A perspectiva do renomado escritor inglês é de alguém que escreve, ele está além da teoria. Apesar de estar teorizando a respeito do fazer artístico da escrita, ele está partindo do ponto de vista de que ela, a escrita de ficção, é o produto das tentativas e experiências de um indivíduo que ocupa um lugar no mundo. Um ser constituído de cultura, de visão de mundo e posicionamentos, inclusive e, sobretudo, de um posicionamento literário.

Henry James afirma que a literatura como arte da ficção é a tentativa de representação da vida, ela vive do exercício dos homens de imprimir em letras e palavras a realidade que os cerca. A execução de uma obra, de um romance, pertence somente ao autor, é o que há de mais pessoal na composição de uma narrativa. O exercício da literatura é, pois, um exercício que exige liberdade. Henry James afirma:

A única obrigação que devemos imputar previamente a um romance, sem cair na acusação de arbitrariedade, é a de que seja interessante. [...] As formas como ele é livre para tentar atingir esse resultado (de ser interessante) são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com as restrições e prescrições. São tão variadas quanto o temperamento do homem, e bem-sucedidas à medida que revelem uma mente particular, diferente da dos outros. Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma, e portanto valor algum, se não houver liberdade para sentir e dizer. Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão justamente daquilo por que estamos mais curiosos (KOLA, 2005. p. 19).

As palavras de Henry James estão pautadas numa perspectiva da Escrita Criativa, refletem o romance como uma “impressão direta e pessoal da vida” colocando a esfera do entendimento do escritor enquanto pessoa como fator que influencia e, até certo ponto, dá tom à narrativa a ser composta, ao ato criador. É certo que Henry James está se dirigindo, sobretudo, a escritores e futuros escritores, sua argumentação está pautada no ato da criação ficcional. Ressaltando a importância para o escritor da existência de uma liberdade de escrita e, por conseguinte, a importância do escritor ter um posicionamento frente à literatura.

Faço uso das palavras do escritor inglês para trazer para esta pesquisa a esfera da perspectiva pessoal do escritor em relação ao mundo. O objetivo deste capítulo é investigar essa impressão pessoal da vida que tem o escritor marfinense, Ahmadou Kourouma. É investigar de onde ele está falando/escrevendo e qual é seu posicionamento frente ao fazer literário. Se o fio condutor desta pesquisa é a memória, para se investigar que tipo de memória a literatura de Ahmadou Kourouma constrói a respeito da cultura e da história de África e da Costa do Marfim, primeiro investigamos como se constitui a memória do próprio escritor e como ele se posiciona frente a ela.

Jean-François Kola também relembra que um escritor antes de tudo é um indivíduo, um ser no mundo, um sujeito histórico e, por conseguinte, também está à mercê das construções sociais de seu povo, de sua etnia, de sua nação. Do momento em que este indivíduo toma a caneta em suas mãos, ele se torna um criador, alguém capaz de propagar um tipo de memória, o que não nega o seu passado enquanto indivíduo. Além disso, entre o indivíduo, o escritor e a sociedade existe uma relação a ser ressaltada: o escritor é membro de uma comunidade de referência e ele pode tanto se conformar com a ética coletiva, com o sistema de valores que rege sua comunidade, como também pode se opor a eles (KOLA, 2005. p.266-267). O escritor, pois, exerce uma função social independente da escolha que fizer em relação à maneira de se posicionar frente sua cultura e a comunidade da qual faz parte.

Em relação à memória, a hipótese de análise de Kola é a de que o escritor africano, sobretudo um escritor que pertence a uma área cultural nacional como a da Costa do Marfim, se torna um portador do destino e da memória de seu grupo social. Para investigar tal hipótese o pesquisador utiliza três postulados da teoria de Lucien Goldman, que pressupõem a existência de certa homogeneidade entre o grupo social, a obra literária e o escritor. São eles:

- 1) A obra literária não é o simples reflexo de uma consciência coletiva real e dada, mas o sucesso a um nível de coerência de tendências próprias à consciência de tal grupo, consciência que deve ser concebida como uma realidade dinâmica, orientada por certo estado de equilíbrio.
- 2) A relação entre o pensamento coletivo e as grandes criações individuais literárias, filosóficas, teológicas, etc. reside não numa identidade do conteúdo; mas sim numa coerência fomentada e numa semelhança de

estruturas, as quais se podem expressar por conteúdos imaginários diferentes do conteúdo real da consciência coletiva.

- 3) A obra correspondente à estrutura mental de tal ou tal grupo social pode ser elaborada em certos casos, bem raros é verdade, por um indivíduo tendo muito poucas relações com o grupo. O caráter social da obra reside, sobretudo, no que um indivíduo não saberia jamais estabelecer por ele mesmo, uma estrutura mental coerente correspondente ao que se chama uma “visão de mundo” (Ibidem, p. 268).

Nesse sentido, o que Jean-François Kola está afirmando é que a memória coletiva de um grupo social influencia no processo de criação de uma obra literária para além do conteúdo de uma narrativa, mas também e, sobretudo, na forma pela qual os escritores daquele determinado grupo social irão compor suas narrativas.

Deixaremos a análise a respeito da memória em si para mais tarde, nesse momento, focamos no fato de os elementos que constituem o pensamento de determinado grupo social determinarem, em algum nível, a forma, a estrutura, das obras literárias compostas pelos escritores daquele grupo. Assim, se torna necessário para pensar a obra literária de Ahmadou Kourouma, entender o contexto literário ao qual ele está inserido. Ou seja, entender a instituição da literatura na Costa do Marfim e como o autor se relaciona com este cenário.

1. A instituição da literatura na Costa do Marfim

Na introdução desta pesquisa dissertei brevemente a respeito da importância das literaturas orais na constituição da literatura escrita nos países africanos da região saariana francófona, o caso da Costa do Marfim não é diferente. Nesse sentido, como veremos o teatro foi o grande representante das práticas da literatura oral no país natal de Ahmadou Kourouma e também um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento cultural no sentido de uma instituição de uma literatura moderna.

Não é possível pensar a instituição da literatura ⁵ na Costa do Marfim sem se pensar o contexto do sistema colonial, a instalação de escolas que foram as grandes

⁵ Todos os dados referentes à instituição da literatura escrita na Costa do Marfim foram retirados da tese de doutorado em Estudos Francófonos de Jean-François Kola, pela Universidade de Cocody – Abidjan,

responsáveis pela criação de uma pequena elite letrada. Isso porque o cenário sócio-histórico no qual a literatura emergiu no país foi o da colonização francesa. De certa maneira o nascimento da literatura marfinense escrita é uma consequência da colonização francesa. Por razões inerentes à própria sobrevivência do sistema colonial nos territórios conquistados, foi preciso a criação de um sistema de educação da língua e da escrita o que acabou se tornando uma das pedras fundamentais da política de assimilação francesa.

Mas, diferentemente do que se esperava, as escolas coloniais, criadas para serem um instrumento de dominação, acabaram por ter um efeito inverso sobre os intelectuais marfinenses. A princípio concebidas para formar intérpretes e agentes subalternos, canais de transmissão dos valores ocidentais, progressivamente as escolas coloniais causaram dois fenômenos que contribuíram para o início de uma emancipação cultural dos povos colonizados. O primeiro fenômeno é a formação, mesmo que lenta, de um público que sabia ler, escrever e se expressar em francês. E, por consequência, capaz de conduzir uma reflexão a respeito do sistema colonial que levaria à eclosão de aspirações nacionalistas como foi o caso da Costa do Marfim e da grande totalidade dos países de colonização francesa. O segundo fenômeno é consequência direta do primeiro, a emergência de uma literatura nacional de expressão francesa.

Não se deve, entretanto, cometer o engano de assumir as escolas coloniais como uma instituição revolucionária de contestação da ordem social. A escola ocidental francesa pode ser considerada como a expressão da supremacia da cultura francesa durante o período da colonização e foi através dela que muitos africanos se iniciaram na cultura europeia clássica. Através dela o poder colonial pretendia perpetuar a cultura e os valores ocidentais, ela foi responsável pelo surgimento de uma elite intelectual letrada, o que em grande medida significa que ela acabou por se tornar seletiva, limitando ao mínimo a promoção social, cultural e científica do colonizado.

Não era do interesse do poder colonial a promoção cultural para além da imposição de valores culturais ocidentais, ou seja, de uma promoção cultural que fugisse de ser um instrumento de dominação a serviço do sistema colonial. Se pensar, pois, a promoção de uma cultura nacional era completamente inviável. É preciso

também levar em consideração o papel do sujeito colonizado frente às escolas estrangeiras, os estudantes marfinenses aceitaram se iniciar na cultura ocidental europeia, conscientes das perspectivas que uma educação estrangeira poderia agregar no cenário da colonização. Nesse sentido, é importante ressaltar que, como alunos das escolas estrangeiras, os marfinenses também tomavam posição frente ao sistema que estavam inseridos. E foi este o motivo, o fato de sujeitos colonizados serem também sujeitos históricos capazes de assumir um posicionamento frente à situação social a qual estão sujeitados, que fez com que as escolas coloniais acabassem por se tornar berço de pensadores e intelectuais que posteriormente irão contestar e problematizar a situação social do país. Seja por meio da política, seja por meio da literatura.

1.1. École Primaire Supérieure de Bingerville

Segundo Jean-François Kola, a École Primaire Supérieur de Bingerville, na região metropolitana de Abidjan – então capital da Costa do Marfim ⁶, pode ser considerada como berço da literatura marfinense. Segundo o pesquisador foi no âmbito da instituição que os alunos começaram a manifestar o seu interesse pela criação literária. Foi no intervalo das aulas, numa quinta-feira do ano escolar 1932-1933, quando dois alunos do segundo ano improvisavam algumas cenas teatrais no pátio da escola. O fato chamou a atenção do diretor da escola da época, Charles Béart, que consciente do potencial artístico de seus alunos resolveu lhes iniciar ao teatro clássico francês e incentivar a produção de pequenas peças de autoria própria. De fato, aqueles que posteriormente se tornaram os primeiros escritores marfinenses manifestaram seu desejo de criar de maneira informal dentro do âmbito escolar.

Aguerris par ces représentations dramatiques, les élèves allaient faire preuve de beaucoup d'imagination en créant leurs propres pièces, dont la première et la plus célèbre fut *Les villes* de Bernard Dadié, alors en troisième année de l'EPS. (KOLA, 2005. p.146).

Foi, pois, através do teatro que as criações ficcionais começaram a ganhar forma na Costa do Marfim. E entre esta primeira geração de escritores e dramaturgos

⁶ Abidjan foi capital da Costa do Marfim entre os anos de 1934 e 1983.

marfinenses, Bernard Dadié pode ser considerado o líder, isso porque ele era o único na época a escrever integralmente suas peças contrariando a tendência que era a improvisação.

Bernard Dadié e Ahmadou Kourouma foram contemporâneos, mesmo que o primeiro já fosse um escritor consagrado enquanto o segundo ainda nem sonhava com o ofício da escrita. De fato, Ahmadou Kourouma frequentou a École Primaire Supérieur de Bingerville de 1943 a 1947, apesar de ter entrado na escola anos mais tarde do que Bernard Dadié e desta primeira geração criativa. Foi em Bingerville, entretanto, que ele descobriu sua aptidão para a matemática e não para as letras. « Rien, absolument rien, dans sa scolarité ne permettait d’imaginer une quelconque prédisposition pour le français » (DJIAN, 2010. p.29) Segundo Jean-Michel Djian, o jovem Ahmadou demonstrava ter grandes dificuldades de aprendizado da língua francesa, apesar de ter aptidão para os estudos, recebendo destaque entre os professores durante sua educação primária tanto em Boundiali, quando mais tarde em Korhogo, aptidão esta que foi responsável por levá-lo até Bingerville:

On encouragea l’oncle à l’inscrire à l’École primaire supérieur de Bingerville, dans la banlieue d’Abidjan. C’est là que ses aptitudes aux mathématiques furent décélées. On l’envoya ensuite à Bamako suivre les cours de la grande école technique régionale en 1947 (Ibidem, p.28).

Apesar de ser um aluno exemplar, com um rápido raciocínio lógico e muita facilidade para a matemática, Ahmadou Kourouma tinha sérios problemas para aprender o francês. Nesse sentido, o próprio Ahmadou afirma que a chegada da literatura em sua vida foi algo inesperado. Em entrevista a Bernard Magnier, para a revista *Notre Librairie*, no ano de 1987, o autor diz:

L’écriture est pour moi quelque chose d’inattendu. J’ai une formation mathématique et scientifique. A la fin de mes études d’actuaire et avant de rentrer en Côte d’Ivoire, j’ai voulu faire de la sociologie, lire des mémoires sur l’ethnologie africaine. Ces mémoires m’ont paru mal écrits, difficiles à lire. J’ai donc décidé de faire « de la sociologie » d’apprendre à écrire. J’ai commencé à écrire à ce moment-là (KOUROUMA, 1987. S/N).

Ahmadou sempre foi um homem dos números, escrever ficção não fazia parte dos seus planos de juventude. Mas o fato é que matemático ou homens das letras,

Ahmadou Kourouma desde cedo manifestou interesse e posicionamento crítico em relação à realidade que o cercava, a realidade colonial. Sua postura politizada, sua vontade de entender o mundo em que vivia começou ainda na juventude. E a convivência com o meio cultural da École Primaire Supérieur de Bingerville foi certamente importante para esta formação. Ainda segundo Jean-Michel Djian:

À Bingerville, le jeune Ahmadou confirme ses aptitudes scolaires. C'est un garçon qualifié de « discipliné ». Il se distingue de ses camarades en dévorant les journaux, mais comme il n'a pas les moyens de s'en acheter il fouille discrètement les poubelles du commandant blanc de sa subdivision académique, puis passe des heures à les déchiffrer. (DJIAN, op cit. p.31)

Para um jovem na faixa dos dezessete anos revirar lixeiras atrás de jornais para se manter informado é algo realmente relevante. Bingerville foi uma época importante em sua vida e para sua formação, mas não o elemento fundamental que o levou a escrever. Esta é apenas mais uma etapa na caminhada de Ahmadou Kourouma até se tornar o autor de *Les soleils des indépendances* e escritor premiado.

Mas retornemos a sequência dos eventos, à instituição da literatura na Costa do Marfim e ao teatro dos alunos da École Primaire Supérieur de Bingerville. Isso tudo enquanto Ahmadou Kourouma ainda é um jovem estudante, bem longe de se tornar um dos maiores e mais reconhecidos escritores da Costa do Marfim.

O teatro da École Primaire Supérieur de Bingerville teve seus dias de ouro entre os anos de 1933 a 1936, tempo em que Charles Béart esteve na direção da escola. Foram também os anos que os principais representantes desta dramaturgia estavam matriculados, o que inclui Bernard Dadié. Este após concluir seus três anos em Bingerville foi aceito na École Normale de Gorée, no Senegal. Consequentemente, se seguiu o apogeu daquele da École Normale de Gorée no cenário da criação e promoção cultural da região, após o declínio daquele de Bingerville. Em Gorée, o gênero teatral ainda estava no primeiro plano com os mesmos líderes de antes, especialmente Bernard Dadié.

1.2. A importância da criação teatral na emergência da literatura marfinense:

O que vale se questionar é o porquê de tamanha preferência pelo gênero dramático como primeiro, e por um bom tempo principal, gênero de criação na Costa do Marfim. Segundo Graziano Benelli: « Dans la littérature ivoirienne des origines, le roman est absent car, fait bien connu, tout commence par le théâtre » (BENELLI apud KOLA, 2005. p.148). São várias as pesquisas que apontam para o teatro como começo de toda literatura moderna escrita na Costa do Marfim, o romance só irá aparecer como gênero décadas mais tarde.

Jean-François Kola, pautado nos estudos de François Joseph Amon d'Aby, usa a própria vida cotidiana dos povos marfinenses como justificativa para tal preferência. Para ele, grande parte do cotidiano dos marfinenses é cheio de teatralidade. As cerimônias de trabalho, os festejos, as sessões de contação de histórias são todas representações dramáticas. Na vida dos povos marfinenses dança, música, cantos, tudo se mistura e se interpenetra para representar o mundo em seus mínimos detalhes. As manifestações tradicionais têm, pois, um caráter dramático com objetivo de traduzir a vida dos povos.

O desenvolvimento do teatro como prática de criação literária e de promoção cultural está, pois, altamente relacionado a manutenção das tradições orais e suas práticas culturais. Isso porque a particularidade do teatro praticado na Costa do Marfim a partir dos anos de 1920, e seguindo com a prática dramática dos alunos da École Primaire Supérieure de Bingerville, era essencialmente a improvisação. « Les artistes improvisaient plutôt en parole et gestes sur des thèmes de la vie courante » (AMON D' ABY apud Kola, 2005. p. 149).

Segundo, François Joseph Amon d'Aby, existiu outro tipo de teatro praticado na Costa do Marfim ainda antes daquele de Bingerville. Uma espécie de teatro popular praticado a partir do fim da década de 1920, por alunos dos liceus e colégios em Grand-Bassam, a leste de Abidjan. O teatro de Grand-Bassam era ancorado nas realidades da sociedade colonial marfinense, foi um teatro de grande sucesso popular. Segundo o pesquisador, o teatro de Grand-Bassam teve papel decisivo no desenvolvimento do teatro da Costa do Marfim e, por conseguinte, na emergência da literatura marfinense. Ele seria o ancestral do teatro de Bingerville, sendo responsável por abrir as portas para o seu surgimento.

O teatro da época, no entanto, não tinha nenhuma relação com o que se conheceu posteriormente com peças como *Béatrice du Congo* (1970), ou *Monsieur Tôghô Gnini* (1970), também de Bernard Dadié e mesmo *Tougnantigui ou le Diseur de vérité* (1972) de Ahmadou Kourouma. As primeiras peças de teatro se tratavam de críticas aos costumes tradicionais marfinenses, uma pintura das angústias das tradições. De fato as primeiras peças, pelo menos até aproximadamente a década de 1950, se destinavam a criticar o sistema de castas e alguns costumes tradicionais. Não estavam, portanto, relacionadas aos problemas socioeconômicos e políticos do país, muito menos ao que dizia respeito ao sistema colonial.

É preciso se levar em consideração também que na época o teatro, ou qualquer outro tipo de manifestação cultural, tinha grandes limitações para se expressar a respeito das enormes explorações que viviam os marfinenses. O governo colonial era altamente coercivo, as primeiras tentativas de denuncia ocorreram na década de 1950, mas foram fortemente reprimidas. A década de 1950 foi um período em que peças foram proibidas, autores sofreram reprimendas e o governo colonial iniciou uma verdadeira cruzada para a desvalorização do teatro marfinense.

Como supracitado é apenas na década de 1970, após o advento da independência em 1960, que as peças passam a travar um diálogo mais acirrado com a política e ganham um caráter de denúncia. A independência, no entanto, não significou o fim da repressão, Ahmadou Kourouma pode sentir isso na pele. Em dezembro de 1972, dois anos após ter publicado *Le soleils des indépendances* na França, Ahmadou Kourouma aceita que a única peça que escreveu fosse encenada, sob a direção de Bitty Moro.

Tougnantigui ou le Diseur de vérité, une oeuvre dramatique imaginée à Paris quelques mois plus tôt et qui, compte tenu du contexte, ne peut laisser indifférent. C'est l'histoire de Diarra, qui use de la déclamation du griot malinké pour conduire tout peuple dans un pays de rêve ; mais la route est semée d'embûches et les gens abandonnent le « diseur de vérité », qui reste seul (DJIAN, 2010. p.80-81).

Encenada no Teatro da cidade de Abidjan, a peça ficou em cartaz por quinze dias e foi sucesso absoluto, seria transmitida pela televisão. Ahmadou Kourouma estava bastante satisfeito com a repercussão. O evento foi tal que o secretário geral da UNESCO, que estava de passagem pela Costa do Marfim, resolveu assistir a uma das representações. Tudo corria bem até que os rumores de que se tratava de uma peça

revolucionária se inflassem e chegassem aos ouvidos do governo (Ibidem, p.81) A história de Diarra foi tomada por uma crítica direta à figura de Félix Houphouët-Boigny, na época ditador da Costa do Marfim, e o texto foi considerado subversivo. Segundo Maria Suzana Moreira do Carmo:

Na verdade, o “falador de verdades” é uma referência mal dissimulada a Houphouët-Boigny. Segundo o autor, tratava-se de uma peça de circunstância. Mentia-se muito na Costa do Marfim. Eram tempos de guerra fria, tudo se baseava na mentira e tinham conseguido fazer com que os jovens acreditassem que Houphouët era imortal, uma espécie de deus (DO CARMO, 2007. p. 22).

A referência a Houphouët-Boigny como uma espécie de deus é do próprio Ahmadou Kourouma ⁷, e é bem verdade que o escritor já havia tido sérios problemas com o ditador anteriormente. O que rendeu a redação de seu primeiro romance *Les soleils des indépendances*. A crítica à figura do ditador era evidente, Houphouët é o próprio “diseur des vérités”. Foi uma grande confusão, as representações foram proibidas, Ahmadou foi processado, perdeu o emprego e lhe fizeram compreender que ele deveria deixar o país. Com a discreta ajuda do ministro das finanças da Costa do Marfim, que era próximo ao escritor, Ahmadou foi nomeado diretor do *Institut international des assurances* de Yaoundé, em Camarões, onde viveu por 10 anos. Seria sua segunda vez no exílio (DJIAN, 2010. p.81).

O caso de Ahmadou Kourouma não foi o único. Definitivamente, é preciso ressaltar que a criação literária marfinense dificilmente está desconectada do contexto sociopolítico em que é produzida. Primeiro foi o sistema colonial e após a independência os regimes ditatoriais, o partido único. De uma maneira ou de outra, em alguma medida, a criação literária marfinense sempre esteve atrelada à política. A este respeito Jean-François Kola afirma:

En définitive, il convient de remarquer que la création littéraire ivoirienne est difficilement affranchie du contexte sociopolitique dans lequel elle s’est ébauchée. C’est un contexte assez particulier caractérisé par la domination d’un système voulant assurer sa pérennité, assessor sa domination. Dans cette optique, tout sera mis en oeuvre en vue d’étouffer tout ce qui pouvait entraver la bonne marche de

⁷ « C’était une pièce de circonstance. En Côte d’Ivoire, on mentait beaucoup. C’était la guerre froide, tout était assis sur le mensonge et on était parvenu à faire croire à des jeunes que Houphouët était immortel, une sorte de dieu ». (Ahmadou Kourouma. Rencontre avec Ahmadou Kourouma. Entretien [mars 2003]. Réalisation : François Xavier) Trecho retirado da tese de Maria Suzana Moreira do Carmo.

l'administration coloniale. C'est l'activité littéraire quoique naissante qui en fera les frais jusque dans les années 60 lorsque la Côte d'Ivoire accède à l'indépendance politique. Car l'administrateur colonial n'était pas sans savoir combien la littérature pouvait jouer un rôle important dans la prise de conscience des peuples (KOLA, 2005. p.152)

Se o contexto sociopolítico durante o período da colonização era caracterizado pela dominação, um sistema que visava garantir sua perenidade, essa realidade não mudou muito após a independência. É verdade que a independência política garantiu um pouco mais de liberdade para a produção literária do país, mas era ainda uma liberdade bastante regrada e vigiada. As marcas do período colonial eram fortes demais para serem apagadas assim tão facilmente, a colonização trouxe sérias consequências para os países colonizados. Um sistema governamental baseado na figura de ditadores extremamente coercivos e corruptos é apenas uma delas.

Um pouco antes da década de 1960 a literatura marfinense entra numa nova fase que representou a luta pela liberdade dos povos colonizados. É também o momento em que surgem novos gêneros literários, bem como a poesia, o conto e, finalmente, o romance. Bernard Dadié foi novamente o responsável pelo desenvolvimento literário do país. Publicou diversas coletâneas de contos: *Legendes africaines* (Paris, Seghers, 1954); *Le pague noir* (Paris, Présence africaine, 1955) e *Les contes de Koutou-as-Samala* (Paris, Présence africaine, 1982). Também foi líder no desenvolvimento da poesia marfinense, publicou as coletâneas: *Afrique debout* (Paris, Seghers, 1950); *La ronde des jours* (Paris, Seghers, 1956); *Hommes de tous les continents* (escrito durante o ano de 1960, mas publicado em 1967. Paris, Présence africaine). Sua poesia, diferentemente do teatro, era bastante engajada, com forte influência do *Négritude*, lutava pela libertação do “homem negro” e pela valorização de sua imagem. « En matière de création poétique, Dadié fera école » (KOLA, 2005. p.154), foram diversos os escritores que seguiram seus passos, afirma Jean-François Kola.

1.3. O romance marfinense

É somente na década de 1950 que o romance emerge como gênero literário na Costa do Marfim. O primeiro romance é publicado em 1956, e se trata de uma narrativa

que faz profundas reflexões a respeito da sociedade colonial e, em especial, sobre a repressão política que sofria o país. Intitulado *Climbié*, o romance faz de Bernard Dadié um escritor completo, um verdadeiro “pioneiro da literatura marfinense”. Não se tem como negar que a figura de Bernard Dadié é fundamental para o desenvolvimento da literatura na Costa do Marfim. Não se tem como abordar o nascimento da literatura no país, sem tocar no seu nome. Foi Dadié o responsável por criar a base da literatura marfinense e lhe dar as primeiras obras tanto no teatro, como na poesia, no conto e no romance. Jean-François Kola chega a afirmar que: « En règle générale, la destinée de la littérature ivoirienne se confond avec celle de Bernard Dadié jusque dans les années 50 » (KOLA, 2005. p.155).

Os primeiros romances também são dele, publicou : *Un nègre à Paris* (1959), *Patron de New York* (1963), e mais tarde *La ville où nul ne meurt* (1968). Outro escritor que deve receber destaque no que concerne aos pioneiros da criação romanesca marfinense é Aké Loba, autor de *Kocumbo, l'étudiant noir* (1960). Um romance com alto teor autobiográfico, que narra com um estilo bem sóbrio a vida dos estudantes durante o tempo da colonização. Aké Loba recebeu o *Grand Prix littéraire d'Afrique noire*, em 1961, por este romance. Esta primeira fase de criação romanesca foi marcada por obras com um alto teor de crítica sociopolítica, sobretudo, críticas à colonização francesa e a luta pela independência política da Costa do Marfim.

Bernard Dadié é, pois, a principal referência quando se fala em instituição da literatura na Costa do Marfim. Certamente existem outros escritores que atuaram no mesmo período que Dadié e deram sua contribuição para o desenvolvimento da literatura nacional, e que não foram citados nesta pesquisa por seu objetivo não ser o estudo aprofundado de produção literária marfinense e, sim, a compreensão do contexto literário da Costa do Marfim para identificar onde Ahmadou Kourouma se encaixa neste cenário. E neste sentido, Bernard Dadié ocupou mais um papel, exatamente o de referência. Segundo Jean-François Kola:

Dadié est un véritable « monument » pour toute la nouvelle génération d'écrivains ivoiriens qui cherchaient des repères, de modèles. Ils trouvaient à n'en point douter en Dadié le mentor qui leur donnerait des conseils susceptibles de les aider dans ce difficile mais passionnant métier qu'est la création littéraire (KOLA, 2005. p.155)

Os escritores da nova geração viam em Dadié não somente um ponto de referência, um modelo a ser seguido. Bernard Dadié, de fato, apoiou e aconselhou muitos aspirantes a escritores no início de suas carreiras, não foi diferente com seu amigo Ahmadou Kourouma. Jean-Michel Djian conta que durante a época em que Kourouma estava em exílio na Indochina, entre os anos de 1951 a 1954, cumprindo o serviço militar dentro de um regimento de comunicação, pois era um dos poucos que sabia ler e escrever, Bernard Dadié o aconselhou a escrever tudo o que pudesse e o incentivou a enviar seus artigos para o jornal. Dadié, « lui conseille de prendre des notes et d'envoyer ses articles au *Soleil* de Dakar, ce qu'il fait. Il y prend goût. C'est là que naît son talent pour capter à la fois l'air du temps et les détails jusqu'à l'obsession » (DJIAN, 2010. p.36). Ali se inicia o gosto de Ahmadou Kourouma pelo jornalismo e pela escrita.

Na Costa do Marfim existiram duas grandes tendências que marcaram o gênero romanesco. A primeira referente aos pioneiros, ou a primeira geração, que viemos dissertando até agora, ocorrida entre os anos de 1950 e 1960 e marcada por uma forma mais clássica. E uma outra, a segunda geração, que visava superar a uniformidade dos romances, fortemente marcada pelo fenômeno da inovação da forma da narrativa. Essa segunda tendência começa a se manifestar à partir de 1961 para atingir sua mais alta expressão em 1968 com *Les soleils des indépendances*, de Ahmadou Kourouma.

O primeiro romance do escritor foi considerado pela crítica como a inauguração de uma nova tendência da literatura africana de expressão francesa. Jacques Chevrier, presidente da Associação dos escritores de língua francesa, falando sobre *Les soleils des indépendances*, afirma que « à plus d'un titre, elle révolutionne la prose romanesque et en préfigure les tendances maîtrisées pour les dix années à venir » (CHEVRIER apud KOLA, 2005. p.157). A narrativa cheia de ironia e de um humor amargo e debochado não passou despercebido. Maurice Houis afirma, no mesmo sentido de Jacques Chevrier, « Le livre d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, est l'une des oeuvres les plus originales de la littérature africaine de langue française » (HOUIS apud KOLA, 2005. p. 157).

A publicação de *Les soleils des indépendances* foi o ápice de uma tendência que se iniciou em 1961, caracterizada por uma renovação da narrativa romanesca e uma maior preocupação formal por parte dos escritores. Dentre os autores e as obras desta

geração pode-se destacar: *Les dernières paroles de Koimé* (1961), de Atta Koffi Raphaël; *Le soleil noir point* (1962), de Charles Nokan; *Le jeune de Bouaké* (1963), de Maurice Koné ; *Patron de New York* (1964), de Bernard Dadié ; *Vers les nouveaux horizons* (1965), de Oussou-Eussi Denis ; *Violent était le vent* (1966), de Charles Nokan ; *La ville où nul ne meurt* (1968), de Bernard Dadié ; e, finalmente, *Les soleils des indépendances*. Se Bernard Dadié foi o grande nome da primeira geração de romancista da Costa do Marfim, Ahmadou Kourouma e Charles Nokan foram os grandes representantes de sua geração, se mostrando como “escritores do futuro”.

Kasereka Kavwahirehi, da Universidade de Ottawa, afirma que na obra de Ahmadou Kourouma, especialmente no que diz respeito aos seus dois primeiros romances, « se trouve une interrogation sur les implications esthétique, épistemologique, métaphysique et éthique de l’entrée de l’Afrique dans la modernité par le biais de la conquête coloniale » (KAVWAHIREHI, 2006. p.41-42). A pesquisadora se propõe a investigar qual a linguagem e quais as formas estéticas de que Ahmadou Kourouma faz uso para, a sua maneira, reescrever a história da África desde a conquista colonial até as independências. Pois mesmo que o próprio autor afirme o contrário, é fato que a preocupação formal, a estética do texto, e questões referentes à língua são pontos fundamentais da obra literária de Ahmadou Kourouma. O fato mais inovador em relação à publicação de *Les soleils des indépendances* foi Ahmadou Kourouma quebrar com as regras gramaticais do francês, africanizar o francês como chamaram os críticos, para que a sua narrativa pudesse ser verossimilhante com seus personagens que se tratavam de homens e mulheres malinkés e não franceses. Para ser verdadeiro, o escritor impõe ao francês o ritmo e a lógica do malinké:

Ce qui m’intéresse, c’est de reproduire la façon d’être et de penser de mes personnages, dans leur totalité et dans toutes leurs dimensions. Mes personnages sont des Malinkés. Et lorsque qu’un Malinké parle, il suit sa logique, sa façon d’aborder la réalité. Or, cette démarche ne colle pas au français : la succession des mots et des idées, en malinké, est différente. Entre le contenu que je décris et la forme dans laquelle je m’exprime, il y a une très grande distance, beaucoup plus grande que lorsqu’un Italien, par exemple, s’exprime en français. Je le répète, mon objectif n’est pas formel, ou linguistique. Ce qui m’intéresse, c’est la réalité. Mes personnages doivent être crédibles et pour l’être, ils doivent parler dans le texte comme ils parlent dans leur propre langue (KOUROUMA, 1999. S/N).

Se o interesse de Ahmadou Kourouma não era formal, nem linguístico, mas sim e apenas criar personagens críveis, verossimilhantes, que expressassem realmente o pensamento e cultura malinké. Se o seu objetivo era apenas ser um bom escritor, isso foi alcançado de maneira que seu nome ficou marcado como um dos principais escritores da Costa do Marfim. Para Kasereka Kavwahirehi, a estrutura de *Les soleils des indépendances*, bem como a de *Monnè, outrages et défis*, se fundamenta por uma “estética de ambivalência”⁸ colocando em voga dois sistemas de valores claramente marcados. Pois os vestígios dos mitos antigos e a lógica das tradições orais se misturam a elementos propriamente romanescos para construir um universo heterogêneo, ambivalente (KAVWAHIREHI, 2006. p.45). E Fama, o personagem principal do romance, seria a personificação da crise de valores que atravessava a sociedade da época:

Ainsi que l'on vient de suggérer, dans *Les soleils des indépendances*, le prince Fama est lui-même le lieu d'observation de cette ambivalence reliée à ce que Lukács a appelé la fusion paradoxale ou inachevée d'éléments hétérogènes relevant du mythe et du romanescque (Ibidem, 2006. p.45).

Assim, Ahmadou Kourouma coloca o romance marfinense em outro patamar e faz dele objeto de estudo de pesquisadores de diversos países. A obra literária do escritor continua sendo investigada e analisada, e a temática de *Le soleils des indépendances* continua extremamente atual. Para Jean-François Kola:

Ils est aujourd'hui l'écrivain ivoirien le plus emblématique de sa génération par la réception de ces oeuvres. Depuis qu'ont brillé ses *Soleils*, Kourouma a pu nous donner déjà *Monnè, outrages et défis* (Seuil, 1990), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Seuil, 1999), et enfin *Allah n'est pas obligé* (Seuil, 2000). S'il a reçu en 2000, le Prix Renaudot et le Prix Goncourt des Lycéens, puis le Grand Prix Giono pour l'ensemble de son oeuvre, ce n'est point par complaisance. C'est sans doute la constance de Kourouma que fait de lui un écrivain reconnu dans la domaine de la création littéraire en Afrique (KOLA, 2005. p.159).⁹

⁸ Conceito de Christiane Ndiaye utilizado por Kasereka Kavwahirehi.

⁹ No momento em que Jean-François Kola estava escrevendo sua tese Ahmadou Kourouma ainda estava vivo. Em 2003, após sua morte, a *Édition du Seuil* ainda lançou o romance inacabado *Quando on refuse, on dit non*, que seria uma continuação de *Allah n'est pas obligé*.

A constância na escrita fez com que Ahmadou Kourouma se inserisse na geração de escritores que seguia a década de 1960 e fez que com o romance na Costa do Marfim florescesse e ganhasse força. A segunda década pós-independência foi o momento de maturidade do romance marfinense, os autores se multiplicaram e obras eram publicadas regularmente. A produção romanesca na Costa do Marfim conheceu um desenvolvimento notável. Nomes como o já citado Chales Nokan, além de Amadou Koné, Jean Marie Adiaffi, Maurice Bandaman podem ser citados. Jean Marie Adiaffi, autor de *La carte d'identité*, livro com o qual ele ganhou o *Grand Prix littéraire d'Afrique noire* em 1981, foi um dos escritores que teve em Ahmadou Kourouma uma referência, um exemplo a seguir.

De maneira geral, o romance marfinense independentemente da época é uma imagem do contexto socio-histórico em que está inserido. Os primeiros romances, escritos pelos autores da primeira geração, foram a pintura dos abusos da colonização e dos conflitos entre as tradições africanas e os valores ocidentais. Depois, após a independência, outro tipo de romance aparece e tem como objetivo mostrar o desencantamento sofrido pelas populações africanas frente ao descaso dos dirigentes africanos que se tornaram verdadeiros ditadores, praticamente uma cópia dos predecessores da administração colonial. Uma nova forma de colonização velada, que fez dos dirigentes africanos fantoches de governos ocidentais guiados sob a lógica da guerra fria. É o caso de *Les soleils des indépendances*. Tal tendência seguiu até o final da década de 1970, os anos de 1980 se caracterizaram por escritores que tentaram entender os vícios e defeitos que afligem uma sociedade marfinense que tenta se encontrar. De uma maneira ou de outra os escritores da Costa do Marfim procuram, desde o nascimento do romance, encontrar resposta para os problemas que afligem a sua sociedade. De certa maneira abraçado a contingências da história, como afirma Jean-François Kola: « Ainsi, le roman ivoirien semble épouser son temps et les contingences de l'histoire, se construisant selon les nécessités du moment, c'est-à-dire en fin compte se posant comme un roman fondamentalement engagé » (KOLA, 2005. p.164). Neste contexto, Ahmadou Kourouma faz parte da geração de escritores conscientes de que a procura por novas formas pode garantir a sobrevivência e mesmo o dinamismo da literatura, sendo assim um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento literário da Costa do Marfim. Falta se perguntar: como um matemático que tinha problemas de

aprendizado com a língua francesa se tornou um dos maiores nomes da literatura marfinense?

2. *Ahmadou Kourouma: de matemático a escritor.*

Voltamos ao início. Ahmadou Kourouma nasceu em Boudiali – norte da Costa do Marfim – mas passou sua infância em Togobala. O nome da cidade vai percorrer a obra de Ahmadou. Togobala é a cidade natal de Fama, personagem principal da trama de *Les soleils des indépendances*, no país fictício de Côte des Ébènes. É também o nome do povoado do pequeno Birahima em *Allah n'est pas obligé*. A obra de Ahmadou Kourouma não é tecida com elementos explicitamente autobiográficos, mas em muitos momentos é possível encontrar ecos da vida do autor em seus personagens e suas tramas. Em Togobala, Ahmadou foi criado por um tio materno e recebeu sua iniciação nas tradições da cultura malinké.

2.1. *Um escritor que é malinké*

O nome Kourouma já é um anúncio de que estou me referindo a um malinké, o sobrenome herdado do pai vem da nobreza dos guerreiros caçadores malinkés (BORGOMANO, 2004. p.04). Tanto o nome Kourouma, quanto, e especialmente, a etnia malinké, e junto com ela elementos de sua cultura, suas tradições, sua língua e forma de pensar fundamentam toda a obra do escritor. E podem ser encontrados em todos os seus romances, como fica bem evidente nesse trecho de *Allah n'est pas obligé*¹⁰.

Em nosso país, o Horodugu, tem dois tipos de raças, a dos bambaras e a dos malinquês. Nós que somos das famílias Kourouma, Cissoko, Diarra, Konatê, etc., nós somos malinquês, diúlas, mulçumanos. Os malinquês são estrangeiros; eles vieram do vale do Níger há muito, muito tempo. Os malinquês são gente de bem, que ouviram as palavras de Alá. Eles rezam cinco vezes por dia; eles não

¹⁰ Ou Alá e as crianças soldados como foi traduzido para o português por Flávia Nascimento, em edição de 2003 pela Estação Liberdade.

bebem vinho de palmeira e não comem carne de porco nem os bichos caçados degolados por um cafre feiticeiro como Balla. Nas outras aldeias, os habitantes são bambaras, idólatras, cafres, infieis, feiticeiros, selvagens, bruxos. Os bambaras às vezes são chamados de lobis, senufos, kabiês, etc. Eles viviam antes da colonização. Eles eram chamados de homens pelados (KOUROUMA, 2003. p.22).

Em termos de uma breve contextualização a respeito do povo malinké, evoco alguns elementos históricos que também serão relevantes na sequencia desta pesquisa. O povo malinké é um grande grupo étnico da região do Mandingue – região localizada no oeste da África e que ocupa um vasto território compreendendo o sudoeste do Mali, o sul do Senegal, o leste da Guiné, Burkina Faso e o noroeste da Costa do Marfim. Os malinkés são um povo de grandes guerreiros cujas conquistas se dão Idade Média até o início do período colonial, também são conhecidos como importantes comerciantes do oeste africano (CARMO, 2008. p. 34). Em *Les soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma, problematiza essas duas grandes características malinkés:

Le négoce et la guerre, c'est avec ou sur les deux que la race malinké comme un homme entendait, marchait, voyait, respirait, les deux étaient à la fois ses deux pieds, ses deux yeux, ses oreilles et ses reins. La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas. Et l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles (KOUROUMA, 1970. p.23).

Os malinkés são um povo originário do Império do Mali – ou Império Mandingue medieval, um dos maiores e mais poderosos impérios conhecidos durante a história da África – que se estendeu, entre surgimento e apogeu, entre os séculos XIII ao XV. A formação do Estado mandingue, se inicia em 1230, quando Soundjata Keita¹¹, considerado maior imperador do Mali, consegue subtrair seu país à dominação sosso. Graças ao poderio militar e à excelência administrativa de Soundjata que o Império Mandingue expande suas fronteiras. A expansão continua com os sucessores de Soundjata até o século XV, início da decadência, com a perda de províncias e as conquistas Mossi. A dissolução do império possibilita a abertura de espaço para a fundação dos reinos Bambaras, vindos do leste no século XVII. (CARMO, 2008. p. 36).

¹¹ Ver: Soundjata ou le épopée mandingue, obra de Djibril Tamsir Niane.

No século XIX o almamy¹² Samory Touré fundou um reino mulçumano, retomando a tendência malinké de conquista e expansão. Ahmadou Kourouma, transforma o almamy Samory em personagem de *Monnè, outrages et défis*:

Samory Touré, l'Almamy, le « Fa », était le plus valeureux du Mandingue ; il avait le savoir, la stratégie et les moyens de vaincre les Français et les avait défaits sur plusieurs fronts. « Exalté soit Allah ! Exalté soit Allah ! Le Mandingue ne sera pas entièrement une terre d'hérésie. » Djigui remercia plusieurs fois le Tout-Puissant par des prières.

Par la poudre, le feu et le fer, Samory s'était taillé le plus grand empire que le Mandingue ait rassemblé depuis Soundiata (KOUROUMA, 1990. p.25).

Ahmadou Kourouma está se referindo ao fato de Samory Touré ter sido uma dos maiores obstáculos para a conquista colonial francesa da África do oeste. Ele resistiu às forças europeias durante cinco anos, até finalmente ligar-se ao poder colonial por meio de um tratado. Mas tal aliança foi apenas temporária, Samory rompe com seu compromisso e resiste à penetração das tropas francesas na região oeste africana até o início do século XX (CARMO, 2008. p. 36). A resistência de Samory é retratada em *Monnè, outrages e défis* e Djigui, rei de Soba e personagem principal da narrativa, se torna seu aliado.

Em termos sociais e culturais, o Império do Mali teve profunda influência islâmica, promovendo, ao longo dos anos, a conversão de vários povos mandingues. Desde o século XII os povos da região oeste africana vinham sofrendo influência mulçumana. Enganam-se aqueles que acreditam que a África só conheceu as trocas culturais a partir da invasão europeia. A influência mulçumana não se sobrepôs à cultura local e, na prática, o amplo código religioso, moral e político do Alcorão foi adaptado às crenças e culturas locais. Desse modo, os malinkés são mulçumanos, mas mantêm fortemente as tradições locais (Ibidem, 2007. p. 36-37). Essa mistura cultural, esse islamismo praticado e ensinado por marabus que usam gris-gris¹³ e fazem sacrifícios, essa cultura malinké híbrida, típica do “entre-lugar”¹⁴, perpassa toda obra de Ahmadou Kourouma.

¹² Termo malinké que significa chefe político e espiritual

¹³ Espécie de talismã pode ser usado para diversos fins para sorte, para proteção, etc.

¹⁴ Conceito de Homi K. Bhabha, em O local da cultura.

Os temas da cultura malinké são caros ao escritor e percorrem sua obra, mesmo em livros como *Allah n'est pas obligé* que narra a história de Birahima, uma criança soldado que passou pela Libéria e em Serra Leoa. Ou em *En attendant les votes de bêtes sauvages*, romance épico que narra a história do general e ditador Koyaga descendente dos homens pelados. Mas a história é narrada através da *donsomana*, narrativa de caça dos griots malinkés. A referência à etnia e cultura malinké é tamanha que o escritor foi questionado se ele aceitaria o título de “escritor malinké”. A resposta de Ahmadou Kourouma foi bem direta:

Non, c'est une appellation qui m'a été donnée parce que j'écris à partir du malinké mais les Malinkés sont présents en Côte d'Ivoire mais aussi au Mali, en Guinée, au Sénégal, au Burkina Faso. Nos problèmes sont trop différents pour que l'on puisse prétendre parler globalement des Malinkés. Il n'existe pas d'irréductibilité malinké et les passés historiques récents ont séparé les intellectuels malinkés des différents pays (KOUROUMA, 1987. S/N).

Ahadou é bem consciente das diferenças culturais que se impuseram aos povos de etnia malinké e ele não pretende escrever sobre, nem ser porta voz de todos os povos malinkés de todos os países da África sulaariana. Ele parte da sua realidade, da sua experiência e vida, do conhecimento de mundo o qual ele possui. É bem verdade que o escritor foi iniciado na tradição pelo seu tio, mas sua formação como escritor e como pessoa vai muito além disso.

2.2. *Sem Houphouët, sem Kourouma*

Além de ter passado pela École Primaire Supérieur de Bingerville, Ahmadou Kourouma mais tarde foi enviado para o Mali, para completar seus estudos na *École technique régionale de Bamako*. Mas faltando apenas algumas semanas para o fim do ano escolar ele encabeça uma rebelião denunciando as condições da alimentação e das lavanderias do campus o que acabou provocando uma greve. A confusão resultou na expulsão de Ahmadou, que não obteve seu diploma e ao retornar para a Costa do Marfim foi recrutado pelas forças armadas coloniais.

Desde muito jovem, o autor manteve uma postura engajada politicamente. A primeira manifestação de sua opinião frente às injustiças que via foi em Bakamo, a

segunda foi nas forças armadas quando se recusou à participar de um ato de repressão contra o R.D.A (Rassemblement Démocratique Africain)¹⁵, ele não apontaria armas para compatriotas. Essa atitude foi considerada como indisciplina e fez com que o autor fosse expulso mais uma vez, agora das forças armadas coloniais e, por conseguinte, do país. É enviado para a Indochina no corpo de guerrilheiros senegaleses, onde fica entre os anos de 1951 a 1954. Lá toma por hábito a escrita e anota todos os dias em seus cadernos a realidade que o cercava, a vida dos guerrilheiros senegaleses.

C'est à cette époque qu'Issa Bamba, son ami d'enfance, reçoit régulièrement de lui de longues lettres dans lesquelles il l'informe de son souhait de conserver le « maximum de sa solde » pour financier et suivre des cours par correspondance puis tenter ensuite les grandes écoles en France (DJIAN, 2010. p.38)

Assim, em 1954 Ahmadou Kourouma vai para França com o intuito de completar sua formação. Alcança o objetivo de entrar nas “grandes escolas da França” no ano de 1957. Entre as opções que tinha, escolheu se matricular no *Institut de science financière et d'assurances* em Lyon, para completar seus estudos em matemática e ciências atuariais. Recebeu o diploma em 1959, casou-se com uma francesa e já tinha uma vida e uma carreira planejada em sua mente. Voltar para a Costa do Marfim não estava incluído nos planos. Mas Ahmadou acaba retornando a sua terra natal, em 1960 – meses antes da independência –, por um “compromisso moral em relação à situação política de seu país” (CARMO, 2008. p.19). Ele acredita na independência e acredita no futuro da Costa do Marfim. Seu retorno, porém, acaba se tornando uma grande decepção. Kourouma constata « les Africains ne désirent pas se battre pour l'indépendance. La Côte d'Ivoire se [bat] pour devenir un département français » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.39). A independência é alcançada, mas a situação política do país continua extremamente delicada, agora reina no Estado *livre* o partido único.

¹⁵ O RDA é uma antiga federação de partidos políticos africanos fundada durante o Congresso de Bakamo (18 - 21 de outubro de 1946) por Félix Houphouët-Boigny e Modibo Keita, aquele mais tarde se tornará ministro no governo francês e o primeiro presidente da república da Costa do Marfim e este virá a ser o presidente do Mali Independente. Sua afiliação ao Partido Comunista Francês (PCF), único partido metropolitano presente em Bakamo, provoca a oposição de numerosos partidos territoriais africanos, e numerosas 'trapaças' por parte da administração colonial francesa. Em 8 de maio de 1950 a RDA anuncia finalmente sua desfiliação do PCF e sua ligação com a Union démocratique et socialiste de la Résistance (UDSR) facilitada por François Mitterrand.

Ahmadou Kourouma que tanto apoiou a luta anticolonialista; é preso em 1963, acusado de participar de um suposto complô contra o presidente Félix Houphouët-Boigny. Foram muitos os presos e torturados por conta de um complô que jamais existiu. Por que era casado com uma francesa, Ahmadou não ficou muito tempo na prisão:

Moi j'avais eu, si j'ose dire, une drôle de intervenue. On m'avait discrètement libéré parce que j'étais marié à une Française. On ne voulait pas que les Français se mêlent d'une affaire entre Noirs, un complot avec sorciers, marabouts, gris-gris et safricifes sanglants (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.50)

O futuro escritor ficou muito revoltado com toda a situação, ele estava livre, mas se sentia culpado por isso. Seus amigos continuavam presos, sofrendo com torturas e tratamentos bárbaros. Amigos da época afirmam que Kourouma estava fora de si, quase violento em detrimento da situação. Por este motivo, Jean-Michael Djian escreve: « Sans Houphouët, pas de Kourouma » (DJIAN, 2010. p.49). Foi Houphouët-Bogny quem fez de Ahmadou Kourouma um escritor. *Les soleils des indépendances* nasceu de sua vontade de testemunhar, de denunciar as situações pelas quais ele e os amigos haviam passado.

Aos 36 anos, Ahmadou Kourouma decide tomar a caneta entre os dedos e dar seu testemunho. Sua ideia inicial era escrever sobre a forma de um ensaio tudo o que havia acontecido em Abidjan. Mas o ensaio não o convencia, ele não gostava do texto, não acreditava nos personagens: « Mes personnages ne ressortaient pas, je ne les sentais pas » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.56-57). Enfim, Ahmadou Kourouma entendeu, ele deveria escrever ficção. Em sete meses redigiu seu primeiro romance, mas demorou cinco anos para conseguir editá-lo.

Os acontecimentos de 1963 foram tão fortes e marcantes na vida de Kourouma, a crítica do autor à figura de Houphouët-Bogny é tão contundente que é possível identificar a figura do presidente em todas as obras do escritor. Suas duas primeiras obras foram críticas diretas ao ditador. Além disso, em pelo menos dois dos seus romances – *Monnè, outrages et défis* e *Allah n'est pas obligé* – o nome de Houphouët chega a ser literalmente citado. Em, *En attendant les votes des bêtes sauvages*, Kourouma só não manteve o nome de Houphouët por conta de seu editor:

J'ai voulu écrire ce roman avec ces noms, mais mon éditeur m'en a dissuadé. Selon lui, cela risquait d'entraîner de graves conflits juridiques. J'ai voulu alors en conserver quelques-uns, tels Houphouët-Bogny, Mobutu, Hassan II, Bokassa. Cela n'a pas marché non plus. J'ai gardé toute-fois certains de leurs totems : le léopard, le caïman, l'hyène, etc. Officiellement, il ne s'agit pas de dirigeants africains (KOUROUMA, 1999. p.178).

Oficialmente, o romance não trata dos dirigentes africanos, afirma Kourouma. Mas qualquer um que conheça um pouco de sua história e de sua obra romanesca consegue identificar as referências ao ditador. Além do *totem caïman* de Houphouët ter sido mantido como totem do presidente e ditador Tiékonroni, Kourouma faz dele dirigente da *République des Ébènes*, uma referência direta ao país fictício *Côte des Ébènes* que em *Les soleils des indépendances* representava a Costa do Marfim.

O jogo entre realidade e ficção está sobre uma linha tênue nas obras de Ahmadou Kourouma. Se ele decide começar a escrever para testemunhar suas experiências frente aos acontecimentos da história e da política de África, é exatamente isso que Kourouma faz de seus romances: um testemunho. « Voilà ! C'est ma fiction, c'est ma lecture de l'Histoire » (KOUROUMA, 1988. p.600), é a sua leitura da história diz o escritor. Pois é exatamente disso que se tratam seus romances, de história e de política; das tradições africanas e malinkés; do choque entre culturas nascido da colonização. Seus romances são a sua leitura, sua perspectiva de eventos históricos importantes no destino da Costa do Marfim e dos países da região sulsaariana francófona da África. Ahmadou Kourouma joga uma enorme lamparina sobre verdades que ao longo de anos poucos quiseram ver.

2.3. “*Eu não escrevo um romance por escrever um romance*”:

Je n'écris pas un roman pour écrire un roman. J'écris pour une raison donnée. Il faut que j'aie une motivation puissante pour écrire quelque chose. Comme pour nous Africains écrire ne rapporte rien, il faut qu'on y croie. C'est comme un sacerdoce, quelque chose de profond.

Ahmadou Kourouma

A motivação de Ahmadou Kourouma se encontra na história e em seus silêncios, no sofrimento de um povo, nas coisas que ele viu e viveu. Em *História, a arte de inventar o passado*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior problematiza os diversos embates teóricos que há anos cercam a literatura e a história como campos de conhecimento. E dá ao leitor uma bela definição da tarefa do historiador, pensando-a como a tarefa:

...de um garimpeiro de esperanças em meio a cinzas, como aquele responsável por produzir uma contramemória dos vencedores, como aquele comprometido a reacender as pequenas brasas que restassem do calor das refregas e das batalhas que se travavam no passado e que, recobertas de poeira, já não mais cintilavam, nem causavam perigo (JUNIOR, 2007.p.87).

É bem verdade que esta é uma definição subjetiva e que a tarefa do historiador é bem mais complexa do que a recitada nestas poucas linhas, mas não estamos tratando aqui de um historiador e, sim, de um escritor que à sua maneira também cumpre a tarefa de um garimpeiro de esperanças em meio a cinzas. Um garimpeiro que tem sede por testemunhar as mazelas que ele vê afligir os seus e que são ignoradas por boa parte do mundo, que a sua maneira também é responsável por produzir uma contramemória de África e dos africanos. Redigiu seu primeiro romance porque seus amigos estavam na prisão e havia uma ditadura – com seus abusos de poder, abusos econômicos e sociais – a ser denunciada. Compôs uma peça de teatro, pois havia acabado de voltar a um país que havia se transformado num reino de mentiras e novamente precisava fazer sua denúncia ¹⁶. Não são as cinzas do passado que Ahmadou está revirando, ele mexe e revira as brasas do presente em que está inserido. Mas a explicação que mais representa sua vontade de memória, seu querer de mostrar ao mundo a perspectiva de África, está relacionada aos motivos que o levaram escrever *Monnè, outrages et défis* e *En attendant les votes de bêtes sauvages*:

Quant à *Monnè, outrages et défis*, je suis toujours choqué de constater que de la colonisation on n'en parle pas, les morts de la colonisation on n'en parle pas, les morts de l'esclavage on n'en parle pas. Tous les jours, on nous dit ce que le communisme a commis comme crimes. En France, ils parlent tout le temps de l'occupation de quatre ans. Il en parlent depuis

¹⁶ C'est comme je vous l'ai dit, il a fallu à chaque fois de motivations puissantes. Le premier, *Les soleils des indépendances*, c'était parce que j'avais des camarades qui étaient en prison. Il y avait une dictature qu'il fallait certainement dénoncer. Après, il y a eu ma pièce *Tougnatigui* : quand j'étais revenu c'était le royaume du mensonge et il fallait le dénoncer (KOUROUMA, 2001. p.773).

combien d'années ? Cela fait cinquante ans qu'on en parle. Et nous, on n'en parle pas. C'était un peu, pour répondre à cette question, pour dire que nous aussi on a souffert. Maintenant quant au troisième roman [*En attendant les votes de bêtes sauvages*], c'est la *Guerre foide*. Personne ne peut se rendre compte de ce qu'a fait le guerre froide chez nous. Toutes les grandes dictatures que nous avons eues, tous les crimes, les Mobutu, les Bokassa, les Idi Amin, ce sont des créations de la guerre froide. Et c'est ce que j'ai voulu dénoncer (KOUROUMA, 2001. p. 773-774)¹⁷.

Foi para responder a esses silêncios a respeito de África, que para Ahmadou Kourouma são gritantes, que o escritor compôs sua literatura. É em detrimento deste tipo de posicionamento frente às temáticas de sua obra, além do conteúdo em si de suas narrativas, que o escritor é considerado por muitos como um escritor engajado, militante. Título que, como já vimos, ele nega. As realidades que ele cria em sua ficção são pautadas nas realidades que ele vivencia. « Il y a beaucoup de corruption, d'injustice sur le continent africain » (KOUROUMA, 1989. S/N), afirma o autor, e como fazer literatura nesse contexto sem evocar essas realidades?

Pelo mesmo posicionamento, por essa vontade de memória do autor, que a obra de Kourouma está tão atrelada à História, à realidade. Romances onde realidade e ficção se misturam a tal ponto que já não é possível saber até onde vai a criação literária, até onde se trata de um relato fidedigno do que acontece sobre as terras africanas. A preocupação de Ahmadou Kourouma com a realidade é bem evidente na sua narrativa. Seja pela utilização de personagens históricos reais como personagens em seus romances, seja citando e datando acontecimentos históricos verídicos e suas reais consequências, a História está escrita em sua obra. Os depoimentos e entrevistas que deu enquanto vivo fortalecem esse fato, as frases « Je dis la vérité », « je presente seulement la vérité », « je presente l'Histoire comme elle est », « tout ce que je dis sur Houphouët est vrai », « j'écris de choses qui sont vraies », se tornam praticamente bordões repetidos inúmeras vezes em diferentes momentos. Falando a respeito de *En attendant les votes de bêtes saugaves*, em entrevista a revista *Politique africaine*, no ano de 1999, Kourouma fala da utilização de acontecimentos reais na sua narrativa:

¹⁷ *Mobutu Sese Seko*, ditador do Congo de 1965 a 1971 – posteriormente segue um regime autocrático onde o país foi rebatizado de Zaire, de 1971 a 1997; *Idi Amin Dada*, ditador de Uganda, entre 1971 e 1979; *Jean-Bedel Bokassa*, presidente República Centro-africana, entre 1966 e 1976 e, posteriormente, se autoproclama imperador da República Centro-africana, entre 1976 e 1979.

Les comportements des dictateurs africains sont tels que les gens ne le croient pas; ils pensent que c'est la fiction. Leurs comportements dépassent en effet souvent l'imagination. Les dictateurs africains se comportent dans la réalité comme dans mon roman. Nombre de faits et d'événement que je rapporte sont vrais. Mais ils sont tellement impensables que les lecteurs les pensent pour des inventions romanesques. C'est terrible ! (KOUROUMA, 1999. p.179).

É importante ressaltar que é a respeito dos comportamentos de pessoas reais, as quais são usadas como base para a criação de seus personagens fictícios, ao que o escritor está fazendo referência. O que não significa que ele abandona o caráter ficcional de seu texto. Também foram inúmeros os momentos em que o escritor falou a respeito da criação de seus personagens, afirmando que, de fato, ele os criava a partir de pessoas reais – como todo romancista, afirma ele. Mas que depois de seu trabalho de criação eles se transformavam, já não eram mais as pessoas nas quais foram inspirados e, sim, os personagens pertencentes ao universo fictício do texto. Os comportamentos e posicionamentos dos personagens, os eventos ocorridos, a forma de se pensar e agir são verdadeiros. Mas os personagens, a narrativa em si, são fruto de seu trabalho de criação literária.

Ahmadou Kourouma era bem consciente de que seu trabalho era ficcional e não historiográfico. Uma vez perguntado se os seus romances poderiam ser lidos como “livros de história”, ele responde de maneira bem clara e direta que não. O que ele escreve são as suas impressões sobre a História, ele afirma: « je presente ce que je pense et ce qui m'a paru particulier dans l'Histoire. Ce n'est pas l'Histoire que je raconte, je prends les bases historiques sur lesquelles je scanne les faits que je raconte » (KOUROUMA, 1998. p. 600).

Desde o início da redação desta pesquisa, venho ressaltando o quanto a literatura da região sulsaariana da África francófona está atrelada a narrativa histórica e ao contexto sociocultural e político no qual está inserida. Nesse sentido, Ahmadou Kourouma mantém um posicionamento semelhante, ele afirma que os acontecimentos históricos ocorridos nos países africanos têm tamanho impacto na vida cotidiana das gentes que não é possível fazer uma literatura “séria” sem se fazer apelo à História:

En Afrique, on ne vit que l'Histoire parce que, tout ce que nous vivons, tout ce que nous connaissons est histoire. C'est la situation historique créée par la colonisation, c'est la situation historique créée par la guerre froide, c'est la situation

historique créée par les guerres tribales. En Afrique, celui qui veut travailler doit prendre appui sur l'Histoire pour donner un ton sérieux à son travail. Moi, mes projets son historiques et qui m'analyse ainsi m'aura compris. Mon travail en soi est historique parce que je veux répondre à des situations. Je me suis donc obligé de prendre des éléments de l'Histoire pour témoigner et en même temps répondre aux Européens. [...] Moi j'écris avec l'Afrique. J'écris avec les Africains pour les Européens. J'écris avec vous pour dire aux Européens ce qu'ils nous ont fait (KOUROUMA, 2002. p.611-612).

Quando Ahmadou Kourouma diz que é preciso responder aos europeus; quando ele explica que escreveu *Monnè, outrages et défis* por se sentir chocado em constatar a existência de inúmeros discursos sobre os quatro anos de ocupação que a França sofreu durante a guerra, enquanto muito pouco se fala, muito pouco se escreve a respeito do que os africanos sofreram durante todos os anos da ocupação colonial; quando ele expressa seu desejo de testemunhar, quando ele fala em dever de memória; ele está se referindo ao que ele acreditava ser o papel do escritor africano. O papel que ele mesmo procurou desempenhar com as obras que compôs durante toda sua vida.

Ahmadou Kourouma apontava como sendo dois os grandes papéis a serem desempenhados pelos escritores de sua época. O primeiro seria o de desmistificar a história africana. Já que a maior parte do conhecimento produzido até hoje a respeito de África foi escrito por intelectuais ocidentais, esta realidade era ainda mais gritante na época de Kourouma. É preciso que o escritor africano tome a palavra para falar, para escrever sobre o seu próprio continente, sua própria realidade, sua própria cultura. O segundo papel que Kourouma acreditava que deveria ser desempenhado pelos escritores é o de preservar a cosmogonia africana, a forma de pensar e de criar específicas dos povos africanos e que estaria por desaparecer:

C'est que l'histoire africaine, que ce soit la littérature africaine ou la cosmogonie africaine, porte de réalités, de connaissances que certainement nous devons défendre, maintenir. C'est pourquoi je crois au point de vue technique de conter, la technique de l'écriture, la technique de l'oralité, il faut les préserver. C'est pourquoi j'utilise à chaque fois de nouvelles techniques qui correspondent à certaines réalités. Et puis, je crois que nous avons besoin de maintenir nos structures, notre cosmogonie (KOUROUMA, 2001. p.778).

A estrutura de seus romances, a técnica utilizada em cada um deles está estritamente relacionada à realidade que pretende representar. Sua preocupação formal

serve a seu objetivo de ser “autêntico no sentido africano”¹⁸. Ahmadou Kourouma parte da cosmogonia africana para compor suas histórias e precisa, pois, encontrar técnicas narrativas que deem conta desta cosmogonia, de tal maneira de se pensar o mundo. Para isso faz uso da liberdade com a qual Henry James o presenteou no início deste capítulo, utiliza como bem entende a língua francesa e as técnicas de narração dos griots, dos soras. Assim, cumpre também com o objetivo de resgatar técnicas narrativas pertencentes às tradições orais e adaptá-las à forma escrita. Como é o caso da técnica do *donsomana*, usada em *En attendant les votes de bêtes sauvages*: « Ce genre de récit me permettait d’abord de faire vivre une technique de narration qui est sur le point de disparaître. Le soir, dans le villages malinké, les griots des chasseurs viennent raconter le donsomana... » (KOUROUMA, 1999. p.178).

Ahmadou Kourouma foi um escritor que dedicou a vida à compor narrativas que cumpriam com o objetivo de preservar as memórias, as histórias, as cosmogonias, as estruturas linguísticas, as técnicas de narração de seu povo. Acreditou que o escritor africano deveria estar preocupado com a preservação de elementos tão caros, acreditou que os romances africanos deveriam estar bem situados no interior de seu povo e de sua cultura e assim os fez. Ahmadou Kourouma foi um escritor que acreditou na África, na riqueza de suas culturas de seus povos.

Faleceu em 2003, com quatro romances e uma peça (*Tougnantigui, le diseur de vérité*, foi editado e publicado pela *Acario* em 1998) publicados; um romance em andamento (*Quand on refuse on dit non*, foi publicado postumamente, em 2004, pela *Seuil*). Além de cinco livros infantis narrando histórias africanas, encomendados pela *Édition Grandir*. Recebeu o *Prix de la francophonie du Québec*, por *Les soleils des indépendances*; o *Prix du Livre Inter*, por *En attendant le vote des bêtes sauvages*; os prêmios: *Prix Amerigo-Vespucci*, *Prix Renaudot*, *Prix Goncourt des lycéens*, por *Allah n’est pas obligé*; e o *Grand Prix Giono* pelo conjunto da obra. Em 2004, o *Salão Internacional do Livro* instituiu o prêmio Ahmadou Kourouma para premiar romances ou ensaios de escritores da África sulsaariana francófona.

¹⁸ « ce n’est pas pour le fait de faire de l’innovation puisqu’il arrive que mon objectif est d’être authentique dans le sens africain » (KOUROUMA, 2001. p.774).

3. *Um caminho literário percorrido pelas vias da História:*

Estamos vendo que a escrita de Ahmadou Kourouma imprime ao texto a sua leitura da História africana pós-colonial. Seus romances seguem uma linha (quase) cronológica, passando pela colonização francesa, a independência da Costa do Marfim e o partido único, as ditaduras da África sulsariana durante a Guerra Fria e, finalmente, as guerras tribais e a delicada situação das crianças-soldados em países como a Libéria e a Serra Leoa.

Histórias narradas através de um discurso satírico, permeado por um humor ácido e debochado. Histórias que carregam um grande débito para com as literaturas orais, já que Kourouma faz uso de diversas de suas técnicas: o conto, o *donsomana*, as lendas, a epopeia e os provérbios. A literatura de Kourouma fala a mesma língua que falavam os griots, ela joga o leitor dentro do universo oral e performático dos griots mandingues para quem a arte da palavra é a autoridade da “memória coletiva”. « L’auteur invite son lecteur, s’il ne l’initie, aux secrets de la parole en pays mandingue » (DIANDUE, 2003. p.11).

Ele convida a nós, leitores, a conhecermos os segredos, a visão de mundo, de seu povo. Mas não nos conduz como se estivesse guiando turistas num passeio exótico pela África. O ponto de vista é o dele, a linguagem é a dele – um francês violado, um discurso confluyente entre o malinke e a língua oficial –, a forma narrativa segue as regras de seu povo. Por mais que Ahmadou Kourouma afirme, como supracitado, que escreve para responder aos europeus, ele não tece uma narrativa ocidental. Ele nos inicia na sua narrativa africana:

Ahmadou Kourouma nous paraît l’un des meilleurs initiateurs. Mais, il n’a rien d’un guide touristique, il n’écrit pas pour nous donner, à nous lecteurs étrangers, un aperçu exotique de son pays. Il n’écrit même pas vraiment pour nous, ou pas d’abord pour nous. Il écrit, c’est tout. Comme tout grand écrivain. Mais il nous convie à l’aventure d’une découverte profonde, en nous installant au coeur de l’autre : cette expérience exige une totale disponibilité et une grande ouverture » (BORGOMANO apud DIANDUE, 2003. p.9-10)

Como todo grande escritor ele escreve e isso é tudo. Há por trás de sua escrita um desejo de se libertar dos grilhões do Ocidente. Através de sua criação ele nos toma pela mão e percorre conosco séculos da História do seu continente. Veremos acontecimentos que nos são conhecidos: a colonização, a partilha da África na conferência de Berlim, as duas Grandes Guerras, a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, etc.

Mas dessa vez a História nos será apresentada por outra perspectiva, pelas palavras dos griots. É este caminho que percorreremos agora, desvendando seus temas, sua linha cronológica.

Les soleils des indépendances (1970, Seuil), narra a história de *Fama Doubouya*, verdadeiro príncipe malínke da região do Horodougou, despojado de trono, poder e qualquer privilégio de sua condição de nascimento poderia oferecer, por conta das *bastardices* da independência. Um príncipe, marido de uma esposa estéril, reduzido à mendicância para conseguir ganhar a vida. O romance coloca em foco e questiona os problemas políticos, sociais e econômicos sofridos pela população da Costa do Marfim depois da independência e da imposição do partido único – de Houphouët-Bogny. O percurso de *Fama* representa a desilusão com uma independência política que deveria servir ao povo da *Côte des Ébènes*, mas serve apenas ao *partido único*.

Escrito com o uso sutil do discurso indireto livre por momentos a narrativa confunde o leitor a respeito da fonte de suas críticas. As críticas e acusações de *Fama* sobre as independências e o partido único são apoiadas e fortalecidas pelo narrador. Ele mesmo um griot malinké, um porta voz do povo do país fictício da *Côte des Ébènes*, e um porta voz do próprio Ahmadou Kourouma. A maior inovação do romance, como já mencionado em outros momentos desta dissertação, foi uso do francês escrito sob a lógica malinké para representar de maneira mais verossimilhante a forma de *Fama* compreender o mundo e sua realidade.

Monnè, outrages et défis (1990, Seuil), objeto de análise dos próximos capítulos, retorna cronologicamente ao tempo anterior à colonização. O romance inicia com a invasão francesa nas terras mandingues e a resistência de seus povos. Através da história de Djigui Keita, rei de Soba, transcorrem-se anos de história dos povos da região do Mandingue e também da Europa. São evocados eventos históricos como a resistência de Samory à invasão francesa, a implementação do sistema colonial, as duas Grandes Guerras, a ocupação da França, a implementação do R.D.A, as lutas eleitorais, cerca de sessenta anos de História através da vida de um grande personagem.

O apelo de Ahmadou Kourouma a tantos eventos históricos serve ao objetivo de problematizar a própria narrativa histórica. « Il s'agit bien de disqualifier le récit historique ou, tout au moins, d'en rogner la prétention abusive à la Vérité » (BLACHÈRE, 2004. p. 18). Tal objetivo está apontado no próprio texto de *Monnè*,

outrages et défis: « J'ai créé l'histoire officielle de la dynastie des Keita » (p.190), diz Djeliba, o griot oficial de Djigui. É, exatamente, ao fato de que a História é escrita por homens e, por conseguinte, não passa de narrativa, de uma construção, que Kourouma fundamenta o romance. A palavra, ou a falta de entendimento das palavras, será a fonte dos mal entendidos, confusões, das injúrias, das mazelas ocorridas à Djigui e ao povo de Soba.

A epopeia da vida do rei Djigui se transforma num relato histórico narrado pela perspectiva “africana-animista-islâmica” de um Malinké. Nesse sentido, a maior inovação do romance são as vozes narrativas e os narradores desta história – tema da análise do próximo capítulo.

Para Boniface Mongo-Mboussa (2004) por se tratar de uma reflexão a respeito da colonização francesa na África do oeste, *Monnè, outrages et défis* deve ser compreendido como um romance que completa *Les soleils des indépendances*. Foi escrito posteriormente apenas por uma ordem prática relacionada às razões que fizeram Ahmadou Kourouma se tornar um escritor. Mas é o romance que abre cronologicamente a linha do tempo das temáticas de Kourouma.

En attendant les votes de bêtes sauvages (1998, Seuil), se trata de uma donsomana e, por este motivo, dos romances de Ahmadou Kourouma é o que mais apela às técnicas da oralidade. Chegando a forjar as cenas das performances do *sora*, griot de caça responsável por narrar a donsomana, em momentos em que ele se dirige ao seu público, retrata as danças que acompanham o final de cada vigília, os tambores. O leitor se sente como se estivesse assistindo a apresentação do *sora*. « Le récit purificateur est appelé en malinkée un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur *cordoua*¹⁹. Un *cordoua* est un initié en phase purificateur, en phase cathartique » (p.10), explica o *sora* ao seu público. A narrativa purificatória é feita para, e em homenagem ao ditador da fictícia *République du Golge*, Koyaga, narrando sua vida desde o nascimento até o momento em que a donsomana passa a ser contada.

O romance é uma crítica ferrenha às ditaduras dos países da África sulsaariana durante o período da Guerra Fria. Na narrativa o ditador Koyaga, após assassinar seu antecessor, faz uma viagem iniciatória em visita aos grandes ditadores do oeste africano.

¹⁹ Grifos de Ahmadou Kourouma.

A iniciação de Koyaga se trata de uma iniciação nos jogos de poder, nas mentiras, na corrupção, nas prisões infundadas e torturas que reinavam durante o período. Ahmadou Kourouma nunca fez questão nenhuma de esconder os nomes que ele visava denunciar em seu texto, Koyaga é uma referência a Gnassingbé Eyadema, dirigente do Togo. Os presidentes, ditadores visitados são: Houphouët-Boigny, velho amigo de Kourouma, dirigente da Costa do Marfim (*République des Ébènes*); Jean Bédel Bokassa, dirigente da República Centrafricana (*République des Deux Fleuves*); Mobutu Sese Seko, dirigente do Zaire (*République du Grand Fleuve*); Ahmed Sékou Touré, dirigente da Guiné (*République des Monts*); Hassan II, dirigente do Marrocos (*Pays des Djébels et du Sable*). O romance também tem como objetivo problematizar a relação dos respectivos governos com a lógica animista, esta relação entre poder do Estado e poder religioso – dos marabouts, dos gris-gris.

Allah n'est pas obligé (2001, Seuil), é o primeiro romance de Ahmadou Kourouma em que o narrador não se trata de um griot, ou sora. Com um narrador autodiegético, o romance narra a história de Birahima um menino malinké, de dez ou doze anos – ele não sabe ao certo – que atravessou a Libéria e a Serra Leoa em busca de uma tia para deixar de ser um “menino sem eira nem beira” (p.13). Na busca ele participa das guerras tribais, em ambos os países, como uma criança-soldado que matou muito e se drogou muito.

A narrativa de *Allah n'est pas obligé* é ácida, direta, recheada de palavrões, de ironia e cinismo, ela parte da boca de uma criança que resolve contar sua “vida de merda, vida de puteiro” (p. 11) para um interlocutor cuja identidade só descobrimos ao final do texto. Trata-se de uma denúncia brutal da situação das guerras tribais ocorridas nestes países, durante os anos de 1990. Especialmente em relação às crianças-soldados, as situações pelas quais passa Birahima são a tal ponto repugnantes que apenas a habilidade de romancista de Ahmadou Kourouma torna possível que o leitor não abandone a leitura e ainda a aprecie.

Quand on refuse on dit non (2004, Seuil), romance inacabado, publicado postumamente, retoma a história de Birahima que continua sendo narrador de suas mazelas. Se ao final de *Allah n'est pas obligé*, o leitor tem uma leve – bem leve – sensação de esperança por Birahima estar retornando para casa, em *Quando on refuse on dit non* ela se esvai. Pois Birahima está novamente armado de sua kalach, de sua

metralhadora; não mais na Libéria, nem em Serra Leoa, agora o menino precisa acompanhar um fugitivo através da Costa do Marfim.

O quinto romance de Kourouma retorna a sua terra natal para problematizar o quadro catastrófico da situação política da Costa do Marfim. Novamente o escritor retoma a história do país para explicar « les raisons et les origines du conflit tribal qui crée les charniers » (p.112). Ahmadou Kourouma passou sua vida de escritor interessado na História de seu país e de seu continente.

Em todos os romances que escreveu, ele manteve a mesma postura de revisitar e até certo ponto revisar a História oficial da África subsaariana. Kourouma quis testemunhar, mostrar a sua visão e o seu entendimento sobre fatos e eventos reais. Alguns deles amplamente conhecidos, mas quase sempre são narrados por uma perspectiva ocidental. Nesse sentido, testemunhar, atender a este desejo de memória significa se empenhar na construção de uma memória, diferente daquela que o público geral está acostumado, em relação à História de África.

Construir uma memória não significa abandonar o lugar de romancista para ocupar o de historiador. Significa possibilitar aos seus leitores que outras e diferentes histórias a respeito de África sejam narradas, que diferentes formas de se narrar sejam conhecidas, que outros pontos de vista sejam explorados e outras lógicas entendidas. Significa dar a oportunidade ao leitor de refletir a respeito do estatuto de verdade que a História oficial possui, e dar-lhe a opção de escolher quais discursos lhe são mais convincentes. É através do texto de ficção, através da técnica narrativa, que Ahmadou Kourouma consegue fazer tudo isso. Resta-nos, finalmente, adentrar a ficção.

II – Vozes de Soba: os narradores de *Monnè, Outrages et défis*.

Je suis griot. [...] nous [les griots] sommes les sacs à paroles, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'art de parler n'a pas de secret pour nous; sans nous les noms de rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations.

Griot Mamadou Kouyate¹

¹ NIANE, D.T. Soundjata ou l'épopée mandingue. Paris : Présence Africaine. 1960. 212p

A literatura é um discurso e da mesma maneira que todos os discursos ela se insere num jogo de poder. Tal jogo é refletido e problematizado pelo filósofo Michel Foucault (1970) em sua conhecida *Ordem do discurso*. Desde a introdução desta pesquisa venho tecendo argumentos e posicionamentos de maneira a mostrar quais são as consequências que esse jogo trouxe para as literaturas africanas de expressão francesa, focando no caso da Costa do Marfim e de Ahmadou Kourouma, para se possível, desconstruí-las.

O perigo dos discursos, diz Michel Foucault, é que a sua produção em todas as sociedades – supõe o filósofo – é controlada, selecionada, organizada. A produção de discursos passa por procedimentos de exclusão que determinam quais discursos são verdadeiros, ou não; quem é autorizado a proferir um discurso; quais discursos devem ser divulgados ou interditados. A reflexão de Michel Foucault vai muito além dessa singela introdução e vale a sua leitura. O que nos interessa da análise do filósofo francês é a consciência de que produzir um discurso, ou narrar uma história e as formas de narrá-la, é uma escolha e um posicionamento.

Em 2009, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie proferiu um discurso para o TED² que segue o mesmo sentido das palavras e das reflexões de Michel Foucault. Seu pronunciamento intitulado, *The danger of the single history*³, aponta para o perigo que existe em narrar apenas uma história a respeito de um povo. Ou narrar histórias partindo sempre de um único ponto de vista. A “única história” consistiria numa visão estereotipada e, portanto, incompleta sobre um povo, ou alguém. Uma visão que reduz a vastidão de histórias que nos formam enquanto pessoas, enquanto comunidades numa única história com focalização fixa. Para Chimamanda Adichie é impossível falar sobre o que ela chama de uma “única história” sem falar sobre poder.

Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como nosso mundo econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder.

Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história,

² Evento de conferências organizado em diversos países

³³ Cujas transcrição em português encontra-se em anexo sob o título de *O perigo da história única*.

e começar com "em segundo lugar". [...] Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente (ADICHIE, 2009. S/N).

Adentrando o universo ficcional, é exatamente isso que faz Ahmadou Kourouma em *Monnè, outrages et défis*. Ele narra a epopeia de um rei malinké que se vê rendido pela criação do sistema colonial. Ahmadou Kourouma narra sua história partindo do “fracasso do estado africano” e com isso ele muda toda lógica do jogo. Mais uma vez o escritor marfinense transgride as regras. Se em *Les soleils des indépendances* a transgressão foi a nível gramatical, em *Monnè* ela está inserida num nível estrutural. A gramática é respeitada, a sintaxe é a do francês padrão, a língua em si deixou de ser o seu campo de batalha.

Ahadou Kourouma até dá uma explicação em entrevista para a diferença de linguagem existente entre o primeiro e o segundo romance. Existe entre a escrita de um e outro uma distância de vinte anos, o autor explica que quando escreveu *Les soleils des indépendance* vivia o cotidiano da língua malinké, era natural que utilizasse deste artifício de mistura de línguas na sua literatura. Depois de anos morando fora da Costa do Marfim a sua relação com a língua mudou. Além disso, na época ele não tinha experiência com as questões literárias e por isso não tinha maiores preocupações com relação à forma ⁴. Tal realidade também mudou, em *Monnè, outrages et défis* encontramos um escritor que se propõe a brincar com as formas de narrar.

A autoridade máxima dentro de uma narrativa de ficção tem nome e até sobre nome, chama-se narrador. Segundo o teórico Gérard Genette (1995), o narrador pode adotar diferentes *sobrenomes*, diferentes classificações. Em relação à pessoa que narra, sua participação na história pode ser classificado como: *heterodiegético*, o narrador não é personagem da narrativa; *homodiegético*, o narrador é personagem, mas não o personagem protagonista; e *autodiegético*, trata-se de um narrador que conta sua própria história. Em relação ao nível narrativo pode ser classificado como: *extradiegético*, um narrador que na narrativa se posiciona externamente aos acontecimentos que estão

⁴ « Lorsque j'écrivais *Les soleils des indépendances*, je n'étais pas aussi averti des questions littéraires. A cette époque, je connaissais bien la langue malinké. Je la vivais quotidiennement. A force de vivre loin de mon pays, et bien que j'y revienne régulièrement, j'ai un peu perdu l'usage de la langue et la façon de penser malinké. Je n'ai plus la même manière d'aborder les problèmes. D'autre part, je suis aujourd'hui plus attentif à la grammaire. Avant, je n'avais qu'un seul but : exprimer ce que la personne pensait sans trop me soucier de la forme. » (KOUROUMA, 1989. S/N)

sendo narrados; *intradiegético*, narrador que está inserido no universo ficcional, é simultaneamente narrador e personagem.

O narrador pode ser classificado de diferentes formas, mas independentemente da classificação, numa coisa Gérard Genette é categórico: a relação que o narrador assume frente à história que narra é em princípio invariável. O narrador não poderia, pois, passar de um estatuto a outro. Não poderia adotar uma posição interna à narrativa, como um personagem testemunha, por exemplo, para posteriormente se colocar numa posição externa, como um narrador onisciente. Qualquer mudança neste sentido é considerada pelo teórico como uma infração. Mas segundo Gérard Genette haveria infrações ainda mais graves, ou mais perceptíveis ao leitor, do que a mudança de posição do narrador: “Transgressão mais forte ainda, a mudança de pessoa gramatical para designar a mesma personagem” (GENETTE, 1995. p. 245), afirma o teórico. Ora, se o narrador inicia a narrativa numa voz gramatical da terceira pessoa (ele), por exemplo, ele não poderia se transformar numa primeira pessoa (eu) bem no meio da narração.

Não fossem os cinco anos que separam a publicação de *Monnè, outrages et défis* (1990) do *Discurso da narrativa* (1995), eu chegaria a argumentar que Ahmadou Kourouma leu o texto do teórico francês apenas para poder transgredir as regras que nele são impostas. O segundo romance do marfinense é um belo exemplo de como quebrar com todas as regras colocadas aos narradores tradicionais ocidentais.

Nesse sentido, o professor de teoria literária, Davi Arrigucci Jr, numa conferência que proferiu para o Departamento Científico da SBPSP, no ano de 1998, discutiu as posições do narrador. Em sua fala, posteriormente publicada no *Jornal de Psicanálise*, Davi Arrigucci afirma que a escolha do narrador e dos pontos de vista da narração é uma das escolhas mais importantes na escrita de um romance. E que esta nunca é uma escolha inocente:

Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão do mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem ser também metafísicas, ontológicas [...]. Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica é articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas (ARRIGUCCI, 1998. p.20).

Desta maneira retornamos às *ordens do discurso* de Foucault, ao conceito de *nkali* de Chimamanda e ao jogo de poder que envolve o ato de narrar histórias. Se a escritora nigeriana afirma que contar histórias é um ato importante, que se devem narrar muitas histórias, diferentes histórias, sobre diferentes pontos de vista. O professor de teoria literária afirma que a forma pela qual estas histórias são narradas também importa e também são uma escolha e um posicionamento frente a uma visão de mundo. Não é à toa, pois, que Ahmadou Kourouma decide burlar as regras do discurso da narrativa. Isso pressupõe um posicionamento, nem que seja apenas do ser fictício que narra a história, nem que seja um posicionamento do narrador.

O escritor começa a narrativa de *Monnè, outrages et défis* narrando o “fracasso do estado africano” não apenas de forma literal, colocando como marco temporal inicial da história a resistência dos reis africanos frente à invasão francesa e à maneira pela qual agiram tais reis com as consequências desta invasão, mas também de maneira formal, escolhendo como porta vozes desta história narradores que se encontram do outro lado da moeda. Narradores que partem de outro ponto de vista daquele que os leitores ocidentais estão acostumados a encontrar.

Seja para além do universo ficcional de *Monnè, outrages et défis*, seja no interior da própria narrativa, as escolhas de narrador e pontos de vista de Ahmadou Kourouma têm implicações que só podem ser analisadas, de fato, através do texto.

1. Narradores de Soba:

A narrativa de *Monnè, outrages et défis* é fragmentada no que se refere as suas vozes. Ela não é constituída de um único narrador, mas comporta pelo menos três vozes diferentes que se misturam e se intercalam. “A escolha das vozes narrativas de um romance está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas”, diz o trecho supracitado do texto de Davi Arrigucci. É e o que pode ser identificado no romance: a escolha das vozes é um reflexo dos temas abordados ao longo da narrativa.

Temas que apontam para a fragmentação, o choque, a ruptura, a confusão e o embate. E que estão sugeridos desde o título do romance, composto por três palavras que possuem mais ou menos o mesmo significado, mas que não são exatamente a mesma coisa. Além disso, a primeira palavra do título não é uma palavra francesa e, sim, pertencente à língua malinké. « *Outrages* » e « *défis* » servem para dar significado à « *monnè* », através de uma técnica oriunda das tradições orais, e bastante usada por Ahmadou Kourouma ao longo de sua obra, da acumulação de significados. Desde o título está, pois, impresso o tom da narrativa: palavras francesas que servem ao objetivo de dar significado à visão malinké. Mas que são incompletas e imprecisas, o que por toda a narrativa será a causa de grandes mal entendidos, grandes confusões.

Antes da abertura do romance, o autor faz uso de uma epígrafe que torna bem evidente a análise que acabo de fazer a respeito do título:

Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment d'entendait en français le mot *monnè*.

« Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rangeuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement », répondit le Toubab qui ajouta : « En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monnè* malinké. »

Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les *monnew*. Et l'existence d'un peuple, nazaréen de surcroît, qui n'avait pas vécu et ne connaissait pas tous les outrages, défis, mépris dont lui et son peuple pâtissaient tant, resta pour lui, toute la vie, un émerveillement, les sources et les motifs de graves méditations (KOUROUMA, 1990. p.09)

Tanto o título como a epígrafe apontam para o encontro de duas línguas diferentes e, junto com elas, duas culturas e duas formas de se pensar e se viver o mundo. E para além disso, a impossibilidade de tradução plena entre essas duas línguas, culturas e visões de mundo, e as consequências – por muitas vezes trágicas consequências – de tal impossibilidade de tradução. Neste contexto, que surgem vozes narrativas fragmentadas, por vezes confusas, mas que se encaixam perfeitamente no tom que a narrativa pretende.

Parto de uma análise dos diferentes procedimentos tipográficos presentes no texto que já apontam para uma pluralidade de vozes e de pensamentos, para depois analisar os narradores em si. São vários os procedimentos que trazem a palavra de

outrem para a narrativa. As aspas (guillemets) são o primeiro destes recursos a ser introduzido no texto:

« *Du sang ! encore du sang ! De sacrifices ! encore des sacrifices !* »
commandait toujours le roi Djigui. (p. 13)

Já aparece no segundo parágrafo e são utilizadas em abundância ao longo das páginas do romance. Como fica evidente no trecho citado, as aspas são usadas para introduzir o estilo direto, dando enfoque para a fala de um personagem e diferenciando-a da voz do narrador.

Da mesma maneira, Ahmadou Kourouma utiliza o travessão para introduzir o discurso direto na forma de diálogos em contraposição às falas isoladas e monólogos marcados pelas aspas. Os diálogos são numerosos ao longo de todo texto e acontecem normalmente quando surgem personagens estrangeiros, ou uma lógica diferente de pensamento: temos os diálogos entre Djigui e Samory, entre Djigui e o mensageiro de Samory – que mais tarde se torna o seu *griot*, entre Djigui e o *capitão branco* – por conseguinte, também com o intérprete, e seguem entre vários personagens ao longo de todo romance. Os diálogos marcados pelas traduções do intérprete, Soumaré, são os exemplos mais evidentes do choque cultural e da dificuldade de tradução que permeia a atmosfera do romance:

- Les filles ont été extraordinaires; [...]. C'est une chance pour elles et pour Soba. Nous ferons de nombreux mulâtres, des demi-Blancs pour Soba qui sera une grande ville et vous un grand chef.

L'interprète, qui était figé dans son interminable garde-à-vous, exécuta le repos, se retourna vers Djigui et traduisit les félicitations par :

- Vos prières sont éxaucées, vos sacrifices acceptés. Djigui, vous avez de la chance ; on mettrait le monde entier dans une gourde, de chanceux comme vous y obtiendraient assez d'espace pour suspendre leur hamac. Le Blanc prédit de grands honneurs et même le titre de chef des chefs (p.56-57)

O intérprete fala a língua de Djigui não apenas no que se refere ao código linguístico, mas também partilha do mesmo código cultural. Por esse motivo quando o capitão faz um elogio às jovens que lhes foram enviadas como tributo e afirma que muitas delas foram tomadas como esposas que seriam as mães dos “*semi-brancos*” para o crescimento de Soba, o intérprete diz em sua tradução que as preces foram ouvidas e os sacrifícios aceitos. As palavras do “*capitão branco*” ganham um tom profético na

tradução de Soumaré e são inseridas na lógica de Djigui que acredita que será o “*chefe dos chefes*”. Da mesma forma que não ter uma tradução exata para a palavra *monnè* na língua francesa se torna sinônimo de que os europeus não conhecem os ultrajes e os desafios que conheceram durante toda a vida Djigui e o povo de Soba.

Além das formas de discurso, as quais inserem na narrativa as falas propriamente ditas dos personagens, outro recurso usado por Ahmadou Kourouma que traz para o texto esse tom de pluralidade é a inserção de palavras malinkés, ou *malinkizadas*. Diferenciadas pelo uso do itálico e das aspas.

Dans le Mandingue, toutes les guerres victorieuses se terminaient par l'indispensable cérémonie de consommation du *déguè*. Le *déguè* est une bouillie de farine de mil ou de riz délayée dans du lait caillé (p.45).

Les « Allamas » avaient attaqué les Français. Les « Allamas » étaient comme les Français des Blancs, mais des Blancs plus grands et plus méchants (p.81).

O itálico é usado para inserir palavras malinkés na narrativa, normalmente elas vêm seguidas de uma explicação de seu significado. Como o caso do *déguè*, um mingau de farinha consumido pelo perdedor de uma guerra e que se tornaria veneno para aquele que o bebe caso os seus juramentos fossem falsos. A grande maioria das palavras malinkés ganham uma tradução, ou uma explicação, mas não todas. As palavras entre aspas são erros de interpretação, ou palavras mal traduzidas de uma língua para outra por falta de sinônimos adequados e mesmo diferença de pronúncia. Algumas são casos de neologismos, como « Allamas » no trecho citado. Assim, por causa da pronúncia do intérprete « Allemands » se transforma em « Allamas » o que dá uma significação completamente diferente para o termo.

Ou l'interprète avait mal prononcé le nom des agresseurs, ou nous avons mal entendu ; je lui ai demandé de se répéter : il nous paraissait invraisemblable que les « Allamas » dont le nom signifie en malinké « sauvés par Allah seul » puissent être aussi mécréants et cruels qu'il le traduisait (p.81).

A narrativa é permeada por estas pequenas, e outras grandes confusões que vão tecendo o clima de choque cultural e de embate pretendido por Ahmadou Kourouma. Até agora estamos vendo apenas os primeiros elementos da narrativa, mais ao nível dos detalhes. Mesmo que as regras de pontuação e as regras gramaticais sejam normalmente

respeitas, e as diferenças entre os discursos sejam bem demarcadas, desde já se percebe uma pluralidade de falas. A princípio heterogêneas, mas que por si só já causam ao leitor uma sensação de estranhamento por conta da atmosfera de choque cultural que vai sendo tecida ao longo das páginas. A questão fica mais complexa quando adentramos o domínio do narrador em si, o espaço da narração, quando desaparecem as marcações tipográficas e os discursos de personagens tomam o espaço do narrador sem que nenhum índice os anuncie. Quando personagens tomam a palavra e se tornam também narradores desta história.

Neste sentido, a voz narrativa se torna instável. Já que as fronteiras entre uma voz e outra são extremamente fluidas e fragmentadas. A qualquer momento um personagem que está participando de uma cena narrada por um narrador heterodiegético, pode tomar posse da narrativa e se tornar um narrador autodiegético sem que nada apontasse para tal mudança.

É preciso, pois, uma análise em separado de cada voz que se apresenta como narrador de *Monnè, outrages et défis* para conseguir se chegar a uma conclusão a respeito de quem narra a história de Djigui e seu povo.

1.1. Uma voz narrativa principal instável – ou um narrador (quase) heterodiegético

Déjà, dans le profond du ciel de Soba, les charognards dessinaient des arabesques. Dans les flaques de sang, gorge tranchée, boeufs, moutons, poulets gisaient sur toutes l'étendue de l'aire sacrificatoire. Il y avait trop de sang et c'était déjà enivrant.

« Du sang ! encore du sang ! Des sacrifice ! encore des sacrifices ! » commandait toujours le roi Djigui (p.13).

Assim inicia a narrativa de *Monnè, outrages et défis*. A cena é a de um grande sacrifício, realizado pelo rei Djigui em honra a perpetuação da sua dinastia – da dinastia Keita, os reis de Soba. Ela é narrada de um ponto de vista externo, um narrador *extradiegético-heterodiegético*, que narra os acontecimentos que está vendo sem se envolver com eles. O suposto personagem principal é anunciado após a marcação do discurso direto.

O narrador adota, inclusive, certa distância da história que narra, como ressalta *Geneviève Lemoine* (2006), através das palavras « trop » e « déjà » as quais indicam um ponto de vista subjetivo do narrador. E lhes conferem uma posição de fazer julgamentos a respeito dos costumes e da história de Soba. De toda maneira, um narrador externo ao retrato que pinta, que descreve a reação das pessoas, mas que não se inclui na história que narra, não é personagem da narrativa (LEMOINE, 2006. p. 41).

Gérard Genette esperaria que o narrador de *Monnè* mantivesse esta mesma postura até o final do romance, o que não acontece, pois seguindo a leitura por apenas três páginas ele se transforma num narrador intradieético-homodiegético. Sua voz se transforma e adota a postura de uma terceira pessoa do plural (« nous »), que agora passa a se incluir ao povo de Soba:

Lui qui était *notre* roi, il avait régné sans bénir les offrandes et l'aumône qu'en son nom on distribuait aux mendiants. [...]

Heureusement pour la destinée du Mandingue et la *nôtre* – qu'Allah en soit loué –, Djigui avait été façonné avec de la bonne argile, une argile bénie (p.15).⁵

Em apenas três páginas o narrador mudou de um estatuto de observador externo, e distante, que julga que havia demasiado sangue na cerimônia de sacrifícios de Djigui, para um narrador que o tem não somente como o *seu* rei. Mas que também agradece pelo fato dos sacrifícios ter sido aceitos e com isso o destino do Mandingue e o *seu* próprio destino estarem garantidos. Ele se insere na história que está contando, o destino do povo de Soba passa a ser o seu próprio destino.

A partir daí a oscilação entre a narração heterodieética e a narração homodieética se torna uma constante, e ocupa a maior parte da narrativa do romance. Por isso, é possível pensar que *Monnè, outrages et défis* possui um narrador principal em termos de incidência da voz narrativa e também de função social, como veremos posteriormente. O narrador se aproxima, ou se afasta das gentes que formam a população fictícia do Mandingue conforme seu interesse. Assim, ao início do segundo capítulo ele retoma o distanciamento, que segue até o início do capítulo seguinte:

Depuis des siècles, les gens de Soba et leurs rois vivaient dans un monde clos à l'abri de toute idée et croyance nouvelles (p.21).

⁵ Grifos meus.

Parce que n'était jamais revenu un seul des Nègres que les Blancs embarquaient, les Africains avaient fini par croire que les nombreux esclaves acquis étaient sacrifiés et consommés (p.24).

É importante notar que os momentos em que o narrador se distancia da narrativa, são momentos em que ele assume uma posição de crítica sobre a sociedade, e sobre as crenças errôneas que se pode ter acerca das sociedades africanas. As formas pelas quais o narrador impõe sua crítica variam, seja através de um sutil julgamento como na abertura do romance, seja pela reafirmação de crenças generalizadas – como a de que sociedades africanas viveriam num mundo fechado de qualquer ideia ou crença nova, seja pela crítica direta como na sequencia do parágrafo:

La religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam. Elle donnait des explications satisfaisantes à toutes les graves questions que les habitants pouvaient se poser et les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et le féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges (p.21).

Ao mesmo tempo em que o narrador explica a constituição da sociedade de Soba, ele aproveita para se posicionar: “a comunidade inteira acreditava nas suas mentiras”. Assim, da mesma maneira que a voz do narrador oscila entre narrações hetero e homodiegéticas, o seu posicionamento crítico frente à sociedade que se propõe a narrar também oscila. E desta maneira confirma a teoria de Mickail Bakhtin (1993) de que qualquer tipo de linguagem, e forma particular utilizada num romance representa “um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira uma significação social” (BAKHTIN, 1993. p.135).

Outro elemento que ajuda a criar esta atmosfera de instabilidade em torno da voz deste narrador é a utilização do pronome indefinido « on ». A instabilidade quanto à identificação da instância narrativa vem do fato de o pronome em questão, que deveria representar principalmente uma instância heterodiegética (uma voz gramatical em terceira pessoa), em muitos momentos parece remeter a um narrador homodiegético (representando uma voz gramatical em primeira pessoa do plural « nous »).

On refusait d'obeir, on le défiait et, comme ses suivants se plaignaient eux aussi des dards des regards, il ordonna aux gardes et aux sicares de débusquer les habitants (p.121).

On la regardait sans se rassasier [...] la peau était légère à vous donner l'envie curieuse de l'érafler au canif; les dents resplendissaient entre les lèvres piquetées dont les noirceur et excroissance étaient telles qu'on résistait difficilement au désir de les mordiller (p.241).

Tomado de uma grande subjetividade, o pronome que deveria ser impessoal, deixa transparecer um enunciador envolvido na ação que narra. Usando de um recurso de um pronome indefinido, o narrador normalmente se excluiria do que está narrando, não adotaria, pois, um posicionamento sobre o ato narrado. Entretanto, o que os trechos citados demonstram é justamente o contrário. O pronome indefinido ganha uma subjetividade que cria um espaço híbrido entre as narrações homo e heterodieéticas.

É esta oscilação de posições do narrador que compõe a principal voz narrativa do romance. Um narrador que se propõe a narrar o destino de um rei e de um povo e para isso procura equilibrar suas falas (a narração) entre os estatutos hetero e homodieético. Uma voz narrativa em que os momentos de narração heterodieética prevalecem, mas que também é abundante a narração homodieética – em diferentes instâncias.

1.2. « Nous » que narra – as diferenças na narração homodieética

No universo de *Monnè, outrages et défis* nada é fixo, se a voz narrativa principal se fragmenta entre o estatuto hetero e homodieético, a narração homodieética dessa voz principal se fragmenta ainda mais. Já que este « nous » que narra não faz referência sempre aos mesmos personagens, podendo ocupar diferentes posições.

Na maior parte do tempo, o pronome pessoal flexionado na terceira pessoa do plural representa o povo, a população de Soba – na qual o narrador claramente se inclui. Como é o caso do trecho citado mais acima em que o narrador comemora pelo destino do Mandingue “e o nosso”.

Esse « nous », que se torna um representante das vozes das pessoas de Soba, deixa transparecer não somente as falas de outrem, a pluralidade de falas que

correspondem à população de um reino, mas também as maneiras pelas quais essas gentes pensam e compreendem o mundo.

Entrèrent les griots (sauf Diabaté) et les marabouts qui puisèrent dans le Livre et l'histoire les exégèses disant qu'Allah et les mânes nous demandaient la soumission à ceux qui nous avaient vaincus par les armes, tant qu'il ne nous était pas demandé de changer de religion (p.47).

Nous préférons mourir plutôt que de laisser nos moribonds finir entre les mains des nazaréens (p.67).

Nesse sentido, cumpre o papel de transmitir os valores sociais e a forma de se pensar da sociedade malinké. Mikail Bakhtin diz que a inserção do discurso de outrem na linguagem de outrem, e aqui entende-se linguagem como um código cultural também, serve ao objetivo de refletir a expressão das intenções do autor (BAKHTIN, 1993. p.129). Essa inserção da voz do povo malinké no discurso do narrador, ou a inserção do narrador que a princípio se mostrava exterior a narrativa, no interior da história que conta, pode servir, pois, ao objetivo do autor – através da narrativa – de ressaltar os valores culturais dos povos africanos da região do Mandingue.

Em outros momentos, o pronome « nous » serve apenas para incluir o narrador na cena, como uma espécie de lembrança de que a voz que está narrando é uma voz africana, uma voz malinké, uma voz que está inserida naquele código cultural do qual está falando. Como na frase:

« Nous n'attendîmes pas longtemps; le vendredi suivant Djigui et ses hommes trouvèrent l'interprète devant le bureau » (p.56).

Que é seguida por um longo diálogo, marcado pelo discurso direto, entre Djigui e o intérprete.

Geneviève Lemoine ressalta que a multiplicidade de provérbios aos quais esse « nous » recorre é um testemunho do caráter coletivo do seu discurso. Os provérbios permitem ao narrador homodiegético apoiar suas palavras num enunciado construído a partir de experiências ou observações comuns a um povo. Em que o significado destas palavras está para além de uma simples interpretação individual. Quando, por exemplo, o narrador afirma:

« Jamais les singes rouges ne croiront aux civilités de chiens chasseurs » (p.85).

Ele integra ao seu discurso um enunciado que pertence ao povo de Soba (ou mesmo ao povo malinké), dando a sua narrativa um caráter fortemente coletivo. O espaço do provérbio, que o « nous » convoca, aponta para uma vontade de generalizar, até mesmo de coletivizar um discurso. Ele denota na narrativa não somente a presença de *um outro*, mas sim de *outros*, e sugere uma equivalência entre o « nous » do narrador e o povo de Soba (LEMOINE, 2006. p.47).

Essa voz que representa as gentes de Soba, que – como afirma Geneviève Lemoine, aponta para uma coletividade e para uma pluralidade também muda no interior da própria coletividade que pretende representar. Na maior parte da narrativa, o « nous » está incluindo o narrador entre os súditos de Djigui, ou seja, entre a população de Soba; mas em alguns momentos ele se refere a um grupo específico dentro do povo, e não todas as gentes. Como nos trechos:

Tous ensemble, au Bolloda, nous nous sommes surpris en train d’obeir : nous avons tous porté les mains sur le front en murmurant « Amen » (p.160).

Les soldats appelés se réduisaient aux courtisans et vieillards qui, effectivement, s’étaient trouvés sur le *tata* le jour de l’arrivée des premiers Blancs à Soba. [...] A la suite du griot, nous clamâmes en chœur le nouveau surnom, et chacun rentra chez lui pour revenir au Bolloda en tenue de combat (p.182).

Na primeira passagem o « nous » está se referindo ao grupo de pessoas presentes em Bolloda, ou seja, apenas os que vivem no palácio de Soba, o que seria a corte de Djigui. No segundo trecho citado o pronome refere-se a um grupo de personagens ainda mais restrito no interior de Soba, inclusive a um número contado de personagens: « nous nous comptâmes ; nous n’étions pas très nombreux : moins d’une vingtaine » (p.182). Cerca de vinte velhos dos quais o narrador faz parte. Por outro lado, em outros momentos o « nous » adota uma instância em que engloba grupos muito grandes, indo muito além do que apenas a população de Soba. Como em:

...l’art de l’amour et les recettes des succulentes cuisines des femmes du Nord que nous, Malinkés du Sud, aimons tant et que nos épouses ignorent (p.130).

C’était tremper dans le complot contre LUI par lâcheté que de soutenir que les sacrifices exposés au Bolloda s’apparentaient à l’orthodoxie musulmane, d’attester que le zèle avec lequel les Keita aidaient les nazaréens à nous extérminer et torturer, nous, Nègres musulmans, était dans la voie d’Allah (p.164).

C'est ainsi qu'Allah nous a fabriqué, nous Nègres (p.252).

Os vários e diferentes lugares que o « nous » que narra se coloca ao longo da narrativa podem ser relacionados com os diversos lugares que um sujeito africano pode ocupar nos discursos sejam eles ocidentais, ou não: o lugar de uma identidade nacional – o povo de Soba; de uma identidade étnica – « nous Malinké »; de uma identidade religiosa – « nous, Nègres musulmans »; e, definitivamente, o lugar mais problemático que já foi atribuído a um sujeito africano, o lugar de uma identidade *racial*⁶ – « nous Nègres ».

A derradeira instância que comporta essa voz narrativa em terceira pessoa do plural é a que engloba inclusive o destinatário da narrativa, o narratário como denomina Gérard Genette. Em momentos em que o narrador apela para a memória do narratário, fazendo referência a situações e fatos que foram descritos anteriormente, sem narrá-los novamente. Como em:

« D'ailleurs l'interprète sortait très peu, sauf la nuit où il marchait les longues promenades dont nous avons parlé, à cause du mal que nous savons » (p.112).

Desta forma, o narrador também inclui o narratário no interior da narrativa, pressupondo um leitor – mesmo que virtual – para quem são feitas as explicações ao longo do texto. É porque existe um destinatário do discurso narrativo, que aparentemente não está inserido na lógica cultural de Soba, que as palavras malinkés são traduzidas e explicadas, que os costumes são explanados, que existe uma voz narrativa que denuncia o choque cultural.

Contudo, a narração homodiegética se comporta tanto de maneira restritiva, quanto de maneira inclusiva. Acentuando ainda mais o caráter polimórfico da narrativa de *Monnè, outrages et défis*. Tamanha liberdade que Ahmadou Kourouma atribuiu ao seu narrador poderia tender para a inverossimilhança, poderia ser entendida apenas como infrações às regras do discurso da narrativa, ou erros causados pela inabilidade do autor na escritura do romance. Mas não é este o caso, tal liberdade de vozes narrativas é concedida pelo caráter de oralidade que comporta o texto.

⁶ Uso aqui o termo “racial” em itálico, pois partilhar de uma postura teórica que acredita que o conceito de *raça* é um conceito errôneo e ultrapassado; construído por correntes de pensamento europeias ao longo do século XIX para comprovar a superioridade da *raça branca*.

Quando alguém, um narrador oral, está contando uma história é comum que ao longo de sua narrativa ele ocupe lugares distintos nesta história. Não é estranho, portanto, que ao narrar fatos acontecidos a uma terceira pessoa – a um amigo, por exemplo – a pessoa que narra se inclua em alguns destes acontecimentos, mesmo que ele não tenha de fato participado deles. Isso acontece porque os acontecimentos que estão sendo narrados estão tão gravados na memória do sujeito que conta que fazem parte de sua própria história. Assim, a memória coletiva de um determinado grupo social – seja um grupo de amigos, ou uma sociedade – se insere na linguagem da pessoa que está narrando a ponto de influenciar o lugar que ela ocupa frente à história que narra.

Bem, a figura que ocupa o lugar de narrar, ou que tem autoridade para narrar, as histórias nas sociedades africanas de tradição oral é a figura do griot. Se no início deste subitem afirmei que *Monnè, outrages et défis* é narrado a partir de uma voz narrativa principal, um narrador que varia sua posição entre a narração hetero e homodiegéticas, e que recebe essa liberdade por ser um narrador oriundo das literaturas orais, agora afirmo que este narrador é um griot. Não um griot que de fato exista, ou tenha vivido, no universo fictício do romance, mas um griot simbólico que desenvolve uma função social na narrativa.

1.3.O detentor da palavra: um griot simbólico

Há dois indícios que apontam para o fato deste narrador que oscila entre o estatuto hetero e homodiegético se tratar de uma instância narrativa puramente simbólica. O primeiro deles é a onisciência que, em alguns momentos – não todos –, adota tal narrador.

Enquanto narrador heterodiegético que ocupa um lugar de testemunha que não participa dos eventos da narrativa, por vezes adota uma perspectiva onisciente frente aos acontecimentos. Posiciona-se, pois, como uma voz que conhece não somente os costumes do povo de Soba, como também tem conhecimento dos pensamentos e sentimentos de alguns dos personagens. Apenas um narrador onisciente poderia fazer tais afirmações:

N'empêche qu'il s'était toujours comporté au Bolloda en étranger de passage, et, au fond, le seul regret qu'il eut en mourant, ce fut de n'être jamais retourné dans son Konian natal (où d'ailleurs personne ne se souvenait de lui) pour y mourir. Regret très mince pour la fin d'une longue vie de plus de cent ans ! (p.217)

Donc il avait réussi: il était um chef admiré, louangé et chanté par les griots d'Afrique et de France (on lui avait appris que les journalistes étaient les griots de Paris). Il avait la santé, la fortune et les nombreuses progénitures, était grand, fort et croyant. Que pouvait-il encore demander au Tout-Puissant ? Pas grand-chose s'était-il dit (p.258).

O primeiro trecho se refere ao griot Djéliba, antigo mensageiro de Samory, que se tornou griot oficial de Soba e de Djigui. Na citação o narrador adentra os pensamentos e os sentimentos de Djéliba para revelar o único arrependimento que este teria no momento de sua morte. Além disso, a reflexão de que se trataria de um arrependimento tão pequeno para uma vida tão longa é uma reflexão ambígua. Pode ser tanto uma conclusão do personagem externada pela voz do narrador através do discurso indireto livre, como também pode ser uma conclusão unicamente do narrador. Mostrando um narrador que tem domínio sobre os personagens da narrativa.

O segundo trecho se refere aos pensamentos reservados ao personagem de Bema, quinto filho de Djigui e primogênito de Moussokoro – a « cadette » do rei – e usurpador do poder do pai. Um narrador que possui o estatuto apenas de testemunha não poderia suportar uma narração que adentre os pensamentos de personagens. Apenas uma voz narrativa onisciente pode adotar tal postura. Mas não são todos os momentos em que o narrador assume tal onisciência, como se pode ver em:

« Ils continuèrent à égrener les chapelets et à murmurer – nous n'avons jamais su ce qu'ils s'étaient dit ce soir-là » (p.39).

A partir do momento em que a voz principal abandona o estatuto heterodiegético e assume o estatuto homodiegético ela perde qualquer possibilidade de um caráter onisciente. O que demonstra a autoridade conferida a esta voz narrativa, tendo ela a possibilidade de escolha do que narrar e de como narrar. Para um narrador que muda constantemente de posição no texto, é uma escolha saber – e narrar –, ou não, o que é dito numa reunião a portas fechadas.

O segundo indício que aponta para a figura de um narrador simbólico está inserido numa perspectiva temporal. Na narração que parte de uma voz em primeira pessoa do plural, a perspectiva temporal se torna relativamente elástica. Primeiro, o narrador relata o percurso de vida de Djigui desde o seu nascimento:

« *Nous fûmes fiers de le voir se former, s'épanouir, s'endurcir, il grandit et se répandit* » (p.17).

Caso se tratasse de um narrador que tivesse uma existência real na narrativa, se pressuporia pelo trecho citado que se trata de um contemporâneo a Djigui e seu povo. Constatação que se torna contraditória a partir do momento em que se compara com outros momentos da narrativa. Como é o caso do último parágrafo do romance:

La Négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes. Nous attendaient le long de notre chemin les indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation [...] puis autres mythes : la lutte pour l'unité nationale, pour le développement, le socialisme, la paix, l'autosuffisance alimentaire et les indépendances économiques ; et aussi le combat contre la sécheresse et la famine, la guerre à la corruption, au tribalisme, au népotisme, à la délinquance, à l'exploitation de l'homme par l'homme, salmigondis de slogans qui à force d'être galvaudés nous ont rendus sceptiques, [...] bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux (p.278).

No trecho citado, mais de um século de história das populações africanas transcorre através da memória e das palavras do narrador. Partindo da época da colonização francesa até a atualidade, isso sem se contar os anos transcorridos ao longo da narrativa de *Monnè, outrages et défis*. Além disso, são inúmeros os momentos em que o narrador homodiegético se refere a acontecimentos futuros à narrativa, como no exemplo supracitado em que o narrador e o povo de Soba jamais saberão o que aconteceu naquela tarde.

Em relação aos acontecimentos futuros, há também marcas de como os acontecimentos que na narrativa estão sendo relatados no agora serão narrados posteriormente nas histórias dos griots:

Alors, les vacarmes des aboiement des chiens baissèrent ; spontanément s'organisèrent des cercles de lecture du Livre, et commença cette très longue veillée de prière que le patriarche avait tant recherchée, nuit que les griots biographes de Djigui appelleront plus tard la « nuit de retournement » (p.125)

Assim, fica claro que o narrador tem conhecimento não somente sobre aquilo que narra no agora, como também tem domínio sobre o que se dará no futuro. Além disso, o « nous » desta voz principal parece por vezes se referir a um narrador que já não existe mais, um narrador que já conheceu a morte. Como no trecho:

Mais pour ne pas entretenir d'autres mythes, disons tout de suite que le soulèvement se termina chez nous par un nouvel échec. Échec total, sauf le dernier « non » que nous soupinions avant mourir les doigts crispés sur nos fusils de traite, les dents serrées sur les injures de nos *monnew* (p.276).

O narrador assume uma perspectiva temporal elástica que se inicia com a vida de Djigui, mas que vai muito além disso. Chegando aos dias da atualidade do escritor, e atravessando até a morte. A voz principal do romance está inserida, pois, numa perspectiva temporal que nos leva a crer que se trata de um narrador simbólico que cumpre uma função social e narrativa, a função do griot. Torna-se então necessário compreender que funções são essas.

É bem verdade que o griot é considerado um personagem memória nas sociedades malinkés, e no meio das sociedades da África sulsaariana ele também é conhecido como detentor da palavra. Amadou Koné os analisa como sendo os fiadores da palavra artística tradicional. A palavra do griot tem um caráter artístico e criativo conferindo-o o estatuto de “verdadeiros profissionais das palavras” (KONÉ apud KOLA, 2005. p.318).

Segundo o *Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL)*, a palavra « griot » é proveniente de um termo wolof « guewel » e designa uma casta de músicos desta etnia. O termo francês apareceu a primeira vez em 1637 com a ortografia de « guiriot » numa narrativa de viagem ao Senegal, escrita por Alexis de Saint Lô.⁷

As origens sociais do griot, enquanto casta, explicariam as numerosas restrições às quais ele está submetido. Especificamente entre os povos malinkés, os griots fazem parte de uma casta chamada *namakala*, uma casta considerada inferior. Tal inferioridade

⁷ Se o termo griot designava a princípio uma pessoa que fazia parte de uma casta especializada de músicos da África do oeste, em alguns casos ele pode ser utilizado para qualquer músico ou cantor tradicional africano. Ou até mesmo para fazer referência a toda pessoa que, na África ou em outro lugar, é responsável por fazer um elogio acalorado de alguém. Uma narrativa em homenagem a alguém (KOLA, 2005.p.319).

fez com que a figura do griot sofresse certo desprezo no seio da sociedade. E nesse sentido, se justificaria o seu posicionamento pouco conformista em relação às normas da sociedade tradicional, e o posicionamento crítico em suas narrativas. Apesar da origem particular, os griots têm um papel fundamental nas sociedades tradicionais já que normalmente pertenciam à família dos reis e eram seus conselheiros e embaixadores, além de serem os responsáveis por ensinar a história do país aos jovens príncipes. Jean-François Kola afirma que esta ambiguidade em torno da figura do griot faz com que ele seja um personagem atípico, estranho, inapreensível. O griot encarnaria, portanto, todas as contradições e os paradoxos das sociedades africanas (KOLA, 2005. p.320). E nesse sentido estaria completamente relacionado ao tipo de voz narrativa que Ahmadou Kourouma construiu em *Monnè, outrages et défis*, uma voz que é reflexo destas contradições e paradoxos que por vezes se aproxima, por vezes se afasta dos costumes e do código cultural da sociedade que narra, da sociedade de Soba.

O griot se situa justamente entre a fronteira do socialmente correto e do proibido, do bem e do mal. Nele se refletem os desejos e críticas reprimidos da consciência coletiva. O griot é, portanto, detentor da palavra em sua dupla dimensão, tanto o elogio e a ressalva das tradições, como também a crítica. Ele tem o poder tanto de elevar um determinado personagem, como também de tirá-lo de seu pedestal, de condená-lo ou desqualificá-lo aos olhos da sociedade. Sua voz serviria, pois, para manter o equilíbrio da sociedade.

O jogo da palavra concede ao griot certa autoridade. Levando em consideração que as sociedades malinkés são constituídas como sociedades hierarquizadas com uma organização social, moral e política rígida, deter o poder das palavras nesse contexto significa mediar os discursos. Se pensando a construção narrativa da obra de Ahmadou Kourouma, entender a voz principal do romance como a voz de um griot, significa também entendê-la como uma voz mediadora entre falas, pensamentos culturais e visões de mundos. Uma voz que cumpre o papel intermediário e mediador em relação às outras vozes que serão apresentadas – e que serão analisadas no subitem seguinte.

Por outro lado, utilizar o recurso da narrativa do griot, o profissional da palavra tradicional, remete à ideologia de revalorizar o patrimônio tradicional africano, e no caso malinké, proporcionar um embate entre a memória cultural africana e o pensamento ocidental. O uso do personagem do griot como voz narrativa está inserido

numa lógica de proporcionar ao leitor uma estética que está muito mais próxima do conteúdo que está sendo narrado.

As escolhas de Ahmadou Kourouma frente à forma do seu segundo romance, são também escolhas ideológicas. Escolhas que chamam o leitor estrangeiro a compartilhar não somente novas lógicas narradas, mas de novas maneiras de se narrar. Na mesma lógica que pensa Mikail Bakhtin em relação à forma narrativa – a forma de um conteúdo.

A forma é a expressão axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo, e que são superados na sua materialidade por essa atividade, devem ser relacionados com a forma (BAKHTIN, 1993. p. 59).

As escolhas de Ahmadou Kourouma não são aleatórias, nem inocentes. A forma da narrativa de *Monnè, outrages et défis* – bem como a dos outros romances do autor – convidam o leitor não somente a apreender o conteúdo da narrativa, mas também refletir sobre ele. Ahmadou Kourouma, assim como todos os seus narradores, é bem ciente do lugar do qual está falando e qual é o seu objetivo com a narrativa. Além disso, se todos os argumentos aqui explorados ainda não forem suficientes para sustentar que a voz principal do romance é a voz de um griot, ainda é possível recorrer às palavras do próprio autor em relação à técnica que decide usar: « *Monnè, outrages et défis* est une épopée, on parle d'un chef. Et c'est là en Afrique, le domaine du griot. J'emprunte la technique du griot » (KOUROUMA, 1997. p.774). Desta maneira, o narrador se torna um griot antes mesmo da narrativa ter sido tecida. Torna-se um griot a partir das decisões em relação técnica do autor.

1.4. « Je » que narra – a narração autodiegética de Djigui, Djéliba e Fadoua

Até agora estive analisando duas instâncias narrativas do que chamei de uma voz principal, duas atitudes diferentes. Como afirma Gérard Genette:

A escolha de um romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo (...), e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história (GENETTE, 1995. p.243).

É sobre este narrador enquanto personagem que conta sua própria história que me detenho neste momento, uma voz gramatical em primeira pessoa do singular que se diferencia e muito daquela voz em primeira pessoa do plural enquanto atitude narrativa. São três os personagens que adotam a voz de um narrador autodiegético no decorrer das páginas de *Monnè, outrages et défis*.

Não bastassem as oscilações entre as narrações hetero e homodiegéticas, no terceiro capítulo aparece uma terceira instância distinta das outras duas, mais uma vez sem que nenhum indício anunciasse tal mudança. Uma narração autodiegética, é a voz de Djigui, o suposto personagem principal, que toma conta da narrativa.

Le griot ne réalisait toujours pas... Moi, Djigui, je ne pouvais pas quitter Soba ! Comment le lui dire autrement ? J'étais une chèvre attachée à un pieu, obligé de brouter dans le lieu où je me trouvais. Comment le lui faire comprendre définitivement ? ... A haute voix, Djigui commanda : « Suivez-moi. »... Arrivés sur les murs en construction, le roi intima au griot : « Regardez-nous bâtir. » (p.33)

Se a princípio a voz de Djigui aparece como uma pequena interferência em um pequeno parágrafo, num capítulo em que predomina a narração heterodiegética, ao longo das páginas sua voz vai ganhando cada vez mais espaço e incidência chegando a deter a palavra por várias páginas seguidas – como entre as páginas 48 a 50, 75 a 79, etc.

Além disso, se a princípio os momentos em que o rei de Soba toma posse da narração, assumindo o estatuto de um narrador autodiegético, são marcados pela expressão: « Moi, Djigui », para indicar quem é esse « je » que narra; ao longo das linhas a narração autodiegética vai ficando cada vez mais fluida e perde tal marcação. Assim, há momentos em que a voz narrativa em primeira pessoa do singular (« je »)

assume a palavra e o leitor só tem a confirmação de que esse « je » se trata mesmo de Djigui alguns parágrafos à frente, em alguns casos apenas na página seguinte.

Progressivamente a oscilação entre os diferentes narradores vai se tornando cada vez mais frequente, tornando a fronteira entre as falas dos detentores da palavra do romance cada vez mais fluida. A passagem de um narrador a outro chega a acontecer no interior do mesmo parágrafo, sem que haja nenhum tipo de marcação que aponte para a mudança. Como nos casos:

Djigui sursautait, et se pressaient d'innombrables bras serviles pour le hisser sur la selle de Sogbê qu'un *sofa* précipitamment avait amenée à la porte de la mosquée. Tous mes séides et *sofas* m'imitaient; le griot changeait de ton, d'allure, d'attitude, de rythme. (p.64)

L'interprète, au garde-à-vous, écouta religieusement le capitaine blanc; puis exécuta un salut, un demi-tour, trois pas cadencés, s'arrêta à deux pas du roi, s'esclaffa de la façon dont l'hyène, dans les nuits de la lointaine brousse, ricane en sortant de la caverne; puis m'apostropha. (p.54)

No segundo exemplo, a passagem de um tipo de narrador para outro se dá no interior da mesma frase. Esta alternância narrativa tão instável serve para ressaltar o caráter coletivo das vozes narrativas do romance.

Djigui é mais uma das vozes de Soba, mas não uma voz qualquer, ele – assim como os outros dois personagens a se tornarem narradores autodiegéticos – se diferencia da narração homodiegética marcada pela primeira pessoa do plural (« nous ») enquanto atitude narrativa, pois traz para o texto um caráter individual. Mas se trata de uma individualidade tolhida, que se mistura às diversas vozes que emergem da narrativa e se torna mais uma se unir aos ecos de Soba.

A hipótese aqui sustentada é, portanto, a de que a narração autodiegética serve a dois objetivos na narrativa: 1) marcar a autoridade dos três personagens que assumem tal posição no texto; 2) acentuar o caráter coletivo das vozes narrativas. Quanto mais difícil é de se distinguir as vozes narrativas da história, mais forte é a sensação de é um povo – uma coletividade – a narrar a sua própria história.

As sociedades malinkés são sociedades fortemente hierarquizadas, tal hierarquia pode ser percebida – além de pelo conteúdo em si do romance – pelas vozes que narram. Primeiro temos o que chamei de voz principal. A segunda voz de maior

incidência nas páginas de *Monnè, outrages et défis* é a voz de Djigui. É bem verdade que até a página 173, ele é o único a assumir a posição de um narrador autodiegético. A terceira voz, em termos de importância e incidência, é a voz do griot Djéliba. A quarta é a do chefe dos « sicaires », ministro dos cultos – « ministre qui connaissait le mieux le Bolloda, le pays, les habitants et les tenait... » (p.194) – é a voz de Fadoua.

Fadoua é o segundo a tomar a palavra, mas ele o faz apenas uma vez. Marcando sua fala, sua atitude enquanto narrador da mesma maneira que Djigui o fez pela primeira vez – « moi, Fadoua » :

À mon retour du Kébi, moi, Fadoua, je m'étais glissé à pas feutrés entre les courtisans et avis gagné ma place. En silence. Comme dans le passé, quand Djigui était le seul maître et moi, Fadoua, les bras visible et invisible du pouvoir. Quand la complicité entre le pouvoir et le bras était, comme entre le singe et sa queue, entière. Que tout était simple alors ! (p.173)

O estatuto de narrador autodiegético de Fadoua segue por apenas dois parágrafos. O terceiro e último personagem a tomar a palavra é Djéliba, se apresentando como narrador da mesma maneira que os dois predecessores:

Le long de tout un soleil, moi, Djéliba, je racontais et chantais : je ne soufflais que pendant les brefs moments des offices, des sacrifices et ceux des insipides radotages du ministre de la Guerre Kuruma appelés comptes rendus journaliers. Je ne me fatiguais pas, ne me répétais pas. (p.185)

A narração de Djéliba também aparece apenas uma vez, mas diferentemente de Fadoua, ela segue por mais de três páginas. Assim, é possível perceber que o estatuto autodiegético aparece tanto na voz de Djéliba, como na voz de Fadoua em momentos pontuais da narrativa. Tirando a exclusividade de Djigui como narrador autodiegético e deixando a trama narrativa ainda mais complexa.

Numa leitura desatenta esta tomada de posição dos personagens como narradores na voz gramatical da primeira pessoa do singular pode parecer aleatória. Já que são apenas três os personagens acima analisados que tem tal autoridade sobre a narrativa, enquanto outros personagens que parecem ser tão importantes quanto estes permanecem subordinados à voz narrativa principal ao longo de todo o romance. Como é o caso de Bema e Moussokoro.

A este respeito, Geneviève Lemoine encontra uma relação entre os três personagens narradores de *Monnè, outrages et défis*: a morte. Todos eles morrem ao longo da narrativa. Segundo ela, no contexto de um romance onde a identificação do narrador constitui uma das problemáticas principais, a perspectiva de apenas um ponto de vista sobre a história de Soba pode parecer com um “sacrifício”. Ou seja, que uma perspectiva individual não poderia ser dada sobre a história a não ser com a condição de que ela desaparecesse na sequência. O desaparecimento das instâncias autodiegéticas, a morte dos personagens narradores, deixaria assim lugar para uma narração que parece ser construída com a junção de diversas perspectivas e que se pretende mais coletiva do que individual (LEMOINE, 2006. p.50).

A leitura de Geneviève Lemoine é uma boa leitura no que se refere à ressalva de que os três narradores autodiegéticos do romance morrem. E ao fato da narração de *Monnè* se construir na junção de várias perspectivas que apontam para um caráter coletivo. Entretanto, há duas questões, em relação ao fato de Bema e Moussokoro permanecerem subordinados a voz principal da narrativa, que ela não leva em consideração para fazer sua análise e que dizem respeito ao papel que tais personagens desempenham no romance.

Monnè, outrages et défis pode ser lido como um romance que evidencia e problematiza o choque entre as culturas africanas e ocidentais ocorrido durante o período da colonização francesa. Neste choque, as escolhas de Ahmadou Kourouma para tecer a narrativa revelam de maneira bem evidente o posicionamento do escritor. Neste jogo a lógica africana sai ganhando, como venho mostrando até aqui através da construção das vozes do romance e das técnicas utilizadas para tecer a trama. Nesse sentido, a personagem de Bema pode ser entendida como a lógica ocidental que pretende se impor às tradições.

Bema é o filho preferido de Djigui, mas é também aquele que se alia ao poder colonial para destituir o pai e assumir o poder de Soba. « Il avait péché et s’était menti à lui même ; les étrangers l’avaient égaré. » (p.201) Bema pertence a outra geração daquela de seu pai – e também de Fadoua e de Djéliba – sua forma de pensar já não é a mesma da de outrora. Por mais que o filho reconheça o erro e vá pedir perdão a seu pai, ele ainda foi desviado do caminho das tradições pelos “estrangeiros”. Sua voz não tem,

portanto, a mesma autoridade para se tornar porta voz das tradições e da lógica pertencentes aos três narradores autodiegéticos.

Moussokoro está longe de ser uma personagem qualquer na narrativa, a fala dela tem poder e autoridade. O maior capítulo de todo o romance é dedicado a narrar a sua história desde o nascimento. Mas Moussokoro é uma mulher, e isso faz com sua voz não tenha o mesmo peso que tem os personagens masculinos ⁸.

Ahmadou Kourouma chegou a falar em entrevista sobre o papel da mulher em suas narrativas, pois foi questionado a respeito do fato de a mulher parecer “um pouco sub-representada nos seus primeiros romances”. A este respeito o escritor demonstra a sua já conhecida preocupação com a *realidade*, tanto em *Les soleils des indépendances* como em *Monnè, outrages et défis*, o escritor quis tratar de problemas relacionados ao que era considerado domínio dos homens nas sociedades retratadas na narrativa:

Les femmes dans la société, quand on quitte la politique, quand on entre dans la famille, quand on prend le problème de la famille même, les femmes deviennent importantes. (...) Quand on parle de la vie privée de Djigui l’homme politique, les femmes deviennent importantes. Elles prennent tous leurs rôles et c’est comme cela dans la société africaine actuelle (KOUROUMA, 2001. p.776).

De tal maneira, a fala de Moussokoro não poderia ser uma fala, um discurso, autorizado. O que não faz dela uma personagem menos importante. Não são poucos os momentos da narração que Moussokoro demonstra autoridade sobre Djigui e, inclusive, sobre questões relacionadas ao reino. Como pode ser visto no trecho:

« Cela n’est pas permis; n’est pas donné ; Allah ne se découvrira jamais plus. Tu as atteint une limite. Arrête, la suite ne peut plus être favorable, c’est écrit dans le Livre », avait fait remarquer Moussokoro. Elle eut raison (p.169).

A escolha das vozes narrativas do romance também está, portanto, relacionada a um jogo de poder que determina a *ordem dos discursos* – inclusive no interior de uma narrativa ficcional. Deste modo, Djigui, Djéliba e Fadoua se tornam as autoridades

⁸ Esta é uma questão delicada, e a afirmação de que a voz feminina não poderia ocupar o mesmo lugar da masculina está pautada nas afirmações e escolhas de Ahmadou Kourouma e não num juízo de valor em relação às questões de gênero. O papel das personagens femininas nas obras de Ahmadou Kourouma, e mesmo apenas em *Monnè, outrages et défis*, merece um estudo específico e mais abrangente. Como não é o objetivo desta pesquisa me retenho a uma análise breve e pontual.

sobre as falas das tradições, os discursos tradicionais. São os únicos personagens a ganhar tal autoridade através da instância narrativa, se tornando narradores autodiegéticos.

E podemos ler a sua morte por esta mesma lógica, num romance que faz uma leitura do período colonial e dos embates culturais ocorridos em decorrência da imposição deste sistema. Num contexto onde os personagens viveram durante toda a vida a época dos « monnew », dos ultrajes, das injúrias, da exploração, dos trabalhos forçados, da imposição cultural, não haveria outro destino para aqueles que detêm a palavra, o pensamento tradicional, senão a morte, a extinção da fala. É bem verdade que o final de *Monnè, outrages et défis* é um tanto pessimista : « nous ont rendus sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphone, bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux. » (p.278). Mas fazer com que as vozes autodiegéticas da narrativa se calem pela morte também se trata de um posicionamento, de uma escolha.

2. A memória de um povo – ou uma explicação para a complexidade de vozes narrativas no romance:

Monnè, outrages et défis pode ser um romance de difícil leitura por conta da mistura de vozes que comporta, fazendo da segunda obra do escritor marfinense um híbrido romanescos, o que não deixa o texto de Ahmadou Kourouma menos interessante, pelo contrário; a forma pela qual ele constrói a narrativa e expõe a exploração das sociedades africanas através dos olhos, das palavras e da lógica daqueles que a viveram proporciona ao leitor novas maneiras de se pensar e entender fatos históricos tantas vezes retratados através da lógica ocidental.

O leitor se torna, pois, à maneira que sustenta Mikail Bakhtin, cocriador de novas significações sobre o texto. O que é extremamente vantajoso para o desenvolvimento da literatura mundial, como nos lembra Chimamanda Achie: “histórias importam”. De maneira mais teórica Bakhtin também concorda com a escritora nigeriana, romances que trazem formas híbridas são produtivos para o desenvolvimento de novas maneiras de se pensar o mundo.

Num híbrido romanesco intencional trata-se não apenas (e não tanto) da mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, mas principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo. (...) é necessário precisar que esta mistura surda e sombria de pontos de vista linguísticos sobre o mundo é profundamente produtiva do ponto de vista histórico nos híbridos orgânicos: está carregada de novas visões de mundo, de novas formas interiores de uma consciência verbal do mundo (BAKHTIN, 1993. p.158).

Nesse sentido, a complexidade das vozes narrativas de *Monnè, outrages et défis* serve ao objetivo de construir uma memória coletiva de um povo fictício, mas que se torna um reflexo da memória coletiva das sociedades africanas da região sulsaariana de colonização francesa.

É através da construção de uma memória que se pode justificar as mudanças de vozes narrativas do romance. O que normalmente seria considerado como infrações ao discurso narrativo, se torna um elemento de construção de um pensamento coletivo. “A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas” (HALBWACHS, 2006, p.35), afirma Maurice Halbwachs, sociólogo francês, autor de *A memória coletiva*. Nesse sentido, se justifica o uso dos narradores autodiegéticos por Ahmadou Kourouma. As vozes individuais fortalecem, como já analisado, um caráter coletivo da narrativa. Surgem na narrativa para somar, para acrescentar, fazem parte das memórias de Soba, mas não deixam de se diferenciar delas sendo marcadas pelo uso da voz gramatical da primeira pessoa do singular.

Maurice Halbwachs ainda afirma que no desenvolvimento contínuo de uma memória coletiva não existem linhas de separação dos acontecimentos, ou das falas, nitidamente traçados. A construção da memória coletiva é pautada apenas em limites irregulares e incertos (HALBWACHS, 2006. p.56). Isso se dá porque estamos no campo da memória e não da História. As memórias não são fixas, nem imutáveis, não estão presas no passado sem possibilidade alguma de mudança. O tempo da memória é o presente, cada vez que se invoca uma memória se coloca sobre ela certa dose de criatividade e imaginação. A memória não se trata de uma narrativa acabada, finita. Por isso ela é tão fluida e incerta. Da mesma maneira que são fluidas e incertas as vozes de *Monnè*. Não há na narrativa do romance uma preocupação com a construção de uma história oficial, acabada e *verdadeira* da sociedade de Soba.

Qu'y avait-il de solide dans cette biographie ? « Peu...très peu de grains. Elle était née fabulatrice et c'était elle qui dictait cette relation des faits aux griots », répondait le petit peuple de Soba qui détestait Moussokoro, la préférée – il l'appelait l'étrangère. La réalité aurait été plus simple [...]. C'est tout... Le reste est conte, menterie. (p.130-131)

Djéliba, pendant la période, put librement construire le passé et inventer le devenir de la dynastie des Keitas... (p.190)

Mais – nous le savons – circulent diverses versions de l'événement (p.207).

No primeiro trecho o narrador acaba de desmentir toda a história que vinha narrando desde o início do capítulo, passagens como esta podem ser encontradas em diversos momentos. Os narradores ressaltam o caráter de invenção que tem certas histórias dos griots, apontam para a existência de várias versões para um mesmo acontecimento. A pluralidade está em outros níveis do romance, além das instâncias narrativas. Assim, não se pode dizer que a preocupação do romance é criar uma História de Soba, da dinastia Keita e dos seus súditos. A construção da narrativa está restrita a construção de uma memória.

Além disso, Maurice Halbwachs ainda afirma que “a memória coletiva, é o grupo visto de dentro, e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana (...). Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo” (HALBWACHS, 2006. p.59). O que temos em *Monnè, outrages et défis* é a narrativa interna de um grupo que, apesar de suportar certos relatos de acontecimentos fixados no passado e outros no futuro, se enquadra dentro da temporalidade da extensão da vida de um rei.

Djigui pode ter sido o personagem escolhido para focalizar os eventos da história de Soba, e por isso foi chamado aqui de *suposto* personagem principal da trama, mas o verdadeiro personagem da narrativa se torna o povo de Soba – é a coletividade de um povo.

Jean-François Kola sustenta que existe uma relação evidente entre o escritor africano, a história e a memória ⁹. Para o teórico o recurso à memória coletiva e a história das comunidades africanas se explicaria por razões políticas e ideológicas

⁹ O que de fato não é uma exclusividade dos escritores africanos, mas talvez esta relação tenha sido mais evidente nos escritores do continente africano durante um determinado período.

(KOLA, 2005. p.286-287). Mesmo que Ahmadou Kourouma tenha publicado *Monnè, outrages et défis* na década de 1990, ele faz parte de uma geração de escritores que pretendeu reverter o quadro histórico cultural no qual estava inserido o continente africano ¹⁰. Escritores que lutaram contra a ideia geral de que a África não possuía História, ou que estava situada a um nível cultural inferior em relação às culturas ocidentais, em especial à cultura europeia. Estou me referindo aqui às correntes de pensamento surgidas na década de 1960, em 1990 as correntes teóricas e literárias já não são as mesmas de outrora. Mas em 1990, Ahmadou Kourouma está com 63 anos, sua formação intelectual se deu toda em outra geração. Ele mantém durante toda a carreira literária a mesma postura de revalorizar a África, a Costa do Marfim, os povos malinkés. Nem que seja através de críticas sociais extremamente duras. Ahmadou Kourouma pretende mostrar a cultura de seu povo, seja ela *boa* ou *ruim*, ela merece ser mostrada também, assim como as outras culturas de outras partes do mundo.

É nesse sentido que os valores das sociedades tradicionais do oeste da África se tornaram fontes de sua escrita, eles foram utilizados como temas, como fontes de estéticas necessárias a criação e a inovação romanesca – o que, como foi visto, é o caso de *Monnè, outrages et défis*.

Se, como vimos na introdução desta pesquisa, os discursos a respeito das tradições são construções sociais, são convenções discursivas, que tais construções também sejam feitas por sujeitos que estão inseridos nas lógicas das quais se propõem a falar. Que a memória coletiva das populações africanas também – e, principalmente – seja construída por personagens – sejam reais, ou fictícios – africanos. Trate-se aqui de admitir o jogo de poder que permeia os discursos nas nossas sociedades e procurar contorná-lo. Que mais histórias sejam narradas, que diferentes histórias sejam narradas, que diferentes perspectivas sejam assumidas. Porque histórias realmente importam.

¹⁰ E este foi o motivo de no primeiro capítulo desta pesquisa termos visto tão detalhadamente o contexto literário da Costa do Marfim, e o percurso de vida de Ahmadou Kourouma. Ahmadou nunca deixou de ser um homem de seu tempo.

III – Palavras de griot: [re] leituras do período colonial em *Monnè*, *outrages et défis*

L'Afrique n'est pas une partie historique du monde. Elle n'a pas de mouvements, de développements à montrer, de mouvements historiques en elle. C'est- à-dire que sa partie septentrionale appartient au monde européen ou asiatique ; ce que nous entendons précisément par l'Afrique est l'esprit ahistorique, l'esprit non développé, encore enveloppé dans des conditions de naturel et qui doit être présenté ici seulement comme au seuil de l'histoire du monde.

*Friedrich Hegel*¹

¹ Hegel, Friedrich. *Leçon sur la philosophie de l'histoire*, Paris : J. Vrin, 1970.

O que significa afirmar que a África não tem participação histórica no mundo? Que nela não existe movimento, nem desenvolvimento a ser mostrado? A declaração de Friedrich Hegel foi uma das primeiras afirmações de uma vasta tradição que se dedicou a decretar que a África não possui História. Afirmações, falas, estudos e histórias dedicados a criar, também, um tipo de discurso: o discurso colonial. Desde a década de 1910 escritores, pensadores, teóricos, sociólogos e historiadores se empenham em mostrar, cada um a sua maneira, o absurdo presente nas palavras do filósofo alemão.

Não foi por não existirem histórias e discursos sobre o período colonial que Ahmadou Kourouma pode constatar que não se fala a respeito “da colonização, dos mortos da colonização, dos mortos da escravatura”². De fato, existem diversos discursos que tomam como tema as conquistas coloniais, que falam da missão civilizatória dessas conquistas, discursos que se propõem a retratar o continente africano desde o momento da instituição do sistema colonial em suas terras.

Seja pelo relato de viajantes, seja por estudos antropológicos, etnográficos, historiográficos, etc. Discursos sobre a África existem, não é a sua inexistência que deu ao escritor marfinense a sensação de que não se fala a respeito. Tal conclusão vem da comparação entre a quantidade de histórias a que ele tinha acesso, nos anos em que morou em Paris, a respeito dos quatro anos de ocupação que a França sofreu durante a Segunda Guerra Mundial, em relação ao que, e ao quanto, se narra a respeito de quase um século de ocupação das terras africanas – isso se pensando a região do Mandingue. Esse jogo comparativo é o que evidencia que *não se fala sobre África*.

Além disso, a forma pela qual a grande parte dos discursos existentes – sejam eles literários, antropológicos, históricos, etnográficos, filosóficos, etc. –, faz com que a História, e as histórias, do e sobre o continente se condicionem àquelas da Europa, ou do mundo ocidental. Como se os povos, as culturas e a História do continente só pudessem ser percebidos a partir de um referencial ocidental. Como se a História de África só se iniciasse depois da ocupação colonial europeia. É a esse tipo de posicionamento e a maneira de se narrar histórias que Ahmadou Kourouma procura

² Retomando a fala de Ahmadou Kourouma sobre o motivo que o fez escrever *Monnè, outrages et défis*, citada no primeiro capítulo: « je suis toujours choqué de constater que la colonisation on n'en parle pas, les morts de la colonisation on n'en parle pas, les morts de l'esclavage on n'en parle pas. Tous le jours, on nous dit ce que le communisme a commis comme crimes. En France, ils parlent tout le temps de l'occupation de quatre ans. Ils en parlent depuis combien d'années ? Cela fait cinquante ans qu'on en parle. Et nous, on n'en parle pas. C'était un peu, pour répondre à cette question, pour dire que nous aussi on a souffert » (KOUROUPA, 2001. p.774).

responder quando diz que quer mostrar ao mundo que “nós” – africanos – também sofremos: com a colonização, com os períodos de guerra, com as crises que afetam o mundo ocidental.

Ahmadou Kourouma encontrou sua própria maneira de reivindicar a História da África, a memória das populações africanas da região sulsaariana. No primeiro capítulo apresentei uma breve linha do tempo das temáticas de seus romances, temáticas que abordam acontecimentos históricos desde o final do século XIX até a contemporaneidade. Sua maneira de reivindicar a História de seu continente é fugindo do que é narrado nos textos ditos oficiais a respeito da colonização, das independências, das guerras tribais. Ahmadou Kourouma procura burlar o discurso oficial, construindo sobre ele sua própria narrativa da história das populações africanas.

Começamos a ver no segundo capítulo, através da análise das vozes narrativas de *Monnè, outrages et défis*, como Ahmadou Kourouma constrói um universo romanesco autônomo próprio de sua estética e de suas posturas literárias. O escritor marfinense tem a sua própria maneira de pensar e de reescrever a História, o romance aqui analisado não se restringe a um diagnóstico a respeito das consequências da colonização, ou apenas um relato, uma exposição direta a respeito do que aconteceu durante aquela época. Mas, sim de uma reflexão profunda, como afirma Josias Semujanga: sob o pretexto de descrever a vida em África, Kourouma coloca as questões a respeito do sentido da existência do homem africano moderno de uma maneira original e inovadora, bem como extremamente irônica (SEMUJANGA, 2001. p.12).

De certa maneira, os romances de Ahmadou Kourouma se encaixam num contínuo de narrativas que pretendem resignificar o discurso colonial. E dessa maneira, a narrativa de seus romances remete implicitamente a narrativas que já são conhecidas. Seus romances, entretanto, estão longe de serem simples reações de um universo simbólico resumindo os problemas existentes na África, são construções romanescas complexas. Se no capítulo anterior o foco de análise foi o papel desempenhado pelos narradores de *Monnè, outrages et défis* na construção de uma memória coletiva das populações de Soba e, por analogia, dos povos malinkés, agora me detenho na análise de algumas partes da narrativa, do conteúdo propriamente dito da narrativa, para demonstrar que tipo de [re] leitura faz Ahmadou Kourouma do período colonial, que

tipo de memória ele cria de seu povo. Se no segundo capítulo descobrimos *quem* cria, ou seja, quem narra tais memórias, agora entenderemos *como* elas são criadas.

Não se trata aqui de fazer uma reconstrução da História da África sulsaariana através da leitura de *Monnè, outrages et défis*, mas sim, de destacar que leituras são feitas na narrativa do romance acerca do período da colonização francesa e quais são as implicações destas leituras.

1. Uma paródia sobre o discurso histórico

Monnè, outrages et défis se trata de uma paródia romanesca do discurso histórico acerca da colonização. Através da narrativa de ficção, Ahmadou Kourouma, coloca em voga a conexão existente entre o discurso histórico *oficial* e seu caráter de construção narrativa. Como já apontei no capítulo anterior, não existe no romance a preocupação com a construção de uma verdade. Pelo contrário, está bem evidente na narrativa que a verdade é mais uma construção e não um estatuto absoluto sobre as narrativas, os discursos, os eventos e as coisas. A principal diferença que, desde o século XIX, vem segregando o espaço da narrativa histórica do espaço da narrativa literária, é o dever para com a realidade que existe na primeira e não existe na segunda. Como aponta Henry James, em *A arte da ficção*:

Implica que o romancista está menos ocupado em procurar a verdade (quero dizer, claro, a verdade que ele assume, as premissas que lhe garantimos, quaisquer que sejam) do que o historiador [...]. Representar e ilustrar o passado, as ações do homem, é a tarefa de qualquer escritor, a única diferença que posso ver é a favor do romancista, se bem-sucedido, porque ele tem bem mais dificuldade do que o historiador em coletar suas provas, que estão longe de ser puramente literárias (JAMES, 2011. p.15).

O escritor inglês delega ao romancista uma vantagem sobre o historiador e as suas fontes. Pois mesmo que o escritor tenha mais dificuldade em encontrar, ou produzir, as provas das histórias que narra, ele tem algo que ao historiador é negado: a liberdade. A liberdade dada ao romance, através de seu poder de criar ficções, permite que Ahmadou Kourouma denuncie a falta de neutralidade e o caráter de criação, de

composição, da narrativa histórica ³, e como isso tem implicações em cima das memórias e dos discursos que são construídos e disseminados a respeito de África.

O romance se torna um lugar que atravessa e transcende as faces normalmente descritas de um evento. O romance se torna um lugar que religa diferentes níveis de realidades através das diferentes perspectivas que podem apresentar de um acontecimento. Enquanto uma ficção, o discurso romanesco se traduz por um sentimento – um sentimento estético, artístico e literário – que religa os seres e as coisas (SEMUIJANGA, 2001. p.13).

James Wood (2012), em *Como funciona a ficção*, fala desta capacidade da literatura de tocar o ser humano de maneira diferente pela qual faz a História: “A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz ler melhor a vida” (WOOD, 2012. p.63). Para o teórico a vida e a arte literária estão tão intimamente ligadas, a tal ponto que uma condiciona a leitura da outra. Na sequência dos capítulos, ele retomará tal reflexão fazendo uso das palavras de George Eliot para relacionar a leitura de literatura de ficção com o desenvolvimento da empatia:

O maior benefício que devemos ao artista, seja pintor, poeta ou romancista, é o desenvolvimento da empatia [...] A arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal (WOOD, 2012. p.140).

A empatia está, pois, relacionada à experiência, à capacidade de se colocar no lugar do outro e refletir sobre ele. Em seu reconhecido ensaio, intitulado *O narrador*, Walter Benjamin (1994) disserta a respeito do ato de contar histórias estar diretamente relacionado às experiências que se tem na vida. A crítica de Walter Benjamin está pautada na relação entre o declínio de se narrar histórias e o rompimento da literatura – através do romance – com as histórias orais. Para o teórico alemão “entre as narrativas

³ Qualquer historiador que se preze sabe que a História não é neutra, por mais que seja pautada em fatos, provas e documentos que vise à neutralidade do pesquisador e de sua narrativa, desde a escolha de um objeto de análise e a própria escolha das fontes já faz com que a completa neutralidade do discurso histórico seja inviável, impraticável.

escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994. p.198).

Nesse sentido, Walter Benjamin relaciona a arte literária com a arte do artesão, uma forma artesanal de comunicação, que:

não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada com uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador, para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (IBIDEM, p.205).

A perspectiva de Walter Benjamin pode servir para explicar a escolha de Ahmadou Kourouma pela multiplicidade de vozes narrativas de *Monnè, outrages et défis*, trazendo para o romance – como já vimos – as lógicas da oralidade, a memória coletiva de um povo, e junto consigo a dimensão de experiência, do *vivido*. Mesmo que seja um vivido imaginado, construído cuidadosamente para que se tenha a impressão, a sensação de realidade. Reverte o discurso histórico, pois, a um caráter de uma história narrada ao pé de uma fogueira da qual o leitor/expectador consegue se aproximar, sentir empatia por aqueles personagens, se apropriar da narrativa e resignificá-la.

Uma das maneiras pela qual Ahmadou Kourouma procura resignificar o discurso histórico é narrando acontecimentos reais através das vias da ficção. A narrativa ficcional, por si só, tem por virtude provocar uma ambiguidade entre o que é *real* e o que é *falso*, o romance dá crédito a invenção e coloca em dúvida, questiona, o que é histórico. A forma de levar este status de ambiguidade, de ambivalência, a tal nível que ao leitor se torna difícil de distinguir o que é criação ficcional e o que é suporte da realidade histórica nas obras de Ahmadou Kourouma, é a inserção do discurso histórico propriamente dito na narrativa ficcional. O que permite que as zonas esquecidas, ou pouco revisitadas, da memória oficial e da memória coletiva sejam abordadas através de seus romances.

1.1. A inserção do discurso histórico na narrativa – ou a resistência dos reis do oeste africano à invasão francesa

No capítulo anterior afirmei que Ahmadou Kourouma narra a história da colonização dos povos mandingues a partir “do fracasso do estado africano” – em referência às palavras de Chimamanda Adichie – estabelecendo como marco temporal da história de Djigui a resistência dos reis africanos frente à invasão francesa. O que isso quer dizer é que autor escolheu como ponto de partida uma perspectiva africana, significa deslocar da figura do europeu o papel central desta história.

Na realidade a história de *Monnè, outrages et défis* faz mais do que isso. A abertura do romance é a cena de um grande sacrifício, analisada anteriormente, temporalmente isso ainda se passa antes da penetração das tropas francesas nas terras do Mandingue. É somente no final do primeiro capítulo que um mensageiro adentra as terras de Soba para anunciar ao rei o perigo de uma invasão francesa:

- Pendant huit soleils et soirs j'ai voyagé pour venir vous annoncer que les Toubabs de « Fadarba » descendent vers le sud. (Par « Fardaba », il fallait entendre Faidherbe, le général français qui conduit le Sénégal.

- Nous fumes prévenus il y a de siècles et l'attendions.

- Ils sont invincibles.

- Mensonge... (p.18).

Antes disso, Djigui tem sua cerimônia de sangue e sacrifício, onde a perpetuação da dinastia Keita é garantida. O que se entende é que Djigui acabou de receber o poder real, herdou a direção de Soba e as promessas de um reino sem problemas – uma obra acabada como dizem os griots:

« Djigui Keita, roi de Soba, le pays que vous héritez est une oeuvre achevée. Il n'y reste aucun *monnè* », avaient chanté les griots le jour de son intronisation (p.15).

O que não se demora muito para descobrir: não é verdade. As primeiras estações de seu reinado são dedicadas a aproveitar das vantagens de se ser um rei, uma época em que nenhum dos costumes de Soba foi respeitado e nenhuma das obrigações de soberano foi cumprida pelo jovem – como todo jovem príncipe malinké, acrescenta o narrador. O momento em que Djigui toma consciência do lugar que ocupa na sociedade e que resolve conhecer a realidade de seu povo, é o momento em que ele se dá conta que « la vérité était que rien n'avait été renouvelé dans le Mandingue depuis des siècles » (p.15), a realidade era bem diferente do que ele esperava. E o que se anuncia

no seu destino é uma vida de *monnè*, o que lhe resta é recorrer às preces e às previsões dos antepassados:

C'est au XIIIe siècle que Tiéwouré, le plus grand devin que le Mandingue ait engendré, à un aïeul de Djigui annonça : « Au petit matin, un jour arrivera à la porte de ce palais un cavalier. Un messenger. De rouge de pied en esclaves de la cour devront savoir exorciser le messenger. Si le roi ne le reconnaît pas, si les esclaves ne l'exorcisent pas... Un grand malheur : la fin de la lignée des Keitas, la fin de Soba. » (p.17)

O cenário que se apresenta na narrativa, antes do anúncio da chegada das tropas francesas, é, portanto, o de um reino predestinado à extinção. O futuro de um rei que depende, ou não, do ato de reconhecer um mensageiro. O que Djigui acaba acreditando ter feito e por este motivo não aceita que os *Toubabs de « Fadarba »* são invencíveis, ou que possam significar o menor risco para o futuro de Soba. Seu destino está garantido pelas preces, pelos sacrifícios, pelas previsões. E em razão disso o rei de Soba se nega a reagir contra a invasão francesa, até que ela seja inevitável.

O que Ahmadou Kourouma faz com este início do romance é ditar a lógica cultural que prevalece na narrativa: a das crenças animistas das populações africanas. Uma lógica cultural onde sacrifícios e preces tem grande influência da vida dos povos, onde a voz dos antepassados tem valor e influência no presente. Nós, leitores, estamos nos campos de Soba, talvez sentados à beira da fogueira ouvindo o griot contar a história desafortunada da vida de Djigui.

Pode-se considerar, assim, que o primeiro elemento utilizado no texto com o objetivo de problematizar o discurso histórico das populações africanas é a delimitação de um marco temporal diferente do habitual – a chegada dos franceses no oeste africano – e a adoção de uma lógica africana que se sobrepõe à maneira ocidental de pensar e entender o mundo.

Outro elemento relativo ao discurso histórico que implica ao texto de Kourouma mudanças de perspectiva é a valorização da resistência dos reis africanos frente a outros acontecimentos históricos que serão posteriormente inseridos na narrativa. Tal valorização se dá de três maneiras: 1) o espaço narrativo, em termos de extensão em si, que as resistências ocupam no texto; 2) a construções de um hipertexto, que se dispõe a

inserir na narrativa ficcional trechos da narrativa histórica, praticamente parafraseados;
3) a representação de unidade que Ahmadou Kourouma dá para os reis que cria.

A primeira das seis partes as quais está dividida a narrativa de *Monnè, outrages et défis* é dedicada à resistência de Djigui e de outros reis da região do Mandingue contra a ocupação francesa. Levando em consideração que alguns acontecimentos relacionados à história do mundo e da Europa são descritos em termos de números de páginas, ou de parágrafos. Dedicar quatro capítulos às resistências dos reis do Mandingue é uma maneira de valorizar sua própria história, ao contrário do que faz a narrativa dita oficial.

O pesquisador Bi Kacou Parfait Diandue, em sua tese de doutorado em Literatura Comparada, pela Université de Cocody – na Costa do Marfim, intitulada *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, aponta para o fato do escritor ter se baseado em textos do historiador burkinabê, Ki-Zerbo, para escrever o seu segundo romance.

Segundo Diandue, quando o leitor percorre *Monnè, outrages et défis*, sua atenção é imediatamente retida sobre a enumeração de diferentes chefes dirigentes do Mandingue. De fato, as primeiras páginas do romance estabelecem uma forma de genealogia desses reis e imperadores do oeste africano. Alguns dos reis citados pelo narrador são: *Aly Bojury N'Diaye*, rei do Djolof; o rei *Ahmadou* de Ségou; *Bambera*, rei de Sikasso, *Samory Touré*, rei de Ouassoulou e, finalmente, *Djigui Keita*, rei de Soba. A enumeração dos nomes destes reis, chefes e imperadores é dada ao longo das resistências africanas à instalação francesa.

O que Ahmadou Kourouma fez foi transformar personagens que o historiador considera “heróis indiscutíveis da resistência”, em personagens de seu romance. Samori Touré, Lat-Dyor Diop, El Adj Omar Tall⁴, são alguns dos mais conhecidos reis que resistiram à invasão francesa. Ki-Zerbo nota que os personagens destacados não tiveram seus nomes gravados no cenário histórico por acaso. A sua resistência se deu justamente por conta de seus interesses, tais reis não tinham o menor interesse em aceitar que seu poder passasse às mãos de estrangeiros e fizeram valer de sua autoridade e bravura (DIANDUE, 2003. p.34).

⁴ Tanto Diop – de etnia wolof – quanto Omar Tall, foram reis na região que atualmente é o Senegal. A respeito de Samori Touré já falamos durante o primeiro capítulo.

A representação das lutas de resistência no interior do romance serve a um objetivo ideológico. O que o escritor marfinense evoca no romance é uma leitura própria, e particular, a ele do que foi o período da resistência à ocupação colonial. O que é de fato retratado na narrativa de *Monnè* é apenas o final das guerras de resistência e a capitulação dos reis. Ahmadou Kourouma passa por cima das guerras que ocorreram entre os próprios grandes chefes da resistência contra a ofensiva colonial, simplesmente para idealizar as relações entre os reis africanos antes da penetração francesa. Uma leitura do autor que serve para estigmatizar a invasão colonial. Invasão esta que representa uma fratura no destino do continente africano. Esta leitura é contrária ao que a História oficial revela a respeito das relações entre as etnias, e os clãs, da África pré-colonial em que reis e chefes, da mesma maneira que os franceses, estavam ávidos por espaço e autoridade (DIANDUE, 2003. p.40).

O que Ahmadou Kourouma faz é criar uma atmosfera de unidade entre estes reis, o que não necessariamente é uma realidade, mas que serve a um propósito na narrativa. Já que nenhuma escolha é inocente, ou livre de um posicionamento ideológico sobre uma visão do mundo. Assim, o escritor marfinense toma o discurso da história oficial e o subverte para servir aos seus próprios propósitos.

Além disso, Diandue sustenta que o texto ficcional de Kourouma mantém um forte caráter de hipertextualidade. Já que a narrativa do escritor e os textos de Ki-Zerbo são extremamente próximos um do outro. O pesquisador destaca vários trechos da narrativa de *Monnè, outrages et défis* que são trechos de textos do historiador, reescritos de maneira parafraseada. Vale aqui destacar um destes trechos para ilustrar a maneira pela qual Ahmadou Kourouma se apropria do discurso histórico e faz dele parte de sua criação ficcional, empregando-lhe novos tons, acentos e significações.

O fim do reinado de Babemba, rei de Sikasso ⁵, é relatado da seguinte maneira em *Histoire de l'Afrique noire*, do historiador Joseph Ki-Zerbo:

Retiré dans son palais, il entendit bientôt les pas de course des assaillants, et, s'adressant à son garde : « Tièkoro, s'écria-t-il, tue moi ! Tue-moi pour que je ne tombe pas entre les mains des Blancs ! ». Le garde déchargea son arme sur lui et le roi qui gisait déjà sous le coup, se redressa pour s'achever de sa propre main, honorant ainsi son serment : « Moi vivant, les Français

⁵ Região localizada ao extremo sul do Mali, onde atualmente a capital é a cidade de Sikasso – segunda mais cidade em termos de população do país.

n'entreront par à Sikasso » (KI-ZERBO apud DIANDUA, 2003. p.43-44)

Em *Monnè, outrages et défis* temos a descrição da mesma cena da seguinte maneira:

L'estafette émue était intarissable: « Quand de son palais, Babemba, le roi de Sikasso, entendit les pas de course des assaillants, il commanda à son garde : “Tiékoro, tue-moi pour que je ne tombe pas entre les mains des Blancs.” Le garde déchargea son arme sur lui et le roi, qui gisait déjà sur le coup, eut la force de se redresser et de s'achever de sa propre main pour honorer son serment : “Moi vivant les Nazaréens n'entreront pas à Sikasso !” » (p. 22)

Nem é necessário ser leitor da língua francesa para conseguir perceber tamanha semelhança entre os trechos citados. Aqui, Ahmadou Kourouma se limita a trocar alguns termos por sinônimos para opor a sua narrativa *ficcional* a um caráter mais preciso do discurso histórico de Ki-Zerbo. Assim, os franceses se transformam em « les Nazaréens » o que pode indicar duas coisas: a preocupação de Kourouma em se manter mais fiel ao contexto da época das resistências, em que os reis não faziam muita distinção entre os franceses, ingleses ou portugueses e faziam de todos eles “nazarenos”. Ou ainda, e talvez mais significativo do que isso, para imprimir à narrativa o tom irônico e debochado que é típico de sua obra.

O que Diandue conclui a respeito de suas análises da narrativa de *Monnè, outrages et défis*, acerca da representação das lutas de resistência dos reis africanos da região do Mandingue sobre a invasão francesa, é o uso de um método de escrita por Ahmadou Kourouma que transforma a História, o discurso histórico, em ficção. Um método que ele chama de localização do hipotexto⁶ histórico.

De maneira geral, o pesquisador diferencia seis maneiras pelas quais Ahmadou Kourouma faz uso do discurso histórico para compor sua narrativa de ficção. Através do

⁶ Termo sinônimo de subtexto ou texto marginal ao texto principal, normalmente ocupado por notas de rodapé, posfácio, referências bibliográficas, etc. Distingue-se do hipertexto, que recolhe todas as partes dinâmicas de um texto de base que se multiplica em outros textos; do paratexto, que funciona como texto complementar que o leitor invoca para um dado texto estudado ou lido, como listas de abreviaturas, notas marginais ou obras de outros autores mencionados no texto principal; do intertexto, ou outros textos que se entrecruzam no texto principal. A função de hipotexto pode ser desempenhada por um texto clássico ou de importância indiscutível, pois não está em causa uma relação de valor entre textos mas uma complexa relação de sentidos. Definição do dicionário de Termos Literários, disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6476/hipotexto/>, acesso em: 2 de fev. 2016

resumo de acontecimentos históricos, citados de passagem como referencial – seja temporal, ou espacial – ao longo do texto; *a extração de uma parte de um todo*, ou seja, a apropriação de partes do discurso histórico para o uso na narrativa o que releva uma atitude de retomar argumentos históricos fazendo com que eles sirvam aos seus objetivos; *a mutação paradigmática*, que constitui na mudança de termos para inserir a narrativa na lógica do pensamento africano que ele pretende retratar – como mudar uma extensão de medida de quilômetros para *dias de marcha a cavalo*: « ...à plus de cinquante journées de marches à cheval de son Djolof natal » (p.22). –; o que o pesquisador chamou de *onda narrativa*, que consiste em imergir na narrativa uma informação escolhida no discurso histórico, transformando-a numa narração romanesca; *a precisão do romancista*, que são momentos em que Ahmadou Kourouma traz para a narrativa fictícia precisões do discurso histórico ao qual ele se inspira. E não deixa claro se essas precisões servem para criar uma diversificação, afim de confundir as pistas ou sinais de suas leituras precedentes, já que ele não somente toma emprestadas tais precisões como também faz comentários a respeito delas. O derradeiro método que destaca Diandue é *a diferença fonética ou fonológica*, que se refere à diferença de grafia de algumas palavras – sobretudo, nomes próprios – que evidenciam diferença de pronúncias do francês nas regiões da África sulaariana francófona (DIANDUE, 2003. p.46-47).

É através destes mecanismo que Ahmadou Kourouma se empenha em *Monnè, outrages et défis* a narrar a história da população de Soba à partir de uma lógica que desde os primeiros parágrafos do romance apontam para a valorização – a tomada de posição a favor – da História dos povos do Mandingue e dos personagens históricos da região do Mandingue, em contraposição à lógica ocidental.

1.2. A construção de Djigui com bases num personagem histórico

Renata Pallottini (1989), em *Dramaturgia – a construção do personagem*, afirma que “o personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta” (PALLOTTINI, 1989. p.11). A dramaturga está apontando para a importância que tem a construção de um personagem,

já que é através de suas ações que a história é narrada. Da mesma maneira, o escritor e professor Luiz Antonio de Assis Brasil, nas disciplinas e oficinas literárias que ministra a jovens escritores⁷, ensina que a construção de um personagem de uma trama é de tamanha importância para a composição de um romance, já que é um grande personagem que proporciona a elaboração de uma grande narrativa e não o inverso. O que aqui se sustenta é, portanto, que a construção de um personagem de ficção tem grande influência sobre a narrativa a ser construída.

No capítulo anterior já apresentei a autoridade e a importância que tem Djigui na composição da narrativa de *Monnè, outrages et défis*. Desde lá, já sabemos que este não é um personagem qualquer na trama do texto. Mas há ainda outro elemento a ser analisado em relação a sua construção e que está relacionado ao que venho abordando neste tópico: à medida que a sua construção enquanto personagem revela outro tratamento do hipotexto histórico.

O pesquisador Bi Kacou Parfait Diandue sustenta que o rei Djigui Keita foi construído sobre as bases de um personagem histórico. Um rei que viveu lutas de resistência a invasão francesa, trata-se de Gbon Coulibaly, chefe dos Tiembara, que foi um dos reis submissos a Samori Touré. O pesquisador ressalta os diversos indícios no texto que denunciam a inspiração do escritor marfinense, tais como: nomeações relacionadas a sua função de rei « kélémassa ou Massa » – quando Djigui retoma sua posição de guerreiro, ele se renomeia kélémassa; « Fama », « Patriarche », « Centenaire »; as inúmeras esposas; os numerosos filhos; o sincretismo ao nível da prática religiosa; seu ato de submissão à Samory, a posterior colaboração com os franceses; as viagens realizadas ao sul da região do Mandingue e a França; o engajamento às lutas pela emancipação política que levaram a adesão ao R.D.A.

Todos estes elementos estão presentes na narrativa ficcional de Ahmadou e representam pontos de conexão entre os personagens, onde o rei Gbon Coulibaly se transforma no rei das terras fictícias de Soba, Djigui Keita. Assim, mais uma vez o escritor marfinense transforma História em ficção. Num processo que Diandue toma por uma *biografia ficcional historicizada* (DIANDUE, 2003. p.48).

⁷ Em 2015 fiz parte da 30ª turma da reconhecida Oficina de Criação Literária, ministrada pelo escritor na PUCRS desde 1985. A primeira oficina de criação literária do país.

Nesse sentido, mais uma vez Ahmadou Kourouma não nega sua atração pelo discurso histórico, assume a semelhança entre grande parte de seus personagens fictícios com figuras históricas e admite duas inspirações. Em entrevista ao pesquisador, realizada em dezembro de 1998, Kourouma confirma a teoria de Diandue:

Quand un romancier travaille, il se base toujours sur un personnage. Il commence toujours par un personnage réel et après il le transforme. Effectivement, je me suis basé sur Gbon Coulibaly pour présenter Djigui Keita (KOUROUMA, 1998. p. 601)

De fato, esta fala fazendo referência ao fato de que um romancista sempre se baseia sobre um personagem real na construção dos personagens de uma narrativa ficcional percorre a fala de Ahmadou Kourouma em diversos momentos. Aqui, o que a fala evidencia é que esta inspiração – na obra de Ahmadou Kourouma – geralmente é voltada para personagens históricos.

De maneira geral, o que a primeira parte de *Monnè, outrages et défis*, bem como a construção de Djigui enquanto um personagem fictício, revela é o estabelecimento de uma comunicação entre os diferentes reis, chefes e imperadores do Mandingue que, historicamente mantiveram não mais do que relações conflituosas. Pelos artifícios e liberdades da ficção, ele influencia o discurso histórico. Sem grandes preocupações em relação nem a tempo, nem ao espaço no qual se baseia.

Em relação à esfera temporal dos acontecimentos, Jean-Claude Blachère (2004) aponta para a liberdade temporal que adota Ahmadou Kourouma em relação aos mensageiros que chegam à Soba, narrando a derrota dos reinados próximos. Ele destaca que os acontecimentos, baseados em acontecimento reais, não acontecem na narrativa numa ordem cronológica:

Les messagers qui viennent annoncer les défaites successives de la résistance noire apportent la nouvelle de la prise de Sikasso (1898), puis la mort d'Alboury Ndiaye (1893), puis la chute de Ségou (1890). Il y a là un cas d'inversion trop massive pour n'être pas calculée et significative de la volonté de l'écrivain d'opposer à la linéarité occidentale une temporalité autre (BLACHÈRE, 2004. p. 18).

O que Jean-Claude Blachère conclui a este respeito é que a um nível sutil da narrativa a inversão da ordem cronológica dos acontecimentos significa uma vontade de se opor a linearidade ocidental. A forma de percepção temporal não passa de mais uma maneira do homem se relacionar com o mundo e com a cultura, é, pois, mais um índice de choque cultural. O pesquisador ainda afirma que a liberdade que Ahmadou Kourouma se permite em relação ao uso do discurso histórico é o fundamento de seu projeto ideológico. Que se trata de desqualificar a narrativa histórica, ou ainda de desestabilizar a pretensão abusiva à verdade do discurso histórico (BLACHÈRE, 2004. p.18).

« Il est impossible d'écrire une histoire vraie du Mandingue » (p. 85), afirma o narrador de *Monnè, outrages et défis*. Impossível porque a narrativa histórica repousa por definição sobre o que dizem os homens, sobre o que acontece aos outros (BLACHÈRE, 2004. p. 18). A História é um discurso construído por homens, a respeito de outros homens e que está sujeita às deformações, interpretações do discurso narrativo.

As distorções em relação ao espaço vão na mesma linha do que afirma Jean-Claude Blachère a respeito da esfera temporal, já que Ahmadou Kourouma descreve os acontecimentos, os relatos dos mensageiros a respeito da queda de seus reis, de maneira que dá a impressão que tudo está acontecendo sobre os olhos de Djigui e particularmente próximo à Soba. Quando na realidade acontecem em diversos reinos – em Bamako, em Sikasso, em Koliminia, em Nioro, em Ségou, em Sikoto, Ouagadougou e em Oussébougou. Estes microespaços citados, os quais o conjunto constitui o macroespaço do Mandingue parecem se fundir ao reino de Djigui e se reduzir ao espaço de Soba onde Djigui conhece cada detalhe. O narrador de *Monnè* soube estabelecer uma perfeita junção entre os personagens históricos da resistência e o personagem fictício e ficcional de Djigui Keita (DIANDUE, 2003. p. 49-50). Fazendo com que todos estes elementos trabalhassem a favor de seu projeto ideológico.

2. Uma mudança de perspectiva – ou uma estetização da narrativa histórica

Até agora o que fiz foi mostrar de que maneira o discurso histórico é inserido na narrativa de *Monnè, outrages et défis*, com um maior ou menor grau de correspondência à realidade. Os narradores de Kourouma não se detêm sobre todos os eventos acontecidos durante o período histórico que se propõem a narrar, nem sobre os detalhes dos fatos históricos que narram. Ahmadou Kourouma faz uma seleção de quais elementos da narrativa histórica ele quer inserir no seu texto. Desta maneira, ele ora dissimula – seja de maneira consciente ou inconsciente – certos fatos no interior da narrativa do romance, ora os *maquia*, os transveste. A dissimulação da narrativa histórica na narrativa de *Monnè* é feita de duas maneiras diferentes: 1) a releitura dos fatos históricos; 2) o deslocamento ideológico, ou espacial, das informações históricas que ele insere na narrativa.

Neste momento o que procurarei fazer é demonstrar a expressão de uma identidade cultural malinké através da estetização ou exploração ficcional da História. Para isso, torna-se necessário entender como opera esta estetização do discurso histórico e onde que tal identidade transparece. Tanto a estetização quando a exploração ficcional da História expressa uma busca por novas formas de se narrar.

De maneira prática, o que o autor faz é converter o discurso histórico numa narrativa ficcional que se assemelha a uma paródia – a um texto *mentiroso* de História. Mentiroso aqui entendido como um texto que abusa de sua liberdade ficcional para construir uma narrativa que reflete um posicionamento sobre a realidade. Uma narrativa que se assemelha com o discurso da História, mas que serve a seu próprio propósito.

Para isso, Ahmadou Kourouma insere no texto itens culturais pertencentes à cultura malinké e com isso expressa a identidade da coletividade malinké, representada pela coletividade do povo de Soba. Transparece na escrita de *Monnè, outrages et défis* traços culturais tão fortemente marcados que são os elementos responsáveis por ditar a perspectiva cultural pela qual se deve tomar a narrativa. Além disso, Ahmadou Kourouma molda o discurso histórico de maneira a criar um espaço de intertextualidade entre os dois discursos – histórico e romanesco.

2.1. Uma conquista pacífica - novos personagens inseridos no discurso colonial

- Dis au Blanc que c'est contre eux, Nazaras, incirconcis, que nous bâtissons ce *tata*. Annonce que je suis un Keita, un authentique totem hippopotame, un musulman, un croyant qui mourra plutôt que de vivre dans l'irrèligion. (...) Répète au Blanc que c'est par trahison que vous avez violé la ville de Soba. Rapporte que je le défie ; je le défie trois fois.

(...)

Le tirailleur traduisit, dans le langage d'oiseaux, le dire du roi, montrant tour à tour au capitaine Kouroufi la ville de Soba et ensuite la colline. Le capitaine écoutait comme si le défi le laissait indifférent. Djigui pensa que c'était une sérénité feinte. A sa grande surprise, le capitaine s'approcha et lui serra la main en baragouinant deux mots de malinké. Chevaleresquement, les Blancs levaient le défi : Djigui l'annonça à son armée (p.36).

A cena retratada é a seguinte, o capitão das tropas francesas finalmente adentra e ocupa o território de Soba, através da colina de Kouroufi, depois de ter conquistado todos os outros reinos do Mandingue. E antes que qualquer luta pudesse eclodir da situação, Djigui encontra o “capitão branco”, se assume rei de Soba, verdadeiro totem hipopótamo, reclama todo seu poder e autoridade de rei malinké, faz injúrias ao capitão e o desafia.

O soldado que serve de intérprete ao capitão traduz na linguagem de passarinho deste – o francês, as palavras provocantes de Djigui. Surpreendentemente a reação do capitão das tropas francesas é a de estender a mão ao rei de Soba. O que se descobre na página seguinte é que o intérprete não traduziu uma única palavra do que disse Djigui ao capitão:

- Je suis ton frère de plaisanterie, donc je te connais. Comme tous les Keita tu es un fanfaron irréaliste. Je n'ai pas traduit un traître mot de tes rodomontades (p.37).

Assim é apresentado um dos mais importantes personagens da narrativa de *Monnè, outrages et défis*, o intérprete, Soumaré, aquele que será responsável por trazer para a narrativa a voz, a fala, do europeu, do ocidental. É, pois, graças a um jogo de tradução, más interpretações e interesses pessoais que Soba é tomada, colonizada, *civilizada* sem que houvesse um único ato de resistência de Djigui e seus súditos.

Soumaré faz o rei acreditar que foi unicamente através de sua intervenção em relação aos franceses que ele não foi destronado, nem morto. “Você tem sorte” é o que afirma o intérprete, sorte porque nenhum dos soldados franceses entendia a língua

malinké e sorte porque ele, Soumaré, os tinha feito acreditar que o soberano de Soba cooperaria na implementação do sistema colonial e o processo civilizatório de seu povo.

Desta maneira, Ahmadou Kourouma insere um novo personagem no [seu] discurso histórico a respeito da colonização francesa. O escritor chega a falar da importância da figura do intérprete nas relações durante o tempo da colonização. Segundo o autor “é impossível para a juventude atual [da África sulsaariana] se dar conta do tamanho da importância do intérprete”:

C’était le vrai, vrai administrateur du Blanc parce que c’est lui seul qui comprenait le Blanc, c’est lui seul qui disait ce que le Blanc avait dit, c’est lui seul qui vivait avec le Blanc. Quand vous arrivez dans une subdivision, c’était l’interprète qui en était le chef parce que personne ne comprenait ce que le Blanc disait... Donc, il était très, très important et le rôle qu’il a dans *Monnè, outrages et défis* est même un peu moins que ce qu’ils avaient parce que l’interprète que j’ai pris, Soumaré, est quelque chose que a existé à Korhogo. C’était un interprète qui avait un rôle très, très important, qui commandait tout un pays si vous voulez. Il disait ce qu’il voulait et tout le monde venait chez lui. On n’allait pas chez le commandant ; c’est chez l’interprète qu’on allait et c’est lui qui dirigeait puisque c’est lui seul qui le comprenait (KOUROUMA, 1997. p.777).

Colocar o intérprete como o “verdadeiro administrador do sistema colonial” também significa deslocar significações do discurso histórico, deslocar a figura do estrangeiro, do europeu do centro de significação das narrativas. Além de estabelecer que o poder sobre o reino de Soba ainda estaria em mãos africanas, malinkés, mesmo que subjugadas ao poder colonial francês.

O segundo elemento inserido e valorizado no processo de instauração do poder colonial em Soba e que serve ao objetivo de deslocar a lógica do discurso colonial de uma lógica ocidental para uma lógica malinké é a cerimônia do déguè. Assim que o poder colonial se instala de fato nas terras de Soba, o intérprete anuncia que Djigui não será destronado, nem destituído de seu poder, desde que aceite beber do déguè:

« Vous, Djigui, vous ne serez pas détrôné. Il vous est seulement demandé de monter au camp le vendredi prochain après la grande prière, boire le déguè de la soumission et promettre que vous renouvelerez chaque vendredi après la grande prière, le serment d’allégeance des Keitas à la France par une visite au capitaine commandant le Kébi » (p.46).

A confirmação da instalação francesa nas terras de Soba só é oficialmente determinada pela cerimônia de consumação do déguè, isto é, por uma importante cerimônia dos povos malinkés, e não dos franceses. Novamente a palavra final é da tradição. Além disso, a cerimônia de consumação do déguè é o elemento que proporciona a criação das « visites de vendredi », o ritual mais importante que ocorrerá nas terras de Djigui ao longo de toda a narrativa.

A este respeito, Diandue analisa que a prática da cerimônia do déguè é um elemento de transculturalidade na narrativa de *Monnè, outrages et défis*. Pois, através da cerimônia, Ahmadou Kourouma estaria afirmando a identidade de sua coletividade cultural já que esta se trata de um ritual muito importante da cultura malinké em períodos de guerra. A cerimônia do déguè é um rito pura e exclusivamente dos povos malinkés, praticado com o objetivo de selar os laços de súdito e soberano. O que implica num discurso de fidelidade do primeiro em relação ao segundo, ou seja, dos *vencidos aos vencedores* (DIANDUE, 2003. p. 429).

Ressaltando que no início do romance, Samory Touré, o reconhecido chefe do Mandingue, propõe a consumação do déguè à Djigui, quando este finalmente aceita uma aliança. O objetivo do ritual seria firmar a aliança através da submissão de Soba, que teria como objetivo unificar o fronte de guerra contra as colônias tomadas pelo comandante Faidherbe, « Fadarba ». Mas Djigui se recusa a uma submissão em tal nível. A cerimônia do déguè entre Samory e Djigui, dois personagens representantes da mesma lógica cultural, significaria uma subordinação de Soba a Ouassoulou – no lugar de uma aliança de cooperação mútua.

Mas é lida de maneira diferente em relação aos franceses. Se pensada de maneira comparativa, deve-se notar que os povos colonizados, depois da anexação de um dado território, são levados a assinar um tratado de amizade e de protetorado com todos os seus corolários de vencidos, com o qual se baseia os privilégios para a metrópole vitoriosa.

Nesse sentido, pode-se dar uma dupla interpretação para a cerimônia do déguè ser realizada em Soba, entre Djigui e o poder colonial. Num primeiro momento, a cerimônia malinké é transformada num equivalente aos tratados ocidentais. Significaria, portanto, uma adaptação dos ocidentais às comodidades africanas, adaptação do poder colonial às realidades do povo de Soba. O que pode ser interpretado como a transcrição

ou a tradução dos costumes ocidentais para maneiras culturais africanas – mais especificamente malinkés – de determinar a submissão de Djigui aos franceses. Um rei analfabeto na língua francesa poderia muito bem rejeitar um tratado de protetorado do qual ele ignora o conteúdo, por não reconhecer a autoridade de um “fútil pedaço de papel”. O ritual malinké é, portanto, uma maneira de tornar compreensível, à lógica das tradições malinkés, um costume ocidental (DIANDUE, 2003. p. 430). Mais uma vez são as lógicas tradicionais dos povos malinkés que ditam as regras do jogo.

2.2. Uma resignificação para o ato de “civilizar”

A conquista da África e particularmente a instalação francesa na região do Mandingue é uma consequência do espírito imperialista que se desenvolveu no Ocidente durante a primeira metade do século XVIII. Não se trata aqui de analisar um conceito tão complexo quanto o “imperialismo”, evoco tal conceito no sentido de lembrar ao leitor que em muitos discursos ele esteve relacionado a um “objetivo humanitário e filantrópico” (DIANDUE, 2003. p. 27) de levar a *civilização* aos povos que na época eram considerados menos desenvolvidos, *primitivos*, em relação aos povos ocidentais – em especial a Europa.

Nesse sentido, Ahmadou Kourouma vai desenvolver em *Monnè, outrages et défis* uma significação bem particular ao conceito de civilização, civilizar. Não analisarei, portanto, o significado do conceito de *civilização* – seja para o discurso histórico, antropológico, ou qualquer outro que pertença às ciências acadêmicas por não ser este o objetivo da pesquisa. Mas sim, o que significa *civilizar* para os povos de Soba, para os personagens do universo de *Monnè, outrages et défis* – no sentido de identificar a crítica do escritor.

L'interprète explica pourquoi les *pratati* du griot n'étaient rien. Elles ne faisaient pas gagner de l'argent. Elles n'étaient pas les desseins de la colonisation ; ce dessein s'appelait la civilisation que, faute de mot correspondant, il traduisit par « devenir toubab ». Les mots firent sursauter Djigui. L'interprète rassura tout le monde en expliquant que civiliser ne signifie pas christianiser. La civilisation, c'est gagner de l'argent des Blancs. Le grand dessein de la colonisation est de faire gagner de l'argent à tous les indigènes. L'ère qui commence sera celle de l'argent (p.57).

De maneira bem irônica, o intérprete explica para Djigui o projeto da colonização, um projeto que é denominado: civilização. Mas por falta de uma palavra na língua malinké que aportasse o significado de civilizar, o intérprete faz dela a expressão « devenir toubab » – ou seja, se tornar um branco, ou como um branco. Apenas por esta expressão, Ahmadou Kourouma já insere no trecho citado a sua primeira crítica ao processo civilizatório. Em que a civilização não significaria o desenvolvimento sociocultural e econômico do povo, mas sim a moldagem deste povo dentro de padrões socioculturais que lhe são estranhos, estrangeiros.

A segunda grande crítica apresentada no trecho é a significação de civilizar como o “ato de ganhar dinheiro”. Aqui, Ahmadou Kourouma deixa bem evidente qual a sua leitura a respeito dos interesses do poder colonial, o enriquecimento. Em vez de a era dos impérios, o que o intérprete, Soumaré, anuncia é o início da *Era do dinheiro*. Uma era onde todas as coisas perdem a importância, ou o significado frente ao dinheiro. “Sem dinheiro as preces equivaleriam a palavras fúteis e mentirosas de um comedor de feijão”, explica o intérprete. Mas é bem verdade que a ironia presente no texto é dirigida ao leitor que, por menor que seja, tem um conhecimento prévio a respeito das consequências do período colonial sobre as populações africanas. Na esfera diegética o intérprete dá explicações sérias a Djigui e seus súditos, já que estes deveriam aprender o significado de se tornar civilizados. Além disso, a frase: “O grande propósito da civilização é fazer com que todos os nativos ganhem dinheiro”, evidencia que o intérprete acredita que o grande projeto da colonização é voltado para o benefício da população de Soba.

- Comme le besoin d'évoluer n'a jamais résidé dans la tête du Noir, il faut l'amener à vouloir la civilisation, à rechercher l'argent plus que le gibier, plus que l'amitié et la fraternité, plus que les femmes et les enfants, plus que le pardon d'Allah. Et pour cela le Blanc a deux loi (p.58).

A população de Soba nunca soube o que era a necessidade de evoluir, seria, portanto, dever do poder colonial conduzir-lhes ao desejo de civilização. Estabelecendo suas lógicas culturais e suas leis. Foi dessa maneira que o poder colonial em Soba justificou a implementação do imposto de capitação⁸, o qual o intérprete transforma em

⁸ O imposto de capitação era o nome dado ao imposto pago nas colônias francesas, que tinha por objetivo oferecer os recursos orçamentais essenciais para a colônia. Mas que significou um instrumento adequado

“imposto do preço da vida”. Foi dessa maneira que a segunda lei “do Branco” foi implementada, a busca pelo conforto, já que o « nazara » valoriza o seu conforto, após pagar o devido imposto, a população poderia buscar pelo seu próprio e « se civiliser en achetant au comptoir : des miroirs, parapluies, aiguilles... » (p.59).

A crítica de Ahmadou Kourouma vai a cada parágrafo se estreitando e se tornando mais dura, mais debochada, mais explícita. Ele reduz o ato civilizatório ao fato de se ter dinheiro para comprar espelhos e guarda-chuvas. Kourouma vai tecendo a narrativa de forma a envolver cada vez mais o leitor nos absurdos cometidos às populações africanas durante o período colonial. Assim, depois das leis que se referem às necessidades dos franceses, ele insere na narrativa os deveres dos povos de Soba. O primeiro deles é a exclusividade de comércio com o poder colonial, o monopólio econômico. O segundo é a instauração dos trabalhos forçados. O terceiro é o alistamento de soldados para defender a colônia.

O escritor vai compondo os acontecimentos de maneira que trazer a civilização para Soba se torna sinônimo de exploração socioeconômica e cultural, de imposição de verdades, de estabelecimento de torturas:

- Avec le piment et le feu, ils vendront leur or, (...), s'ils n'ont pas d'or, ils se sépareront de leur bétail ; s'ils n'ont pas d'animaux, ils vendront leurs filles, leurs femmes, leurs cache-sexe. Tout le monde doit savoir qu'il est préférable de consommer de son totem plutôt que de refuser de payer l'impôt de capitation. Allah pardonne ; le Toubab jamais, au Nègre qui ne s'acquitte pas de son impôt (p.59).

Tudo isso narrado através do discurso direto, das palavras de Soumaré, através da lógica tradicional, de maneira que Djigui e a população consigam compreender a lógica ocidental. E de maneira que o leitor seja capaz de perceber o tamanho do choque e da violência que significou levar a civilização aos povos africanos.

2.3. As duas grandes guerras reduzidas ao recrutamento de soldados

para camuflar a exploração das colônias, já que favorizava o princípio do trabalho livre (DIANDUE, 2003. p.54-55).

As duas Grandes Guerras foram fatos tão marcantes na memória coletiva mundial que se tornaram inspiração para a criação de diversas narrativas sobre elas, em diferentes linguagens. O número de histórias narradas sobre as guerras mundiais é exorbitante. Seja pela História, pelo Cinema, pela Literatura, frequentemente a memória sobre elas é revisitada. Ahmadou Kourouma não deixa de fazer sua visita pessoal às memórias tanto da Primeira quanto da Segunda Guerra, mas o que percebemos em *Monnè, outrages et défis* não são as narrativas habituais, nem as batalhas, nem os campos de concentração.

Na narrativa de *Monnè*, tudo o que se sabe a respeito são notícias distantes recebidas e reinterpretadas pela boca do intérprete:

Le commandant feuilletait fiévreusement des dossiers. Avant que j'eusse demandé quand mon train arriverait, l'interprète d'emblée m'annonça que les « Allamas » avaient attaqué les Français. Les « Allamas » étaient comme les Français des Blancs, mais des Blancs plus grands et plus méchants. Ils projetaient de se saisir de toute la Négritie pour la seule méchanceté de chicotter tout les matins le Noir, de fusiller les sôulards, les voleurs et les menteurs, d'instituer des travaux forcés plus durs et meurtriers sans tirer un bout de rail ni offrir un petit train à Djigui (p.81).

O anúncio da guerra é inesperado, da mesma maneira que um ataque da Alemanha à França não tem significação nenhuma para Djigui, e Soumaré precisa lhe explicar que os alemães são como os franceses, só que piores, mais cruéis. No discurso do intérprete se constrói a ideia de que um ataque à França significaria, para Soba, consequências piores do que aquelas que já estavam sofrendo as gentes. Torturas piores das que já existiam, trabalhos forçados ainda mais duros, mortes, exploração. Isso tudo sem que os alemães trouxessem os pequenos benefícios que Djigui esperava dos franceses, como a construção de seu trem. A construção do caminho de ferro que se tornou a verdadeira obsessão do rei de Soba.

Para evitar todas essas mazelas, Djigui deveria fornecer bons homens para se tornarem bons soldados e proteger a França da terrível ameaça que representavam os alemães.

L'interprète Soumaré, bien qu'agacé par la méprise, patiemment explica en détachant les mots que les « Allamas » n'étaient pas des sauvés par Allah seul mais une race de méchants Blancs et que ce qui m'était demandé sissa-sissa s'appelait fournir des hommes solides capables d'être de bons

tirailleurs, de bons guerriers, pour combattre les « Allamas », parce que tous les chantiers étaient arrêtés, tous les travailleurs solides avaient été incorporés dans l'armée et envoyés en France, et que déjà de nombreux bateaux vides attendaient le long du wharf d'autres contingents de recrues.

J'aurais souhaité demander plus d'informations sur la guerre et les chantiers abandonnés ; l'interprète ne se laissa pas interroger : c'était la guerre et la mobilisation (p.81).

O objetivo do discurso do intérprete é, pois, persuadir o rei, através da instauração do medo que a realidade se tornasse ainda pior e da ameaça do fim de seus benefícios, para convencê-lo de que ele deveria fazer de tudo para fornecer « *sissas* »⁹ homens para defender a França. Ahmadou Kourouma está fazendo no romance uma alusão ao episódio de recrutamento massivo de africanos para as tropas francesas. Correspondente ao segundo semestre de 1914, época que os historiadores nomearam de “armada negra” (DIANDUE, 2003. p.77).

Desta maneira, Ahmadou Kourouma reduz a Primeira Guerra Mundial a relato de um combate distante, para o qual os homens de Soba embarcaram em navios e muitos não voltaram. Os que retornaram estavam irreconhecíveis: « les Allemands avaient justifié leur réputation de méchants... » (p.83) não havia um que não tivesse perdido um membro, fosse um olho, ou uma orelha. Além disso, retornaram sentindo-se heróis de guerra, estavam felizes e orgulhosos por terem lutado a favor da França. Falavam (*quase*) francês entre si, « c'est plus tard que nous saurions que c'était là un charabia à eux, que les natifs de France n'entendaient pas. » (p.84). Os soldados que retornaram da guerra haviam se tornado estrangeiros, « des non-nègres » (p.84).

Assim, Kourouma reduz a importância que é dada às narrativas sobre a guerra e faz dela um relato de apenas cinco páginas, onde nada se sabe do conflito mundial além de que uma vitória alemã poderia afetar o destino de Djigui e de seu povo. Narra a guerra a partir do número de homens africanos que foram enviados para defender a metrópole e as consequências deste recrutamento. O mesmo acontece em relação à Segunda Guerra Mundial.

[...] le commandant me présente un télégramme, d'une voix brisée et en martelant les mots, il annonce que les « Allamas » venaient de recommencer...la guerre.

⁹ Expressão da língua malinké que significa: agora, o mais rápido possível.

Ils voulaient cette fois, ces barbares et mécréants d'« Allamas », s'approprier tous les trains de France, transformer tous les Nègres d'Afrique en bêtes de somme, inventer des travaux forcés deux fois plus meutriers et fusiller les déserteurs [...]. Les Nègres, comme un seul homme, devaient se lever pour défendre la terre française, la civilisation, vaincre et annihiler définitivement l'hydre allemande (p.106-107).

Mais uma vez é destacada a crueldade dos alemães, o narrador usa deste artifício para valorizar os franceses que são bons e respeitáveis: « Les Français avaient confirme leur renom de bons Blanc » (p.83). E desta maneira, a descrição da crueldade dos alemães é usada como argumento para justificar as ações do poder colonial em Soba. Mais uma vez os africanos *deveriam* se levantar para proteger e defender as terras francesas. Pelas palavras de Soumaré fica evidente que o pedido do capitão francês é muito mais do que uma solicitação, é um dever de Soba enquanto colônia participar da guerra. Novamente a guerra mundial é delegada ao segundo plano. Dois dos acontecimentos mais discutidos, estudados e narrados pelo discurso histórico ocidental são reduzidos à percepção que a população de Soba teve sobre estes eventos. Mais uma vez Ahmadou Kourouma é quem dita as regras do jogo.

2.4. *Os grandes chefes do mundo – ou a história ocidental narrada sobre a lógica das tradições malinké*

É mais para o final de *Monnè, outrages et défis*, depois de muita coisa ter acontecido em Soba, que o leitor recebe mais informações a respeito da guerra. O momento em que o intérprete, Soumaré, traduz em palavras e lógica os derradeiros acontecimentos decorridos no mundo, se torna uma das passagens mais interessantes de todo o romance. Um trecho que sintetiza tudo que venho analisando até aqui.

Le commandant Héraud parla longtemps; l'interprète traduisit ; pour la compréhension du Centenaire, le griot commenta et interpréta les derniers événements intervenus dans le monde pendant que le Bolloda vivait les saisons d'amertume. L'infructueuse tentative de débarquement à Dakar ne découragea pas le général de Gaulle. Bien au contraire. Il monta et recontra ses trois autres collègues. Ils se réunirent à quatre, les quatre grands parmi les cinq qui s'étaient partagé le

monde. Lui, de Gaulle, chef des empires du Sud (les Arabies, les Négrities et les mers australes), Churchill, chef des empires du Nord (Londres, les Iles britanniques et tous les océans nordiques), Roosevelt, chef des empires de l'Ouest (New York, les Amériques et les océans du couchant), Staline, chefs des empires du Levant (Moscou, les Russies et tous point cardinaux, jurèrent de poursuivre la guerre et de ne l'arrêter que le jour où ils auraient détruit le cinquième empire et tué Hitler, cinquième maître du monde, chef des empires du Milieu (Berlin, les Frances, les Italies et les mers du Milieu). Les quatre alliés s'en allèrent consulter le plus grand devin de l'univers qui leur dévoila les secrets de guerre du maître de Berlin, ses totems, ses faiblesses et leur recommanda des ensorcellement qu'ils pratiquèrent, des sacrifices qu'ils égorgèrent (p.209).

Ahmadou Kourouma, através das traduções do intérprete, transforma a vitória dos Aliados sobre a Alemanha nazista em 1945, num relato fantástico e fabuloso. Os presidentes dos países aliados se transformam nos quatro grandes chefes entre os quais o mundo foi dividido. A afirmativa nas linhas de *Monnè, outrages et défis* de que o mundo inteiro é dividido em cinco grandes impérios, controlados por cinco grandes chefes militares – De Gaulle, Churchill, Roosevelt, Stalin e Hitler – já é uma ironização do discurso histórico oficial que estabelece na Europa e nos Estados Unidos o centro do poder socioeconômico, político e cultural mundiais ¹⁰.

Ahmadou Kourouma faz, portanto, uma redução de toda a narrativa de guerra para narrá-la do ponto de vista da sociedade de Soba, da sociedade malinké. Reduz todo o relato histórico oficial acerca do final da Segunda Guerra, das estratégias de combates, das lutas nas trincheiras, e o embate entre os Aliados e os países do Eixo, numa reunião a portas fechadas entre quatro grandes chefes dos impérios mundiais que procuram descobrir quais são os sacrifícios a serem feitos e que feitiços devem ser praticados para colocar fim a vida do quinto grande chefe – Hitler – e, portanto, colocar fim a guerra. Assim, Ahmadou Kourouma focaliza na morte de Hitler o fim de uma guerra que durou seis anos e envolveu grande parte dos países da esfera terrestre. Isso pode ser lido como uma consequência estética do romancista que visa escolher apenas um elemento histórico como nó principal de sua narrativa e a partir daí desenvolver sua própria versão dos acontecimentos históricos escolhidos.

¹⁰ Veja bem, estou me referindo à crítica de um discurso, de narrativas que tendem a hipervalorizar a cultura e a produção de conhecimento europeu e norte americano. Discursos que tem o poder de criar a ideia generalizada – da opinião comum da sociedade mundana – de que o centro do mundo é a Europa. É a respeito do posicionamento ideológico de Ahmadou Kourouma que é percebido através da narrativa de *Monnè, outrages et défis* que estou me referindo.

O mundo ocidental e os seus líderes mais conhecidos transformam-se sob a lógica animista a qual pertencem Dijigui, Soumaré, a sociedade de Soba, enfim, os povos malinkés. Esta passagem é a representação plena do humor do narrador que faz do fim da Segunda Guerra Mundial o mesmo relato que seria feito sobre o fim de uma guerra malinké. Já que a vitória se dá graças aos sacrifícios e não às proezas tecnológicas realizadas em termos de armamento. Como bem se sabe, a Segunda Guerra foi responsável pelo avanço das técnicas de combate, o desenvolvimento da tecnologia e, sobretudo, o desenvolvimento de armamentos de grande poder destrutivo (DIANDUE, 2003. p.445).

De tal modo, o escritor opera uma transposição de lógicas culturais. Ele atribui práticas fetichistas marcadas por um forte caráter sobrenatural a um dos grandes conflitos da História da humanidade.

Contudo, o que pode ser percebido na narrativa de *Monnè, outrages et défis* é a presença de diferentes escolhas e técnicas narrativas que tem como objetivo subverter o discurso histórico oficial para que ele sirva aos propósitos ideológicos particulares do escritor. Uma presença da narrativa histórica de tamanha importância nas obras de Ahmadou Kourouma já fez com que alguns críticos chegassem a pensar num “realismo à Kourouma”. Uma narrativa ficcional que está com os pés tão firmados na realidade que faz das obras do escritor marfinense verdadeiros textos de hipertextualidade, da maneira pela qual é definida por Gérard Genette.

De fato, para Genette, a transposição, ou o que poderia ser chamado como uma *falsificação*, uma modelagem do discurso histórico, revela alternadamente um processo de transformação e imitação. O que se trata, portanto, de um fenômeno de transposição de realidades e lógicas culturais distintas. Na medida em que o fenômeno de transposição é percebido como o método de transferência de uma realidade histórica para uma outra realidade pertencente a narrativa. (DIANDUE, 2003. p. 444). Nesse sentido, os romances de Ahmadou Kourouma pretendiam completar ou até, quem sabe, corrigir a História. Seja pela inserção, ou a valorização de novos personagens na narrativa histórica – como o caso do intérprete Soumaré; seja pela resignificação de conceitos altamente disseminados – como o conceito de civilização, ou o ato de civilizar; seja pela compressão de acontecimentos históricos inseridos na narrativa, a

redução de eventos que teriam proporções mundiais à perspectiva e percepção apenas dos povos de Soba – como narrar a primeira e a segunda guerra mundial focado apenas no recrutamento massivo de soldados africanos e as consequências disso; seja pela inversão completa da lógica ocidental – através de sua inserção na lógica do pensamento tradicional e animista das populações malinkés. Estes são apenas os pontos que foram escolhidos para análise, existem outros na narrativa.

3. *Discutindo estereótipos*

O derradeiro ponto de análise desta pesquisa será a forma pela qual Ahmadou Kourouma introduz na narrativa de *Monnè, outrages et défis* alguns dos estereótipos que foram criados e desenvolvidos a respeito das populações africanas e afrodescendentes desde o século XIX. Por um processo que é apontado por Mikail Bakhtin como a inserção da opinião comum da sociedade mundana através do discurso do narrador (BAKHTIN, 1993. p. 113). Ahmadou Kourouma fará uso da própria opinião comum para questioná-la. Antes de ver como o escritor faz isso, discutiremos um pouco a respeito do que é e de como são criados os estereótipos.

O teórico literário, especialista em estudos pós-coloniais, Homi K. Bhabha (2010), em *O Local da cultura*, aponta para um aspecto importante do discurso colonial, que está estritamente relacionado ao que venho analisando até aqui. O fato de o discurso colonial depender do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, enquanto um signo da diferença seja cultural, histórica ou *racial*, atribuída ao discurso do colonialismo se torna um modo de representação paradoxal, que “conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca” (BHABHA, 2010. p.105).

O que o teórico está dizendo é o mesmo que Chimamanda Adichie quis dizer com “poder é a habilidade de não só contar a história de uma pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa”. Tornar uma história a história definitiva e única de uma pessoa, ou de um povo, significa fixá-la sobre uma única perspectiva marcada por um jogo de poder e que aponta para a diferença. A consequência desta fixidez é a criação de estereótipos. Estereótipos estes que são regidos por um regime de verdade.

Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o “mascaramento” metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática – *sempre as mesmas* histórias sobre a animalidade do negro, a inescrutabilidade do cule ou a estupidez do irlandês *têm de ser* contadas (compulsivamente) repetidamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez (BHABHA, 1998. p. 120).

O fato de *sempre as mesmas* histórias serem contadas a respeito de África, da História e das culturas africanas, tornou possível que um tal discurso, como “a África não tem história”, fosse criado e disseminado. É por conta da supremacia das histórias ocidentais que Ahmadou Kourouma decidiu escrever *Monnè, outrages et défis*, bem como os seus demais romances. É por causa deste jogo de poder relacionado ao fato de narrar histórias que o autor sentiu que deveria responder à escassez de discursos a respeito da época da colonização francesa sobre as sociedades do oeste africano.

A esse respeito, Chimamanda Adichie é bem didática ao definir o problema dos estereótipos: “A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história”. À sua maneira, Ahmadou Kourouma lutou contra a única-história, contra os estereótipos a respeito de África e dos africanos. A sua maneira, o escritor revisitou a História de seu país, de sua região, de sua etnia, reivindicando o poder de contar histórias.

3.1. Sarcasmo e ironia como estética de quebra de estereótipos

Em *Questões de literatura e estética*, Mikail Bakhtin estuda as formas do plurilinguismo no romance. Sem usar tal nomenclatura é exatamente esta característica da obra de Ahmadou Kourouma que venho analisando ao longo de toda esta pesquisa, como o autor constrói uma narrativa de vozes plurais através das escolhas de narrador, e como ele insere no romance um tipo de narrativa que é própria da História e a mescla com a literária. Há mais um elemento que caracteriza toda obra do escritor marfinense, e que é muito relevante em *Monnè, outrages et défis*, o humor de suas narrativas.

Segundo Bakhtin a forma exteriormente mais evidente de introdução do plurilinguismo no romance é dada pelo chamado romance humorístico. Através dele o autor pode introduzir na narrativa literária outras formas de linguagem – como o que Kourouma faz com a narrativa histórica, por exemplo –, transformando a narrativa romanesca numa espécie de paródia que ganha um toque de humor. O humor não se insere no texto nem por palavras, ou expressões engraçadas, mas sim, pela maneira pela qual o autor emprega a linguagem comum:

Mas o que serve como base da linguagem no romance humorístico é o modo absolutamente específico do emprego da “linguagem comum”. Esta linguagem comumente falada e escrita pela média de um dado ambiente, é tomada pelo autor precisamente como a *opinião corrente*, a atitude verbal para com os seres e coisas, normal para um certo meio social, *o ponto de vista e o juízo correntes*. De uma forma ou de outra, o autor se afasta dessa linguagem comum, põe-se de lado e objetiviza-a, obrigando-a a que suas intenções se refranjam através do meio da opinião pública (sempre superficial e frequentemente hipócrita), encarnado em sua linguagem (BAKHTIN, 1993. p. 108).

Isso significa inserir na narrativa através da voz, seja do narrador, seja dos personagens, pontos de vistas e juízos de valores que pertencem à opinião corrente a respeito, no caso aqui analisado, tanto da História, quanto das populações africanas. Nesse sentido, a opinião comum que é inserida e problematizada de forma mais evidente na narrativa de *Monnè, outrages et défis* é a que se refere ao discurso racial. A ideia, que vem sendo disseminada por discursos de caráter científico desde o contexto de século XIX, de que as populações negras, apenas por causa de diferenças de características físicas, seriam dotadas de características psicológicas e culturais inferiores às das populações brancas.

Ahmadou Kourouma faz uso destes discursos da opinião pública usando de um artifício que Bakhtin chama de uma solidariedade fictícia com tal opinião, que na narrativa é celebrada de maneira hipócrita e quase absurda. Ao longo de todo o romance tanto os narradores, quanto os personagens africanos marcam explicitamente a sua condição *racial*, o lugar que ocupam nesse discurso, o lugar de onde estão falando.

Les Nègres sont des maudits et des sans coeur, de vrais maudis – ce n’est pas sans raison que Dieu les a frabiqués noirs. Rien de plus méchant pour un Noir qu’un autre Noir (p.82).

Les Noirs naissent messongers. Il est impossible d'écrire une histoire vraie du Mandingue (p.83).

Grâce aux sacrifices, ses paroles sont devenues multidimensionnelles et, notre ignorance aidant, il a paru et s'est cru incommensurable (p.97).

- Les Nègres sont des menteurs (p.98).

Assim, pois, Ahmadou Kourouma assimila aos seus personagens a condição de “malditos sem coração”, “ignorantes”, “mentirosos” e tantas outras que poderiam ser destacadas. Os personagens do universo de *Monnè, outrages et défis* se afirmando enquanto “negros malditos”, se apropriando de narrativas que, ao longo de mais de cem anos de construção de estereótipos foram tecidas sobre eles, é a tal ponto absurdo que a crítica de Ahmadou Kourouma se torna explícita. A esse respeito Bakhtin afirma que este é um procedimento de construção narrativa denominado como uma “construção híbrida e análoga, onde a definição da opinião comum da sociedade mundana confunde-se com o discurso do autor, que denuncia a hipocrisia e o interesse dessa opinião comum” (BAKHTIN, 1993. p.113).

Um interesse que fica mais evidente se for comparada a maneira pela qual os personagens africanos se apresentam na narrativa com a maneira pela qual os mesmo personagens constroem também um discurso sobre o europeu. Como pode ser visto em:

- Les Blancs sont bons. Qui sous un arbre dire le contraire verra la foudre fendre l'arbre.

- Le Blanc est bon, se contenta de crier le griot.

- Le nazaréen est bon, très bon : les hommes, les jeunes filles et les garçons réquisitionnés ne sont pas des esclaves. Le Blanc a aboli l'esclavage. (p.55)

Constrói-se, portanto, no decorrer das páginas de *Monnè, outrages et défis* uma constante oposição entre as ideias gerais do “branco bom” e do “negro mal, selvagem e primitivo”. Além disso, os personagens do romance se apresentam tanto como « nègres », quanto como « noirs ». Apenas a escolha dos dois termos já aponta para um procedimento de construção narrativa utilizado desde os integrantes do movimento *Nègritude*.

A palavra « nègritude » deriva de « nègre », termo que no início do século XX tinha um caráter pejorativo, utilizado normalmente para ofender ou desqualificar o

negro, em contraposição a « noir », que tinha um sentido mais respeitoso. A intenção do movimento foi justamente inverter o sentido da palavra negritude ao polo oposto, impingindo-lhe uma conotação positiva de afirmação e orgulho racial. Nessa perspectiva, a tática foi de desmobilizar o inimigo em um de seus principais instrumentos de dominação racial: a linguagem. O próprio Aimé Césaire assinalava que o movimento da negritude representou uma revolução na linguagem e na literatura. (DOMINGUES, 2005. p. 04).

Ahmadou Kourouma também problematiza tanto o termo « nègre », quanto o termo « noir », mas sua tática é diferente daquela dos escritores do Negritude. No lugar inverter a significação dada aos termos por um processo de afirmação identitária e cultural. O que o escritor marfinense faz é afirmar o caráter negativo de tais termos a tal ponto que sua significação seja objetivizada, deslocada, de maneira que sirvam a seus próprios propósitos.

A respeito do humor sarcástico e irônico das obras de Ahmadou Kourouma, Josias Semujanga afirma que existe em toda obra do escritor uma estética do cômico e uma ética de escrita. Um tom ácido que vem da oposição entre a verdade histórica contada pelo narrador, e que cria uma comunicação em segundo plano com a realidade. O princípio da paródia se manifesta como malversação, como reconfiguração direta dos eventos e dos discursos. O humor de Ahmadou Kourouma constrói um lugar de sociabilidade com o leitor, já que depende dos conhecimentos prévios a respeito de África e dos africanos os quais o leitor possuiria, para que seja um método eficaz (SEMUJANGA, 2001. p. 21).

Contudo, a ficção de *Monnè, outrages et défis* visa contar episódios anedóticos de seus personagens, para relativizar a razão e as verdades de Djigui e dos povos de Soba, para que se mostrem menos verdadeiros, mais engraçados e menos sérios. Como vimos, o mesmo processo se dá com as suas falas e com os lugares que assumem na narrativa. Os eventos históricos, os discursos estereotipados, são colocados à distância pelo tom cômico pertencente à paródia, tornando-se um processo de criação estética e um estilo de escrita proveniente de um olhar crítico, irônico e sarcástico sobre o que é trágico e sério dos acontecimentos e dos homens (Ibidem, p.21). O tom cômico de *Monnè, outrages et défis* é, pois, uma construção estética de afastamento e reflexão de uma realidade histórica que de cômica não tem nada.

Considerações Finais

Até os leões inventarem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.

Provérbio africano¹

Une fois j'ai demandé à ma mère :

« Mais comment fait-on naître la beauté ? »

Elle m'a répondu qu'une chose devient belle à force de la regarder.

Peuple Nande, République démocratique du Congo²

¹ COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

² Retirado do livro: *Paroles de griot*. Uma coletânea de provérbios e falas de griots da região do Mandingue. O livro foi organizado e apresentado por Ahmadou Kourouma. SMEDT, MARC. PIQUEMAL, Michel. (dir.) *Paroles de griot*. Paris: Albin Michel – Carnets de Sagesse, 2003.

No ensaio *O que é o contemporâneo?* o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) procura definir este conceito tão escorregadio que é a contemporaneidade. “De quem e do que somos contemporâneos?” (AGAMBEN, 2009, p.57), se pergunta o filósofo. Já que se formos pensar a contemporaneidade é um tempo móvel, o tempo em que escrevo esta dissertação já não é o mesmo do tempo daquele sobre quem escrevo. E de certa forma ambos estamos sobre o que chamamos de contemporaneidade.

Nesse sentido, é que as definições de Agamben sobre o que é o contemporâneo se tornam tão coerentes. Para ele a contemporaneidade está muito mais relacionada com uma atitude que se tem frente ao tempo em que se está vivendo uma determinada pessoa, do que um espaço temporal propriamente dito. O filósofo elenca, portanto, três atitudes da, ou três maneiras de entender a, contemporaneidade.

A primeira se trata de uma relação singular com o próprio tempo, uma relação que adere ao tempo vivido e ao mesmo tempo toma certas distâncias. Pois como afirma Nietzsche e nos lembra Agamben: “O contemporâneo é intempestivo” (Ibidem, p.58). Intempestivo, pois se propõe a questionar aquilo que é tomado como verdade em seu tempo, numa espécie de desconexão, uma dissociação com a época vivida. Pode-se entender desta maneira que o contemporâneo gera movimento. De alguma forma, uma atitude contemporânea sobre o agora implica em mudanças.

Ora, apenas por esta perspectiva já se poderia permitir que Ahmadou Kourouma ocupasse o seu lugar na contemporaneidade. As inovações por ele feitas em relação à língua francesa em *Les soleils des indépendances* proporcionaram que uma série de escritores africanos se apropriassem de uma língua que era oficial, mas nem por isso era sua e fizessem dela seu lugar de reivindicação identitária e cultural.

A esse respeito o escritor marfinense afirma, num texto intitulado *Le français, souffrance et jubilation*, que o escritor africano teria duas escolhas a respeito de como se relacionar com a língua a qual escreve. Ele poderia pensar em francês e escrever em francês. E nesse caso, ele encontraria apenas as dificuldades de escrita que encontram todos os escritores – dos escritores que escrevem em suas línguas nacionais. Ou ele poderia pensar em sua língua materna, em sua língua nacional, e tentar de alguma maneira traduzir esse pensamento através do francês. E neste caso, o escritor africano

pena, sofre muito mais do que seu colega francês para desenterrar as palavras que lhe faltam (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.181).

De uma maneira ou de outra o escritor africano que se expressa em francês passa por um processo de ruptura – seja uma ruptura com o pensamento sobre a língua materna, adotando o posicionamento de pensar e escrever em francês; seja uma ruptura com a língua oficial, com o francês, pela tentativa de lhe empregar as lógicas da língua nacional. E desta maneira recompondo a língua, africanizando-a, ajustando-a à sua realidade.

Se quando escreveu *Les soleils des indépendances* tudo o que Ahmadou Kourouma queria, ao aplicar na língua francesa a lógica da língua malinké, era fazer com que seu personagem fosse coerente em todas as suas dimensões. Após a publicação de seu primeiro romance e com a repercussão deste, o escritor não manteve uma postura inocente frente às suas escolhas. Tanto que as suas inovações frente à língua francesa se tornaram temas de diversas de suas falas em conferências e entrevistas. Ele não poderia ficar alheio às implicações do que tinha feito.

Foi por um posicionamento contemporâneo em relação às suas próprias necessidades técnicas de escrita que Ahmadou Kourouma proporcionou mudanças na forma de se fazer literatura na África sulaariana e também na forma dos escritores africanos de língua francesa se relacionarem com a língua que lhes foi imposta.

C'est n'est pas seulement malinkiser le français, c'est l'africaniser tout court.

À long terme, ce qu'on veut, ce qu'on veut obtenir, c'est de creuser dans le français universel un petit trou, un petit univers, dans lequel on est chez soi et on est à l'aise, dans lequel on puisse exprimer toutes les réalités africaines, tous les sentiments des personnages africains. Cet univers, tout en nous éloignant du français universel, enrichit ce français universel. Dans cet univers, le français universel sera malmené, écorché. C'est bien fait pour le français universel, il l'aura bien mérité (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p. 184).

Ahmadou Kourouma respondeu a uma necessidade de seu tempo e com isso pode perceber um posicionamento que poderia ter consequências num longo prazo. Pode reivindicar um lugar na língua francesa para que ele, e outros escritores, pudessem se sentir a vontade para expressar seus pensamentos e suas lógicas. Não se viola uma língua inocentemente, se trata de um posicionamento, uma luta por espaço. Se afastando

do francês padrão para enriquecê-lo, mesmo que seja “maltratando-o”, violando suas regras.

Não ter uma postura inocente em relação ao modo como os escritores de sua época se relacionavam com o francês e propor uma nova maneira pela qual tal relação pudesse ser travada significa tomar certa distância do tempo vivido, já que apenas o distanciamento torna possível que se tenha uma visão crítica sobre o que está se vivendo. Apenas uma espécie de desconexão com a época vivida, torna possível um posicionamento – seja ele qual for – que implique em movimento, em transformações sobre a realidade.

Assim, chegamos à segunda definição de contemporaneidade de Giorgio Agamben: “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009. p.62). Para o filósofo, alguém que escreve sobre o seu tempo, a partir de uma postura contemporânea, está interessado em escrever “mergulhando a pena nas trevas do presente” (Ibidem, p.63). Isso significa, mantendo foco não sobre as luzes e as verdades que são visíveis à todos, mas sobre os silêncios, o que não é dito, o que está presente – às vezes de forma evidente – mas não é visto.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. Por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (Ibidem, p.63).

A segunda definição do filósofo italiano me traz à memória outra definição que utilizei nas linhas do primeiro capítulo desta dissertação. A definição que Durval Muniz de Albuquerque Júnior dá para a tarefa do historiador, como sendo a de um “garimpeiro de esperanças em meio às cinzas”, e que por minha parte atribui também à Ahmadou Kourouma.

O que faz um garimpeiro de esperanças senão procurar entre as luzes do presente o escuro do não dito? O que Ahmadou Kourouma fez com *Monnè, outrages et défis* se não procurar o escuro de sua contemporaneidade? Ou ainda o escuro que emerge do período da colonização francesa sobre o oeste da África e que ainda atinge – e atinge –

a sua contemporaneidade? Ao longo das páginas tanto do segundo, quanto do terceiro capítulo analisei as maneiras pelas quais o escritor procura expor as trevas de seu tempo.

Ahmadou Kourouma expôs as trevas dos discursos da crítica literária que conferia aos escritores africanos o lugar de imitadores do romance ocidental. Que afirmavam que estes escritores preocupavam-se muito mais com o conteúdo de suas narrativas do que com a forma. E que por este motivo estariam subjugados a uma constante dependência em relação à estética romanesca europeia. Através da análise da narrativa de *Monnè, outrages et défis* mostrei como toda a construção do segundo romance do escritor está pautada em escolhas formais e estéticas próprias à ele, e ao pensamento malinké. Como através das vozes narrativas, ele trouxe para o texto escrito a lógica das literaturas orais desde a sua estruturação – e não somente pelo conteúdo da narrativa.

E, além disso, como a composição de tais vozes permite a construção de uma memória coletiva a respeito de muitos dos costumes das populações malinkés. Pois a voz que emerge do texto é a voz de uma coletividade, de uma memória que muitas vezes se mostra fraca, apagada, ou escondida entre a infinidade de memórias ocidentais as quais nós, enquanto leitores – sobretudo leitores ocidentais – temos acesso.

Não se trata de construir verdades, ou contradizer a lógica ocidental. Trata-se de reivindicar o seu lugar ao sol. Trata-se de reivindicar o poder, a possibilidade, de narrar histórias. Aprofundamos, no terceiro capítulo, esta perspectiva de que Ahmadou Kourouma não pretende criar um discurso histórico a respeito da África sulsaariana e das populações malinkés.

Através da análise, agora sim, do conteúdo da narrativa de *Monnè, outrages et défis* pude expor as maneiras pelas quais Ahmadou Kourouma subverte o discurso histórico oficial para construir no seu lugar sua própria versão da História, sua memória sobre o período da colonização francesa sobre as terras do Mandingue. Uma memória que não se pretende verdadeira, mas pelo contrário, que se expõe em sua totalidade como sendo uma construção dos homens que a narram.

A narrativa de Ahmadou Kourouma, não pretende dizer que a colonização se passou de tal ou tal maneira. A narrativa de *Monnè* visa à denúncia, ao testemunho, à inversão de lógicas, à exposição do choque, da fratura e da violência.

Também não se trata de uma maneira do escritor afirmar que a lógica cultural que deveria ser tomada como *certa* seja a lógica das populações malinkés, ou que os mitos africanos são mais válidos do que os ocidentais, ou vice-versa. Ele chega a afirmar em entrevista que ele, Ahmadou Kourouma, enquanto pessoa não acredita na lógica animista de muitos de seus personagens.

Je ne crois pas à la magie. L'une des raisons que je donne à tous les Africains qui me demandent pourquoi, est que si la magie existait, nous n'aurions pas laissé enlever 100 millions de personnes, dont 40 millions peut-être sont arrivées aux Amériques et 60 millions sont mortes en chemin. Si la magie était vraie, les esclaves se seraient transformés, disons, en oiseaux, pour revenir chez eux. Je ne crois pas à la magie, quand enfant j'ai vu ce qu'étaient les travaux forcés : avec la magie, les gens auraient échappé. Mais, dans un roman, il faut décrire la mentalité, les idées, de ses acteurs. Pouvoir et magie sont indissociables dans la tête de la plupart des Africains (KOUROUMA, 1999. S/N).

Assim, preocupação maior de Ahmadou Kourouma é descrever a mentalidade, o pensamento, as lógicas de seus personagens. Não se trata, portanto, de sustentar verdades, ou de comparar lógicas culturais de acordo com juízos de valor. Trata-se de representação, de representatividade. O que na época em que Kourouma começou a escrever seus romances, ele sabia que praticamente não existia – e que ainda hoje é escassa.

O que nos leva à terceira definição de Giorgio Agamben para a contemporaneidade. Para ele só é possível se pensar a contemporaneidade com a “condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade” (AGAMBEN, 2009. p. 71). Isso significa marcar o seu lugar no tempo e desta maneira relacioná-lo aos demais – colocá-lo em relação com o passado e o futuro.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo a necessidade que não provém de maneira nenhuma

do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Ibidem, p.72).

Nesse sentido, não bastaria perceber o escuro da contemporaneidade é preciso agir sobre ele – como venho mostrando que faz Ahmadou Kourouma. São estes os motivos e as definições que fizeram do escritor um contemporâneo de seu tempo. Não somente por estar vivo no presente da contemporaneidade, mas sim, e principalmente, por manter uma atitude, um posicionamento crítico sobre ela.

Se no primeiro capítulo desta pesquisa construí toda uma narrativa acerca da instituição da literatura na Costa do Marfim com o objetivo de entender o lugar no tempo e no espaço ao qual pertenceu Ahmadou Kourouma. Bem como procurei desvendar seus posicionamentos em relação à História e à Literatura para compreender que tipo de implicações isso poderia ter em seu texto, em seus romances. Agora parto do legado de seu trabalho para apontar – mesmo que brevemente – quais cisões ele pode criar em seu tempo, e na maneira de se fazer literatura, pois como afirmei anteriormente o tempo em que escrevo esta dissertação de mestrado, já não é mais o tempo de Ahmadou Kourouma. Da mesma maneira que a forma de se fazer literatura na Costa do Marfim e no oeste da África de colonização francesa já não é o mesmo.

O que se tem atualmente é um momento literário ao qual os críticos e teóricos da literatura chamam por “mundialização”, ou “literatura mundo”. Que surge de uma preocupação dos jovens escritores da atualidade de se afastar de tudo aquilo que foi considerado como próprio das literaturas africanas. Novamente um querer de se romper com padrões, normas e regras. Ahmadou Kourouma chegou a falar a respeito deste fenômeno, ou deste movimento literário, e a respeito das contribuições que ele poderia ter dado para que isso acontecesse:

Nous [écrivains africains] apporterons à la francophonie des techniques de conter et nous apporterons à la mondialisation la cosmogonie de nos peuples, la structures de nos langues qu’au fond nous avons créée et qui est la quintessence de notre génie. Et [elles] doivent entrer dans la mondialisation, pour que cette mondialisation soit le fruit de toutes les connaissances de monde : constituée par les différences de tous les peuples (KOUROUMA, 2001. p.779).

Desta maneira, qualquer movimento de reivindicação, de uma ruptura com o passado literário africano, ou com formas de se fazer as literaturas africanas, só é

possível por causa de homens como Ahmadou Kourouma. Os quais lutaram durante toda a sua vida literária pelo direito de narrar suas histórias, as histórias de seu povo, de sua etnia, de seu continente. E mais, porque lutaram pelo direito de narrar tais histórias à sua maneira, de acordo com as suas lógicas, suas estruturas éticas e estéticas.

Resta sanar a dúvida: o que significa a mundialização? Esta literatura mundo que se posiciona sobre a ruptura. Em artigo intitulado « *La littérature africaine n'existe pas* » - ou *l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française*, o pesquisador Thorsten Schüller (2011) questiona brevemente o que significaria esta postura de quebra, de ruptura com a antiga busca identitária que perpassou grande maioria das literaturas africanas de expressão francesa até aproximadamente a década de 1990.

O que o pesquisador afirma é que a questão identitária foi desde o início das literaturas africanas de expressão francesa uma questão de uma importância imensa, seja em relação ao conteúdo das narrativas, seja em relação à forma e à estética dos textos. Para ele, escritores como Ahmadou Kourouma e seus contemporâneos foram autores de projetos narrativos que visavam à criação de um estilo, ou de uma estética propriamente africana, de forma a estabelecer uma identidade literária própria. O pesquisador alemão afirma, de maneira geral, que a grande maioria dos romances africanos francófonos negociavam – seja implicitamente, seja explicitamente – com a questão identitária (SCHÜLLER, 2011. p.135). O que esta pesquisa confirma ser coerente no que se refere à figura de Ahmadou Kourouma.

Schüller aponta para uma tendência que se fortalece a partir dos anos 2000, a tendência dos jovens escritores se empenharem na criação de projetos literários que tentam contornar esta antiga busca identitária. Escritores como os togoleses Sami Tchak, Kossi Efovi e Kangni Alem, que não querem mais ser considerados como *autores africanos* e visam agora outra forma de liberdade que lhes permita escrever a respeito de assuntos que não perpassam por esta busca identitária a qual era aspirada pelos seus predecessores.

Na maior parte das narrativas e romances desta nova geração de escritores, as origens africanas são apagadas ou desconstruídas. Mas o que o pesquisador alemão ressalta é que paradoxalmente, esta busca por liberdade e pelo apagamento de traços identitários africanos também faz parte de numerosos projetos que visam uma

identidade literária (SCHÜLLER, 2011. p.136). É, portanto, um jogo muito tênue entre se afastar da identidade africana e ao mesmo tempo afirmá-la.

Shüller utiliza dos estudos de Boubacar Boris Diop para explicar que tal tendência é abordada, especialmente, por dois tipos de escritores. 1) Os afrodescendentes, nascidos na França, que sabem muito pouco a respeito de seus países de origem e que por este motivo procurariam se afastar das imagens negativas que a mídia e a opinião corrente fazem do país de seus pais e antepassados. 2) Ou de uma nova geração de escritores nascidos na África, mas que mudaram-se ainda jovens para a Europa, numa perspectiva muito diferente da dos seus predecessores, e que por isso se mostram muito mais abertos a aderência de uma nova cultura mundial.

Haveria, portanto, duas correntes às quais os jovens escritores são fortemente marcados pela migração, ou pela mundialização. Dessa maneira, muitos deles se recusam não somente de serem reconhecidos como escritores africanos – em referências às gerações passadas – como também se recusam a qualquer tipo de dever que possa ter sido imposto sobre eles de se referirem à África em suas narrativas, ou ainda se recusam à fazer qualquer tipo de literatura que se ocupe de maneira engajada sobre os problemas do continente (Ibidem, p.137). Lembrando aqui que o próprio Ahmadou Kourouma, há seu tempo, também recusou qualquer título de escritor engajado, mesmo que sua literatura pudesse ser lida de tal maneira.

Se no decorrer do segundo capítulo desta pesquisa me esforcei em apontar o empenho de Ahmadou Kourouma em construir uma memória coletiva das populações malinkés através da construção de vozes narrativas que apontam para uma pluralidade, uma coletividade em *Monnè, outrages et défis*. Aparentemente, os escritores desta nova geração se esforçam para negar qualquer tipo de coletividade que possa ser empregada sobre eles. Como é caso do togolês Kossi Efoi que deu uma declaração bem provocante a respeito:

L'écrivain africain n'est salarié par le ministère du tourisme, il n'a pas mission d'exprimer l'âme authentique africaine ! [...] Comprenons une fois pour toutes que nous n'avons pas de parole collective ! Nous ne devons allégeance à personne ! Méfions-nous des crispations identitaires, elles constituent un réservoir où puise la mondialisation ! La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique (EFOUI apud SCHÜLLER, 2011. p.137).

No trecho citado Kossi Efoui está criticando a tal “autenticidade africana” esperada por parte da crítica literária ocidental frente às narrativas escritas por africanos, que para serem legítimas deveriam se referir apenas às mazelas e ao sofrimento das populações africanas. Deixar que a literatura africana fique em paz com a África significa dar-lhe liberdade. Significa dar liberdade para que seus escritores se expressem a respeito do que bem entenderem, da maneira que bem entenderem. A mesma liberdade conferida aos escritores – todos eles – por Henry James em *A arte da ficção*.

Desta maneira, a nova liberdade esperada pelos escritores desta nova geração parece ser uma libertação em relação a seu lugar de origem ou, em outras palavras, uma libertação de clichês e estereótipos que giram em torno da construção de sua pretendida identidade. Uma libertação das literaturas de questões identitárias propriamente ditas, daquelas que lutam por uma descolonização concreta ou espiritual, ou daquelas que são oriundas das formas tradicionais – como da oralidade, por exemplo (Ibidem, p.138). O que a pesquisa de Thorsten Schüller aponta é que a nova geração de escritores da África sulsariana de expressão francesa pretende romper com o tipo literatura que fazia Ahmadou Kourouma, produzindo, em seu lugar, uma literatura que coloca em cena a vida contemporânea de uma jovem geração num ambiente urbano.

O pesquisador alemão utiliza-se de outro aporte teórico para explicar o posicionamento literário desta nova geração. Através dos estudos de Abdourahman Waberi que criou a expressão “crianças da pós-colônia” para se referir à geração dos escritores da mundialização. Segundo Waberi esta geração se trata de um conjunto de escritores que nasceram após o advento das independências dos países do oeste africano de colonização francesa e com isso nunca souberam de fato o que foram os traumas da colonização, nem os ideais da negritude. Pelo menos não da maneira como souberam os escritores das gerações anteriores, dos quais muitos foram presos e torturados. Sofreram, portanto, na pele as consequências da colonização. E, por conseguinte, não sentiram a necessidade de se emancipar do Ocidente. O que eles visariam, em contrapartida, seria uma necessidade de se libertar das representações de uma África “antiga” (SCHÜLLER, 2011. p.139).

As pesquisas apontam que independentemente da época, ou da geração de escritores africanos as quais fomos nos focar existe no seu interior uma constante luta por libertação, por ruptura. Há nas literaturas africanas um constante embate entre o que

é oriundo de África, o que é oriundo do Ocidente – independentemente das posições tomadas neste embate, há sempre um confronto, seja de aproximação, seja de afastamento.

Antes de concluir estas considerações, evoco a parte final do artigo de Thorsten Schüller. A qual mostra que os escritores desta nova geração ao mesmo tempo em que procuram se afastar dos escritores do passado, continuam a fazer o mesmo que estes faziam, lutando pelo mesmo que estes lutavam, apenas usando de artifícios diferentes. Porque no final das contas, só é possível que jovens escritores façam qualquer tipo de reivindicação porque grandes batalhas foram travadas antes deles.

Luttant pour avoir le droit de créer leur propre image et leur propre discours concernant l'Afrique sub-saharienne, ils construisent des scénographies qui ont le même caractère artificiel que la mise en scène de l'Afrique par Kourouma, par Mongo Beti ou par Éric Orsenna. Ils veulent agir autrement que leurs prédécesseurs, mais continuent à revendiquer le droit de forger leur propre discours sur le continent, un discours qui se distingue des représentations, des fixations et des stéréotypes venant de l'Occident. Ainsi, l'enjeu reste toujours la définition de cette identité littéraire qui, qu'on la juge fondée ou non, conditionne pour une large part la réception de toute littérature (Ibidem, p.146).

Evidentemente, o momento da chamada literatura mundo o qual evoquei nestas considerações finais é um momento literário completamente diferente daquele que me propus a analisar nesta pesquisa. Se o evoco ao final de meu texto é com dois objetivos: o primeiro é o de mostrar que as transgressões, as violações de estrutura e de linguagem realizadas por Ahmadou Kourouma não foram em vão. Significaram a possibilidade de que atualmente escritores lutem por serem conhecidos não como escritores africanos, mas simplesmente como escritores. Isso porque homens como Ahmadou Kourouma se empenharam em lutar pelo direito de narrar histórias.

O segundo motivo de evocar as atuais batalhas ocorridas no campo das literaturas africanas é para dizer que ainda existe um longo caminho pela frente. Ainda devemos lutar e exigir nosso direito de narrar histórias. Independente do lugar do qual estivermos falando, histórias devem ser narradas.

Ao longo das páginas de toda esta dissertação procurei identificar e apontar os lugares dos quais fala e escreve Ahmadou Kourouma. Tecer, por minha vez, uma

narrativa teórica e analítica para argumentar e comprovar que nenhuma escolha literária é inocente. As escolhas formais, estéticas e de conteúdo de Ahmadou Kourouma não são neutras, nem aleatórias. Elas revelam um posicionamento em relação à forma de entender o mundo.

Perceber no texto a voz que o constrói significa entender uma narrativa para além do que está escrito. Conhecer a voz que narra, o lugar do qual essa voz narra e porque ela narra implica ampliar o que se entende seja por literatura, por história, ou por memória. Implica ver além e, talvez, construir novas formas de se entender e se relacionar com a vida, com o homem e com o mundo.

Histórias não são contadas à toa, elas revelam posicionamentos e maneiras de entender a realidade e o mundo. Retomo mais uma vez as palavras de Chimamanda Adichie:

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida (ADICHIE, 2009.S/N).

Eu gostaria de finalizar com esse pensamento, que não é meu, mas que representa tudo o que venho analisando e sustentando até aqui. “Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso” (Ibid). E você, que histórias vai narrar daqui para frente?

Foi um prazer e uma honra guiá-lo nesta trajetória. Grata por me acompanhar até aqui.

Ubuntu para você!

Referências Bibliográficas

8.1 De Ahmadou Kourouma

KOUROUMA, Ahmadou. **Alá e as crianças soldados**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Estação liberdade, 2003.

_____. **En attendant le vote des betes sauvages**. Paris : Points, 2010.

_____. **Les soleils des Indépendances**. Paris : Points, 1995.

_____. **Monnè, outrages et défis**. Paris : Points, 1990.

_____. **Quand on refuse on dit non**. Paris : Points, 2004.

_____. **O sol das independências**. Tradução de Marisa Murray. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

8.2 Entrevistas

KOUROUMA, AHMADOU. *Entrevista concedida a Bernard Magnier em 1987*. Disponível em: http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=156, acesso em 25 fev. 2012

KOUROUMA, AHMADOU. *Entrevista concedida a Bernard Magnier em 1989*. Disponível em: http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=156, acesso em 25 fev. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. *Écrire en français, penser dans sa langue maternelle*. Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 33, n° 1, 1997, p. 115-118. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/036057ar>, acesso em 22 ago. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Thibault Le Renard e Comi M. Toulabor em 1999*. Publicada na revista Politique Africaine. Disponível em: <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178.pdf>, acessado em 21 fev. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Jean Ouédraogo*. The French Review, Estados Unidos, vol74, n° 4, mar 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/398480?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101120338833>, acesso em 22 set. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Diandué Bi Kacou Parfait, N’Goran Koffi David e Yavo Serge Stéphane em 10 de dezembro de 1998*. Anexa a tese de doutorado de Diandué Bi Kacou Parfait.

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Diandué Bi Kacou Parfait e Vingonin Tinan Nina em 19 de agosto de 2000*. Anexa a tese de doutorado de Diandué Bi Kacou Parfait.

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Diandué Bi Kacou Parfait em 02 de junho de 2002*. Anexa a tese de doutorado de Diandué Bi Kacou Parfait.

KOUROUMA, Ahmadou. Les « contre-dires » de l’Histoire – entrevista concedida a Tanella Boni em 31 de maio de 1991. Publicada em: Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. No. 155 – 156. Identités littéraires. Juillet – décembre 2004. Disponível em : <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> Acesso em 22 de janeiro de 2016.

8.3 Geral

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2007. 254 p.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92p

AJAYI, J. F. Ade. (org). **História Geral da África**, V. 7. África sob dominação colonial, 1880-1935. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.

APPIAH, Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 302p

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Edusp; São Paulo: Hucitec, 1993. 439 p. (Linguagem e Cultura).

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. 395 p.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., 12. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIJAN, Jean-Michel. **Ahmadou Kourouma**. Paris : Seuil, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996. 79p.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.

- JAMES, Henri. **A arte da ficção**. Osasco, SP: Novo Século, 2011. 129p
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. 436 p.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita a história contemporânea**. Belo Horizonte: Selo Negro, 2005.
- KI-ZERBO, J. (Org.). **História Geral da África**, V. 1. Metodologia e Pré-História da África. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.
- LEITE, Ana Mafalda. Oralidade na produção e na crítica literárias africanas. In: **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MAZRUI, Ali A. **História geral da África, VIII: África desde 1935**. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.
- NIANE, Djibril Tamsir. **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. 896 p.
- NIANE, Djibril Tamsir. **Soundjata ou l'épopée mandingue**. Paris. Présence africaine. 1960. 212 p.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989. Série Fundamentos. 156p;
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2007.

Artigos em periódicos eletrônicos:

AFFOUÉ KOUASSI, Virginie. **Ahmadou Kourouma : engagement et distanciation**. In: Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponível em: < <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf#page=44> > Acesso em: 14 set. 2014

ARRIGUCCI JR., David. **Teoria narrativa: posições do narrador**. In: Jornal de psicanálise (SBPSP). São Paulo, v. 31, n. 57, set. 1998. p. 9-44.

BLACHÈRE, Jean-Claude. **Monnè, outrages et défis : quelle histoire!** Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponível em: < <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> > Acesso em 14 set. 2014

BILOA, Edmond. **De la neologie semantique dans les productions litteraires africaines francophones.** In: revue electronique internationale de sciences du langage sudlangues, Dakar-Fann – Senegal, n° 6, 2006. Disponível em: < <http://www.sudlangues.sn/spip.php?article103> > Acesso em: 14 set. 2014

BONNET, Véronique. **Histoires du féminin, discours au féminin dans l'oeuvre d'Ahmadou Kourouma.** Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 42, n° 3, 2006, p. 109-121. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/015793ar> > Acesso em 05 jan. 2014

BORGOMANO, Madeleine. **Écrire, c'est répondre à un défi.** In: Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponível em: < <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf#page=3> > Acesso em: 14 set. 2014

CAITUCOLI, Claude. **Ahmadou Kourouma et l'appropriation du français : théorie et pratique.** In: Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest, Rouen, n°2 - 2007 pp. 53-70. Disponível em: < <http://gerflint.fr/Base/Afriqueouest2/claude.pdf> > Acesso em: 14 set. 2014

COULIBALY, Adama. **Les conditions postmodernes du roman d'Afrique noire francophone.** In : Diaconu Mircéa A. et Steiciuc Elena-Brandusa (sous la direction de), Méridien critique, Annales de l'Université Stefan Cel Mare, Série Philologie, B. Littérature, Tome XV, NR. 1, Éditions Université de Suceava, Roumanie, 2009. Disponível em: < <http://www.litere.usv.ro/anale/Meridian%20critic%201-2009%20pdf/I%20postmodernism/07.pdf> >, acesso em: 21 set. 2012

CHEMAIN, Arlette. **Ahmadou Kourouma tel qu'en lui-même.** In: Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponível em: < <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf#page=71> > Acesso em: 14 set. 2014

CRESENT, Armelle. **Kourouma ou les errements du témoin africain dans l'impasse de l'histoire.** Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 42, n° 3, 2006, p. 123-141. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/015794ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

DOMINGUES, Perônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005. Disponível online em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/2137/2707> Acessado em: 06/09/2015

GARNIER, Xavier. **Le rire cosmique de Kourouma**. Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 42, n° 3, 2006, p. 97-108. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/015792ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

GBANOU, Sélom Komlan. **En attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d'un "diseur de vérité"**. Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 42, n° 3, 2006, p. 51-75. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/015790ar> > Acesso em 05 jan. 2014

GODIN, Jean-Cléo. **Le "Je" narrateur et la meute du "pays"**. Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 31, n° 1, 1995, p. 39-50. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/035964ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

KANE, Mohamadou. **Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone**. Revista Érudit - Études littéraires, Montreal, vol. 24, n° 2, 1991, p. 9-28. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/500964ar> > Acesso em 05 jan. 2014

KAVWAHIREHI, Kasereka. **Ahmadou Kourouma et la mise en oeuvre de la vérité postcoloniale**. Revista Érudit - Tangence, Montreal, n° 82, 2006, p. 41-57. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/016622ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

KONÉ, Amadou. **Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie**. In: Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponível em: < <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf#page=39> > Acesso em 14 set. 2014

KOUROUMA, Ahmadou. **Écrire en français, penser dans sa langue maternelle**. Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 33, n° 1, 1997, p. 115-118. Disponível em <<http://id.erudit.org/iderudit/036057ar>> , acesso em 22 set. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. **Vachon, l'ami qui m'a fait**. Revista Érudit - Anthropologie et Sociétés, Montreal, vol. 31, n° 2, 1995, p. 15-16. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/035973ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

LAMBERT, Fernando. **Espace et narration : théorie et pratique**. Revista Érudit - Études littéraires, Montreal, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-121. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/501206ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

LEPAGE, Élise, **La mise en récit de l'histoire dans Monnè, outrages et défis et Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma**. In: @nalyse – Revue de critique et de théorie littéraire, Ottawa, Vol. 3, n° 1 Hiver 2008. Disponível em: < <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/512> > Acesso em: 14 set. 2014

LIEVOIS, Katrien. **“De Gaulle, ce grand guerrier toubab” ou résistance et domestication dans Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma**. In: Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies (LANS-TTS), Antwerp, n° 4, 2005, p. 61-76. Disponível em: < <https://lans.ua.ac.be/index.php/LANS-TTS/article/view/127> > Acesso em: 14 set. 2014

MONGO-MBOUSSA, Boniface. **Ahmadou Kourouma: engagement et distanciation.** Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponible em: < <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> > Acesso em 14 set. 2014

NDIAYE, Christiane. **De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain.** Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 37, n° 2, 2001, p. 45-61. Disponible em: < <http://id.erudit.org/iderudit/009007ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

RIESZ, János. **À propos des "classiques africains". Quels modèles pour un canon des littératures africaines ?** Revista Érudit - Études littéraires africaines, Montreal, n° 32, 2011, p. 147-156. Disponible em: < <http://id.erudit.org/iderudit/1018651ar> > Acesso em 05 jan. 2014

SEMUJANGA, Josias. **De la narration humoristique comme esthétique du roman chez Kourouma.** In Comparaison, Atenas, no 10, 1999 p. 127-138. Disponible em: < <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi10/10.semujanga.pdf> > Acesso em: 14 set. 2014

SEMUJANGA, Josias. **De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman.** Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133-156. Disponible em: < <http://id.erudit.org/iderudit/009012ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

SEMUJANGA, Josias. **Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'oeuvre de Kourouma.** Revista Érudit - Études françaises, Montreal, vol. 42, n° 3, 2006, p. 11-30. Disponible em: < <http://id.erudit.org/iderudit/015788ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

SENDRAIL, Laura Menéndez-Pidal. **L'Actualité d'Ahmadou Kourouma.** In: Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, Madrid, vol 19, 2004, p.73-80. Disponible em: < <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/34468> > Acesso em: 14 set. 2014

SCHÜLLER, Thorsten. **"La littérature africaine n'existe pas", ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française.** Revista Érudit - Études littéraires africaines, Montreal, n° 32, 2011, p. 135-146. Disponible em: < <http://id.erudit.org/iderudit/1018650ar> > Acesso em 05 jan. 2014

SOUBIAS, Pierre. **Les soleils des indépendances : la magie du désenchantement.** In: Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponible em: < <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> > Acesso em 14 set. 2014

PRIGNITZ, Gisèle. **Les visages de la culture dans l'oeuvre de Kourouma.** In: Dialogos, Bucarest, n° 11, 2005, p. 51-60. Disponible em: < http://www.romanice.ase.ro/dialogos/11/12_Prignitz_Kourouma.pdf > Acesso em: 14 set. 2014

TCHEUYAP, Alexie. **Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique.** Revista Érudit - Études littéraire, Montreal, vol. 35, n° 1, 2003, p. 13-28. Disponible em: < <http://id.erudit.org/iderudit/008630ar> > Acesso em: 05 jan. 2014

TCHEUYAP, Alexie. **Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma**. Revista *Érudit - Études littéraires*, Montreal, vol. 42, n° 3, 2006, p. 31-50. Disponível em: < <http://id.erudit.org/iderudit/015789ar> > Acesso em 05 jan. 2014

Monografias Teses e dissertações:

ABIODUN-ENIAYEKAN, Eugenia Nwakaku. **L'écrivain comme historien: une étude de quelques romans d'Ahmadou Kourouma**. 2013. 260f. Tese (Doutorado em Estudos Franceses) Covenant University, Ota – Nigéria, 2013. Disponível em: < <http://dspace.covenantuniversity.edu.ng/bitstream/handle/123456789/208/Abiodun-Eniayekan.pdf?sequence=1> > Acesso em: 14 set. 2014

BOUDREAULT, Laurence. **L'oeuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma et sa critique**. 2006. 115f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Université Laval, Québec, 2006. Disponível em: < <http://www.infotheque.info/ressource/10207.html> > Acesso em: 14 set. 2014

CARMO, Maria Suzana Moreira do. **Les soleils des indépendances: da sociedade sólida ao prelúdio dos laços efêmeros**. 2008. 215f. Tese (Doutorado em Letras Língua e Literatura Francesa) Universidade de São Paulo – UPS, São Paulo, 2008. Disponível em < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03042008-141223/pt-br.php> > , acesso em 18 ago. 2011.

DIANDUE, Bi Kacou Parfait. **Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma**. 2003. 644f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade de Cocody e Universidade de Limoges, Abidjan – Costa do Marfim. 2003. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/theses/2003/diandue-bi-kacou-parfait/diandue-bi-kacou-parfait.pdf> acesso em: 15 out. 2012

KOLA, Jean-François. **Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire**. 2005. 734f. Tese (Doutorado em Estudos Francófonos) – Universidade de Cocody e Universidade de Limoges, Abidjan – Costa do Marfim. 2005. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/kola-jean-francois-pdf-d143442446> > Acesso em 20 jun. 2014

LEMOINE, Geneviève. **Polyphonie et décentrement dans le roman francophone. Étude comparative de Texaco de Patrick Chamoiseau et Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma**. 2006. 121f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Université du Québec – Montreal – Québec. 2006. Disponível em: < <http://www.archipel.uqam.ca/3194/> > Acesso em 14 set. 2014

MARTINS, Taiane S. **La problématique identitaire dans Les Soleils des Indépendances de Ahmadou Kourouma**. 2011. 39f. Trabalho de Conclusão de Curso

(Graduação em Letras e Literaturas Francesa) – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis. 2011.

MARTINS, Taiane Santi. **De mãos dadas: literatura e história, escrita e oralidade, tempo e memória nas narrativas de Mia Couto e Ahmadou Kourouma**. 126f. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação). Universidade do Estado de Santa Catarina - Centro de Ciências Humanas e da Educação. Curso de História. Florianópolis, 2012.

Documento audiovisual:

ADICHIE, Chimamanda. **The danger of a single story**. In: TED Global. 07/ 2009. Video Conferência (18:49min) Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>, acesso em 21 set. 2012

Anexo I

O perigo da história única

Chimamanda Adichie

Eu sou uma contadora de histórias e gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais sobre o que eu gosto de chamar "o perigo de uma história única." Eu cresci num campus universitário no leste da Nigéria. Minha mãe diz que eu comecei a ler com 2 anos, mas eu acho que 4 é provavelmente mais próximo da verdade. Então, eu fui uma leitora precoce. E o que eu lia eram livros infantis britânicos e americanos.

Eu fui também uma escritora precoce. E quando comecei a escrever, por volta dos 7 anos, histórias com ilustrações em giz de cera, que minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente os tipos de histórias que eu lia. Todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis. Eles brincavam na neve. Comiam maçãs. (Risos) E eles falavam muito sobre o tempo, em como era maravilhoso o sol ter aparecido. (Risos) Agora, apesar do fato que eu morava na Nigéria. Eu nunca havia estado fora da Nigéria. Nós não tínhamos neve, nós comíamos mangas. E nós nunca falávamos sobre o tempo porque não era necessário.

Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre porque as personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. Não importava que eu não tivesse a mínima ideia do que era cerveja de gengibre. (Risos) E por muitos anos depois, eu desejei desesperadamente experimentar cerveja de gengibre. Mas isso é uma outra história.

A meu ver, o que isso demonstra é como nós somos impressionáveis e vulneráveis face a uma história, principalmente quando somos crianças. Porque tudo que eu havia lido eram livros nos quais as personagens eram estrangeiras, eu convenci-me de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Bem, as coisas mudaram quando eu descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de encontrar quanto os livros estrangeiros, mas devido a escritores como *Chinua Achebe* e *Camara Laye* eu passei por uma mudança mental em minha percepção da literatura. Eu percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de

chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Eu comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia.

Bem, eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são.

Eu venho de uma família nigeriana convencional, de classe média. Meu pai era professor. Minha mãe, administradora. Então nós tínhamos, como era normal, empregada doméstica, que frequentemente vinha das aldeias rurais próximas. Então, quando eu fiz 8 anos, arranjamos um novo menino para a casa. Seu nome era Fide. A única coisa que minha mãe nos disse sobre ele foi que sua família era muito pobre. Minha mãe enviava inhames, arroz e nossas roupas usadas para sua família. E quando eu não comia tudo no jantar, minha mãe dizia: "Termine sua comida! Você não sabe que pessoas como a família de Fide não tem nada?" Então eu sentia uma enorme pena da família de Fide.

Então, um sábado, nós fomos visitar a sua aldeia e sua mãe nos mostrou um cesto com um padrão lindo, feito de ráfia seca por seu irmão. Eu fiquei atônita! Nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa. Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível pra mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles.

Anos mais tarde, pensei nisso quando deixei a Nigéria para cursar universidade nos Estados Unidos. Eu tinha 19 anos. Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir o que ela chamou de minha "música tribal" e, consequentemente, ficou muito desapontada quando eu toquei minha fita da *Mariah Carey*. (Risos) Ela presumiu que eu não sabia como usar um fogão.

O que me impressionou foi que: ela sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Sua posição padrão para comigo, como uma africana, era um tipo de arrogância

bem intencionada, piedade. Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que piedade. Nenhuma possibilidade de uma conexão como humanos iguais.

Eu devo dizer que antes de ir para os Estados Unidos, eu não me identificava, conscientemente, como uma africana. Mas nos EUA, sempre que o tema África surgia, as pessoas recorriam a mim. Não importava que eu não sabia nada sobre lugares como a Namíbia. Mas eu acabei por abraçar essa nova identidade. E, de muitas maneiras, agora eu penso em mim mesma como uma africana. Entretanto, ainda fico um pouco irritada quando referem-se à África como um país. O exemplo mais recente foi meu maravilhoso voo dos Lagos 2 dias atrás, não fosse um anúncio de um voo da *Virgin* sobre o trabalho de caridade na "Índia, África e outros países." (Risos)

Então, após ter passado vários anos nos EUA como uma africana, eu comecei a entender a reação de minha colega para comigo. Se eu não tivesse crescido na Nigéria e se tudo que eu conhecesse sobre a África viesse das imagens populares, eu também pensaria que a África era um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por eles mesmos, e esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil. Eu veria os africanos do mesmo jeito que eu, quando criança, havia visto a família de Fide.

Eu acho que essa única história da África vem da literatura ocidental. Então, aqui temos uma citação de um mercador londrino chamado John Locke, que navegou até o oeste da África em 1561 e manteve um fascinante relato de sua viagem. Após referir-se aos negros africanos como "bestas que não tem casas", ele escreve: "Eles também são pessoas sem cabeças, que têm sua boca e olhos em seus seios."

Eu rio toda vez que leio isso, e alguém deve admirar a imaginação de John Locke. Mas o que é importante sobre sua escrita é que ela representa o início de uma tradição de contar histórias africanas no Ocidente. Uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta, *Rudyard Kipling*, são "metade demônio, metade criança".

E então eu comecei a perceber que minha colega de quarto americana deve ter, por toda sua vida, visto e ouvido diferentes versões de uma única história. Como um professor, que uma vez me disse que meu romance não era "autenticamente africano". Bem, eu estava completamente disposta a afirmar que havia uma série de coisas erradas com o romance, que ele havia falhado em vários lugares. Mas eu nunca teria imaginado que ele havia falhado em alcançar alguma coisa chamada autenticidade africana. Na verdade, eu não sabia o que era "autenticidade africana". O professor me disse que minhas personagens pareciam-se muito com ele, um homem educado de classe média. Minhas personagens dirigiam carros, elas não estavam famintas. Por isso elas não eram autenticamente africanos.

Mas eu devo rapidamente acrescentar que eu também sou culpada na questão da única história. Alguns anos atrás, eu visitei o México saindo dos EUA. O clima político nos EUA àquela época era tenso. E havia debates sobre imigração. E, como frequentemente acontece na América, imigração tornou-se sinônimo de mexicanos. Havia histórias infundáveis de mexicanos como pessoas que estavam espoliando o sistema de saúde, passando às escondidas pela fronteira, sendo presos na fronteira, esse tipo de coisa.

Eu me lembro de andar no meu primeiro dia por Guadalajara, vendo as pessoas indo trabalhar, enrolando tortilhas no supermercado, fumando, rindo. Eu me lembro que meu primeiro sentimento foi surpresa. E então, eu fiquei oprimida pela vergonha. Eu percebi que eu havia estado tão imersa na cobertura da mídia sobre os mexicanos que eles haviam se tornado uma coisa em minha mente: o imigrante abjeto. Eu tinha assimilado a única história sobre os mexicanos e eu não podia estar mais envergonhada de mim mesma. Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder.

Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino *Mourid Barghouti* escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente.

Recentemente, eu palestrei numa universidade onde um estudante disse-me que era uma vergonha que homens nigerianos fossem agressores físicos como a personagem do pai no meu romance. Eu disse a ele que eu havia terminado de ler um romance chamado "*Psicopata Americano*" - (Risos) - e que era uma grande pena que jovens americanos fossem assassinos em série. (Risos) (Aplausos) É óbvio que eu disse isso num leve ataque de irritação. (Risos)

Nunca havia me ocorrido pensar que só porque eu havia lido um romance no qual uma personagem era um assassino em série, que isso era, de alguma forma, representativo de todos os americanos. E agora, isso não é porque eu sou uma pessoa melhor do que aquele estudante, mas, devido ao poder cultural e econômico da América, eu tinha muitas histórias sobre a América. Eu havia lido Tyler, Updike, Steinbeck e Gaitskill. Eu não tinha uma única história sobre a América.

Quando eu soube, alguns anos atrás, que escritores deveriam ter tido infâncias realmente infelizes para ter sucesso, eu comecei a pensar sobre como eu poderia inventar coisas horríveis que meus pais teriam feito comigo. (Risos) Mas a verdade é que eu tive uma infância muito feliz, cheia de risos e amor, em uma família muito unida.

Mas também tive avós que morreram em campos de refugiados. Meu primo Polle morreu porque não teve assistência médica adequada. Um dos meus amigos mais próximos, Okoloma, morreu num acidente aéreo porque nossos caminhões de bombeiros não tinham água. Eu cresci sob governos militares repressivos que desvalorizavam a educação, então, por vezes, meus pais não recebiam seus salários. E então, ainda criança, eu vi a geleia desaparecer do café da manhã, depois a margarina desapareceu, depois o pão tornou-se muito caro, depois o leite ficou racionado. E acima de tudo, um tipo de medo político normalizado invadiu nossas vidas.

Todas essas histórias fazem-me quem eu sou. Mas insistir somente nessas histórias negativas é superficializar minha experiência e negligenciar as muitas outras histórias que formaram-me. A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem um história tornar-se a única história.

Claro, África é um continente repleto de catástrofes. Há as enormes, como as terríveis violações no Congo. E há as depressivas, como o fato de 5.000 pessoas candidatarem-se a uma vaga de emprego na Nigéria. Mas há outras histórias que não são sobre catástrofes. E é muito importante, é igualmente importante, falar sobre elas.

Eu sempre achei que era impossível relacionar-me adequadamente com um lugar ou uma pessoa sem relacionar-me com todas as histórias daquele lugar ou pessoa. A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes.

E se antes de minha viagem ao México eu tivesse acompanhado os debates sobre imigração de ambos os lados, dos Estados Unidos e do México? E se minha mãe nos tivesse contado que a família de Fide era pobre e trabalhadora? E se nós tivéssemos uma rede televisiva africana que transmitisse diversas histórias africanas para todo o mundo? O que o escritor nigeriano Chinua Achebe chama "um equilíbrio de histórias."

E se minha colega de quarto soubesse do meu editor nigeriano, Mukta Bakaray, um homem notável que deixou seu trabalho em um banco para seguir seu sonho e começar uma editora? Bem, a sabedoria popular era que nigerianos não gostam de literatura. Ele discordava. Ele sentiu que pessoas que podiam ler, leriam se a literatura se tornasse acessível e disponível para eles.

Logo após ele publicar meu primeiro romance, eu fui a uma estação de TV em Lagos para uma entrevista. E uma mulher que trabalhava lá como mensageira veio a mim e disse: "Eu realmente gostei do seu romance, mas não gostei do final. Agora você tem que escrever uma sequência, e isso é o que vai acontecer..." (Risos) E continuou a me dizer o que escrever na sequência. Agora eu não estava apenas encantada, eu estava comovida. Ali estava uma mulher, parte das massas comuns de nigerianos, que não se

supunham ser leitores. Ela não tinha só lido o livro, mas ela havia se apossado dele e sentia-se no direito de me dizer o que escrever na sequência.

Agora, e se minha colega de quarto soubesse de minha amiga Fumi Onda, uma mulher destemida que apresenta um show de TV em Lagos, e que está determinada a contar as histórias que nós preferimos esquecer? E se minha colega de quarto soubesse sobre a cirurgia cardíaca que foi realizada no hospital de Lagos na semana passada? E se minha colega de quarto soubesse sobre a música nigeriana contemporânea? Pessoas talentosas cantando em inglês e Pidgin, e Igbo e Yoruba e Ijo, misturando influências de Jay-Z a Fela, de Bob Marley a seus avós. E se minha colega de quarto soubesse sobre a advogada que recentemente foi ao tribunal na Nigéria para desafiar uma lei ridícula que exigia que as mulheres tivessem o consentimento de seus maridos antes de renovarem seus passaportes? E se minha colega de quarto soubesse sobre Nollywood, cheia de pessoas inovadoras fazendo filmes apesar de grandes questões técnicas? Filmes tão populares que são realmente os melhores exemplos de que nigerianos consomem o que produzem. E se minha colega de quarto soubesse da minha maravilhosamente ambiciosa trançadora de cabelos, que acabou de começar seu próprio negócio de vendas de extensões de cabelos? Ou sobre os milhões de outros nigerianos que começam negócios e às vezes fracassam, mas continuam a fomentar ambição?

Toda vez que estou em casa, sou confrontada com as fontes comuns de irritação da maioria dos nigerianos: nossa infraestrutura fracassada, nosso governo falho. Mas também pela incrível resistência do povo que prospera apesar do governo, ao invés de devido a ele. Eu ensino em workshops de escrita em Lagos todo verão. E é extraordinário pra mim ver quantas pessoas se inscrevem, quantas pessoas estão ansiosas por escrever, por contar histórias.

Meu editor nigeriano e eu começamos uma ONG chamada *Farafina Trust*. E nós temos grandes sonhos de construir bibliotecas e recuperar bibliotecas que já existem e fornecer livros para escolas estaduais que não tem nada em suas bibliotecas, e também organizar muitos e muitos workshops, de leitura e escrita para todas as pessoas que estão ansiosas para contar nossas muitas histórias. Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias tem sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.

A escritora americana Alice Walker escreveu isso sobre seus parentes do sul que haviam se mudado para o norte. Ela os apresentou a um livro sobre a vida sulista que eles tinham deixado para trás. "Eles sentaram-se em volta, lendo o livro por si próprios, ouvindo-me ler o livro e um tipo de paraíso foi reconquistado." Eu gostaria de finalizar com esse pensamento: Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso. Obrigada.