

**LITERATURA COMPARADA:
O TRONCO E OS DISCURSOS DO MESTRE TAMODA**

**COMPARATIVE LITERATURE:
TRUNK AND MASTER'S SPEECHES TAMODA**

Recebido em: 19/08/20

Aceito em: 15/09/2020

Julienne da Silva Silveira¹

Liliane Scarpin²

Kyldes Batista Vicente³

Resumo: A comparação entre os modos de contar a história privilegiando a oralidade é o foco deste texto que traz dois autores que desenvolveram seus trabalhos em continentes diferentes, mas que apresentam muitos pontos em comum em duas obras: Os Discursos do Mestre Tamoda (1984), de Uanhenga Xitu e O Tronco (1956), de Bernardo Élis.

Palavras-chave: Comparação; Oralidade; Narrativa.

Abstract: The comparison between the ways of telling the story favoring oral communication is the focus of this text brings two authors who developed their work on different continents, but have much in common in two works: The Speeches of Tamoda Master (1984), of Uanhenga Xitu and The Trunk (1956), Bernardo Elis.

Keyword: Comparison; Orality; Narrative.

¹ Graduada em Letras (pela UFT-Câmpus de Porto Nacional). Atualmente, é assessora técnica do Setor de Publicações e Edições da Universidade Estadual do Tocantins (Unitins). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4944-4193>. E-mail: julienne.ss@unitins.br

² Graduada em Letras (pela USC), Mestre em Mídia e Cultura (pela Unimar) e Doutora em Arte Educação (pela Unesp). Atualmente, é professora da Universidade Estadual do Tocantins (Unitins). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8865-8453>. E-mail: liliane.ss@unitins.br

³ Graduada em Letras (pela UFG), Mestre em Letras e Linguística (pela UFG) e Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (pela UFBA). Atualmente, é professora da Universidade Estadual do Tocantins (Unitins) e da Faculdade ITOP. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8473-2828>. E-mail: kyldes.bv@unitins.br

INTRODUÇÃO

O texto que apresentamos comporta a comparação entre a forma de narrar de dois autores que desenvolveram seus trabalhos em continentes diferentes, mas que apresentam muitos pontos em comum em duas obras: Os Discursos do Mestre Tamoda (1984), de Uanhenga Xitu e O Tronco (1956), de Bernardo Élis.

De acordo com Carvalho (2011, p. 45), “As reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, sobre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos [...] abriam caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional”. A autora explica que os textos literários são constituídos por um sistema de signos (palavras) que se relacionam com outros sistemas semióticos, ou seja, um sistema de significação e essa característica abriu caminho para que fossem criados alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional.

Nesse contexto, segundo Carvalho (2011), as teorias mais significativas foram construídas por Iuri Tynianov sobre a evolução literária; Jan Mukarovsky sobre a função estética e sobre a arte como fato semiológico e Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário.

Tynianov fez parte do Círculo Linguístico de Moscou, constituído por estudiosos que ficaram conhecidos como "formalistas russos", embora tivessem essa denominação genérica, as orientações teóricas entre os pesquisadores eram diversas. Conforme Carvalho (2011), esses estudiosos interromperam a análise criada em termos de causalidade mecânica, de grande propagação no século anterior, que investigava o literário, o biografismo, o psicologismo, a história literária e a sociologia. Esses estudos eram baseados na teoria linguística de Ferdinand de Saussure, com intenção de determinar as dicotomias: língua poética em oposição à língua prática e a função expressiva da linguagem em oposição à função comunicativa. Alós (2012, p. 9), explica:

Segundo Tynianov, há uma correspondência entre o que ele denomina como sendo a “série social” (o conjunto de acontecimentos e relações de causa e consequência no campo da estrutura social ao longo do tempo) e a “série literária”, ou seja, o conjunto de interrelações, fenômenos e mudanças no campo da evolução de uma determinada literatura ao longo do tempo.

De acordo com Tynianov, a literatura comparada pode ser estudada de duas formas elementares: Social- como um conjunto de acontecimentos e relações de causa e consequência

no campo da estrutura social ao longo do tempo e Literária- como um conjunto de inter-relações, fenômenos e mudanças no campo da evolução de uma determinada literatura ao longo do tempo.

Os formalistas russos determinaram o entendimento geral da linguagem poética como um conjunto de conexões entre o todo e suas partes, ou seja, um sistema. Ao rejeitarem o estudo original, que se baseava na biografia e na sociologia, presumiram que a obra “[...] é um produto que deve ser estudado em si mesmo e do qual é necessário analisar a construção. Consideravam o texto um sistema fechado, de que cabia efetuar a análise interna” (CARVALHAL, 2011, p. 47).

Mesmo privilegiando o texto como origem da análise, os formalistas não impediram um exame estático, que privilegiava o conhecimento e a descrição do texto literário, porém deixava de verificar as ligações que ele determinava com elementos extratextuais, restringindo a interpretação dos estudos. Para Tynianov, de acordo com Carvalhal (2011), pode existir um estudo relativo a obra como um sistema, mas a literatura contemporânea não deve ser analisada dessa forma, isoladamente, pois depende de outros fatores, como sua ligação com uma série literária ou uma série extraliterária, ou seja, sua função enquanto literatura no contexto social em que é produzida.

Tynianov não limitou seus estudos da obra literária às relações internas dos elementos de sua estrutura, mas integrou essa estrutura a outras e analisou suas relações recíprocas.

Na mesma linha de raciocínio de Tynianov, outros estudiosos desenvolveram suas pesquisas fugindo das análises fechadas no texto. Mikhail Bakhtin seguiu uma linha de pesquisa similar a Tynianov na qual os estudos não eram centralizados apenas no texto, mas também ao contexto em que ele está inserido. Em um de seus trabalhos emblemáticos, investiga a poética de Dostoiévski e a situa no contexto da época em que foi produzida e não como no formalismo que iria se dedicar a analisar como a obra foi feita. De acordo com Carvalhal (2011, p. 49), nesse trabalho, Bakhtin

[...] identifica os traços fundamentais da organização do romance em Dostoiévski (1929), não só interpretando-o como uma construção polifônica, onde várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico, mas também interpretando essa polifonia romanesca como um cruzamento de várias ideologias.

O texto escuta as "vozes" da história e não mais as representa como uma unidade, mas como jogo de confrontações. A compreensão de Bakhtin do texto literário como um "mosaico", construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto.

Para nós, o interesse está precisamente na oralidade, no regionalismo dos casos que se misturam com a História e cobrem as lacunas deixadas por esta. A composição de personagens e situações que dialogam com fatos ocorridos em Goiás – no caso de O Tronco – e em Angola, durante a colonização portuguesa – n’ Os Discursos do Mestre Tamoda, os quais envolvem o leitor “causos” e ao mesmo tempo deixa transparecer o seu conteúdo crítico e bem-humorado.

Baseado num acontecimento ocorrido em São José do Duro, interior de Goiás, Bernardo Élis não deixa de criticar, nas suas entrelinhas, a pobreza do trabalhador, a relação patrão-empregado; além da crítica direta à esperteza de muitos, os desmandos políticos, a força dos coronéis, as credices populares.

O presente trabalho foi dividido em quatro partes. A primeira traz um breve esboço sobre o estudo de Literatura Oral, já que ambas as narrativas primam pela oralidade. A segunda e terceira partes informam sobre seus autores e analisam as obras em estudo – Os Discursos do Mestre Tamoda e O Tronco, respectivamente. A quarta e última parte compara as obras, no que têm de semelhante e diferente. As semelhanças ocorrem porque são narrativas populares fortemente ligadas pela oralidade e por seu componente histórico. As diferenças explicam-se pelas razões da operacionalização da oralidade. Enfocamos também os mecanismos do riso provocado pelo exagero que perpassa toda a narrativa angolana, serão mostrados em comparação entre as obras.

Para tal estudo, recorremo-nos aos conceitos teóricos de Linda Hutcheon, para a análise dos aspectos pós-modernistas presentes nos textos; Hayden White, ao tratarmos da meta-história em ambas as narrativas; Mikhail Bakhtin quando enfocamos o humor da literatura angolana, Luís da Câmara Cascudo para trabalharmos a oralidade e Sandra Nitrini e Brunel, Pichois e Rousseau para o trabalho de comparação.

A LITERATURA ORAL

Desde 1881, quando foi criado o conceito de Literatura Oral por Paul Sébillot, na sua *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*, esta literatura tem sido estudada por nomes significantes em todo o mundo e, por tabela, conseguido seu espaço tanto nos estudos de antropologia quanto de literatura, entre outros. No Brasil, temos um nome de destaque quando o assunto é Literatura Oral, trata-se de Luís da Câmara Cascudo, cujo livro *A Literatura Oral no Brasil*, escrito entre 1945-49, é de grande representatividade para os estudos de literatura oral no país.

Esta Literatura era limitada, primeiramente, apenas aos estudos de provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, sendo, depois, ampliada alcançando horizontes maiores cuja principal característica é a persistência pela **oralidade**.

De acordo com Cascudo (1978, p. 22), há duas fontes que contribuem para que a oralidade continue viva:

uma, exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, roda e jogos infantis, cantigas de embalar, nos aboios, lendas, etc. A outra fonte é a reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha e de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI (...), além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos.

Outra espécie de oralidade refere-se às expressões do culto religioso quando, em uma espécie de atividade lúdica, modifica-se o cerimonial determinando sincretismo e aculturação, feitos pela inserção de músicas no ritual.

OS DISCURSOS DO MESTRE TAMODA

Sabemos que a tradição oral é a base cultura dos angolanos e da maior parte da África (RAMOS, 1996). Os conhecimentos são transmitidos por meio de uma oratória característica a cada grupo étnico.

A tradição oral é, então, ao mesmo tempo a transmissão de conhecimentos relativos à religião, à história, à arte, ao divertimento e recreação, à ciência natural, enfim, a todo o conhecimento cultivado entre os angolanos e, por este motivo, a **palavra** assume uma grande importância e poder na preservação da sabedoria dos ancestrais, sendo a garantia da autenticidade dos relatos dos “griotes”, a peculiaridade da memória africana tradicional de não resumir a história (RAMOS, 1996) e, por fim, a oralidade como tradição, a única fonte digna de fé da verdadeira história da África.

Em Os Discursos do Mestre Tamoda, encontramos traços marcantes da oralidade, símbolo da literatura africana. Ele narra as peripécias de um angolano que se diz conhecedor da língua portuguesa e que por tal motivo está sempre à disposição para fazer um discurso nas ocasiões em que a tradição requer tal prática: casamento, velório, reuniões festivas.

O livro em estudo é dividido em seis capítulos, a narrativa desenrola-se e dá ao leitor a nítida sensação de estar ouvindo um caso, seja por sua linguagem coloquial/oral, seja pelo

encadeamento de sucessivas estórias. Mestre Tamoda é o Mestre que tá na moda e é detentor da sabedoria africana. Neste romance, muitas vezes o narrador e a voz do Mestre fundem os seus discursos. Aquele recupera elementos da tradição oral durante a narrativa, levando o seu discurso a aproximar-se ao discurso das personagens.

Luís da Câmara Cascudo (1978, p. 235) relata-nos que “a prosa na literatura oral exige um ambiente protocolar para sua exibição em qualquer país do mundo. Noventa por cento das estórias, adivinhações, são narradas durante as primeiras horas da noite”.

No início do livro o narrador coloca o leitor em um ambiente propício para a narração, ou seja, o contador prepara-nos para depois começar a narrar.

As noites eram frias, em Junho, a sanzala iluminada de lareiras alimentadas de capim, à volta das quais bailavam miúdos, numa, e noutras contavam-se as mais diversas histórias e petas que provocavam os gritos e assobios de alegria. A madrugada neblina, cacimba; ao ir-se à lavra, a visibilidade é dificultada por uma fumaça branca, ténue, fria, que não deixa divisar em condições os carreiros traçados pelo piso secular das pedadas dos camponeses e viandantes (XITU, p. 21).

A atmosfera de tranquilidade e de sossego constitui elemento imprescindível para a evocação e atenção do auditório ao qual destina o ensinamento/conhecimento. Alguns povos temem contar suas *estórias* durante o dia em decorrência de lendas e mitos que envolvem o ato: há os que dizem que traz infelicidade, outros que seriam fulminados por um raio, outros ainda temem serem transformados em zebra. O iniciar da estória compreende um esboço de diálogo com o público e é, exatamente o que faz Uanhenga Xitu que, com o intuito de explicar-nos sobre a tradição de preparar o ambiente, já se aproxima do leitor, como fórmulas usuais de Europa e África, segundo Câmara Cascudo.

Com o intuito de satirizar a *supremacia* de religiões implantadas em África, o narrador coloca católicos e protestantes em confronto, criando o primeiro conflito que será o gerador de toda a narrativa. Esta discussão é uma forma de destruir a imagem do colonizador diante do povo, neste caso, os garotos que ouvem a discussão. Para os angolanos, o saber é único e segundo sua tradição, não pode haver contradições e nem mesmo dúvidas em se tratando de um mestre, portanto, a figura dos professores (brancos) é destruída na medida em que não conseguem chegar a uma conclusão única, como chegariam os mestres africanos.

O conflito gira em torno da dúvida de gramática, satirizando a importância da língua portuguesa que é apenas *decorada* pelos angolanos, daí a impossibilidade encontrada pelo Mestre Tamoda em raciocinar na classificação da frase proposta: “Rui conhecia bem o seu

antigo instruendo. Mas pensava que lhe tivesse passado a mania de decorar discursos e dicionários para exibir nas festas e lugares de grande aglomeração” (p. 30).

Outro aspecto interessante refere-se ao tempo, uma vez que a narrativa está repleta de “sumários narrativos” conscientes e inconscientes, onde o narrador vai deixando um assunto e sutilmente envolvendo o leitor em outro caso e, quando já absorvidos ele volta à narrativa anterior como acontece no último capítulo. Acompanhamos o Mestre Tamoda até o embarque para Luanda e, ante que ele chegue à estação é relatada toda a trama que envolve o casamento de Arlete e Marajá – apenas aludido nos primeiros capítulos – e, após o relato, voltamos ao Mestre Tamoda quando este está chegando no local da cerimônia. Assim, o tempo nesta narrativa apresenta-se como elemento vivido, social. “É o espaço fechado onde as forças que habitam o mundo se chocam ou entram em acordo, em equilíbrio” (RAMOS, 1996), o tempo é marcado pelos fatos ocorridos no campo mítico – traço da tradição oral.

Os sumários narrativos revelam um narrador muito próximo do griot, depositário de todo conhecimento sobre a história de seu povo e que compõem a tradição oral. Segundo Câmara Cascudo, os griotes constituem a casta especial e que podem ser homens ou mulheres, conhecedores da genealogia dos cidadãos da cidade, presentes nas cerimônias.

Como exemplo, colhemos um importante fragmento da narrativa onde o sumário narrativo torna-se essencial para que o leitor entenda a importância de Dr. Menezes para os angolanos:

(Dr. Menezes quer onde chegasse quer passasse, estivesse, o criado do hotel, o servente da estrada, de algodão, de café, da pescaria, da cana-de-açúcar, do sisal, o simples camponês, o varredor da rua, o servente dos portos marítimos, o servente da jangada, do hospital, da administração do concelho e postos administrativos, sentia-se outro naquelas fracções de segundos, levantava-lhes o moral, na esperança do amanhã...) (XITU, p. 76).

Neste caso, há a presença de uma nova característica, surgida quando se relata a importância histórica de Dr. Menezes: para a tradição oral, este é um recurso muito usado, uma vez que a história de seu povo é transmitida pela oralidade, já que a literatura pós-moderna, a inserção da história na ficção adquire lugar privilegiado. Tal procedimento é feito para que a literatura cubra as lacunas deixadas pela história, sendo resgatadas e colocadas em discussão.

O quinto capítulo inicia-se com uma explicação sobre costumes ligados, às tradições angolanas, com o intuito de levar o leitor para mais perto de sua cultura e cuidando para esclarecer sobre os costumes de diferentes regiões. O narrador utiliza tal recurso para depois

começar a narrativa e mais uma vez fazendo o uso do sumário narrativo, mas desta vez sem que um leitor atento note, dando, desta maneira, uma ideia do que será posteriormente narrado, o episódio sobre o novo casamento da viúva Kazela, resgatando costumes da região.

Kazela, mãe de dois filhos, ficou viúva. Mas de acordo com o regime da área pode vir a casar-se com qualquer homem, de preferência com um parente do falecido, isso segundo a tradição que, além de outras razões, tem a principal de manter a mesma ligação, e sempre familiar, com os outros filhos que vierem a nascer depois. Neste caso, pode ser um dos irmãos, um dos primos, sempre e sempre o mais novo do falecido, porque o mais velho é considerado sogro. Também pode “herdar” a mulher um sobrinho do falecido, mas da parte da irmã; nesse caso esse sobrinho pode ser o mais velho ou o mais novo do falecido. Por direito matriarcal, o filho de uma irmã é um sócio, e é o herdeiro presuntivo do tio. Ainda hoje se observam esses casos, mas não frequentemente e com muito rigor (XITU, *s/d* p. 52).

Presentes as relações com a tradição de seu povo, notamos que esses mesmos rituais prevalecem e acabam por envolver os portugueses que vão para as colônias africanas. Ou seja, o autor ironiza os colonizadores que têm a religião católica de origem e que ao entrarem em contato com os ritos e mitos africanos, terminam por estabelecer uma dupla relação com as crenças e, por tabela, o autor aproveita-se para criticar a credulidade do povo que para a sociedade é católico, serve e venera “os santos dos padres” e, quando necessitam de uma explicação para a inaceitável ou uma aplicação prática para os seus anseios, vão em busca das “rezas” e simpatias dos quimbandas.

É este o típico papel desempenhado pelos europeus (como dona Amélia Pinto) que quando se deparam com um problema envolvendo a filha, recorre aos ritos dos quimbandas para obter respostas satisfatórias para suas perguntas; e principalmente de assimilados como Josefa, Marajá e o próprio Mestre Tamoda.

Outro fator que leva o povo, agora o africano, a procurar o sobrenatural, refere-se às questões onde o inexplicável acontece, como no terceiro capítulo com a morte repentina de um garoto ou como eles dizem a “perda do duplo”.

[...] não, os pais do rapaz nunca cumpriram a promessa que fizeram para resgatar o Nzumbi (Cazumbi – o espírito) do tio-avô Kuemba que andava a matar toda a geração, e na altura em que nasceu o Adão foi mostrado como hipoteca (cativo – o resgate), para quando fizesse seis anos voltar lá de novo (XITU, *s/d* p. 36).

Ou seja, para cada acontecimento há uma explicação condizente como se as vidas estivessem entrelaçadas. Encontramos neste último episódio, no discurso do Mestre Tomoda, uma alusão aos Bestiários Medievais, pois ele cita lobos e hienas que, segundo a tradição

medieval, costumam violar os túmulos com cadáver “fresco”: fica sozinho neste campal, neste capim com chorar de lobos, de hienas (XITU, s/d p. 41).

E OS ASSIMILADOS?

As personagens são aquelas marginalizadas pelo poder colonial e pelas narrativas europeias: as mulheres, as crianças, os velhos, há a participação importante dos quimbandas e dos brancos, aqui são mostrados como antagonistas (família Pinto) no sexto capítulo, mas uma espécie de antagonismo cômico, ou melhor, os brancos estão presentes na narrativa para serem indiretamente manipulados pelos africanos e por sua tradição, não são, nesta narrativa personagens fortes. O narrador envolve-os nos episódios para, mais uma vez, ridicularizá-los, mostrar que a força dos colonizados é maior.

Desviando o foco para a denúncia ao assimilado, especialmente ao que refere-se à Josefa que é apresentada com conhecedora da língua portuguesa, de educação europeia, mas mesmo assim a sua consciência lhe trai, o narrador interfere em seus pensamentos acerca do casamento entre uma branca e um negro; levando-a a dialogar com Arlete e com Marajá.

Josefa, de ouvido atento a todas as mexeriquices e movimentações que rondavam a casa dos patrões... inclina-se na mesita, concentra-se, medita, dikinda (abana) a cabeça, dizendo de si para si: “Eh, eh, eh...”- e fora de seu mundo começa: “Mas como é que a menina Arlete, natural aqui da terra e conhece a vida do preto, aceita casar com um preto criado? (...)Até eu, Josefa, negra, sinto vergonha da minha cor! ... agora você, menina Arlete, que conhece a vida dos pretos, arrisca-se a aventuras? Eu que sou Josefa não aceito um preto, e mais do mato?! (XITU, s/d p. 128-9).

De qualquer forma, Josefa vive a situação limiar de todo assimilado, valendo-se tanto da cultura de seu povo, quanto da do colonizador: para seus patrões, é uma mulher educada, articula bem o português, está sempre pronta para servi-los da melhor forma possível. Ao contrário, por ser esta eficiente profissional, procura agradar sempre, mesmo que haja necessidade de buscar a cultura de “seu povo” para satisfazer seus anseios, mas sempre tentando ser menos negra possível!

No que se refere ao Mestre Tamoda, frequentou escola e então não aprendeu a “norma culta”, apenas decorou palavras do dicionário, pois ele teve a sua formação social na senzala e aprendeu a importância e o valor da *palavra* tanto para as sociedades africanas como para o colonizador, obtendo, desta forma, valor junto aos seus e junto ao colonizador. E pela conquista dessa importância, Tamoda é procurado pelos alunos para resolução de dúvidas encontradas pelos seus mestres.

Tamoda tenta falar, vestir-se, portar-se como europeu, embora não tenha aprendido realmente a língua portuguesa, quer enganar o colonizador com seus trajes e modos de portar-se, porém denuncia-se ao articular a língua, correta apenas do ponto de vista da estrutura, mas repleta de neologismos e vocábulos deslocados.

Marajá, diferentemente dos outros dois é mais discreto mas não deixa de parecer deslocado, pois que ao usar as roupas de seu padrinho evidencia seu deslocamento: “Marajá, de raquete e caixa de bolas na mão, ia da Ilha, todo ele bonito de calção, quedes, meias e camisa branca à desportista, para o campo de tênis dos Coqueiros” (XITU, s/d p. 114).

QUESTÃO DE NOME

Sabe-se que os nomes têm grande significação para os africanos e que recebem um novo nome a cada etapa vencida ou iniciada por determinada pessoa, como ritos iniciáticos. Percebemos nitidamente este aspecto após o sucesso alcançado no tênis por Marajá e, posteriormente a sua iniciação sexual.

Marajá, pipi, bangão!
Filho do Bangu, é Bangão – respondiam outros em cadência.
Ele é pipi!...
E é também pipi ii...to...
Ele é gigão, este pipi, bangão, banguão... (XITU, s/d p. 93).

Outro elemento da tradição oral presente neste romance são as onomatopeias que misturam-se aos neologismos criados por Tomada e aos vocábulos em Kimbundu utilizados pelo narrador: “lufa-lufa... “ó hoji – é ó hoji – é, ó hoji – ôôô” (p. 74) ... Bém-bém... (p. 140) ... piala-lalááá... (p. 146) ... ndim-ndim-ndim ndingo-ngodingo...” (p. 151)

Um item que despertou a atenção refere-se à cantiga de cego, descrita no trabalho de Wilna de Jesus Coelho Cunha (1998) como tendo a característica apenas de ser cantada por um cego e encontrada nesta narrativa. Trata-se de um cego que é o que mais reconhece as pessoas, aquele está entre os miseráveis, mas que as grandes verdades emanam de seus comentários. Por outro lado, levantamos o questionamento acerca da veracidade desta informação descrita por Cunha (1998), pois que se for a cantiga pertencente à tradição africana, pode ela ser considerada cantiga de cego apenas pelo fato de ser cantada por um?

Assim sendo, preferimos citá-la como uma cantiga pertencente à tradição africana e que fora apenas cantada por um cego, não sendo, desta forma, propriamente uma cantiga de cego.

Tomar uma viúva velhinha é um fardo
Quando cai caem os dois
Velho-velhote não deve casar com uma rapariga nova
Amanhã quer um rapaz novo
Querendo-te despachar mais depressa (...)
Sua herança trás na sua traseira
Nasce e morre com ela
É como um terreno de palmar (XITU, s/d p. 64)

INTERTEXTUALIDADE

Ao que se refere à intertextualidade com outras obras, encontramos indícios de diálogos com outras obras da literatura portuguesa, da própria literatura africana, além do frequente diálogo com a História, tanto a da tradição africana, quanto às do branco.

Ele, Dr. Menezes, olhava atentamente e parecia dizer como o **Chagas** do escritor Castro Soromenho: “... mas o que mais impressiona é a passividade do negro, a sua humilhação, o seu ar sempre medroso, a sua resignação. A tristeza nasceu nestas terras” (XITU, s/d p. 77).

Neste fragmento, temos um exemplo de diálogo com a obra do africano Castro Soromenho, além da forte recorrência à história, pela presença do Dr. Menezes. Depois, temos um diálogo com outra obra, agora, da literatura portuguesa do romantismo: “talvez se lançasse ao mar como fizera Mariana do Amor de Perdição, mas que no seu caso não se perdia por amor de alguém” (XITU, s/d p. 114).

Em ambos os casos, a recorrência é feita para enfatizar que o negro não recebeu a colonização passivamente, mas que reagiu às agressões do português, enquanto este vendia ao mundo a imagem de bom colonizador pelas “bondosas” mãos de Salazar. Neste último trecho, na alusão ao romance Amor de Perdição, reconhece-se a comparação entre duas mulheres em situação similar e que têm reações diferentes: Arlete critica Mariana que, no romance português atira-se covardemente ao mar, desistindo de enfrentar seus problemas. Já Arlete não se atiraria ao mar, iria lutar para vencer tal dificuldade. Mostra-nos, então, que em relação ao português, o africano é mais forte, não é passivo.

E O RESTO É RISO...

O riso é muito disseminado na vida social do homem, pois como dizia Aristóteles, “o homem é o único ser vivo que ri”, daí ser considerado como fator primário do comportamento humano.

Em Os Discursos do Mestre Tamoda, o absurdo, o exagero, são os condutores da comicidade. Seus causos deixam transparecer intenções de provocar o riso: começando pelo jeito de ser de Tamoda, seu modo de andar (arrastando os pés como se estivesse a gingar) e, principalmente ao falar, nos seus discursos, nas ações que o rodeiam. Entendemos que o cômico gira em torno da personagem Tamoda.

Há uma distorção de “papéis” causando o riso que, no terceiro capítulo é prolongado pela ação das abelhas num instante de intensa seriedade, que é o enterro de um corpo.

Pânico infernal, gritos e choros piores que os do óbito. [...] As abelhas disparadas e enfurecidas atacavam e feriam que nem zagalotes de caçadeira, pondo tudo em desordem. A cova servia agora de protecção dos coveiros e esconderijo de outras pessoas que gritavam uns pelos outros (XITU, s/d p. 41-2).

A primazia pela operacionalização do riso é fator importantíssimo para a quebra da tensão que poderia acontecer num momento de “dor” pela perda do duplo de uma criança. Neste contexto, o riso é usado como forma de rompimento com uma narrativa carregada, fazendo surgir do inesperado uma das cenas mais hilárias da narrativa levando à carnavalização.

Finalmente o “discurso” de Mestre Tamoda. O escritor tece um discurso de tal forma a condensar a língua portuguesa a vocábulos de línguas africanas, além de construir alguns neologismos partindo da estrutura por ele conhecida, resultando em trechos ambíguos e cômicos. Vejamos a diferença:

A união do homem e da mulher é indissolúvel, porque é o símbolo da viragem daquela união mística que Deus estabeleceu com a Humanidade e Cristo Senhor com a sua Igreja [...] Nubento e Nubenta: ... faço votos que a muchacharia agora enlaçada não devem ser prochenetes nem andarem na panilagem dessolinizando o que aqui fica com toda a nossa erudição abundante...(XITU, s/d p. 162-3).

Nota-se que durante o seu discurso, temos dois momentos distintos, um que é feito a partir de uma prévia construção escrita, resultando de pesquisas a dicionários e por isso, uma certa concordância com a língua portuguesa. Neste ponto, ele consegue discursar perfeitamente bem para um público composto tanto de portugueses, quanto de assimilados, sendo até elogiado por tal. Em outro instante, quando termina o “escrito” e há a necessidade da improvisação, Mestre Tamoda cai em grandes problemas provenientes da má aprendizagem da língua, introduzindo

termos não pertencentes à língua portuguesa., pois ele tem em sua memória a língua portuguesa em sua totalidade capaz de prosseguir o discurso, apresentando um vocabulário cômico e “colorido”.

Neste livro, U. Xitu mostra-nos uma realidade das sociedades africanas massacradas pelo colonizador branco, evidenciando a sua preocupação com o seu povo, tendo tido uma parte do texto escrito durante sua prisão. O autor, nascido a oitenta quilômetros de Luanda, num meio rural pobre, foi alfabetizado pelo pai e viveu na sanzala até os 14 anos, tornando-se, posteriormente autodidata chegando a formar-se em enfermagem, o que permitiu que ele conhecesse várias regiões e culturas.

Durante o tempo em que esteve aprisionado, escreveu a maior parte de seus textos, retratando os fatos históricos de sua época, o que dá ao leitor a ampla visão do contexto em que está inserido o povo angolano na época da colonização portuguesa.

O TRONCO, BERNARDO ÉLIS

A literatura oral brasileira é composta por elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo e produzindo todas as manifestações de recreações populares, mantidas pela tradição.

Segundo Wilna de Jesus Coelho Cunha (1998), a literatura oral em Goiás, foi surgindo através dos seus primeiros aventureiros interessados na ordem da “garimpagem” e na “mineração”. Nasceu nas estradas de boiadeiros, nos pastos, nas toadas dolentes cantadas, e chorosas no lombo do animal ou em seus pousos, em torno da fogueira, ao céu das estrelas.

Mais antiga do que a literatura escrita (também designada erudita), a literatura oral se nutre das mais profundas e primitivas fontes de imaginação, desde quando o homem atribuía ao sobrenatural, questões que não eram entendidas.

Bernardo Élis, um observador de seu povo e de seu tempo, voltou seus olhos para as questões que envolvem o homem e chegando a sua cultura. Trabalhou intensamente nos locais em que visitava, registrando suas estórias e seus costumes e daí fazendo surgir uma obra predominantemente oral.

O Tronco, publicado em 1956, traz, motivando-lhe a temática, ação e tragédia, em que se desenvolvem as mazelas políticas, onde o mando e desmando do coronelismo é exatamente retratado em um relato verídico. O tronco, instrumento de tortura utilizado nos tempos de escravidão continuava a servir, em 1918, nas cadeias do interior goiano, para punição de adversários ou simples desafetos dos poderosos da cidade.

A história parte de uma história real, como já foi dito, um fato histórico acontecido em Goiás, por volta de 1917 e 1918: o massacre de São José do Duro, repetindo a série de horrores que se verificou em Boa Vista do Tocantins (1892 – 1894) e que não fora registrado por livro de história, também como este; quando a justiça era o “coronel” e todos se rendiam às suas vontades. Pois como afirma Nelly Alves de Almeida, “*em choque com a polícia, há luta de homens que jamais conheceram a justiça e o espírito de humanidade.*”

A literatura enche a lacuna deixada pela história, fazendo surgir uma literatura de protestos que nos revela o drama do sertão com os vaqueiros, jagunços, soldados, sertanejos humildes, todos mortos nas lutas dos coronéis. Bernardo Élis retrata um aspecto violento da região.

Após o rompimento dos modernistas com a Academia Brasileira de Letras e a proposta de um dicionário livre – feito por Graça Aranha -, os poetas e escritores passaram a buscar um sentido brasileiro na língua portuguesa. E Bernardo Élis não fez diferente: aderiu a essa revolução linguística.

Segundo Nelly Alves de Almeida (1985), a obra bernardina não segue a linha inventiva de Guimarães Rosa, possui uma força verbal com uma autoridade surpreendente. Então, registra a fala do povo de sua região e, por vezes, unifica a fala do narrador e das personagens. Sua linguagem reflete uma língua apoiada nos sons, com o intuito de aproximar-se mais da oralidade.

Vítor de Carvalho Ramos (citado por COELHO, 1998) diz que de 1725 a 1822, a literatura feita em Goiás é unicamente oral. E nos acrescenta Gilberto Mendonça Teles que a literatura oral é anterior à erudita, uma vez que era (e ainda é) praticada no meio rural (especialmente o aboio e a histórias de assombração). N’O Tronco, temos mais um exemplo de cultivo dessa oralidade, pois que trata-se de uma narrativa regional e que prima pelo registro da fala e do folclore de Goiás.

Desta forma, começaremos por analisar os provérbios e ditos populares que, segundo Wilna Coelho Cunha, existem em todas as épocas. Relacionaremos um dito popular colhido no romance: “[...] Ora, não vê que o homem é um homem; o gato é um bicho; o menino, um carrapicho e a mulher um precipício?” (ÉLIS, 1974, p. 52).

Este ditado, muito parecido com um conselho, uma sabedoria popular, é um alerta aos perigos propiciados por um envolvimento com uma mulher. Perigo esse cultivado desde os escritores bíblicos que comparam a mulher ao anticristo e, portanto, dona de todos os males que se possa acontecer a um homem. Há aqui uma certa concordância de opiniões entre os autores

em estudo, pois que n'Os Discursos do Mestre Tamoda, por meio de uma cantiga da tradição africana que citamos anteriormente, o tema é o mesmo, ou seja, a “medo” que o homem tem ou deve ter ao envolver-se com uma mulher. Mais uma vez a figura feminina como ameaça ao homem. No caso de O Tronco, foi mais uma premonição das consequências que teria Clemente Chapadense ao galantear a concunhada. Nota-se que é um provérbio composto por rima sonora, pelas terminações das palavras: bicho/carrapicho/precipício.

Encontramos mais uma marca de oralidade ao depararmos com as cantigas, outra expressão de sentimento do povo, sempre acompanhadas de toadas melancólicas do som da viola, dos palmeados.

Nas noites secas, em torno da fogueira do pouso, os homens reuniam-se . O promotor Imbaúba pegava o violão e se punha a cantar modinhas, lentas e chorosas, aprendidas em Salvador, no seu tempo de estudante, ou aquelas em voga em Goiás. “Quando vivemos a sonhar amores,/ Quando não temos a ilusão perdida,/ Quando noss'alma não padece dores/ Morrer é triste! Como é doce a vida!” (ÉLIS, 1974, p. 87).

Tem-se aqui o acompanhamento do violão do promotor Imbaúba, note-se a preparação do ambiente antes do início da cantoria. O narrador dá ao leitor a noção de tristeza e angústia daquele sertão para, depois, relatar a ação dos mesmos.

Nesse aspecto, percebemos também que a forma como os homens reúnem-se em torno da fogueira, alude ao rito de contar histórias e transmissão de conhecimentos pela oralidade, como costumam fazer os povos de África.

Já em outro instante, utiliza-se uma quadrinha como forma de fazer-se um alerta ao que está acontecendo: “Arara comeu pequi/Num sei se comeu ou não, /Debaixo do pequizeiro/ Tem muito pequi no chão” (ÉLIS, 1974, p. 167)

Neste, não há nenhuma preparação, o que faz com que a quadrinha aproxime-se mais de provérbios e de ditos populares do que as cantigas. Por outro lado, encontramos uma modinha mais carregada de angústia própria do humano sem perspectiva de uma mudança de vida em:

Uns na rede, outros nas camas, fumando e contando histórias. Embora tivessem lá suas divergências, entendiam-se mais ou menos bem. Xavier até remexia nas cordas de um violão, cantarolando uma modinha de Imbaúba:

“Quando vivemos a sonhar amores,
Quando não temos a ilusão perdida...” (ÉLIS, 1974, p. 173).

Margarida vai à fonte,
Margarida vai à fonte,
Vai encher a cantarinha.
Brotam lírios pelos montes,
Margarida vai à fonte,

Vai à fonte e vem sozinha (ÉLIS, 1974, p. 264).

Isso vai culminar nas condições miseráveis dos soldados e levando Ferreirinha a lembrar-se de uma modinha cheia de significados positivos. Assim, as cantigas eram executadas em coletividade, para “espantar” a saudade, registrando “aspirações e sentimentos coletivos”, dando a sensação de aumento gradual de angústia.

MODINHAS RELIGIOSAS

Um aspecto importante que encontramos refere-se às músicas religiosas sempre lembradas e executadas na zona rural.

Pecador agora é tempo,
De contrição e de temor,
Serve a Deus, despreza o mundo,
Não sejas mais pecador! (ÉLIS, 1974, p. 207).

Tais cantigas são muito cantadas em missas, terços, velórios, onde quer que possa haver expressões de religiosidade católica, veja:

No céu, no céu,
Com minha mãe estarei!
No céu, no céu,
Com minha mãe estarei!
A reza escorria a quarto da velha Benedita, o oratório aberto, a velhinha tremendo.
(ÉLIS, 1974, p. 221).

O que se observa em outros trechos é a aproximação de cantigas religiosas para a premonição de um ato fúnebre que logo viria ocorrer, um tanto pelo contexto em que se inserem, servem como ilustração para os momentos fúnebres dos combates, e por vezes o como uma espécie de premonição.

Mais um índice de tradição oral está presente nas estórias de assombração e está um pouco mais distante do longe do contexto religioso, sendo empregadas, como na literatura angolana, para explicar o sobrenatural, como as estórias que envolvem os diabinhos presos na garrafa.

Entre outros aspectos, concluímos que esta obra é de grande importância para a história da literatura brasileira no sentido em que eleva o regional, valoriza dos *ex-cêntricos* e busca e registra uma parte da história deste país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação entre as obras propostas, dá-se pelo seu caráter de denúncia histórica, para responder aos anseios do historiador e, sobretudo, do leitor que não encontra na história respostas para todas as perguntas, mas principalmente pela oralidade presente nas duas obras. As influências podem ser definidas com o mecanismo sutil e misterioso pelo qual uma obra constitui para dela fazer nascer uma outra.

Vemos a ficção historiográfica de Bernardo Élis como um dos precursores de tal mecanismo: cobrir as lacunas da história e fazer surgir um novo estilo no Brasil que, posteriormente foi cultivado por Guimarães Rosa, Mário Palmério e José J. Veiga, no ciclo de sertanismo mineiro-goiano iniciado em *Ermos e Gerais* (1944). A literatura africana, em especial a de Angola, como o próprio U. Xitu, revisita a história da colonização portuguesa, evidenciando fatos que não são contados pela história, mas uma história de lutas e resistência do povo africano.

Se Bernardo Élis faz relato da história tendo como suporte a oralidade e o regionalismo carregados de uma narrativa forte, sangrenta, por outro lado, U. Xitu apropria-se da mesma oralidade para visitar a história mas por meio da desconstrução e da carnavalização de aspectos referentes à máquina colonial portuguesa. Dessa forma, temos aqui um caso da “influência de uma técnica” adotada primeiramente pelos griotes africanos e disseminada por todo o Brasil e em particular em Goiás. A referência à preparação de ambientes para o contar e cantar são resíduos disso.

Já com relação aos ideais estéticos do modernismo e pós-modernismo, temos dois exemplos de literatura engajada voltada para o conceito dos *ex-cêntricos*, difundidos por Linda Hutcheon (1991). Os romances em questão enquadram-se nestes conceitos.

Em *O Tronco*, Bernardo Élis direciona a sua narrativa para os vaqueiros e trabalhadores rurais, legando aos coronéis o seu papel de explorador e impiedoso. Em *Os Discursos do Mestre Tamoda*, U. Xitu direciona também a sua narrativa para os negros moradores do mato, sendo o colonizador apenas participante da narrativa. Há duas visões do opressor: no primeiro caso, os coronéis são o exemplo da realidade e opressão, no segundo, o que seria opressor, acaba sendo um brinquedo nas mãos dos africanos, na literatura.

REFERÊNCIAS

ABRALIC- Associação Brasileira de Literatura Comparada. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/institucional/historia/>>, acesso em 09/jul./2020.

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas*. 2ed. Goiânia: UFG, 1985.

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: Tendências e perspectivas. **Ângulo 130** - Literatura Comparada V.I, jul./set.2012, p.007- 012. Disponível em: <<http://fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/1007/787>>, acesso em 21/jul./2020.

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: Tendências e perspectivas. **Ângulo 130** - Literatura Comparada V.I, jul./set.2012, p.007- 012. Disponível em: <<http://fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/1007/787>>, acesso em 21/jul./2020.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura Comparada Ontem e Hoje: Campo Epistemológico de Ansiedades e Incertezas. **Organon**, v. 27, n. 52 (2012). Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469>>, acesso em 23/jun./2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi, São Paulo: Hucitec, 3.ed., 1996.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A Literatura Comparada no Brasil. **Organon** (UFRGS), Porto Alegre, v. 10, n. 24, 1996. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/28687/17370>>, acesso em 02/jul./2015.

BRUNEL, PICHOS; ROUSSEAU. **Que é Literatura Comparada?** Trad. Célia Barrettini, São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2011.

_____. Antonio Candido e a literatura comparada no Brasil. **Anais do I Congresso ABRALIC**. Porto Alegre, UFRGS, p. 13-16, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 2.ed., 1978.

CUNHA, Wilna de Jesus Coelho. **A Oralidade na Obra de Bernardo Élis**. Goiânia: Kelps, 1998.

DINIZ, Fábio Gerônimo Mota. Do Dramático ao Épico: A Presença da Tragédia na Argonáutica de Apolônio de Rodes. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 34, p.73-82, jan./jun./ 2012.

ÉLIS, Bernardo. **O Tronco**. Rio de Janeiro: José Olympio, Civilização Brasileira, Três. 1974

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Teoria literária e literatura comparada**. Estudos avançados, vol.8, nº22, São Paulo, 199, p. 473-480. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n22/68.pdf>>, acesso em 07/jul./2020.

RAMOS, Marilúcia Mendes. **Entre Dois Cantares: O Espaço da Tradição na Escrita de Uanhenga Xitu.** Tese de Doutorado.

SANTOS, Daniela Soares dos; CARVALHO; Tereza Ramos de. A representação do negro escravo na narrativa Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. **Revista Humanidades & Inovação.** v. 5 n. 1 (2018): Edição Especial GELCO: Transnacionalização, multi e interculturalidade linguística e literária. Disponível em <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/624>> acesso em 19 de agosto de 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Ática, 1993.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura.** Lisboa: Europa-América, 1971.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A Imaginação Histórica do século XIX.** Trad. José Laurêncio de Melo, São Paulo: EDUSP, 1995.

XITU, Uanhenga. **Mestre Tamoda.** Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. **Os Discursos do Mestre Tamoda.** Lisboa: Ulisseia – INALD, s/d.