

O CONTO, A NOVELA E O PRESENTE NA LITERATURA AFRICANA FRANCÓFONA

Fernanda Murad Machado*

Resumo

Nas décadas 1930 e 1940, a produção literária francófona escrita por africanos vivendo na África Ocidental Francesa orientava-se para a exploração do patrimônio oral. Dentre as diferentes formas narrativas tradicionais transpostas para a forma escrita, o conto rapidamente se impôs como o mais importante gênero. Já a novela, criada diretamente por escrito e tendo como foco fragmentos da vida cotidiana, teve um crescimento significativo a partir das independências das colônias francesas e belgas, conquistadas em sua maioria em 1960. Apesar de diferenças fundamentais, não há uma relação de sucessão nítida entre esses dois gêneros breves, mas de superposição: o universo imaginário, os temas e as técnicas da literatura oral tradicional interferem na construção das novelas francófonas modernas.

Palavras-chave: Literaturas Africanas; Conto; Novela.

Résumé

Dans les années 1930 et 1940, la production littéraire francophone écrite par des africains vivant en Afrique Occidentale Française s'orientait vers exploration du patrimoine oral. Parmi les différentes formes narratives traditionnelles transposées à l'écrit, le conte s'est très tôt imposé comme le genre le plus important. La nouvelle, créée directement à l'écrit et ayant comme centre des fragments de la vie quotidienne, a eu une croissance notable à partir des indépendances des colonies françaises et belges, obtenues majoritairement en 1960. Malgré des différences fondamentales, il n'y a pas une relation de succession claire entre ses deux genres brefs, mais de superposition : l'univers imaginaire, les thèmes et les techniques de la littérature orale traditionnelle interfèrent dans la construction des nouvelles francophones modernes.

Mots-clés: Littératures Africaines; Conte; Nouvelle.

* Mestre e Doutora em Literatura e Língua Francesas pela Universidade Paris IV-Sorbonne. O presente texto é parte da pesquisa de pós-doutorado “Estórias da África subsaariana. Do conto tradicional à novela contemporânea”, desenvolvida de 2012 a 2015, na Universidade de São Paulo (Departamento de Letras Modernas, FFLCH), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Email: fefismachado@hotmail.com. Trata-se de um texto 100% inédito, que não se encontra em processo de julgamento em nenhum outro periódico ou coletânea.

Nos anos 1930 e 1940, enquanto o movimento poético da negritude ganhava espaço nos meios culturais parisienses, a produção literária francófona escrita por africanos vivendo no continente, e especialmente na África Ocidental Francesa, orientava-se para a exploração do patrimônio cultural oral. Em reação contra a política de assimilação cultural praticada pela metrópole, esses autores iniciaram um processo de resgate da literatura oral, através da coleta, da transcrição e da tradução para o francês de epopeias, mitos, cantos, provérbios, enigmas e contos. Dentre essas diferentes formas narrativas tradicionais, o conto rapidamente se impôs como o mais importante gênero da literatura escrita, devido ao maior número de publicações e por constituir um campo fértil de experimentações estéticas. Mais do que outros gêneros, os contos evidenciavam não só o projeto dos autores de preservar e apresentar ao mundo ocidental as tradições literárias africanas, mas a tentativa de recriá-las e reatualizá-las através da forma escrita no contexto presente.

O gênero novela teve um crescimento significativo a partir das independências das colônias francesas e belgas, conquistadas em sua maioria em 1960. A “balcanização do continente” (CHEVRIER, 2002, p. 10), o enfraquecimento da utopia pan-africana e uma série de mudanças no cenário político e cultural que sobrevieram então afetaram diretamente o movimento literário contemporâneo. As novelas, criadas diretamente por escrito, põem em foco fragmentos da vida cotidiana nos Estados da África pós-independências e denunciam novas necessidades decorrentes de uma modernidade de fachada, que desestabiliza mais do que integra o homem africano (BEDE, 2003). Apesar de diferenças fundamentais em relação ao conto – especialmente no que se refere à tempo-

ralidade – não há uma relação de sucessão nítida entre esses dois gêneros breves, mas de superposição: o universo imaginário, os temas e as técnicas da literatura oral tradicional interferem profundamente na construção das novelas francófonas modernas.

O escritor e a memória coletiva

Predominante em toda a África subsaariana até o início do século XX, a tradição oral não excluía certas formas de escrita, mais ou menos enraizadas e difundidas de acordo com os povos e as regiões. Na África Ocidental, por exemplo, são bastante conhecidos os manuscritos de Tombuctu¹, textos islâmicos redigidos desde o século XIII. Em outras partes, há registros muito mais antigos. Na Etiópia, desde o século VIII a. C., com a expansão do reino semítico de Sabá, foi introduzido um alfabeto silábico adaptado progressivamente às necessidades locais (GÉRARD, 1984; KESTELOOT, 1981). Foi, entretanto, com as mudanças na organização social e as novas políticas educacionais introduzidas pela colonização europeia, na passagem do século XIX ao XX, que a escrita ganhou dimensões sem precedentes, não só na vida cotidiana das populações locais, mas também na esfera artística com a publicação de obras literárias em línguas europeias por autores africanos. Foi também a partir desse período, e paralelamente à propagação da escrita, que teve início um processo acelerado de ruptura das cadeias de transmissão do patrimônio oral.

1 A cidade de Tombuctu, situada no Mali, foi fundada no século V e teve seu apogeu enquanto centro comercial e capital intelectual e espiritual da propagação do Islã no continente africano nos séculos XV e XVI, quando chegou a reunir 25 mil estudantes. Em 1988, Tombuctu foi classificada pela Unesco como Patrimônio Mundial (<http://whc.unesco.org/fr/list/1190>, última consulta em 08/07/2015).

Devido à primazia da oralidade e à escassez de fontes escritas, até a segunda metade do século XX a África subsaariana era vista no Ocidente como um espaço sem tradições culturais e literárias. A ideia dominante nos meios de pesquisa, desde o final do século XVIII, quando começou a receber certa atenção por parte de historiadores europeus², era de que o passado pré-colonial do continente negro não constituía um campo histórico inteligível. Essa ideia baseava-se em uma incompreensão profunda das realidades africanas e, em particular, da organização das sociedades orais. Como destaca o historiador Henri Moniot: “Se oralidade e memória significassem fantasia e fragilidade perpétuas, seria difícil entender como sociedades sem escrita mantiveram práticas e realizações políticas, econômicas, culturais... às vezes complexas, difusas, duráveis... E, no entanto, isso ocorreu (1974, p. 109, tradução minha).

De fato, nas sociedades orais africanas, onde as lembranças faziam as vezes dos livros, a memória era cultivada por meio de técnicas específicas. Os grandes depositários da herança oral, chamados de tradicionalistas, podiam ser mestres iniciados e iniciadores de um ramo tradicional específico, como o ofício de ferreiro, de tecelão, de caçador ou de pescador. Porém, visto que na tradição africana não há uma divisão estrita entre as áreas do conhecimento, o tradicionalista raramente era um especialista. Na maioria dos casos, o mesmo velho conhecia diferentes ciências da vida – como a “das plantas (as propriedades boas ou más de cada planta)”

² A obra *Universal History*, publicada na Inglaterra em 23 volumes, entre 1736 e 1765, dedica à África 2 dos 16 volumes consagrados à história moderna. Nas décadas seguintes foram também publicados ensaios monográficos como *History of Dahomey* [História do Daomé] de Danzel, em 1793, e *História da Angola* de Silva Correia, por volta de 1792 (FAGE, 2010, p. 7).

ou a “das terras (as propriedades agrícolas ou medicinais dos diferentes tipos de solo)” – que conciliavam sempre uma dimensão oculta e uma eminentemente prática (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 175). Enquanto as ciências iniciáticas e esotéricas eram o apanágio dos tradicionalistas, a música, a poesia lírica e as sessões de contação que animavam os espetáculos populares eram o papel dos griôs, espécies de trovadores ou menestrelis. Havia griôs músicos, que compunham, cantavam, tocavam diferentes instrumentos e eram grandes conhecedores da música antiga; griôs “embaixadores e cortesãos”, mediadores ligados às grandes famílias nobres ou reais; e ainda griôs genealogistas, historiadores ou poetas (ou as três coisas), em geral grandes viajantes e não necessariamente ligados a uma família (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 193). Transmitida “de boca a ouvido” (p. 167) e de geração em geração pelos mestres tradicionalistas e pelos griôs, a tradição oral africana não se limitava, portanto, a lendas e relatos mitológicos. Era o repositório e o vetor capital do conjunto de criações socio-culturais e de conhecimentos nas áreas mais diversas: leis que regiam a vida em sociedade, genealogias e acontecimentos históricos, crenças religiosas, astronomia, botânica, medicina, técnicas artesanais, etc.

A literatura oral constitui uma parte da tradição oral, sua dimensão estética, poética, harmônica. Apesar das especificidades, apresenta características comuns entre as diferentes regiões e povos. Atividade semiótica no sentido amplo, a literatura oral combina comunicação linguística com vários sistemas de sinais, como técnicas de voz, mímicas faciais, gestos e música. O contador de histórias é um ator performático. Para interagir com o público – adulto ou infantil, iniciado ou profano, feminino ou masculino –, ele adapta a cada vez que narra as histó-

rias, que são o patrimônio de todos e de ninguém. A literatura na oralidade tem assim uma dimensão intrínseca de presente: há uma simultaneidade entre o ato de narração e a recepção.

Em alguns grupos étnicos, a mesma palavra pode ser usada para designar diferentes formas narrativas. Entre os bambara, por exemplo, o termo *ntale* remete ao conto, à adivinhação ou ao provérbio (CHEVRIER, 2005, p. 19). No entanto, na maioria das línguas africanas, há distinções sutis entre os diversos textos da literatura oral, baseadas tanto na natureza e na estrutura das narrativas quanto nas condições de transmissão e de recepção. De modo geral, há uma hierarquização entre dois grupos: as histórias verdadeiras, que remetem ao passado sagrado e histórico; e as histórias falsas, de conteúdo profano e fictício (ELIADE, 1963, p. 15-16). A primeira categoria inclui narrativas frequentemente versificadas e de sentido hermético, como os mitos, que explicam o mundo a partir de acontecimentos situados nos tempos primordiais e só podem ser recitados à noite, em determinadas cerimônias e para públicos iniciados; ou ainda as epopeias, textos políticos associados a circunstâncias particulares, que pressupõem a escolha de um contador especializado. Na segunda categoria, entra o conto, sempre didático e lúdico, narrado em prosa para um público amplo. Nas culturas africanas de tradição oral, só este último tinha a função de literatura popular, e justamente por essa razão tinha um espaço social preponderante (DIENG, 1985, p. 55).

Os contos costumam ser precedidos por uma fórmula ritual de abertura. De acordo com as regiões, esse preâmbulo pode ser um canto, uma dança, uma adivinhação ou ainda um conto-charada, apresentado de maneira enigmática ou insólita, como a se-

guinte narrativa da tradição Kono da floresta guineana:

Um homem ia de Booussou a Sorimata na companhia da esposa, da mãe e da sogra. Estavam na estação das chuvas, e era preciso atravessar o rio na cheia, em uma canoa. Porém, quando os viajantes se encontravam bem no meio do curso d'água, um crocodilo enorme parou a embarcação e subiu a bordo. O pânico foi geral.

Você, eu deixo passar, disse o sáurio ao homem. Mas vai ter de me dar uma das suas três mulheres.

Se vocês estivessem no lugar desse homem, o que fariam? (HOLAS, 1975, p. 317, tradução minha).

Fórmulas limiarias como esta têm a função de divertir e instigar o diálogo e assim captar a atenção do auditório antes do início da narração, introduzindo-o em um espaço psíquico fora da realidade e em ruptura com o cotidiano imediato. Elas constituem um convite a viajar para “um mundo radicalmente diferente no qual o sobrenatural é a regra e onde a ordem habitual das coisas é invertida” (CHEVRIER, 2005, p. 16, tradução minha).

Na concepção tradicional, o conto remete efetivamente a acontecimentos imaginários e fantásticos situados em um passado indefinido, mas diretamente relacionados a experiências concretas da comunidade local. Ele põe em cena uma sociedade na qual os homens, os animais e os seres sobrenaturais evoluem juntos seguindo uma lógica interna. Há uma evidente economia de descrições e detalhes. Esse laconismo explica-se pela repetição – justamente uma das características intrínsecas à literatura oral. Os personagens dispensam apresentação, pois geralmente já são conhecidos pelo público, e constituem arquétipos do comportamento humano: a lebre caracteriza-se pela astúcia, o bode pela sabedoria, a hiena e a aranha

pela ganância e a estupidez, o leão pela tirania, etc. A exemplo dos personagens, as principais estruturas narrativas também se repetem. A maioria das histórias tem como pano de fundo uma situação de falta, gerada por um desejo individual ou por uma conjuntura geral de calamidade – períodos de seca, de fome ou de guerra –, como ponto de partida um conflito ou um ato equivocado, e como desfecho um epílogo que sanciona as infrações à norma estabelecida socialmente.

O conto tem, portanto, uma função sociológica no presente: “Profundamente enraizado nos costumes da sociedade que o produz, ele aparece como a concretização de uma ética social comunitária, através dos defeitos e das qualidades dos seres que põe em cena” (BEDE, 2003, tradução minha). Esse caráter conformista e normativo da literatura oral responde à preocupação eminentemente política de manter a ordem no seio dos grupos sociais; uma ordem dominada pelas oligarquias, pelo patriarcalismo e pela gerontocracia. Daí a importância atribuída em muitas narrativas aos reis e príncipes, aos heróis viris e aos sábios anciãos. Ao apresentar ao público problemas considerados vitais para manter a sobrevivência do grupo, o conto funciona como uma espécie de terapia preventiva de excessos e de comportamentos subversivos de alguns de seus membros. Em um nível mais hermético, difícil de ser atingido por se situar fora do campo da consciência dos interessados, essas narrativas dos griôs veiculam assim mensagens dirigidas ao mais profundo do homem e das comunidades. Questões delicadas – como hierarquias sociais, relações familiares, tensões decorrentes do casamento, conflitos entre gerações e gêneros – são abordadas através de uma linguagem alusiva e de mensagens implícitas, que o público decifra com mais ou menos facilidade:

Como nos sonhos, aos quais muitas vezes os contos foram comparados, as imagens vêm se interpor entre a consciência e a formulação excessivamente explícita de uma pergunta embaraçosa, para traduzi-la em termos menos traumatizantes, de acordo com um código do qual o inconsciente tem a chave, mas uma chave provida pela cultura; os motivos que compõem a trama de uma história, os personagens e suas diferentes relações, os objetos ou animais que intervêm na narração, têm um valor simbólico [...] (CALAMEGRIAULE, 1987, p. 10-11, tradução minha).

Apesar da universalidade inerente aos grandes temas abordados, os contos da tradição oral africana têm assim seu sentido enraizado em uma visão particular do mundo, em uma concepção específica do homem, do seu lugar e do seu papel no universo material e imaterial. Retratam a sociedade africana “como ela é, como ela gostaria de ser e talvez mais ainda como ela não gostaria de ser, na medida em que frequentemente, sob o véu do imaginário, dissimulam-se as fantasias mais recalcadas” (CHEVRIER, 2005, p. 37, tradução minha). Para permanecer vivos e manterem sua função social no contexto presente, os contos orais dependem da reiteração criativa e, conseqüentemente, de um modo de vida comunitário onde há uma relação direta entre o contador e seu público – que tem familiaridade com o repertório contado e reconhece as normas sociais, históricas e culturais mobilizadas nas narrativas, como também as estratégias do contador e as regras do jogo necessárias à atualização do sentido do texto.

A colonização não destruiu as tradições locais, mas importou ritmos e temporalidades novas em conflito com a “velha África” predominantemente agrícola. Muitos centros artesanais, que constituíam importantes espaços de difusão da cultura oral, por serem depositários das técnicas e do ensino

sagrado africanos, desapareceram com a chegada dos comerciantes europeus e o poder das câmaras de comércio, que frearam as produções locais. Com o desenvolvimento de novos centros urbanos e o êxodo rural, os jovens se afastaram de suas comunidades de origem. Soma-se a isso o advento do sistema de ensino baseado na alfabetização em línguas europeias e o envio obrigatório dos filhos de notáveis a escolas geridas pelo poder colonial. Com a eclosão dos dois grandes conflitos mundiais, o processo se intensificou: a requisição maciça de homens para os exércitos coloniais e a prática do trabalho forçado na construção das infra-estruturas de transporte requeridas pela economia de guerra diminuíram significativamente a participação das novas gerações nas associações, nas sociedades secretas e nas confrarias de ofícios (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 211).

A transposição da literatura tradicional africana para o espaço do livro e para a língua francesa decorre assim de um encontro histórico da oralidade e da escrita; encontro conflituoso, fundado em um paradoxo, pois, para interessar o homem moderno e sobreviver, a literatura oral teve de se transformar em literatura escrita (DIENG, 1985, p. 55). Esse processo foi iniciado por europeus – missionários, exploradores, administradores e pesquisadores – que passaram a coletar e transcrever contos e lendas ainda no início do século XIX. Na França, um dos pioneiros foi o Barão Jacques-François Roger, um administrador colonial aposentado que em 1828 publicou narrativas diversas coletadas durante o período em que serviu na África, sob o título *Fables Sénégalaises, recueillies de l'ouolof et mis esenvers français, avec des notes destinées à faire connaître la Sénégambie, son climat, ses principales productions, la civilisation et les mœurs des habitants* [Fábulas Senegalesas,

coletadas em uólofe e versificadas em francês, com notas destinadas a apresentar a Senegâmbia, seu clima, suas principais produções, a civilização e os costumes de seus habitantes]. No prefácio, que se abre com referências a La Fontaine e Esopo, o autor se desculpa por sua audácia de se aventurar no gênero fábula, e explica que as deficiências de seu estilo poético seriam compensadas pela riqueza do material e o interesse exótico das criações dos negros (ROGER, 1828, p. 6-7). No entanto, nas 44 histórias que compõem o livro, as adaptações e o estilo pessoal do autor sobressaem de tal maneira que, afora algumas poucas referências superficiais à flora e à geografia local, não se poderia dizer que os textos tenham qualquer relação com a cultura africana. Apesar de fazer algumas descrições interessantes sobre o modo de transmissão na oralidade, o Barão Roger mostra-se incapaz de discernir a função essencial das narrativas:

As fábulas dos negros diferem ainda das nossas porque as primeiras não têm moralidades expressadas positivamente, muitas vezes nem mesmo intenções morais habilmente subentendidas, como os brilhantes modelos com os quais nos brindou La Fontaine. [...] Não que não seja quase sempre fácil para um espírito apurado deduzir uma moral dos fatos contados; mas os negros parecem não pensar nisso, e essa maneira de ver é totalmente estranha a eles. [...] Toda a parte moral que se encontra aqui foi assim acrescentada por mim (ROGER, 1828, p. 12-19, tradução minha).

Outras coletâneas feitas na mesma região e publicadas nas décadas seguintes – como *Esquisses sénégalaises* (1853) [Esboços senegaleses] do Abade David Boilat, *Les peuplades de la Sénégambie* (1879) [As povoações da Senegâmbia] de Artus Bertrand ou *Contes Du Sénégal et du Niger* (1913) [Contos do Senegal e do Níger] de F. de Zelt-

ner – assemelham-se bastante ao trabalho de Barão Roger. Não há nessas obras uma preocupação com as características formais e estéticas das narrativas originais: ora os autores floreiam os textos imitando modelos da literatura francesa, ora se contentam em fazer uma transcrição bruta da sequência de acontecimentos que compõem o enredo. Por desconhecer as línguas e dialetos africanos, a maioria dos europeus tinha contato com os contos através de uma versão traduzida por um intérprete. O imaginário literário dos povos locais, já despido da musicalidade, do ritmo e das entonações originais, era apresentado essencialmente da perspectiva da ideologia colonial e, muitas vezes, a serviço desta. Em introdução ao primeiro dos três volumes de *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, suivies Contes indigènes de l'Ouest africain français* [Ensaio sobre a literatura maravilhosa dos negros, seguido dos Contos indígenas do oeste africano francês], o administrador colonial François Equilbecq expõe sem ambiguidades o objetivo de seu trabalho:

Do ponto de vista prático, a utilidade dessas narrativas não é das menores para um funcionário que queira administrar populações subjugadas em prol dos interesses do país que o encarregou dessa tarefa. É preciso conhecer aquele que se quer dominar para tirar partido tanto de seus defeitos quanto de suas qualidades [...] (1913, p. 11-12, tradução minha).

Mesmo pesquisadores que publicaram edições bilíngues e buscaram analisar de maneira mais criteriosa as temáticas e configurações da literatura oral tradicional enfrentavam uma série de obstáculos: faltava-lhes um conhecimento aprofundado das culturas locais; os informantes escolhidos não eram necessariamente os mais aptos; a situação de transmissão era geralmente

artificial, sem a presença do público e com interrupções para fazer anotações. Havia ainda a desconfiança dos griôs e tradicionalistas em relação aos etnólogos brancos, apressados em ter acesso a um patrimônio que se gestou ao longo de gerações e em tirar conclusões sobre conhecimentos reservados aos iniciados. À leitura das coletâneas publicadas por europeus durante o período colonial, evidencia-se assim uma abordagem mais etnográfica do que literária por parte de seus autores e, sobretudo, uma compreensão superficial e até equivocada do material transcrito. Talvez isso justifique a pouca repercussão dessas obras junto ao público metropolitano ao qual eram destinadas. Uma das poucas exceções foi a *Anthologie Nègre* [Antologia Negra] do escritor francês Blaise Cendrars, publicada em 1919 e reeditada já em 1921. Essa compilação de contos e mitos de toda a África, tirados de publicações em francês, alemão, inglês e português, abre-se com uma advertência do autor sobre as limitações do material apresentado:

Reproduzi esses contos tal qual os missionários e os exploradores os contaram na Europa e tal qual eles os publicaram. Nem sempre são as versões mais originais nem as traduções mais fiéis. Certamente, é de se lamentar que a exatidão literária não seja a única preocupação legítima desses viajantes longínquos. Com efeito, o estudo das línguas e das literaturas das raças primitivas é um dos conhecimentos mais indispensáveis à história do espírito humano [...] (CENDRARS, 2002, p. 8).

Foi somente nas décadas seguintes, quando passou a ser escrito por africanos, que o conto da tradição oral, fixado na forma de texto, integrou de fato as características fundamentais que o definem como um gênero literário à parte. O movimento de exploração do patrimônio cultural tradicional por escri-

tores francófonos conheceu suas primeiras manifestações nos anos 1930, na região da África Ocidental Francesa (AOF), com a publicação de obras pontuais prefaciadas ou co-assinadas por funcionários do alto escalão da administração colonial. Tratava-se essencialmente de narrativas muito descritivas, inspiradas em modelos literários europeus, que abordavam o mundo rural, temas da literatura tradicional e, em particular, grandes figuras do passado africano, como o romance épico *Doguimici* (1938) do professor primário daomeano Paul Hazoumé.

Com o desenvolvimento dos centros de estudos etnológicos, a coleta da tradição oral se organizou e se expandiu, notadamente com a participação de pesquisadores locais. O Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) [Instituto Francês da África Negra]³, criado em Dacar, em 1936, e rapidamente implantado também em outras cidades da AOF, constituiu um dos principais espaços para estudiosos africanos formados nas escolas dos brancos. Apesar de ser financiado pela administração colonial, e ter como função constituir acervos úteis para esta última, o Instituto contribuiu para dar certa autonomia ao campo de estudos científicos africanistas, em razão do grande número de publicações, entre as quais *Notes Africaines*, *Bulletin de l'IFAN* e *Notes et documents*. O nigeriano Boubou Hama, o maliano Amadou Hampâté Bâ e o marfinense Bernard Billin Dadié, grandes expoentes do que a crítica viria a chamar de “corrente tradicionalista”, trabalharam por muitos anos em diferentes centros do IFAN e tiveram alguns de seus textos editados, nas revistas do Instituto. Hampâté Bâ, por exemplo, publicou seu

primeiro conto “Les trois pêcheurs bredouilles” [Três pescadores de mãos abanando] em *Notes africaines*, em 1944. No mesmo ano, recebeu o Prêmio da África Ocidental Francesa por trabalhos de ordem científica e documentária pela narrativa iniciática *Kaïdara*, editada por Théodore Monod, secretário geral do IFAN.

Com exceção de alguns raros textos publicados na imprensa africana nascente – é o caso do conto “Histoire de l'homme qui avait la passion des cerises” [História do homem que era apaixonado por cerejas] publicado pelo senegalês Ousmane Socé no cotidiano *Paris-Dakar* em 1937 –, as obras de autores africanos baseadas nas tradições orais permaneciam confinadas no campo da etnologia e restritas a um público europeu especializado, mesmo quando reconhecidas, como *Kaïdara*. Isso começou a mudar com a criação da revista *Présence Africaine*, em 1947, que permitiu a esses autores integrar um espaço de publicação propriamente literário e, conseqüentemente, ter maior liberdade de intervenção artística em suas obras. No primeiro número da revista, ao lado de textos do poeta da negritude Léopold Sédar Senghor e do romancista e ensaísta americano Richard Wright, foram publicados os contos “L'aveu” [A confissão] de Bernard Dadié e “L'os” [O osso] de Birago Diop. Graças ao apoio de Senghor e do também poeta da negritude Léon Gontran Damas, este último lançou no mesmo ano, pela editora francesa Fasquelle, *Contes d'Amadou Koumba* [Contos de Amadou Koumba], que recebeu em 1950 o Grand Prix Littéraire de l'AOF [Grande Prêmio literário da África Ocidental Francesa], a mais importante distinção para escritores africanos na época. Com a ampliação de sua estrutura inicial, *Présence Africaine*, que se tornou também editora em 1949, contribuiu para que se constituísse

3 O IFAN existe até hoje. Integrado à Universidade de Dakar em 1960, mudou de nome Instituto Fundamental da África Negra em 1966, depois Institut Fondamental de l'Afrique Noire Cheikh Anta Diop.

aos poucos um *corpus* de obras de escritores africanos francófonos. Destacam-se coletâneas de contos como: *Le Pagnenoir* [O pano preto] (1955) de Bernard Dadié; *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* [Os novos contos de Amadou Koumba] (1958) de Birago Diop; *Contes et Légendes du Niger* [Contos e lendas do Níger] (1972-1976), extensa obra em seis volumes de Boubou Hama; e *Contes d'Hier et d'aujourd'hui* [Contos de ontem e de hoje] (1985) do guineano Djibril Tamsir Niane, autor igualmente da famosa epopeia *Soundjata*, publicada em 1960.

Paralelamente às publicações, esses autores passaram a ter uma participação mais direta nos debates promovidos pelos círculos intelectuais negros de Paris sobre o papel político do escritor na sociedade contemporânea. Apesar do consenso em relação à necessidade de se explorar e divulgar a riqueza das culturas africanas por meio da escrita, havia diferenças fundamentais entre escritores como Boubou Hama ou Hampâté Bâ, que desenvolveram suas obras no território africano, e os afrodescendentes e africanos vivendo na Europa. Para estes últimos, reunidos em torno do projeto artístico da negritude, a prioridade era a busca de uma nova poesia sobre o ser e o estar do negro no mundo, alimentada por formas e temas das culturas orais africanas – com as quais eles tinham contato por intermédio da obra de etnólogos europeus como Frobenius e Maurice Delafosse (KESTELOOT, 2001, p. 87). Já para os autores “tradicionalistas”, a missão urgente do escritor africano era coletar e criar maneiras de “deitar no papel” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 168) séculos de uma literatura oral em vias de desaparecimento. Oriundos da nova elite alfabetizada em francês e vivendo sob o poder colonial, eles tinham uma consciência particularmente clara e dolorosa da desagregação das redes

de transmissão de valores tradicionais e do perigo de desaparecimento acelerado das bibliotecas orais. Não por acaso, no Primeiro Congresso Internacional dos Escritores e Artistas negros, organizado por *Présence Africaine*, em Paris, em 1956, Bernard Dadié centrou sua intervenção, intitulada “Le rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d’Afrique” [O papel da lenda na cultura popular dos negros da África], justamente nessa questão:

Transportados por uma existência trepidante, agarrados ao rádio, ao jornal, embalados pelo ritmo das máquinas de produção, os homens perdem, cada vez mais, o hábito de se reunirem à noite para contar histórias. Alguns países podem permitir isso, mas, nós, Africanos, só poderemos fazê-lo no dia em que tivermos posto ao abrigo nossos contos e lendas “essas pedras angulares de nossa literatura oral” (1957, p. 173, tradução minha).

Ao mesmo tempo em que defendiam com veemência a riqueza da tradição oral, autores como Dadié viam na escrita a única possibilidade de transmissão desse patrimônio do passado para as novas gerações, formadas no sistema de ensino ocidental. À diferença dos pesquisadores europeus que constituíram suas coletâneas de uma perspectiva ocidental, eles tinham como ponto de partida de sua reflexão o papel dos contos no seio das sociedades locais. A passagem da literatura tradicional para a o livro não era assim concebida como uma evolução, mas como uma metamorfose inelutável que implicava a perda de características intrínsecas à comunicação oral. De fato, a originalidade das obras produzidas por autores africanos reside justamente na tentativa de problematizar esse processo e, a partir dessa problematização, criar estratégias literárias para compensar a perda decorrente da cristalização dos contos pela escrita.

Ao passar da oralidade ao livro, esses tradicionalistas modernos integram ao espaço da escrita uma estética da voz e do gesto. Os contos são geralmente introduzidos por fórmulas limiars tradicionais e entrecortados por cantigas e versos em línguas africanas, que dão à narração um ritmo particular, marcado por uma pontuação muitas vezes calcada na fala. A isso se soma o uso de onomatopeias, de diálogos em discurso direto, de referências à audição e de interpelações ao leitor, que criam uma ficção de oralidade e uma ilusão de escrita coletiva. Apesar de estar diante de um livro, o leitor é convidado a imaginar a presença de um griô, que atua e improvisa as histórias transmitidas – ecos poetizados da cultura e das preocupações cotidianas das diferentes comunidades. Porém, enquanto o griô adapta o que conta para o auditório presente, o escritor escreve para leitores futuros que ele desconhece. Cristalizado e perene, o texto impresso difunde indiscriminadamente um conteúdo que tende a se tornar mais hermético com o passar do tempo:

[...] o livro não merece em nada essa confiança excessiva, pois no fundo ele é o amigo mais indiscreto que pode haver; diga-lhe que você acabou de fazer uma descoberta e ele logo se põe a divulgá-la para todo mundo, como se ela fosse da conta do mundo inteiro. Essa maneira de não ter segredos para ninguém é o meio mais certo de acabar não instruindo ninguém, pois cada um sabe que o que está escrito não lhe é destinado pessoalmente (BEBEY, 1973, p. 25, tradução minha).

A transcrição do conto tradicional modifica assim profundamente a relação temporal com o público. Para não transformarem as histórias tradicionais simplesmente em folclore morto, antiquado e desconectado da realidade – como na maioria das coletâneas publicadas por europeus –, os escritores africanos lançam mão de recursos diversos,

que vão da escrita de pequenas introduções, prefácios, posfácios ou notas de rodapé⁴, à inserção nas narrativas de alusões às mudanças no cenário sociocultural contemporâneo, como em “L’aveu” de Dadié, onde o presente da escrita sobrevém melancolicamente no tempo conto:

E a vida continuava com seus tam-tans de alegria e seus tam-tans de tristeza, transcorrendo ao ritmo das batidas de pilão das manhãs e as batidas de pilão das noites. As crianças, que não iam à escola, aprendiam seu ofício de homem, de cultivador, de pescador, e as mães ensinavam a história da tribo, a arte das carpideiras, a velha sintaxe abandonada hoje por uma geração que, capturada pelas miragens do Ocidente, florescia sua linguagem com palavras estrangeiras na proporção de noventa por cento. Os homens ainda não eram todos burocratas e o mundo para eles acabava nos confins da floresta, no círculo do horizonte (DADIÉ, 1954, p. 56, tradução minha).

O (difícil) cotidiano na literatura

O presente e a vida cotidiana tornaram-se temas literários centrais na África com o advento da novela. Oriunda da tradição literária europeia, e atualmente o gênero de maior circulação no continente africano, tardou mais do que o conto a ganhar autonomia em relação a modelos ocidentais e a afirmar sua importância no âmbito da literatura africana moderna. Apesar da abundante produção e da popularidade, a novela é pouco reconhecida nos meios acadêmicos e pela crítica em geral, e faltam estudos precisos sobre a evolução, a recepção e a literariedade das obras

4 Hampâté Bâ acrescenta tantos comentários, explicações e narrativas paralelas para tornar seus textos acessíveis que as notas de rodapé tornam-se parte do texto. Ver: MACHADO, Fernanda M. “De l’oralité à l’espace du livre: Amadou Hampâté Bâ et les notes de bas de page”. In: *Revue d’Études*, nº 18. Budapeste: Centre Interuniversitaire d’Études Françaises, 2013

publicadas. As raras monografias dedicadas ao tema são bastante recentes: destacam-se a obra precursora de Fidelis Odun Balogun, intitulada sugestivamente *Tradition and modernity in the African short story*. Na *introduction to a literature in search of critics* [Tradição e modernidade na novela africana. Introdução a uma literatura em busca de críticos] (1991); e, em língua francesa, *La nouvelle d'expression française en Afrique noire. Formes courtes* [A novela de expressão francesa na África negra. Formas curtas] (1999) de G. Midiohouan e M. Dossou, e *La nouvelle en Afrique francophone. Production, communication et réception* [A novela na África francófona. Produção, comunicação e recepção] (2014) de Didier Amela.

Nessas análises, ao buscarem refletir sobre a especificidade da novela, os autores partem da oposição com o conto tradicional. Amela, por exemplo, propõe uma definição – que requer, sem dúvida, certas nuances, já que as fronteiras entre esses dois gêneros são porosas –, e sintetiza a principal distinção entre eles:

Enquanto a ambiguidade reina por toda parte acerca dos termos “Contos” e “Novelas”, os africanos os dissociaram de maneira muito simples: “Conto” abarca tudo o que se inscreve em uma tradição popular, seja ela apresentada em estado bruto de documento oral ou repensada literariamente; “Novela” engloba tudo o que se inscreve em um quadro real (AMELA, 2014, p. 68, tradução minha).

O fato de o conto e a novela terem origens históricas e literárias diversas implica diferenças fundamentais no que se refere à relação com a realidade, ao papel escritor e do narrador, à construção dos personagens e ao uso da língua francesa. O conto apresenta e discute o real através do filtro do maravilhoso e do fantástico. Mesmo quando há referên-

cias ao presente, a história, contada sempre na terceira pessoa por um narrador externo, situa-se em um momento indefinido no passado e é protagonizada por personagens que constituem arquétipos dos comportamentos humanos. Não há assim uma exaltação da individualidade: os temas abordados valorizam sempre a coesão do grupo social e não as condutas individuais. O próprio processo de criação literária tem uma dimensão coletiva. Por mais que os escritores se tornem autores ao fixarem a sua versão de um conto – que eles não apenas traduzem para a língua francesa, mas reinventam no espaço do livro –, este último é parte de um repertório tradicional comunitário. Já a novela, criada diretamente por escrito e em francês, é obra de um autor. Dominada pela verossimilhança, a narração, feita ora em terceira pessoa ora em primeira, gira em torno de um fato marcante apresentado como um acontecimento real. Esse acontecimento, geralmente recente e sempre relacionado ao contexto sociopolítico da escrita, envolve um ou poucos personagens claramente individualizados, porém, sem grande destaque social e, na maior parte dos casos, marginalizados ou mal integrados em uma sociedade onde as crenças e costumes tradicionais coexistem de maneira conflituosa com os novos hábitos e ritmos das sociedades pós-coloniais.

Diferentemente do conto, não é possível datar com precisão o surgimento da novela na literatura francófona subsaariana. Sua gênese confunde-se com a da prosa narrativa. Os primeiros textos escritos por autores do continente eram muitas vezes híbridos, e é difícil associá-los a um gênero preciso. Dependendo do crítico ou do historiador da literatura, obras publicadas nas décadas de 1920 e 1930, por escritores como Mapaté Diagne ou Félix Couchoro, são alternativamente classificadas como romances curtos,

protonovelas, novelas ou simplesmente histórias (MIDIOHOUAN; DOSSOU, 1999, p. 21-22). Essas classificações hesitantes não se baseiam em características que definiriam um gênero particular, mas limitam-se ao fato de se tratar de ficções em prosa, com menos de 100 páginas, e influenciadas mais diretamente pelo imaginário da literatura colonial do que das tradições orais.

Os primeiros textos apresentados pelos próprios escritores ou pelos editores da época como “novelas” surgiram na segunda metade da década de 1940, como “Tounka: nouvelle africaine” [Tounka: novela africana] (1946) de Abdoulaye Sadji, “Le village africain: nouvelle” [O vilarejo africano: novela] (1946) de Ousmane Socé e “Sadisme des dieux: nouvelle” [Sadismo dos deuses: novela] (1948) de Mamadou Dia. Assim como na Europa e nos Estados Unidos, onde o crescimento do gênero no século XIX foi impulsionado pela expansão e a popularização da imprensa escrita, na África foi graças ao surgimento de jornais diários e revistas literárias que a novela começou a circular. Os textos acima foram todos publicados em Dacar, no Senegal, onde primeiro se desenvolveu a imprensa na África Ocidental Francesa: “Tounka” e “Le village africain” em *Paris-Dakar*, diário existente desde 1933, e “Sadisme des dieux” em *La Condition Humaine*, criado em 1948. Outros periódicos importantes para a difusão das novelas africanas sob a colonização francesa, surgidos respectivamente em 1947, 1953 e 1948, foram *Présence africaine*, *Bingo* e *Afrique Matin* – os dois primeiros com sede também em Paris –, e, na África Equatorial Francesa, *Le petit journal de Brazzaville*, lançado em 1958 (AMELA, 2014, p. 57; MIDIOHOUAN, DOSSOU, 1999, p. 24).

Nesse mesmo contexto ocorreram os primeiros concursos literários no continente

africano. Organizados por jornais, rádios ou instituições vinculadas às administrações coloniais, eles tiveram a dupla ação de fomento à produção literária e de estabelecimento de regras e critérios de avaliação. Essa prática dos concursos, que se reforçaria nas décadas seguintes, inclusive com competições reservadas ao gênero novelesco, foi estimulada em um primeiro momento principalmente nas colônias belgas. Em 1948, na Feira Colonial de Bruxelas, entre outros romances, contos e poesias, foi premiada a novela *Ngando*, do escritor congolês estreante Lomami Tshibamba, no concurso então realizado com o objetivo declarado de “promover em língua francesa uma literatura comparável qualitativamente à já existente nas colônias francesas desde 1945” (citado por RICHARD, 1992, p. 18, tradução minha). Mesmo com o impulso dessas iniciativas, o número de publicações e de leitores era ainda bastante limitado. Além disso, ao tentar se opor à visão eurocêntrica da literatura colonial e construir uma imagem mais verídica das sociedades africanas, os escritores empenhavam-se em discorrer sobre aspectos diversos das culturas locais. Com raras exceções, as narrativas eram marcadas pelo exotismo e por minuciosas descrições mais etnográficas do que literárias, e não atingiam a tensão dramática, a coerência e a densidade da novela clássica europeia (MIDIOHOUAN, DOSSOU, 1999).

Ao longo dos anos 1960 e 1970 operou-se uma virada significativa no que se refere à difusão e às temáticas da novela francófona africana. Foi então que o gênero confirmou de fato sua autonomia, tanto no campo da prosa narrativa quanto em relação a modelos importados da literatura europeia. Com um estilo predominantemente realista, os romancistas passaram a documentar a atualidade da vida social e privada e, espe-

cialmente, as dificuldades enfrentadas pelas populações no dia a dia. O tom explicativo e enaltecedor dos inícios da produção novelesca deu lugar à contestação, à denúncia, à sátira social e ao que a crítica viria a chamar de “afropessimismo” literário (CHEVRIER, 2006). Essa nova perspectiva adotada pelos escritores, também muito presente nos romances do período, está diretamente ligada às mudanças ocorridas no cenário político e cultural do continente.

1960 foi o grande ano das independências na África subsaariana, especialmente no âmbito do império francês, do qual a Guiné já se emancipara em 1958. No espaço de alguns meses, Camarões, Togo, Mali, Senegal, Benim, Níger, Burkina Faso, Costa do Marfim, Chade, República Centro Africana, Congo, Gabão e Mauritânia conquistaram a soberania e o reconhecimento internacional enquanto Estados livres. Também a Bélgica, seguindo o movimento francês, concedeu de forma abrupta a independência à República Democrática do Congo no mesmo ano, e, em 1962, a Ruanda e Burundi. Com a chegada dos tão esperados “sóis das independências”⁵, a utopia pan-africana sofreu um revés importante devido à fragmentação territorial do continente, que logo se tornou o palco de enfrentamentos ideológicos violentos alimentados pela Guerra Fria. Ademais, com as tímidas respostas às inúmeras demandas populares, e a ascensão de líderes ditatoriais que se perpetuariam no poder por décadas – como Étienne G. Eyadéma no Togo, Jean B. Bokassa na República Centro africana ou Mobutu Sese Seko na República Democrá-

tica do Congo (então Zaire) –, as sociedades africanas deixaram-se abater por um irrefreável “desencantamento” pós-independências que não tardou a se expressar nos movimentos de reivindicação políticos e na produção literária contemporânea (M’BOKOLO, 2008, p. 491).

Nesse cenário de ditaduras militares e de partidos únicos, a entrada de publicações estrangeiras passou a ser mais limitada do que no final do período colonial, e os jornais locais que não foram fechados eram controlados pela censura oficial (MIDIOHOUAN, 1999). Apesar das restrições à liberdade de imprensa, os diários que se mantiveram tinham páginas dedicadas a assuntos culturais e, ainda que de maneira irregular, publicavam novelas que logo se tornaram um meio privilegiado para a crítica política: como era proibido falar da corrupção ou da violência das milícias em artigos jornalísticos, a denúncia era feita metaforicamente através da ficção literária. Alguns autores optavam por publicar fora do continente, em periódicos estabelecidos em Paris – como *L’Afrique littéraire et artistique*, criada em 1968, e *Peuples noirs. Peuples africains*⁶, em 1978 –, que possibilitavam maior liberdade de expressão e de criação artística, mas eram lidos essencialmente por leitores ocidentais ou africanos expatriados.

A veterana editora *Présence Africaine*, que também publicava regularmente novelas em sua revista, foi pioneira no lançamento de coletâneas reunindo as melhores histórias de um autor em um só volume de bolso. Uma das primeiras obras de importância foi *Voltaïque* [Voltaico] (1962) do senegalês Sembène Ousmane. Esse livro, que constitui “um verdadeiro caleidoscópio da sociedade contemporânea” (MIDIOHOUAN, 1995,

5 *Les Soleils des indépendances* (1968) [Os sóis das independências] é o título de um romance emblemático, escrito pelo marfinense Ahmadou Kourouma, que aborda com sarcasmo as transformações sociais que marcaram a era das emancipações africanas.

6 A revista *Peuplesnoirs. Peuples africains*, que circulou até 1991, era editada pelo consagrado romancista congolês Mongo Beti.

p. 61), revela a proposta do autor de explorar o drama africano em suas diferentes dimensões e implicações: ora no âmbito doméstico com a condição da mulher e o casamento monogâmico, em “*Ses trois jours*” [Seus três dias], ora na esfera pública com a hipocrisia dos líderes políticos, em “*Prise de conscience*” [Tomada de consciência]; ora no passado histórico com a memória da escravidão e do tráfico negreiro, em “*Le Voltaïque*” [O voltaico], ora na exploração do trabalho moderno, em “*La noire de...*” [A negra de...]. Esta última novela – criada a partir de uma pequena notícia do caderno policial do jornal *Nice-Matin*, de julho de 1958 – foi adaptada para o cinema pelo próprio autor em um média-metragem homônimo, de 1966, considerado pela crítica como o primeiro filme de ficção da África subsaariana.

As coletâneas de novelas ganharam mais visibilidade e se popularizaram de fato no continente africano com a expansão do mercado editorial local – *Présence Africaine* tinha sede em Dacar, mas foi fundada e estava estabelecida em Paris. A primeira editora criada na África francófona foi CLE, em 1963, em Yaoundé, no Camarões. Esta passou rapidamente a investir na publicação de coletâneas de autores nacionais, como *Lettres de ma Cambuse* [Cartas da minha espelunca] (1964) de René Philombe e *Embarras & Cie. Nouvelles et poèmes* [Desconfortos & Cia. Novelas e poemas] (1968) de Francis Bebey. A editora criou ainda a coleção “*Pourtous*” [Para todos], composta de pequenos volumes de até 100 páginas, vendidos a preços módicos. Essa coleção teve um papel fundamental por atrair um público amplo e por dar espaço a jovens autores de diferentes partes do continente, muitos dos quais viriam a se consagrar entre os mais importantes escritores da literatura francófona. No ano de 1971, por exemplo, foram

publicadas as coletâneas *Tribaliques*⁷ [Tribalices] do escritor congolês Henri Lopes – premiada no ano seguinte com o Grand Prix Littéraire de l’Afrique Noire –, *L’Arbre fetiche* [A árvore fetiche] do beninense Jean Pliya, além de *Histoires queue de chat* [Histórias sem pé nem cabeça] e *Chroniques de Mvotessi* [Crônicas de Mvotessi], dos camaroneses René Philombe e Guillaume Ôyôno Mbia, respectivamente.

Como *Voltaïque*, essas obras abordam aspectos diversos da realidade sociopolítica dos Estados africanos. A novela funciona como um alto-falante do tempo presente, da vida moderna, das situações e problemas contemporâneos à escrita. Ela não enuncia apenas a realidade, mas a questiona e denuncia. Algum tempo depois de publicar *Tribaliques*, em uma entrevista ao diário marfinense *Fraternité-Matin*, em 26 de outubro 1976, Henri Lopes usou uma fórmula que viria a se tornar emblemática do engajamento dos autores africanos: “o escritor deve tomar posição ou se calar”. Essa dimensão política, que se afirmou ao longo das duas primeiras décadas do pós-independência, constitui ainda hoje uma das principais características do gênero novelesco na África francófona. De fato, abordada de maneiras variadas pelos escritores – explicitamente ou por meio de referências pontuais e sutis, através da comédia e da ironia ou do drama, da tragédia e do horror –, ela tem uma presença continua ao longo das décadas, em obras como *Jazz et vin de palme* [Jazz e vinho de palmeira] do congolês Emmanuel Dongala (1982), *Le pays sans ombre* [O país sem sombra] do djibutiense Abdourahman A. Waberi (1994), *La gazelles’agenouille pour pleurer* [A gazela se ajoelha para chorar] (2000) do togolês Alem Kangni ou

7 Traduzida para o português, em 1980, pela Edições 70, Lisboa.

L'Iguifou. Nouvelles rwandaises [O Iguifou. Novelas ruandesas] (2010) da escritora Scholastique Mukasonga.

Diferentemente da poesia do movimento da negritude, que criticava a colonização política e cultural praticada pela Europa e, sobretudo, a opressão sofrida pelos povos negros em decorrência da hegemonia branca, as novelas concentram-se essencialmente nas novas formas de opressão dos africanos pelos africanos nos Estados modernos do continente. Apesar da circulação de livros ainda ser limitada e de serem altos os índices de analfabetismo, é perceptível que os escritores se dirigem, não exclusivamente, mas prioritariamente aos leitores locais. A realidade dos personagens e os incidentes desenrolados têm uma relação direta com a vida cotidiana. A maioria das narrativas circunscreve-se à geografia cultural nacional; os nomes dos personagens remetem a sociedades específicas, assim como as avenidas e as ruas, as instituições e o conjunto dos elementos e espaços cênicos. Abadás e capulanas, mercados populares, cores e cheiros de taiobas, mangas, bananas, chá mouro e açafão, telhados de zinco, bangalôs e cubatas, vans abarrotadas de passageiros, estações ferroviárias perdidas em paisagens infinitas, florestas, savanas, desertos surgem apenas nas histórias, sem maiores explicações ou precisões exotizantes, transportando o leitor para diferentes partes do continente africano.

Não há heroísmo na novela, como também não há perspectivas concretas de grandes mudanças. É uma “arte democrática” que põe em primeiro plano o “pequeno homem” (BORGOMANO, 1992, p. 14) tentando lidar com as atribulações do dia a dia, em um mundo cambaleante entre duas culturas e à beira do caos. As coletâneas publicadas trazem uma constelação de modestos an-

ti-heróis, cuja existência é banal e muitas vezes miserável: pequenos burocratas, ridículos membros da nova elite ocidentalizada ou de uma elite tradicional anacrônica e decadente, mães solteiras, desempregados, trabalhadores explorados, crianças desamparadas e imigrantes tentando em vão se integrar nas pouco acolhedoras metrópoles dos antigos impérios coloniais. O destino desses personagens nem sempre é trágico, mas é sempre medíocre.

As novelas não ignoram o mundo antigo e até atribuem a ele um lugar importante, porém raramente o passado constitui o principal quadro narrativo. É somente em relação aos valores do mundo atual que a tradição tem um papel. E essa relação nunca é harmoniosa, muito pelo contrário. Dois mundos se afrontam, dois sistemas de valores se opõem, e esse conflito não leva a uma superação: “é o duplo fiasco tanto dos valores tradicionais quanto modernos que a novela africana inscreve na narração” (GRANDSAIGNE, 1983, p. 53, tradução minha). Mais do que nunca, os indivíduos permanecem atolados em suas contradições. Entretanto, apesar da posição distanciada e crítica dos escritores em relação à tradição ancestral, uma característica marcante das novelas africanas contemporâneas é que em narrativas ou coletâneas eminentemente realistas são preservados diversos modos de inserção do maravilhoso ou do fantástico. Os autores recorrem muitas vezes a temas e técnicas narrativas do conto, reabilitando, de certo modo, a herança cultural oral. Porém, não se trata mais do projeto de adaptar a estética tradicional para o espaço do livro, mas de uma radicalização do discurso através de uma estética da subversão. A paródia, a ironia, a desconstrução da linearidade narrativa, a mistura de referências, gêneros, tons, línguas e linguagens parecem, portanto, es-

tar a serviço de um duplo desejo do escritor africano contemporâneo de universalismo e de enraizamento em um espaço sociocultural de contornos delimitados.

O escritor senegalês Ibrahima Sall define as novelas como “contos diferentes dos de nossas avós, contos adaptados ao nosso século” (citado por GLINGA, 1985, p. 65, tradução minha). De fato, esta assumiu o papel de gênero popular que o conto ocupava nas tradições orais, e funciona como um espaço de reflexão sobre os problemas que afetam as comunidades. Porém, desprovida de intenção moralizante, a novela apresenta uma visão do mundo fragmentária, dissociada e mesmo incoerente, sem trazer soluções nem respostas. A frequência com que escritores africanos recorrem a esse gênero talvez decorra justamente de sua concisão e de sua incompletude, capaz de se adaptar às difíceis e, às vezes inenarráveis, realidades atuais do continente africano. É o que explica o escritor nigeriano Chinua Achebe através de sua experiência pessoal:

Lembro-me de um colega da África do Sul dizer, em algum momento dos anos sessenta, que sua situação política não lhes permitia o luxo dos romances, como nós, da África Ocidental, mas os forçava à prática guerrilheira da novela: bater e correr. Na época, pensei comigo: Bobagem! Mais tarde, quando estava metido na catástrofe de Biafra, comecei lentamente a compreender a dificuldade da qual fizera tão pouco. Meu romance seguinte levou vinte anos para nascer. E ainda não saímos da selva (ACHEBE, 1994, p. 11, tradução minha).

Referências

ACHEBE, C. Introduction. In: NADEŽDA O. **The Anchor Book of Modern African Stories**. Anchor Books, 2002, p. xv.

AMELA, D. **La nouvelle en Afrique francophone. Production, communication et ré-**

ception. Paris: L'Harmattan, 2014.

BEDE, D. Conte et nouvelle en Afrique Noire: réflexions sur deux formes narratives en prose. **Ethiopiens**, n°70, 1° semestre de 2003.

BEBEY, F. **Le Fils d'Agatha Moudio**. Yaoundé: Éditions CLE, 1973.

BORGOMANO, M. Le lieu du vertige. **Notre Librairie**, n°111, “La nouvelle”. Paris: Éditions CLE, out./dez. 1992, p. 10-16.

CALAME-GRIAULE, G. **Des Cauris au marché. Essais sur des Contes africains**. Paris: Société des africanistes, 1987.

CENDRARS, B. **Anthologie Nègre**[1921]. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

CHEVRIER, J. **L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire**. Paris: Hatier, 2005 (a).

_____. **Littératures Francophones d'Afrique noire**. Aix-en-Provence: Édisud, 2006 (b).

DADIÉ, B. **Légendes Africaines**. Paris: Seghers, 1954.

_____. Le rôle de la légende dans la Culture Populaire des Noirs d'Afrique. **Présence Africaine**. Ier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs, n° 14-15. Paris: 1957, p. 165-174.

DIENG, B. **Apprivoiser le conte**. Notre Librairie, n° 81. Paris: Éditions CLE, out.-dez. 1985, p. 54-61.

ELIADE, M. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963.

EQUILBECQ, F. V. **Essai sur la littérature merveilleuse des Nègres, suivi de Contes indigènes de l'Ouest africain** [1913]. Paris: Nouvelles Éditions Maisonneuve et Larose, 1972.

FAGE, J. D. A evolução da historiografia da África. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África. I- Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 1-22.

GLINGA, W. **La nouvelle africaine dans les années 80**. Notre Librairie, n° 78. Paris: Éditions CLE, jan./março 1985, p. 65-70.

GRANDSAIGNE, J. de. La nouvelle africaine écrite en anglais. Genre encore inconnu. **Re-**

cherche Pédagogie et Culture, n° 63. Paris : jul./ag./set. 1983, p. 53-55.

HOLAS, B. Contes Kono. **Traditions populaires de la forêt guinéenne**. Paris: Maisonneuve et Larose, 1975.

KESTELOOT, L. **Anthologie Negro-Africaine**. Verviers: Les Nouvelles Éditions Marabout, 1981 (a).

_____. **Histoire de la littérature négro-africaine**. Paris: Karthala, 2001 (b).

MIDIOHOUAN, G. O.; DOSSOU, M. **La nouvelle d'expression française em Afrique noire. Formes courtes**. Paris : L'Harmattan, 1999.

MONIOT, Henri. Histoire des peuples et peuples sans histoire. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (org.), **Faire de l'Histoire: Nouveaux problèmes**. Paris: Gallimard, 1974, tomo I.

MURAD MACHADO, F. De l'oralité à l'espace du livre: Amadou Hampâté Bâ et les notes de bas

de page. **Revue d'Études Françaises**, n. 18, "Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas: Poétiques contemporaines et oralité". Budapest: Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, ELTE, 2013.

M'BOKOLO, E. **Afrique noire. Histoire et civilisations. Du XIXe siècle à nos jours**. Paris: Hatier – AUF, 2008.

RICHARD, C. **Le renouveau d'une écriture**. Notre Librairie, n° 111, "La nouvelle". Paris: Éditions CLE, out./dez. 1992, p. 17-22.

, J.-F. **Fables Sénégalaise, recueillies de l'oulof et mises en vers français, avec des notes destinées à faire connaître la Sénégambie, son climat, ses principales productions, la civilisation et les moeurs des habitants**. Paris: Nepveu Libraire, 1828.

Recebido em: 10/03/2016

Aprovado em: 28/05/2016