



Da oratura à oralitura: a travessia da palavra nas aventuras da letra

From Orature to Oralitura: The Crossing of the Word in the Adventures of the Letter

Terezinha Tabora Moreira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas)¹, Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

taborda@pucminas.br

<https://orcid.org/0000-0002-7664-0405>

Resumo: O artigo discute o processo de construção da escrita literária do poeta moçambicano José Craveirinha como expressão poética e referência à cultura tradicional, mostrando como ela desloca a oposição entre o escrito e o falado. Tomando como referência as noções de poética da relação, de Édouard Glissant (2013), partilha do sensível, de Jacques Rancière (2005), e *oralitura*, de Leda Maria Martins (1997), dentre outros, o estudo explora como a poesia de Craveirinha se enuncia a partir de um ponto de vista crítico sobre o fazer poético que realça a estreita conexão entre escrita e textualidade oral na produção literária moçambicana.

Palavras-chave: oratura; oralitura; escrita literária; José Craveirinha; literatura moçambicana

Abstract: The article discusses the construction process of the Mozambican poet José Craveirinha's literary writing as a poetic expression and reference to traditional culture, showing how it displaces the opposition between written and spoken. Taking as reference the notions of poetics of relationship, by Édouard Glissant (2013), sharing of the sensitive, by Jacques Rancière (2005) and *oralitura*, by Leda Maria Martins (1997), among others, the study explores how Craveirinha's poetry is enunciated from a critical point of view on poetic making, that highlights the close connection between writing and oral textuality in Mozambican literary production.

Keywords: Orature; Oralitura; Literary writing; José Craveirinha; Mozambican Literature.

¹ Este trabalho se vincula a reflexões realizadas no projeto de pesquisa “Escritas literárias africanas de língua portuguesa e textualidades orais: transcrições poéticas”, cujas atividades contam com o apoio da FAPEMIG e do CNPq e se desenvolvem no grupo de pesquisas “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, do PPG Letras da PUC Minas.

O poema “Fraternidade das palavras”, de José Craveirinha, publicado na coletânea *Karingana ua karingana*, em Maputo, pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) em 1995, apresenta uma natureza metaliterária que marca a maneira como o poeta escolhe, dizendo com Jacques Rancière (1995; 2005), ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. No poema, a frátria (*phratría*)/fraternidade assoma como modalidade de laço que, fundado na solidariedade, se institui como eixo da criação poética e espaço de constituição da subjetividade lírica:

O céu
é uma m'benga
onde todos os braços das mamas
repisam os bagos de estrelas.

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.
(Craveirinha, 1995)

Na ideia de frátria/fraternidade proposta para o fazer poético, encontramos um campo de identificações horizontais entre palavras rongas e algarvias. Este se contrapõe ao modo de identificação/dominação vertical que, historicamente, sustentou a disjunção entre oralidade e escrita, sugerindo uma evidente superioridade da segunda. Nesse campo de identificações a exclusão cede lugar ao espasmo erótico por meio do qual palavras rongas e algarvias ganguissam para recombinaem-se em poema. O poema nasce da frátria/fraternidade entre as línguas. Afinal, “as palavras mesmo estranhas / se têm música verdadeira / só precisam de quem as toque / ao mesmo ritmo para serem / todas irmãs”.

O significado de frátria (*phratría*) remete à fraternidade gerada a partir de laços consanguíneos, ou de afiliação por meio do estabelecimento de vínculo de pertencimento a um grupo, comunidade, instituição. O laço fraterno pressupõe uma conexão entre duas ou mais partes. Fraternidade se refere à relação de união, afeto, ao fato de se comungar das mesmas ideias, à convivência colaborativa entre pessoas, comunidades. Subjacente aos significantes frátria/fraternidade está a ideia de relação. Assim, no sentimento de frátria a partir do qual o poema é construído, a palavra poética resulta da insistência na relação para a produção do discurso. Este investe no espaço virtual e inesgotável da letra para instituir-se como um discurso significativo, impositivo sobre o modo de produção da escrita literária.

Diz-nos Émile Benveniste que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*” (Benveniste, 1988, p. 286). Lembra-nos o linguista que a consciência de si mesmo somente é experimentada por contraste, ou seja, quando um “eu” se dirige a um “tu” para estabelecer, com ele, um diálogo que lhe permita constituir-se como *pessoa discursiva*, enquanto permite-lhe também conceber-se como *alteridade*. Por isso, para Benveniste, a linguagem é uma realidade dialética, que engloba “eu” e “tu” e os define a partir de uma relação mútua, por meio da qual a subjetividade de cada um emerge como *fato linguístico*. Ou seja, o fundamento da subjetividade está no exercício da língua, na apropriação que o sujeito faz da língua para exprimir-se dentro de uma instância de discurso que tem referência atual, cuja realidade remete à realidade do discurso.

Se a subjetividade emerge na linguagem, é também nela que o sujeito se projeta como força criadora de significados para si mesmo, para os outros, para o mundo. É nela que o sujeito se expressa em sua realidade discursiva para, a partir dessa realidade discursivamente criada, exprimir-se em relação ao outro e ao mundo. Assim, no poema de Craveirinha, podemos pensar que a expressão do sujeito evidencia sua intenção de, a partir de sua realidade discursivamente criada, posicionar-se frente ao outro e ao mundo. Talvez por isso o real moçambicano/africano domine o poema, seja sua matéria bruta, a matéria simbolizada no corpo do texto, na letra a partir da qual ele se funda. Ele se manifesta nos corpos das mamas, que inscrevem no texto o corpo feminino moçambicano/africano em movimentos que perturbam as delimitações espaciais para trazerem a amplitude do céu, sua abertura significativa, para a circularidade das m’bengas que elas acolhem nos braços:

O céu
é uma m'benga
onde todos os braços das mamas
repisam os bagos de estrelas.

No gesto de acolher o disperso num abraço erótico, os corpos das mamas dão corpo à escrita. No movimento sensual e erótico que se inscreve na escrita, a ordem do dizer assume a concretude de um corpo que, investido da ambiguidade do significante, *repisa* a terra pela *repetição* das coisas da terra numa letra fundadora, profética, que anuncia, no satanhoco papel, a circularidade – e a constância – com que a realidade moçambicana assoma africanamente no texto. Letra que transforma a subjetividade lírica que se expressa no texto em caixa de ressonância, para o mundo, de uma literatura que quer se construir como um modo próprio de discurso que é, também, um modo próprio de vida, “realização de um dever específico para com a língua, onde a ética e a estilística se confundem” (Rancière, 1995, p. 27). Letra de uma escrita que se reinventa para projetar uma subjetividade lírica que, dirigindo-se a uma outra subjetividade lírica, e ao mundo, reivindica uma relação fraterna, capaz de suportar e legitimar a criação de uma forma de linguagem produzida na horizontalidade das relações democráticas, que possa, por isso mesmo, comunicar uma experiência que faça sentido na construção de uma ética da convivência:

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

Na horizontalidade das relações, escrever é tocar as palavras, “mesmo estranhas”. E tocá-las “ao mesmo ritmo”. A mão que escreve é, simultaneamente, a que arranha, sulca e faz soar. *Grapho* é som e visão. *Graphein* é ouvir e ver, índice do cruzamento entre o auditivo e o visual, o fluido e o espacial, a oralidade e a escrita. Escrever é tocar a memória sonora da palavra, retirando-a da dimensão temporal em que ela se expande e distendendo-a no espaço da letra. A horizontalidade não estabelece relações apenas com modelos canônicos de escrita, mas também com as sonoridades

e os sentidos que estão fora da palavra. Por isso, palavras algarvias e rongas conformam o poema. Som e grafia se irmanam na escrita. Esta se projeta sobre si mesma questionando o *status* ontológico da literatura, a natureza de sua identidade, a ilusão de sua referencialidade, enquanto propõe novas afiliações para o fazer poético. No poema de Craveirinha, a subjetividade lírica instala uma horizontalidade que “apaga as delimitações entre os modos do discurso ao fazer desaparecer o princípio de filiação que permite identificar um discurso ao reconhecer seu pai” (Rancière, 1995, p. 28). No sentimento de frátria/fraternidade a partir do qual a subjetividade lírica se institui e constitui, criativamente, e discursivamente, a sua realidade, tocar “ao mesmo ritmo” é o que permite extrair das palavras, “mesmo estranhas”, sua “música verdadeira”. É o que permite colocar as palavras, “mesmo estranhas”, num movimento periódico no curso de uma escrita cuja cadência evolui para um espasmo. Pois é do espasmo, da contração involuntária, súbita e anormal entre palavras rongas e algarvias que emerge o poema:

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.

O estranhamento das palavras não impede o poema. É, antes, aquilo que o viabiliza como produção estética. Aquilo que lhe permite realizar-se, nos termos de Édouard Glissant, como “poética da relação” (2013), ou seja, a partir da consciência de que as culturas e as civilizações estão em permanente contato umas com as outras; de que os países devem aceitar influências culturais recíprocas; de que a poética se constrói pelo diálogo, pela pluridiscursividade e pela polifonia. Como poética da relação, o poema de Craveirinha aceita a tradição recebida, seja a da língua portuguesa da cultura europeia, seja a da língua ronga da cultura tradicional moçambicana. Nele as línguas e as culturas se irmanam. Justamente por isso, o poema recusa essencializações. Antes, lida com as línguas e as culturas como conjuntos em contraponto, nos quais os gêneros poéticos e as artes poéticas, orais ou escritos, “cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever” (Rancière, 1995, p. 26). Arte na qual a “herança”, oral ou escrita, se desvanece para dar espaço a uma *techné* poética que inclui, no

fazer poético, a mediação, por meio da qual a escrita abandona o “pai do discurso” (Rancière, 1995, p. 28) e suas determinações, faz desaparecer o princípio de filiação e se abre para as aventuras da letra em articulação com a voz. O poema de Craveirinha anuncia o fazer poético como o conjunto aberto e sem lei das aventuras da letra, onde “a delimitação dos discursos não para de se apagar, voltando a tomar figura sem cessar, onde qualquer distribuição legítima das posições de enunciação desaparece na comunidade sem contornos dos seres falantes” (Rancière, 1995, p. 28).

Nessa *techné* poética o ser da literatura “desmancha as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações entre as artes, os saberes ou os modos do discurso” (Rancière, 1995, p. 27). E se assume como “uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos” (Rancière, 1995, p. 28).

Mas como esse fazer poético se legitima como trabalho de simbolização, de criação estética que se materializa em linguagem escrita?

O poema “Fraternidade das palavras” é, inicialmente, um registro. É, também, uma memória. Além disso, é mediação poética que assume a escrita como lócus de enunciação.

A coletânea de poemas *Karingana wa karingana*, na qual o poema está publicado, é datada de 1963, conforme dedicatória da primeira edição, de 1974, feita na então cidade de Lourenço Marques. Essa coletânea, como outras escritas da época, corresponde às primeiras manifestações críticas da escrita literária em língua portuguesa produzidas nos países africanos como resposta ao sistema de assimilação portuguesa, durante o período colonial. O sistema assimilacionista foi o meio pelo qual a metrópole criou minorias letradas dentro das sociedades. Ele era responsável por uma organização jurídica e social que desvalorizava a cultura do local ao considerá-la como “não civilizada”. Ao mesmo tempo, forçava o escritor a atuar dentro de alguns limites, mesmo quando ele tomava consciência da condição subalternizada de sua cultura nativa. Mário Pinto de Andrade chama a atenção para a ambivalência que caracterizava o sistema assimilacionista quando nos explica que ele pressupunha que os indígenas rejeitassem os seus valores próprios e saíssem de um estado de “não cultura” para se integrarem num quadro civilizacional de molde ocidental (Andrade, 1997, p. 93). Em função dessa ambivalência é que, para Andrade, a partir dos anos 40 as sociedades coloniais assistiram a manifestações nacionalistas que fomentaram um pensamento verticalmente crítico em relação à colonização portuguesa em África.

Falando sobre Moçambique, José Luís Cabaço nos conta sobre as divisões sociais de então, quando a sociedade era organizada a partir da distinção entre “civilizados” e “indígenas” (Cabaço, 2009). “Civilizados” eram os sujeitos brancos, de educação europeia. “Indígenas” eram os negros nascidos na África. Essa categoria se subdividia em “assimilados” e “não assimilados”: assimilados eram aqueles negros que se formavam nas escolas missionárias, sabiam falar português e podiam ser aproveitados no comércio, nas fábricas ou mesmo nos afazeres domésticos (Cabaço, 2009, p. 104). O sociólogo explica, ainda, que a autoridade portuguesa esteve distante de Moçambique até a implantação do Estado Novo, em 1926. Durante o salazarismo Portugal teria levado, para as extensões de seu Império Ultramarino, um corpo burocrático que se teria feito muito mais presente no cotidiano das colônias. Esse corpo burocrático se constituía a partir de migrações de lusitanos para exercer cargos públicos nas colônias, ocorridas a partir da década de 1930. Em função disso, as cidades cresceram. Seu crescimento foi acompanhado por uma segmentação acentuada entre populações distinguidas por seu estatuto jurídico. A urbanização aumentou o contingente de indígenas nas cidades. Esses passaram a residir nas periferias, formando grupos sociais “periurbanos”, ou seja,

o africano da periferia dos centros urbanos, que mantendo suas cosmogonias e falando quase que exclusivamente a própria língua, se encontrava distante de sua comunidade, desenquadrado das relações hierárquicas, dos vínculos tradicionais, das práticas consuetudinárias dos espaços rurais. Ele vivia solicitado por hábitos e comportamentos diferentes, tinha de gerir diferentes espaços, era compelido a desenvolver aptidões técnicas e educacionais da sociedade urbana, recebia o influxo de novos conhecimentos. Nesse parcial desenraizamento, ele não rompia, contudo, com suas origens e era sobre tais referências que construía as várias identidades na nova situação: nos subúrbios urbanos, reestruturava-se em sistemas de organização da vida que refletiam a simbiose dos universos culturais em que orbitava. (Cabaço, 2009, p. 139)

Para Cabaço esses grupos constituíram o “Terceiro espaço” de que fala Homi Bhabha ou seja, aquele espaço que “embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (Bhabha, 2001, p. 68 *apud* Cabaço, 2009, p. 140).

Essa condição teria feito surgir, entre esses grupos sociais, um contexto discursivo gerador de uma fala estética e política diferenciada e inovadora. Para Rejane Vecchia R. Silva e Ubiratã R. B. Souza,

apropriando-se das mídias ocidentais, como a música produzida com instrumentos europeus, a escrita livre numa língua portuguesa apropriada, a pintura em telas, Moçambique viu surgir nesse período uma arte empenhada, que transcendia as pertenças culturais endógenas, mas recusava o estatuto de “quase portugueses” obtido através da assimilação antiga – reconheciam-se, *a priori*, os artistas, como moçambicanos, e mais do que isso, reivindicavam o direito a essa pertença. (Silva; Souza, 2015, p. 108)

A partir dessa apropriação das mídias ocidentais, ainda de acordo com Cabaço, Moçambique teria visto surgirem os primeiros intelectuais moçambicanos que escolheram a palavra escrita como lócus de enunciação que, por ser atravessado por toda a gama heterogênea de ideologias e valores socioculturais que constituem qualquer sujeito, poderia lhes permitir expressar a variedade contraditória e conflitante de elementos linguísticos e culturais que, interativamente, lhes constituíam como sujeitos.

É essa opção pela palavra escrita como lócus de enunciação que o poema “Fraternidade das palavras” registra quando faz emergir, no discurso literário, uma subjetividade lírica que não apenas afirma a variedade cultural e linguística contraditória e conflitante que a constitui, mas também a reivindica como expressão estética.

Falando, agora, sobre as literaturas de Angola e Moçambique, Cabaço informa que, num processo que é de tomada de consciência nacional, as páginas e as revistas literárias tornam-se “o campo de batalha” onde os intelectuais “ensaiam soluções, [...] definem alianças, [...] trocam experiências, [...] buscam caminhos” (Cabaço, 2004, p. 64). Esses espaços são assim desenhados pelo sociólogo:

Ali se lê e se discute em liberdade, analisando o “inimigo” e preparando as ações que vão minar a sua estratégia de assimilação e despersonalização cultural. Ali se descobre a tensão no presente, entre o ontem e o amanhã, e a urgência em encontrar a linha de continuidade que liga a história pré-colonial e a resistência anti-colonialista. Só com esta o escritor resgatará a personalidade que lhe permitirá – como africano digno, homem livre e ator participante – entrar no futuro. (Cabaço, 2004, p. 64-65)

Das páginas e das revistas literárias à conformação de um sistema literário nos países africanos de língua portuguesa (Candido, 1993; Abdala JR., 1989; Padilha, 1995/2007; Chaves, 1999; Mata, 2009), a escrita se constitui, a partir da década de 1980, como produção de escritores iminentemente urbanos, escolarizados e que têm a língua portuguesa como língua oficial e, muitas vezes, também materna, mesmo quando falantes de línguas nativas. É o caso do poeta José Craveirinha, que, sendo filho de pai português e mãe moçambicana, trata o fato de seu nascimento como “uma questão vital na montagem do olhar com que fita a sociedade em que nasceu e que ajudou a transformar” (Chaves, 2005, p. 141).

Os momentos assinalados acima são importantes porque demarcam um movimento gradativo de distensão da *oratura*, por meio do qual ela ultrapassa sua condição primeira de mediação oral para inscrever-se no discurso literário trazendo, para ele, “a língua em sua integridade concreta e viva” (Bakhtin, 1997, p. 181), ou seja, a língua vinculada a seus falantes e a seus atos, a suas esferas sociais e aos valores ideológicos que os norteiam. Inscrita no discurso literário, a *oratura* organizará de outra maneira a escrita e, ao mesmo tempo, facultará à escrita definir outra visada sobre si mesma e sobre a própria *oratura*. Nessa travessia, a *oratura* não projeta, sobre o texto, apenas uma alternância da oralidade e da escrita. Negociando com ele, a *oratura* concede ao texto a operação do sentido a partir da qual se organiza a subjetividade e a especificidade do discurso, a sua historicidade, o seu modo de significar como escrita literária. Como acontece com o poema “Fraternidade das palavras”: ao recordar a possibilidade única do poema na (re)combinação de palavras rongas e algarvias, ou seja, em uma nova combinação a partir de outras possibilidades de pactuação do sentido fora das instâncias de suas línguas de origem, ou ainda, em uma (re)pactuação erótica que somente permite a emergência do sentido a partir da aliança entre línguas e culturas diferentes, o poema se faz memória de um ato criativo que retira a palavra da dimensão temporal em que ela se expande em *oratura* para distendê-la no espaço da letra escrita.

Essa travessia não é um processo simples. A sua defesa não pode ser feita sem que, pelo menos, se apontem algumas das complexidades que envolvem a relação entre a oralidade e a escrita nos países africanos de língua portuguesa.

A nosso ver, essa relação tem sido pensada, predominantemente, numa perspectiva disjuntiva que responde, mesmo que inconscientemente, pela permanência de alguns problemas com que o crítico se depara quando se dispõe a analisar o texto literário africano de língua portuguesa. Um deles refere-se à tendência a se observar, nos estudos sobre essas literaturas, a permanência de uma perspectiva que insiste numa relação vertical entre oralidade e escrita, seja para questionar a aparente supremacia da segunda sobre a primeira; para afirmar uma suposta anterioridade do oral em relação ao escrito, ou para sugerir aquilo que Inocência Mata critica, com razão, como sendo a tendência a se considerar a “prevalência do oral no imaginário dos escritores africanos” (Mata, 2015, p. 81).

O pensamento disjuntivo, parece-nos, produz alguns essencialismos. Um deles resulta da vinculação da África a uma “tradição oral” ou a uma “oralidade” cuja generalidade, além de não alcançar as diferenças específicas reivindicadas pelas literaturas produzidas nos espaços e nos tempos africanos em que elas são gestadas, também não as explicita. Lourenço J. C. Rosário, inclusive, já chamou nossa atenção para o fato de a designação “tradição oral” assumir um caráter generalizante da realidade cultural das sociedades em situação de oralidade. O estudioso defende que “farão parte da tradição oral valores culturais como as *narrativas* propriamente ditas, a *canção*, os *diversos ritos*, etc., porque a sua transmissão é feita oralmente de geração para geração” (Rosário, 1989, p. 53-54). Porém recorda que “o termo oral [fica] ligado à situação de transmissão de qualquer valor cultural [...]” (Rosário, 1989, p. 54). Outro essencialismo resulta da “insistência no caráter ‘europeu’ da língua portuguesa”, desconsiderando as variações que ela sofre nos espaços africanos, conforme mostram Rejane Vecchia R. Silva e Ubiratã R. B. Souza (2015, p. 115), mas também como já o havia discutido Inocência Mata em afirmação anterior, segundo a qual “uma língua tem *usos* diversos, isto é, linguagens diferentes, que o mesmo é dizer, expressões culturais diferentes em língua portuguesa, que conformam o variegado painel de expressões de identidades sociais dos países” (Mata, 1998, p. 263). A esse respeito, concordamos com esses estudiosos quando defendem que a relação entre os repertórios culturais endógenos e a escrita literária em línguas de origens europeias seja, “efetivamente, vista em face de sua historicidade e de sua especificidade”. (Silva; Souza, 2015, p. 115)

Além disso, o pensamento disjuntivo parece negligenciar a característica da escrita literária africana de texto literário, forma de mediação e, conseqüentemente, mediação pela forma. Trazendo para esta reflexão as palavras de Leyla Perrone-Moisés, o pensamento disjuntivo não nos habilita a pensar o texto literário africano de língua portuguesa como um “arranjo particular dos signos verbais” que exige ser visto “como um mediador” (Perrone-Moisés, 2002). De maneira geral, o pensamento disjuntivo colabora, e muito, para que a escrita literária africana de língua portuguesa seja lida a partir de aspectos como a temática, as ideias que veicula, o seu “realismo”. Porém, o texto literário moçambicano, angolano, cabo-verdiano, santomense ou guineense, não seria reflexo do real desses espaços, de sua tradição oral, de uma oralidade originária de cada um deles. Seria, antes, mediação para alcançá-los. Como mediação, o texto literário pressupõe uma infinidade de mediações outras, entre “línguas nacionais, repertórios culturais, pactos de leitura definidos pelos gêneros, pelo tom, etc” (Perrone-Moisés, 2002), por meio das quais estabelece relações significativas entre passado e presente, tradição e modernidade, oralidade e escrita, e oferece-as ao leitor num exercício que é, simultaneamente, visão crítica dos valores das culturas de que resulta e autocrítica em relação a seu próprio processo de produção.

Feitos esses apontamentos, podemos agora retomar nossa defesa do poema “Fraternidade das palavras” como uma distensão da *oratura*, a qual nos permite observar o movimento da palavra entre a *oratura* e a letra escrita. Trata-se de negociação clandestina, ilegal e ilegítima, pela qual as artes e os saberes das línguas ronga e algarvia se movimentam, sem passagem e sem documentos, sem filiação, sem um corpo de verdade em que se ancorar, numa abertura perpétua da aventura da letra (Rancière, 1995, p. 25-45).

Essa negociação tem sido tratada a partir da utilização de diversos conceitos, tais como *oratura*, literatura oral, *oralitura*. No entanto, apesar de se originarem de várias fontes teóricas diferentes, a maioria das reflexões sobre esses conceitos sustentam a polarização, a dicotomia, a oposição dual entre o oral e o escrito que remete à supremacia do segundo.

O termo *oratura* foi introduzido por pesquisadores africanos, como Pius Zirimu, da Uganda, em oposição ao termo literatura oral, para distinguir a produção oral da escrita (Schipper, 2006, p. 10). Segundo Lourenço J. C. Rosário, o termo *oratura* ganhou legitimidade principalmente entre os

estudiosos da cultura anglo-saxônica, tendo sido proposto como uma saída para o impasse quanto à nomenclatura do fenômeno resultante da aglutinação entre o oral e a literatura, na medida em que os estudiosos reconhecem que “na produção literária do sistema oral existe uma postura estética extralinguística que não pode ser abrangida pelo conceito Jakobsoniano de literariedade” (Rosário, 1989, p. 53).

Está claro que, no universo da lusofonia, o conceito de *oratura* pressupõe uma distinção e um distanciamento entre oralidade e escrita que se define pela abrangência mesma do lexema *oratura*, que pressupõe, segundo observações de Susana Machado Dolores Nunes:

a presença da oralidade enquanto meio de transmissão de um *corpus* vivo, pertencente a sociedades tradicionais nas quais a transmissão do saber passa pela oralidade, que assim se constitui não apenas como veículo privilegiado de identidade, comunicação e reproduções sociais, mas também como meio de desenvolvimento humano e de construção de uma dada imagem do mundo. A presença de uma arte verbal cuja transmissão se concretiza e difunde pela via oral – contada, cantada ou recitada –, de geração em geração. Os registros desta arte verbal fazem-se no decorrer do processo de transmissão natural; contudo, antes de tomarem a forma escrita, permanecem vivos pela memória coletiva oral. A escrita constitui um suporte que garante a conservação da performance passada de uma criação coletiva anônima. (Nunes, 2009, p. 35)

Ou seja, pressuposta à noção de *oratura* está a primazia da voz sobre a letra e, conseqüentemente, uma relação de dependência da oralidade com relação à escrita graças à fixação grafêmica desta e, conseqüentemente, à possibilidade a ela atribuída de perpetuar a memória e a tradição.

Já sobre a palavra *oralitura*, Graciela Ortiz, comentando o texto *Le discours antillais* (1981), de Édouard Glissant, na *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*, conta-nos, na esteira de Maximilien Laroche, que teria sido forjada por Ernst Mirville em 1971. Esclarece-nos a estudiosa que

para Chamoiseau e Confiant a oralitura tem como figura central o contador crioulo, aquele que vai transmitir os contos, provérbios, adivinhações, que se constituíram, no passo do tempo, no lugar de inscrição do imaginário. Na época da escravidão, durante a noite,

o contador relatava essas histórias feitas dos vestígios do passado. Palavras noturnas que diziam dos sofrimentos dos escravos e conformavam uma contra-cultura oposta ao sistema de escravidão. A oralitura foi assim o lugar que representou a forma estética da resistência, da cimarronagem na plantação mesma. Ela foi também o lugar onde se misturaram elementos diversos, da África, animais como o tigre ou o elefante, da Europa, personagens como o Diabo, Deus e ainda elementos vindos dos Caraíbas, dos Indianos, dos Chineses. (Ortiz, 2016, p. 1)

Em suas considerações sobre o texto de Édouard Glissant, Ortiz observa que o fato de ter nascido numa plantação, na Ilha da Martinica, teria permitido ao crítico e escritor conhecer a vida dura dos que trabalhavam na exploração da cana de açúcar, a única produção de recursos que vinha da época da escravidão, abolida em 1848. Além disso, Glissant teria conhecido também a realidade da colônia, com sua herança de racismo, analfabetismo, pobreza, elementos que aparecem ao longo dos seus escritos. Assim, para Ortiz, durante a sua infância na plantação, Glissant teria tido contato com os contos que os contadores de histórias narravam toda noite às crianças, os quais recolheria como lugar de constituição da memória oral e uma das formas de resistência à opressão colonialista, a cimarronagem, que tem sido denominada como *oralitura*. É nesse sentido que Glissant esclarece que “os haitianos cunharam o neologismo *oralitura* para substituir a palavra literatura, marcando a sua determinação de permanecer no campo oral”. Porém, o crítico adverte-nos contra qualquer tentativa de “fixação da linguagem ‘oral’ no contexto moderno”. Aquilo que ele parece defender é a “abordagem de um método misto de ensino da língua escrita (francês) e de uma língua falada (crioula)” (Glissant, 1980, p. 345-346)², tarefa que, para ele, deve ser partilhada entre linguistas e professores.

Percebe-se, pelas observações de Ortiz e Glissant, que a referência ao termo *oralitura* circunscreve o seu significado ao campo da produção oral. Talvez por isso Jean Derive, ao discutir a melhor maneira de tratar os

² “Les Haïtiens ont inventé le néologisme *oraliture* pour remplacer le mot littérature, marquant ainsi leur détermination à rester dans le champ de l’oral. C’est assez dire qu’au moins la stratégie de la fixation d’une langue ‘orale’ dans le contexte moderne n’est pas évidente ni donnée une fois pour toutes. Il faut éclairer l’approche d’une méthode contrastée d’enseignement, enseignement d’une langue écrite (le français) et d’une langue orale (le créole): voici pour l’instant la tâche à partager entre linguistes et enseignants.” (Glissant, 1980, p. 345-346).

objetos culturais produzidos em culturas orais como as africanas, afirme que “certos críticos preconizaram a utilização preferencial dos termos *oratura* ou *oralitura*” (Derive, 2010, p. 9), aos quais opõe o conceito de literatura oral. Observa, no entanto, o pesquisador, que esses conceitos, “mesmo que sejam interessantes para o teórico do discurso, de todo modo precisam ser definidos nos contextos em que eles serão empregados, na medida em que eles são de utilização pouco difundida”(Derive, 2010, p. 12).

Essa definição do conceito no contexto em que é empregado parece ser a preocupação de Félix Ayoh’Omidire (2005) ao abordar o termo *oralitura* a partir dos ensinamentos yorubanos, para referir-se a uma prática de aprendizado da tradição oracular que se realiza pela memorização e repetição de textos, exatamente da forma como foram memorizados. O estudioso recorre ao termo *oralitura* para nomear

a presença de certos mecanismos embutidos nos diversos gêneros literários praticados pelos povos yorubanos, fazendo com que sua transmissão no tempo e no espaço seja realizada com a mesma preocupação que norteia os textos escritos nas sociedades alfabetizadas. (Ayoh’Omidire, 2005, p. 19)

Propondo a ideia de uma identidade yorubana naquilo que define como Mundo Atlântico Yorubano, o estudioso sustenta a tese de que, mais do que uma simples oralidade, a *oralitura* teria sido responsável pela transmissão, retenção e preservação da cosmologia yorubana, de forma padronizada, no mundo Atlântico. Sua atenção recai sobre a aproximação da *oralitura* ao modelo da escrita, conforme os pressupostos para ela definidos por Walter Ong. Contrapondo-se aos argumentos de Walter Ong sobre uma suposta inferioridade da oralidade em relação à escrita, Ayoh’Omidire detém-se na observação das formas de representação dos diversos signos e textos do saber yorubá-africano. Suas reflexões levam-no a afirmar a *oralitura* yorubana como “mecanismo de perpetuação da palavra yorubana, dando-lhe condições de perdurar na memória de seus usuários, seja na forma de textos mágico-rituais, seja na forma de textos históricos e oraculares” (Ayoh’Omidire, 2005, p. 347). Por isso Ayoh’Omidire conclui que a *oralitura* é uma outra forma de escrita na cultura yorubana, que atravessa toda e qualquer expressão ou texto nagô-yorubano, tanto na sua versão africana quanto nas diversas versões diaspóricas brasileiras. Ou

seja, sua visão sobre a *oralitura* se pauta numa práxis mítico-religiosa, cuja permanência seria garantida pela memorização e pela repetição, por vezes ritual, dos signos da cultura Yorubá. A repetição não apenas reiteraria os signos da cultura nos textos em que eles se manifestam, mas também lhes devolveria, em jogo especular de semelhanças, a constância de sua permanência nos espaços alteros onde eles se alojam, neles fixando os elementos da práxis cultural projetada de modo essencialista.

Diferentemente de Glissant, Derive e Ayoh'Omidire, Leda Martins (2000) pensa o termo *oralitura* como uma letra da textualidade oral cuja inscrição no ato enunciativo, escrito ou performático, recupera mnemonicamente a própria cultura oral à qual ela também remete. A *oralitura*, para a estudiosa, refere-se a uma organização dos signos e de toda a representação simbólica na tessitura do cruzamento da escrita com uma cosmovisão e uma vivência da textualidade oral que serão reencenadas na atualização discursiva da enunciação. Em função disso, a estudiosa propõe a *oralitura* como um conceito operacional para matizar

A singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (Martins, 2000, p. 21)

Leda Martins pensa a *oralitura* a partir dos gestos, das inscrições e dos palimpsestos performáticos grafados tanto pelos procedimentos culturais da tradição linguística da palavra quanto pela voz e pelo corpo. Para a autora, o termo *oralitura*

Não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. (Martins, 2000, p. 11)

Segundo Leda Martins, a performance, além de colocar-se como substituição de algo, é veículo de inscrição de conhecimentos. Por

isso, diferentemente da *oratura*, que “nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão”, a *oralitura*

é do âmbito da performance, sua âncora: uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vóteios do corpo. Afinal, em muitas culturas escrever e dançar pertencem ao mesmo universo semântico, o que nos leva a pensar que não existam culturas ágrafas, pois segundo Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas criam, resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas. (Martins, 2000, p. 11)

A abordagem da *oralitura* feita por Leda Martins nos permite recuperar, no contexto escrito, as pulsões da voz, das quais provém, para o ouvinte, uma mensagem específica. Quando enunciada, essa mensagem “transforma em ícone o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela [a voz] emana...” (Zumthor, 1993, p. 201). Por isso, a ela podemos associar um outro conceito, o de vocalidade, cunhado por Paul Zumthor e definido por ele como “a historicidade de uma voz: o seu uso” (Zumthor, 1993, p. 21).

Acreditamos que a proposição da *oralitura* como um conceito, na interpretação que para ela propõe Leda Martins, nos permite realçar a importância da voz e da oralidade na escrita literária de José Craveirinha, como de resto na escrita literária africana de língua portuguesa. Importância esta que se manifesta na capacidade da voz de projetar o corpo que a pronuncia, fazendo com que a oralidade irrompa na escrita. Aliado ao conceito de vocalidade, o conceito de *oralitura* dá conta de uma especificidade que encontramos na escrita literária africana de língua portuguesa: a de articulação discursiva de sujeitos que, à força de (de) marcarem sua alteridade no território da escrita, instituem um *modo de enunciar* informado pelo cruzamento da textualidade oral africana com a textualidade escrita; isso enquanto (de)marca, também, a identidade cultural desses sujeitos em espaços enunciativos de nações ainda em emergência.

Esse *modo de enunciar* encontra, no trânsito vocal, um modo possível de realização do texto literário. Texto no qual a voz “procura o seu lugar”, realçando, pelo exercício daquele poder fisiológico do qual nos fala

Zumthor, o aspecto corporal do texto, seu modo de existência como objeto da percepção sensorial interpessoal, ou seja, gestual:

objeto de percepção sensorial interpessoal, o gesto coloca em obra, em seu autor, elementos cinéticos [...] Naquele que observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o tato e uma percepção cinestésica. (Zumthor, 1993, p. 243)

No ato de percepção do texto, portanto, mais claramente do que em seu processo de constituição, é que se manifestam as marcas da vocalidade que o caracteriza. Retomando ainda Paul Zumthor, não importa que, em seu processo de constituição interna e em sua gramática, o texto tenha sido composto por escrito. A sua recepção pela leitura individual direta ou pela audição e espetáculo determinaria o efeito da voz sobre o receptor e, portanto, sobre a significância (Zumthor, 1993, p. 23-24).

A recuperação sensorial da voz e da oralidade inscritas na escrita realiza um movimento de devir, já que os signos da escrita evocam coisas ausentes, mas também cenas, intrigas, séries de acontecimentos que podem estar ou não ligados uns aos outros, corpos, relações ou situações particulares, enfim, elementos convencionais que podem ser atualizados em outros contextos diferentes daqueles de que foram destacados. A leitura se torna, portanto, um trabalho de substituição e de inscrição, desdobramento que responde a um devir outro, visto que dela resulta a invenção de outros sentidos, outros significados, outras combinações que deslocam a voz de um ponto fixo de produção oral, eliminando a possibilidade de estatização dessa oralidade e colocando-a em situação de trânsito. No entanto, é preciso observar que a voz ouvida e a oralidade projetada por ela são aquelas gestadas na e pela própria escrita, geradas nos sopros e nas intensidades criados dentro do próprio campo recoberto por uma língua que recupera as sonoridades e as variações da oralidade.

Voltando à nossa ideia da travessia da *oratura* para a letra escrita, vale dizer, para a *oralitura*, conforme proposto por Leda Martins, podemos destacar algumas diferenças que consideramos fundamentais entre esses conceitos. Na *oratura* encontraríamos uma proposta de unidade entre o texto, o enunciador e seu destinatário. Eles formariam uma totalidade, já que a transmissão do texto se daria pela performance oral. A frequência com que encontramos, nos estudos de literaturas africanas de língua

portuguesa, uma tendência a se lançar mão do conceito de *oratura* para traduzir as “interações” que a escrita literária proporia com os gêneros e as expressões da oralidade demarcaria, inicialmente, a distância que separa a escrita e a oralidade como modos de enunciação distintos e específicos. Na *oralitura* a inscrição de uma letra da cultura oral na enunciação discursiva implicaria ao texto assumir sua condição de mediação, o que pressuporia a separação entre texto, enunciador e destinatário e a colocação deste a uma distância regulada pela própria escrita, já que os modos de interpelação do enunciatário integrariam o processo de construção da linguagem poética. O texto literário assumiria sua dupla condição de expressão poética e referência a uma textualidade oral. Na *oratura* o texto comportaria e conduziria a voz que o leva. Na *oralitura* ambos se separariam, já que ela se realizaria por meio da assunção de uma posição de enunciação que reivindica a partilha do sensível, ou seja, a participação em um conjunto comum e “inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões”, pois aquilo que lhe interessaria seria “o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas” (Rancière, 2005, p. 7)

Assim, ler o poema “Fraternidade das palavras” a partir da noção de *oralitura*, conforme a perspectiva que apresentamos aqui, permite-nos alcançar um real moçambicano/africano, uma tradição oral moçambicana/africana, uma oralidade moçambicana/africana constituídos e instituídos por meio de um “arranjo particular de signos verbais” cuja legitimidade está em sua exigência por ser visto como proposta estética que assume a escrita como lócus de enunciação e como mediação entre passado e presente, tradição e modernidade, *oratura* e literatura, oferecendo-se ao leitor num exercício que é, simultaneamente, visão crítica dos valores das culturas de que resulta e autocrítica em relação a seu próprio processo de produção.

Não por acaso a subjetividade lírica que emerge no poema se expressa por meio da instituição de uma enunciação coletivizadora, que se projeta em direção ao outro por meio de um enunciado sentencioso, o qual encerra um sentido geral e é expresso com gravidade e laconismo, como é comum nos gêneros orais:

O céu
é uma m'benga
onde todos os braços das mamas
repisam os bagos de estrelas.

O recurso à figuração do sentido torna o enunciado eminentemente simbólico. Sua compreensão deverá passar por uma transferência semântica que implique identificar os significados gerados pela relação metafórica proposta para *céu e m'benga* e decifrar a proposição que vincula *os braços das mamas* e o ato de *repisar os bagos de estrelas*. A enunciação alia, no texto, um critério de construção estilístico – a associação metafórica entre universos culturais distintos como recurso para a criação de novos significados –, e um critério contextual – a comparação do ato de escrever com um ato do cotidiano, o de catar/separar numa m'benga. Ao fazê-lo, mostra que as atitudes de selecionar palavras, escolhê-las e combiná-las são etapas necessárias para a construção poética, e ainda, para que essa construção se pautasse pela busca daquilo que é essencial, eliminando todos os excessos que poderiam remeter para a exterioridade do texto e comprometer sua construção discursiva. O poema se constrói, simultaneamente, como expressão poética e como referência à tradição cultural moçambicana/africana.

Ao se instituir como um enunciado sentencioso, a enunciação torna a palavra absoluta, assume um estatuto que não pode ser colocado em questão: nela estabelecer a relação metafórica entre palavras rongas e algarvias e construir a proposição sobre o fazer poético a partir da aliança entre um saber/fazer da cultura moçambicana/africana e a lógica metapoética da cultura portuguesa é atribuir ao fazer poético uma função lúdica e uma função didática ao mesmo tempo. A sentença, por seu conteúdo instrutivo, incita uma reflexão realista sobre a condição de produção do discurso literário moçambicano/africano como resultado do cruzamento de duas cosmovisões distintas:

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.

Ao construir-se como expressão poética escrita e referência à cultura tradicional, o poema de Craveirinha neutraliza a oposição entre o escrito e o falado. E anuncia um ponto de vista crítico sobre o fazer poético que realça a estreita conexão entre escrita e textualidade oral na produção literária moçambicana/africana.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

AYOH'OMIDIRE, Félix. *Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos*. Tese de Doutorado. Instituto de Letras (Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas, SP: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

CABAÇO, José Luís. A questão da diferença na literatura moçambicana. *Via Atlântica, [S. l.]*, v. 5, n. 1, p. 61-69, 2004. DOI: 10.11606/va.v0i7.49786. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49786>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: FBLP, 1999.

CHAVES, Rita. José Craveirinha: a poesia em liberdade. In: CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. 3 ed. Maputo, Minerva Central, ASDI e Instituto Camões, s.d. [1995], p. 3.

DERIVE, Jean. Literalização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Trad. Neide Freitas. In: QUEIROZ, Sônia (org.). *Oralidade, literalização e oralização da literatura*. Cadernos Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010, p. 117-129.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Galimard, 1980.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 262-268, 27 mar. 1998.

MATA, Inocência. No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. *Gragoatá*, Niterói, n. 27, p. 11031, 30 dez. 2009.

MATA, Inocência. Gêneros narrativos nas literaturas africanas em português – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 79-94, 2º sem. 2015.

NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009.

ORTIZ, Graciela. Comentários. In: GLISSANT; Edouard. O mesmo e o diverso. *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/comentarios.htm>. Acesso em: 31 ago. 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2 ed. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, (1995) 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura como mediação. *Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Belo Horizonte, ABRALIC, 2002, CD-ROM.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral: (Transcrita em português)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Angola: Angolê-Artes e Letras, 1989.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: QUEIROZ, Sônia (org). *A tradição oral*. Cadernos Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 10-24.

SILVA, Rejane Vecchia Rocha e; SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 95-117, 2º sem. 2015.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.