

RESUMO / ABSTRACT

MEMÓRIA E ESPACIALIDADES REAIS E FICCIONAIS EM “NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO”, DE ONDJAKI

O conto “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, do autor angolano Ondjaki, apresenta em sua trama uma intertextualidade com “Nós matamos o Cão Tinhoso”, do moçambicano Luís Bernardo Honwana. Para o desenvolvimento da análise do conto de Ondjaki elegemos como perspectiva a representação da memória no enredamento do conto, memória esta tanto ficcional, em relação ao diálogo intertextual com o conto moçambicano; quanto histórica, referente ao arquivo africano, tecido por acontecimentos violentos e traumáticos.

Palavras-chave: Memória; Espaço; Arte; História; Narrativa africana.

MEMORY, FICTIONAL AND REAL SPATIALITIES IN ONDJAKI’S “NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO” W(“WE CRIED FOR MANGY-DOG”)

The plot of “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” (“We Cried for Mangy-Dog”) by the Angolan writer Ondjaki presents an intertextual dialogue with “Nós matamos o Cão Tinhoso” (“We Killed the Mangy-Dog”) by the Mozambican author Luís Bernardo Honwana. The analysis of Ondjaki’s short story was based on the perspective of memory representation in the construction of the narrative plot. In this particular analysis we have taken into consideration both fictional memory, in relation to the intertextual dialogue established with the Mozambican short story, and also historical memory, in regard to the African archive, constituted by violent and traumatic events.

Keywords: Memory; Space; Art; History; African Narrative.

MEMÓRIA E ESPACIALIDADES REAIS E FICCIONAIS EM “NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO”, DE ONDJAKI

Marisa Martins Gama-Khalil

Professora do Instituto de Letras e Linguística e do Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Pesquisadora CNPq Produtividade em Pesquisa; Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP.

mmgama@gmail.com

Lemos para esquecer e também lemos para não esquecer. Escreve-se para esquecer, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam. Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler essa lembrança. Esquecimento e lembrança, essa oscilação permanentemente produzida por impulsos contrários: escrever para que se fique sabendo/apagar marcas, sinais, rastros, disfarçar o presente, a pessoa, os sentimentos.

(Beatriz Sarlo, 2005, p. 26)

Sou literatura, eu e a narrativa que me engasta.

(Lucien Dällenbach, 1979, p. 56)

A relação entre memória e literatura é labiríntica e intrincada, podendo ser desdobrada em diversas direções de percepção e entendimento. O processo de representação literária elabora-se a partir de potentes e múltiplos diálogos, seja com a memória de outras histórias ficcionais atravessadas e embaralhadas na própria superfície ficcional, seja com a memória que tal superfície de histórias evoca em contato com as histórias do “real”. Os enunciados literários e políticos se tocam em uma aproximação atinente ao contato entre literalidade e historicidade, pois ambos constroem efeitos no real e, por esse motivo, elaboram regimes de percepção do sensível, traçando “mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos de fazer e modos de dizer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59), bem como entre modos de lembrar e de esquecer. Tal potencialidade dos enunciados, sejam eles históricos, literários, políticos, artísticos, advém de sua intensa capacidade de agregar ou-

tros enunciados em sua materialidade, formando uma teia onde se torna plausível a leitura de muitos enunciados a partir de um único.

Assim, o espaço da literatura é uma superfície que, ao mesmo tempo em que acolhe outros espaços, através das tramas intertextuais, instiga a fresta para diversos outros espaços, colóquios possíveis com outros escritos e experiências que o leitor resgata e reelabora no ato da leitura. Espacialmente, nesse sentido, a literatura possui uma superfície que se desdobra, multiplicando-se em infindáveis outras superfícies espaciais imaginárias. O conto do autor angolano Ondjaki, “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” (2009), eleito para nossa análise, exemplifica muito bem essas múltiplas espacialidades propiciadas pela tessitura literária, em decorrência da sua composição heterotópica, dialógica e intertextual, e pelo fato de constituir-se como uma narrativa sobre o ato da leitura e sobre as implicações desse ato na constituição de subjetividades dos sujeitos leitores.

Logo no início da leitura de “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki, o leitor é levado a perceber, desde o título, a relação intertextual dessa história angolana com a narrativa “Nós matamos o Cão Tinhoso”, do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana. Reforçando a alusão contida no título, Ondjaki dedica seu conto a Honwana e a uma das personagens do conto moçambicano, Isaura, a menina que amava o Cão Tinhoso.

O enredamento do conto de Ondjaki desenvolve-se no espaço de uma sala de aula, em uma aula de Português, tendo como atividade central a leitura do citado conto de Honwana. A leitura propicia um contato das crianças do conto de Ondjaki com as crianças do conto de Honwana, a partir de um espaço que se abre, em *mise en abyme*, no qual as emoções dessas personagens - dos dois contos - convergem no devir instituído pela ficção. Em um conto, as crianças matam o cão e no outro elas podem chorar por ele. A modificação do verbo não se traduz somente pela transformação da ação, mas pela revisão do mundo levada a efeito pelo ato da leitura, e, sendo assim, a literatura é representada como um espaço de deslocamentos sobre o “real” e como um espaço de construção de subjetividades e de identidades. O conto de Ondjaki constitui-se metaforicamente como uma aula sobre a leitura da literatura, na medida em que propicia olhares problematizadores sobre variadas questões concernentes ao texto literário, tais como: as especificidades estéticas da literatura; a ficcionalidade literária como instigadora de revisões da memória, das histórias individuais e coletivas; a construção de identidades dos sujeitos leitores pela ficção.

Pelo recurso da *mise en abyme*, o que encontramos é um verdadeiro labirinto que encaixa espaços, sujeitos e histórias. A *mise en abyme* é constituída por dois níveis de transformação, um é realizado por uma estrutura de engaste, já que há um encravamento de dois textos; e o outro nível, a elaboração de um paradigma, desencadeia eixos metafóricos (DÄLLENBACH, 1979, p. 55). Ao retomar o conto moçambicano, a narrativa de Ondjaki engasta-o em sua estrutura e, a partir daí, passa a produzir me-

táforas, novas associações que estavam apenas sugeridas no outro conto ou mesmo inusitadas analogias, aparentemente inesperadas, mas que já estavam à espera a partir das aberturas do outro conto.

Nessa estrutura em *mise en abyme*, em um plano maior, a abrigar a narrativa de Ondjaki, há o espaço da África, marcado em sua memória recente e antiga por assassinatos, choros e esquecimentos. Esse espaço da África abriga, por sua vez, o espaço da sala de aula, da escola angolana, e este espaço é que vai engastar o espaço da outra escola, a moçambicana, do conto de Honwana, que também se encontra na África. O contato entre os dois contos fecha-se em um círculo espacial perfeito, harmônico do ponto de vista estrutural, porém disfórico em relação aos dois atos que balizam os dois contos: matar e chorar.

Para entretermos os fios discursivos das duas histórias, é necessário delinear algumas linhas sobre a história moçambicana - “Nós matamos o Cão Tihoso”. Nela, o narrador é um menino, Ginho, que integra um grupo de pequenos rapazes, a “malta” escolhida pelo veterinário da cidade para uma grande tarefa: a de matar o Cão Tihoso. Antes do assassinato do Cão propriamente dito, o leitor entra em contato com uma descrição minuciosa do animal, que acontece muito paulatinamente, através não só da descrição física do Cão, mas especialmente do olhar dos sujeitos sobre o Cão. O início da narrativa já revela o olhar de Ginho sobre ele e, como se pode verificar, é um jogo entre olhos e olhares, pois os olhos do menino incidem sobre os olhos do Cão:

O Cão-Tihoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. (HONWANA, 1985, p. 147)

Essa descrição retorna à narrativa repetidamente, como um mote ou como um refrão, a instigar o enredamento dos acontecimentos contados. Outro aspecto de realce na descrição do Cão Tihoso - e que também se repete como um mote - está relacionado às suas feridas: “Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas” (HONWANA, 1985, p. 148). As suas feridas o afastam dos outros cachorros e dos homens. Mas apenas uma menina, Isaura, nutria amor pelo Cão Tihoso. Ela era a única a afagar suas costas cheias de feridas e a dividir com ele seu mísero lanche. O narrador gostava de observar o vai-vem do Cão Tihoso e, no fundo, não sabia ao certo o que sentia por aquele animal tão rejeitado pela sociedade. O cão é um ser expelido do convívio e é representado na narrativa como um abjeto. Para Julia Kristeva (1980), o abjeto é o que está fora dos limites, o que deve ser expelido e esvanecer. É o Cão Tihoso, que quebra ordens e leis pelo simples mostrar-se, por expor suas carnes e feridas,

e pelo simples mostrar-se faz com que uma memória disfórica venha à tona, uma vez que ele representa tudo aquilo que ninguém quer ver e lembrar: o feio, o doloroso, o asqueroso, o que fede. Nesse aspecto esse conto desenvolve o sublime no delineamento do seu enredo. No ponto de vista de Márcio Seligman-Silva (2005, p. 40), o sublime se relaciona intensamente ao espiritual e, quando as sensações de horror e aversão se apresentam mais diretamente ligadas ao corpo, como é o caso do Cão Tinhoso, temos a manifestação do abjeto. Para alguns teóricos, não há diferença entre o sublime e o abjeto, já que ambos simulam acontecimentos em que o horroroso é colocado diante de nós, entretanto não em nós. A pele e os excrementos são canais principais da arte abjeta, que representa o incontrolável que não se controla. É o desgoverno do corpo. Da pele do Cão Tinhoso saltam feridas que se abrem em água de sangue. De acordo com Hal Forster (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 43), a arte que apresenta circunstâncias que incomodam e causam rechaça sugerem que “o sujeito deve possuir um domínio, ainda que incompleto, do abjeto; ele deve mantê-lo sob controle e a distância para se definir como objeto”. O controle se dá com a decisão de matar do Cão Tinhoso. Matando-o seria possível “apagar” o incontrolável e interditar do arquivo seu registro incômodo?

Sobre as feridas, sobre a boca sem dentes do Cão Tinhoso, é importante lembrarmos a história contada por Quim:

O Quim disse-me isso de o Cão-Tinhoso ser muito velho quando um dia o vimos a bocejar sem dentes na boca. Foi nesse dia que me contou a história da bomba atômica com os japoneses pequeninos a morrer todos que era uma beleza e o Cão-Tinhoso a fugir depois de ela rebentar e a correr uma distância monstra para não morrer. O Quim não me contou a história toda logo de uma vez e disse que só a acabava se eu me portasse bem lá dentro, na prova. Eu passei-lhe quase toda a prova mas a Senhora Professora topou e deu-lhe 8 reguadas no rabo. (HONWANA, 1985, p. 156)

Como se percebe, há um entrecruzar de planos, espaços e temporalidades ocupados pelo cão: no real cotidiano presente, ele é rejeitado, deve ser expelido; e, no espaço do imaginário, ele é descrito como um herói, pois consegue fugir de uma das maiores atrocidades da história humana - a bomba atômica. Entre espaços reais e imaginários, a constituição do cachorro enquanto personagem consegue prender o leitor que, mesmo com toda descrição física negativa e asquerosa que a ele é conferida, passa a temer pelo destino do animal. Essa representação do Cão Tinhoso salvando-se da bomba atômica é deflagrada pela imaginação de Quim, como um espaço fantástico, espaço esse que passa a habitar não só a cabeça de Quim, mas as dos outros meninos também. Filipe Furtado (1980, p. 120)

argumenta que o espaço fantástico é essencialmente híbrido: “os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenário cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente”: o cenário realista e o cenário alucinante. É o jogo entre esses dois cenários que faz com que a narrativa desenvolva uma fenomenologia insólita. Essas palavras de Furtado fazem-nos lembrar a citação que Cortázar faz de Victor Hugo quando trata da literatura fantástica: “Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado” (*apud* CORTÁZAR, 2006, p. 179.) O espaço representado pela literatura que trabalha com o insólito é esse lugar de convergências entre espaços díspares e dispersos. No caso da narrativa de Honwana, há o entrecruzar entre o cenário realista (África das segregações e exclusões) e o cenário alucinante (África imaginada). O primeiro cenário parece sobrepor-se ao segundo dada a potencialidade de um sistema que toma como base ações que partem de imposições, de atos subjulgadores: matar, chorar, calar, esquecer. Esse espaço híbrido vai conferir ao conto o encontro entre as memórias dos meninos em relação ao cão, a memória da comunidade em relação ao cão e a memória de todos em relação ao que representa esse cão.

Entre fantasias e realidades, o Cão Tihoso mantinha-se lá, vagando pelas ruas da cidade, conferindo a esta um aspecto mórbido, pois as feridas do Cão incomodavam os habitantes da cidade; elas contaminavam as lembranças de todos com o fedor, com a ojeriza. Um dia, no Clube, em meio a um jogo de sueca, o Doutor da Veterinária e o Senhor Administrador decidem que o Cão Tihoso deveria morrer. O veterinário delega essa missão aos meninos da malta. Todos eles, doze meninos, pegam suas armas, até mesmo Ginho, o narrador; eles amarram o animal e o conduzem para a estrada do mata-douro. Ao chegarem ao espaço da execução, a narrativa se arrasta, tornando-se extremamente lenta, junto com os atos indecisos e impasses das crianças. A lentidão narrativa, que é atributo discursivo desde o início da intriga, parece exercer a função de ocultar o drama central - a morte do cachorro -, mas tal fleuma narrativa acaba tornando o drama mais vivo e fazendo até com que o leitor anseie que o momento do assassinato do Cão nunca chegue.

Ginho é escolhido para dar o primeiro tiro no Cão Tihoso, mas ele titubeia, ele não quer matar, fica com medo, e chega a pedir ao chefe da malta, Quim, para desistirem do assassinato; ele cuidaria do cachorro, o levaria para casa e cuidaria das suas feridas. Isaura chega na hora em que todas as armas estão apontadas para o Cão Tihoso. O gemido da menina se confunde com o do Cão. O Cão é assassinado e o cotidiano da cidade continua seu rumo sem alterações nas ações e os meninos retornam ao movimento de sempre: as ordens da professora, Ginho fazendo os deveres de escola para Quim, as crianças obedecendo às normas ditadas pelos adultos - com coragem, sem medo, sem lágrimas.

Nesse conto moçambicano, o leitor pode divisar diversificadas possibilidades de interpretação e uma delas alude à trajetória de um menino que não só assiste à morte de um ser repelido pelos poderes sociais como também participa dessa morte, fato que lhe cravará uma culpa insolúvel. Ambos, cão e menino, representam o colonizado africano: frágeis, fracos, indesejados e assujeitados pelos poderosos. Conseguem fugir de bombas, mas acabam morrendo, como no caso do cachorro, ou continuam sendo subservientes, no caso do menino. Com exceção de Isaura, os meninos de Honwana são impedidos de chorar pelo cão; e, na narrativa de Ondjaki, o choro é o lema para o enredamento – podem ou não chorar como o título anuncia?

Uma espacialidade importante se reproduz nas duas narrativas: a sala de aula. Em Honwana, os meninos são representados, em diversas situações, no cotidiano escolar, cotidiano esse marcado pela vigia da professora nos corredores, na varanda e na sala de aula, durante a prova. O conto de Ondjaki, bem menos extenso do que o de Honwana, acontece também na escola e em uma situação bem específica: uma aula de Português que tem como atividade a leitura do conto de Honwana.

O relevo dado ao espaço da escola, mais especificamente à sala de aula, nas narrativas africanas aqui analisadas, não é aleatório, se considerarmos que esse lugar é de extrema importância para o entendimento da memória na sociedade. Paul Ricoeur, ao resgatar as teses de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva, afirma que a sala de aula é “um lugar privilegiado de deslocamentos de pontos de vista da memória” (RICOEUR, 2007, p. 131), pois é nele que a memória não somente é arquivada, mas principalmente é criada. O movimento dos livros, histórias e Histórias no cotidiano da escola confere a esse espaço a função de formadora de memórias.

No conto de Ondjaki, o narrador, que se encontra na sala de aula, é também um menino, que se lembra de que já lera aquela narrativa dois anos antes. A professora dividiu a narrativa e elegeu alguns alunos para realizar a leitura. O narrador equipara a escolha dos meninos para ler a narrativa com os meninos que haviam sido escolhidos para matar o Cão Tinhoso: “porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar, era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto” (ONDJAKI, 2009, p. 100). Uns são obrigados a matar, outros, a ler - todos devem obedecer às ordens vigentes para não sofrerem punições. Para o pequeno narrador a percepção comparativa entre os meninos que matam e os meninos que leem só foi possível em função da maturidade em que ele se encontra: “eu estava mais crescido na maneira de ler o texto” (ONDJAKI, 2009, p. 100). A releitura, a propósito, é enfatizada desde o início do conto do autor angolano:

Eu já tinha lido esse texto dois anos antes mas daquela vez a estória me parecia mais bem contada com detalhes que atrapalhavam uma pessoa só de ler ainda em leitura silenciosa – como a camarada professora

de português tinha mandado. Era um texto muito conhecido em Luanda: “Nós matámos o Cão Tihoso” (ONDJAKI, 2009, p. 98).

O gesto da releitura, como aparece sugerido, não é um gesto repetitivo e automatizado, todavia, ininterruptamente novo, abalizado por novas visões que são propiciadas pela tessitura intersticial e polissêmica do texto literário. A releitura é prenhe de memórias.

E a narrativa de Honwana, entranhada na de Ondjaki, já não é mais a mesma. Ao tratar da noção de comentário, Michel Foucault aborda as relações intertextuais a partir da ideia de movimento e não de mera recorrência. Ele defende que o comentário, ou seja, a retomada intertextual de um texto pelo outro, desempenha dois papéis que são solidários: o primeiro que “permite construir (e indefinidamente) novos discursos”, e o segundo, que é o de articular “o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro” (FOUCAULT, 1999, p. 25). De tal modo, o texto de Ondjaki, um enunciado que tem “margens povoadas por outros enunciados” (FOUCAULT, 2000, p. 112), suscita dizeres não explicitados no texto de Honwana, permitindo ao leitor entrever e articular outros discursos sobre ele. Essa proliferação dos discursos por intermédio do comentário, da retomada intertextual, é possibilitada pelo posicionamento sempre descontínuo dos discursos no arquivo literário, provocando constante movência na rede de memórias. Entendamos, com Foucault (2000, p. 150), que um arquivo constituiu-se como um sistema que gera e ao mesmo tempo transforma os enunciados. Lembremo-nos também de Borges (1999, p. 493): o D. Quixote de Pierre Menard, apesar de repetir linha a linha e palavra a palavra o D. Quixote de Cervantes, era infinitamente diferente.

A noção de intertextualidade estudada por Julia Kristeva (1974) tem seu alicerce na teoria do dialogismo desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1997). Para esse teórico russo, dois fatores determinam a elaboração das relações dialógicas: a posição interpretativa e o contexto no qual o discurso é desenvolvido. Nesse sentido, podemos ler a retomada da história de Honwana por Ondjaki por intermédio do posicionamento deste último enquanto leitor do primeiro. Em sua posição interpretativa, Ondjaki dá relevo ao choro contido de Ginho e o coloca em conexão com o choro também contido do seu narrador: “Olhei as nuvens. Na oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes” (ONDJAKI, 2009, p. 103). Os meninos que leem percebem as aproximações entre eles e os meninos que são lidos; uns matam, mesmo não querendo matar; os outros podem chorar, mas não choram em decorrência da norma machista opressora - de que homem não chora -, o que impede que as lágrimas sejam explicitadas para a sociedade. Por isso o menino, no lugar de exteriorizar seu choro, olha para as nuvens, despejando nelas suas lágrimas, e posteriormente as nuvens serão encarregadas de molhar o mundo - com as lágrimas dos homens.

Ondjaki lê como um dos grandes sentidos na narrativa moçambicana o choro contido de Ginho e potencializa esse não-choro colocando outro menino, agora leitor do primeiro, que sente vontade de chorar, mas não o faz porque movido pela interdição imposta aos rapazes. O enunciável naquela sociedade é o não-choro. Para Jean-Jacques Courtine (1999), o enunciável é o que pode e deve ser dito em determinado momento e espaço. Por esse motivo, o enunciável determina o que vai ser lembrado e o que vai ser esquecido, o que vai entrar na ordem do acontecimento ou na da interdição. Mas, mesmo com toda interdição e segregação que operam para que o esquecimento seja levado a efeito, sempre ficam rastros. Courtine lembra a história, já contada por Kundera, de Clementis, um sujeito que foi interdito por um sistema político. Sua figura foi deletada das fotos, dos arquivos; mas aqueles que detinham o poder não poderiam prever que em função de um simples objeto, o seu chapéu, a memória desse sujeito interdito emergiria. Clementis havia emprestado o chapéu ao líder do seu partido e, nas fotos, não há mais Clementis, o sujeito interdito, mas o seu chapéu está lá, é o rastro que sobra como pista no arquivo de memórias. O sujeito não é mais enunciável, mas seu chapéu consegue escapar à ordem tão segura das normas e regras sociais. Como explica Jeanne Marie Gagnebin (2006), o rastro denuncia uma presença-ausente; ele se origina do acaso ou da violência ou da negligência. Um animal que foge do caçador deixa rastros. Assim, os rastros nunca são criados, mas esquecidos, deixados. No texto de Honwana, um dos rastros são os olhos e estes conduzem ao choro, ou melhor, a um choro contido por não ser enunciável, um choro que não pode ser revelado externamente, mas habita o interior daquele menino que lê o conto de Honwana e de todo africano que se coloca na condição do menino e também na condição do Cão Tinhoso, abjeto, descartado, fora das leis e dos limites.

O que desencadeia o olhar de Ondjaki sobre a importância da interdição do choro na narrativa moçambicana é possivelmente o fato de Honwana dar relevo a tantos olhos no enredamento de sua história. Já comentamos como a descrição dos olhos do Cão Tinhoso retornam como um mote ou como um refrão na narrativa de Honwana e há também, além dos olhos do cão, o close nos olhos das personagens – olhos de medo. Por essa razão os olhos das personagens de ambas as narrativas se entrecruzam quase ao final, antes de o narrador arrematar a narrativa em função de não poder chorar diante dos outros rapazes:

Os olhos do Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão-de-ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso.

Houve um silêncio como se tivessem disparado bué de tiros dentro da sala de aulas. Fechei o livro. (OND-JAKI, 2009, p. 103)

Nesse momento as duas narrativas se encontram; os espaços ficcionais de ambas cruzam-se como em um jogo de espelhos e o ponto que propicia o encontro, como defendemos, é o choro interdito. Podemos chamar esse ponto de encontro entre as duas espacialidades ficcionais de ponto de fuga dessa narrativa, na medida em que, em arte, o ponto de fuga é o ponto de convergência entre linhas que é realizado para delinear a profundidade dos objetos. Nas duas tramas, o choro interrompido parece revelar bem mais que um simples mote para a pulsão intertextual; desvela-se como uma metáfora que sugere tantos choros interrompidos na história dos africanos. Uma África interrompida, os meninos da África interrompidos. Uma longa história de assujeitamento e de desejos contidos, choros contidos, gritos abafados.

Podemos ver claramente no encontro das duas narrativas o jogo de força da memória, conforme assinala Pêcheux (2007, p. 53), um jogo que se efetua por intermédio de duas grandes forças: uma, de estabilização parafrástica, “que visa manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ela [memória] veicula”; e outra, de uma *desregulação* “que vem perturbar a rede dos implícitos”. Quando o menino não chora, ele parece cumprir parafrasticamente o ato e destino dos outros meninos, contudo, o silêncio ruidoso (“Houve um silêncio como se tivessem disparado bué de tiros dentro da sala de aulas”) é sinal do deslocamento, da desregulação que desestabiliza a rede de memória estriada pelas normas sociais.

Ao lidar com a relação entre literatura, memória e história, a crítica literária argentina Beatriz Sarlo compara a arte literária com Pandora, em função de ela insistir em abrir a caixa que alguns querem manter fechada. A História, manipulada pelos poderes e micropoderes, pode, por exemplo, jogar corpos ao mar, mas os “textos que lembram essa desapareição [...] voltam, aberta a caixa de Pandora para dizer exatamente o que dizem” (SARLO, 2005, p. 33). Assim, ainda para Sarlo, os espaços erguidos pela Literatura e pela História cruzam-se para denunciar que a ordem da literatura remete à desordem do mundo. Nessa mesma perspectiva de entendimento, Antonio Candido defende a literatura como um bem incompressível, já que ela tem a força de humanizar os homens: “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção enquanto construção” (CANDIDO, 1995, p. 177). No nosso ponto de vista, é desse poder de humanização que o texto de Ondjaki é repleto. O menino narrador de Ondjaki diz que não pode chorar, mas chora intensamente por dentro, enquanto sujeito de uma história de interdições e esquecimentos; e esse chorar a seco – que lhe inunda a alma – torna viável a sua dobra sobre si. Ao trabalhar com o conceito foucaultiano de sujeito, Gilles Deleuze (1992, p. 116) explica que Foucault não se refere à pessoa ou à identidade, mas a um processo de “Si”: “Trata-se da relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força.” Ao realizar a *dobra*, o sujeito inventa as possibilidades de vida. No caso do menino leitor de Ondjaki,

ele percebe os assujeitamentos impostos pelos poderes e tem a chance de rever tais (im)posições e revertê-las. A experiência estética, nesse caso, funciona como reumanização das “relações enrijecidas pela absolutização das mercadorias” (PAULINO, 1999, p. 16), pela transformação de sujeitos e objetos, meros seguidores de obrigações que não lhe dizem respeito.

Todo o gesto interpretativo labiríntico que a literatura deflagra deve-se em decorrência da sua constituição. Com seu poder de transgressão, a linguagem literária, para Barthes, é aquela que trapaceia a língua e consegue quebrar a maquinaria da linguagem, descortinando as interdições importadas pela sociedade. O poder de transgressão da linguagem literária é viabilizado por intermédio de três forças – *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* – que são capazes de reinventar os posicionamentos dos sujeitos diante da ficção e da realidade. Pela *mimesis*, o mundo não é repetido, copiado, ele é (re)apresentado e se abre como um espaço de possibilidades para o sujeito leitor reler-se e rever o processo de formação de memórias. A *semiosis*, que é a força sógnica, recusa igualmente o gregarismo da repetição, logra os controles discursivos que servem o poder. A palavra literária não se deixa moldar pela palavra fora da literatura. A força sógnica da literatura: “consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1988, p.28-9). Ao despedaçar a engrenagem do poder, o texto literário abre-se como palco de interpretações várias do seu público, como demonstrado pelo conto de Ondjaki. E pela *mathesis*, conforme ensina Barthes (1988, p. 18), “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso”.

O lugar indireto que a literatura confere aos saberes relaciona-se ao conceito de *devir*. Para Gilles Deleuze (1997a), a escrita da literatura não impõe formas de expressões às matérias reais, vividas e por isso ela cria um espaço de *devir*, um espaço “entre”, inacabado, que toma continuamente uma nova forma na medida em que o texto é lido, relido e vivido, praticado como deslocamento, reinvenção de culturas e memórias. A cada releitura, uma descoberta de algo no texto: “Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro de uma pessoa” (ONDJAKI, 2009, p. 99). Todavia a descoberta de algo diferente não é só no plano da superfície do texto, mas também a descoberta de que, pela leitura, descobrimo-nos diferentes, porque, no ato da leitura, assumimos variados *devires*, como o narrador de Ondjaki, que, interpelado pelos olhos do Cão Tinhoso, torna-se o Cão Tinhoso e, ao mesmo tempo, Isaura, Quim, Ginho. Um texto tão “duro de ler” (ONDJAKI, 2009, p. 99) por causa de seu poder de aderência aos personagens que nele habitam. As crianças tinham medo de chegar ao fim do conto, porque, nele, poderiam sentir-se brutalmente na pele do Cão e posteriormente não somente impedidos de chorar, mas também impedidos de viver.

As espacialidades representadas no conto de Ondjaki (os espaços do texto literário, da História africana e da sala de aula) são, conforme percebemos, múltíplices e encontram zonas de justaposição e de peregrinação de sentidos. Para Foucault (2001) há dois grandes modos de posicionamentos espaciais: as utopias e as heterotopias. O primeiro tipo, o espaço utópico, é o da sociedade aperfeiçoada e organizada, o espaço da idealização projetado pelas vontades de verdade das instituições e poderes; já, no espaço heterotópico, temos a projeção de posicionamentos reais localizados no interior de uma cultura e que ao mesmo tempo em que se encontram representados, mostram-se contrapostos, justapostos e invertidos, fora de todos os espaços embora sejam efetivamente localizáveis. Essas noções de Foucault podem ser comparadas as de espaço liso e estriado, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997b). Esses teóricos entendem o espaço liso como peregrino, instituindo-se enquanto superfície que pode expandir-se em diversas direções. A constituição do espaço liso possui uma difusão descentrada, alcançada por intermédio de mutações contínuas, desenvolvendo um emaranhado de linhas e percursos. Em virtude da sua heterogeneidade e da sua fragmentação, o espaço liso pode ser cotejado ao espaço heterotópico definido por Foucault. O espaço estriado, ao contrário, é constituído a partir das sedimentações históricas; ele se configura como linear e organizado, e por esse motivo pode ser associado ao espaço da utopia proposto por Foucault. Assim, por intermédio dessas noções, podemos interpretar a literatura como uma espacialidade que é heterotópica e lisa, já que sua construção prima pela diversidade, pela abertura a uma pluralidade de caminhos interpretativos. A cada leitura os sentidos se movem e as percepções e emoções se reelaboram. E o leitor, como narrador de “Nós choramos pelo Cão Tihoso”, percebe que a leitura da literatura não se encerra nos limites de suas páginas, mas que, constituindo-se como acontecimento, expande-se em várias direções, permitindo ao leitor um olhar verticalizado sobre si e sobre o Outro. Para Maurice Halbwachs (2006, p. 158), aliás, a memória é essencialmente espacial, porque as “imagens do nosso mundo exterior são inseparáveis do nosso eu”. Nesse sentido, podemos interpretar a rede de memórias representada nos dois contos como heterotópica, pois, por mais que se tente sistematizá-la e estriá-la com utopias sociais, os sujeitos, em suas dobras, acabam por alisá-la, imprimindo aqui e ali uma nova nuança, uma pequena palavra dita ou interdita. Por isso, para Rancière (2005, p. 36):

O regime estético das artes transforma radicalmente essa repartição dos espaços. Ele não recoloca em causa apenas a duplicação mimética em proveito de uma imanência do pensamento na matéria sensível. Isto me, faz vir à tona novamente a partilha das *ocupações* que sustenta a repartição dos domínios de atividade.

Os espaços ocupados pelos meninos dos dois contos se embaralham, uma vez que menino que lê se encontra com os meninos que são lidos e que estavam no ato do assassinio do Cão. Cada um sabe o lugar que a sociedade delegou para a sua ocupação, mas a arte desloca esses espaços e é por isso que os olhos do menino que lê se encontram com outros olhos – representados na arte e vivificados no ato da leitura.

Jorge Larrosa (2000), em “Sobre a lição”, fala-nos da leitura compartilhada, o que nos faz lembrar a cena fundamental do conto angolano, quando, logo no início, a professora faz uma convocação aos alunos para uma leitura em voz alta do conto moçambicano. Para que entendamos essa ação tão central na narrativa, vale ressaltar que Larrosa argumenta acerca da metáfora da leitura como uma convocação que abriga um duplo devir – o da hospitalidade do livro e o da disponibilidade dos leitores para que a abertura do livro se concretize como uma abertura de posicionamentos sociais. Ao ser convocado como o último aluno (que leria o final do conto), o narrador percebe que há uma inversão total em relação às outras aulas de leitura em que a ele havia sido delegada a função de fechar o texto:

A camarada professora levantou-se, veio devagar para perto de mim, ficou quietinha. Como se quisesse me dizer alguma coisa com o corpo dela ali tão perto. Aliás, ela já tinha dito, ao me escolher para ser o último a fechar o texto, e eu estava vaidoso dessa escolha, o último normalmente era o que lia já mesmo bem. Mas naquele dia, com aquele texto, ela não sabia que em vez de me estar a premiar, estava a me castigar nessa responsabilidade de falar do Cão Tinhoso sem chorar. (ONDJAKI, 2009, p. 102)

O que era prêmio em outras ocasiões, tornara-se castigo, uma vez que não só temia chorar ao final da leitura, mas, especialmente, temia sentir de novo a morte do Cão, uma morte tão covardemente praticada. Se não lesse, talvez o Cão não morresse mais uma vez pelas suas mãos, já que aderira a tal ponto a história moçambicana que se sentia parte dela. A narrativa do choro é mote para o leitor pensar em tantos choros e em tantas mortes e rever sobre como somos subjetivados socialmente e sobre como o sujeito pode reinventar-se em seu cotidiano.

Referências bibliográficas:

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

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. Vol. I.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COURTINE, Jean Jacques. O chapéu de Clémentis — observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, F., FERREIRA, M. *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: _____ *et al. Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol.5*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz F. Baeta Neves. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5.ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. Trad. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HONWANA, Luís Bernardo. Nós matamos o Cão Tihoso. In: SANTILLI, Maria Aparecida (Org.). *Estórias africanas: História e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia H.F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ONDJAKI. Nós choramos pelo Cão Tinhoso. In: CHAVES, Rita (Org.). *Contos africanos: dos países de língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2009.

PAULINO, Graça. *Letramento Literário: cânones estéticos e cânones escolares*. Caxambu-MG: ANPED. Texto encomendado: GT Alfabetização Leitura e Escrita, 1999. Texto eletrônico, 17 pp.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 2 ed. Campinas: Pontes, 2007

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. Trad. Rubia Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: ED. 34, 2005.

Recebido em 22 de setembro de 2011

Aprovado em 14 de outubro de 2011