

A farmácia de Mukasonga: um ensaio sobre a representação literária da cultura no cuidado à vida

Sebastião Marques Cardoso (UERN- Brasil)

Resumo: Vamos, neste texto, fazer uma leitura crítica do livro **A mulher de pés descalços**, de Scholastique Mukasonga. Relacionaremos o local de fala da escritora, desterritorializada, com a proposta do enredo da obra, problematizando os limites da narrativa ao tentar reconstituir a memória das vítimas do massacre de Ruanda de 1994. Suspeitamos que o livro, em face do regime poético ambivalente que o caracteriza, quando entendido como *pharmakon* a partir de Derrida (2017), opera também como um artifício suplementar à história das vítimas, bem como um modo de compensação à debilidade e, sobretudo, ao silêncio da fala daqueles que morreram.

Palavras-chaves: Teoria Literária. Estudos pós-coloniais. Literaturas africanas. Scholastique Mukasonga.

LA FARMACIA DE MUKASONGA: UN ENSAYO ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LA CULTURA EN EL CUIDADO A LA VIDA

Resumen: En este texto haremos una lectura crítica del libro *La mujer de pies descalzos*, de Scholastique Mukasonga. Relacionaremos el local de habla de la escritora, desterritorializada, a la propuesta del enredo de la obra, cuestionando los límites de la narrativa al intentar reconstruir la memoria de la masacre de Ruanda de 1994. Sospechamos que el libro, considerando dicho régimen político, cuando entendido como *pharmakon* desde Derrida (2017), opera también como un artifício suplementar a la historia de las víctimas, así como de un modo de compensación a la debilidad y, principalmente, al silencio de los que murieron.

Palabras clave: Teoría Literaria. Estudios Postcoloniales. Literaturas africanas. Scholastique Mukasonga.

1. Introdução e problematização

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral.
Walter Benjamin (1994, p. 226).

As catástrofes golpeiam o mundo, a esperança também nasce por toda parte.
Édouard Glissant (2014, p. 129).

A mulher de pés descalços (2017), narrativa de Scholastique Mukasonga, expõe os limites da representação de sujeitos que foram arrancados do próprio convívio social e cultural (trabalho, família, religião etc) para ser mantidos, até a solução final, num espaço administrado (na condição de refugiados), no qual, entretanto, sofrerão assédios, humilhações e violências das mais diversas. Como retratar, da maneira mais fidedigna possível, a perspectiva dos sujeitos que perderam o direito de fala e, em seguida, da vida? A literatura produzida no século XX, através, por exemplo, de Primo Levi [1919-1987] ou de Varlam Chalámov [1907-1982], já expôs uma condição (in-)humana em situações extremas. Contudo, quando estamos diante da obra de Mukasonga, não há o relato dos sobreviventes, mas da narradora que foi bastante influenciada pela condição daqueles que passaram pelo Holocausto de Ruanda. É através da narrativa, espaço da ficção, que a narradora procura recuperar a trajetória, a memória e a voz dos sujeitos que passaram pelo ato sacrificial. Então, a rememoração da atmosfera dos sujeitos sucumbidos se torna um desafio ético para a escritora/narradora. Como contar sem distorcer, sem omitir ou exagerar, na elaboração literária, a condição humana dessas almas? Por que Mukasonga optou pela literatura e não pelo relato histórico, através de documentos e depoimentos?

Mukasonga desconfia, talvez, do relato histórico, pois sabe que as comunidades do mundo são narradas e descritas de acordo com os pressupostos de uma epistemologia orientada e dirigida a partir de fora, distante da centralidade do local ou da cosmovisão dos “condenados”, na acepção de Frantz Fanon (2005). Atentar para o discurso histórico, além de constituir num sistema signo fechado (BHABHA, 2010, p. 115)

/.../ na representação historicista e realista o signo é visto como unitário e dado (isto é, não construído), e a descontinuidade e a diferença implícitas na lacuna entre o significante e significado passam despercebidas, resultando na aparente estabilidade e previsibilidade do significado /.../.

é tornar o sofrimento humano em muitos povos como conjectura alienada do processo de expansão dos ideais liberais e econômicos do Ocidente, materializado na política colonial (SAID, 2011), que, visando o controle dos territórios, fomentava o acirramento de identidades exclusivamente voltadas contra o Outro:

A história, a geografia, a cartografia e a arqueologia apoiam, supostamente, estas reivindicações, nomeadamente ao veicularem a identidade à topografia. Como consequência, a violência colonial e a ocupação são profundamente marcadas pelo terror sagrado da verdade e da exclusão (expulsões maciças, concentração dos “marginais” em campos de refugiados, assentamento de novas colónias). (MBEMBE, 2017, p. 132).

Em Ruanda, Mukasonga sugere que uma operação, semelhante à descrita acima por Mbembe, foi politicamente motivada, expondo os tutsis (minoridade étnica até então beneficiada pela colonização belga) diante da fúria dos hutus (maioridade étnica que se sentia historicamente excluída nos espaços de poder da nação):

Os brancos jogaram em cima dos tutsis os monstros famintos de seus próprios pesadelos. Eles nos ofereceram espelhos que distorciam a farsa deles e, em nome da ciência e da religião, tínhamos que nos reconhecer nesse duplo perverso nascido de seus fantasmas. (MUKASONGA, 2017, p.121).

Através da sugestão fornecida, sobretudo, pela cultura ocidental, os tutsis passaram a ser vistos como uma comunidade nômade. Aproveitando-se dessa diferença, os hutus poderiam ter reforçado a ideia de “reconquistar” o território ruandês, expulsando todos os tutsis do território ou mesmo podendo eliminá-los, fisicamente.

Consumado o genocídio, o discurso das ciências, incluindo o da História, reduz ou subtrai a subjetividade dos condenados da terra à condição estatística de vítimas de um sistema. As ciências são uma das narrativas da consciência dos atos humanos, mas não devolvem a imagem na medida das consciências desaparecidas. Em outro lugar e de forma inacessível pelas ciências, existe potencialmente o discurso das “vítimas”:

/.../ encontra-se o desenterrar constante dos ossos desaparecidos, a memória permanente de um corpo desmembrado em mil pedaços e que nunca mais será o mesmo, os limites, ou melhor, a

impossibilidade de representação para si próprio de um “crime originário”, uma morte não pronunciável: o terror do Holocausto. (MBEMBE, 2017, p. 132-133).

Se as ciências não dão conta em retratar as consciências mortas e, por absurdo, as consciências mortas, por estarem com sua fisicalidade morta, também não podem se manifestar, qual a consciência que poderá então dar voz a essas consciências perdidas, imersas no reino do abissal? Vamos esboçar, aqui, um argumento de que Mukasonga plasmou uma fórmula inusitada, uma “farmácia” (do grego *phármakon*), para chegar a essas consciências mortas (uma “teoria das almas”?) e que, por meio do artifício por ela encontrado, fez os ossos da mãe morta se reencarnarem: o corpo volta à luz em estado animado, com todas as preocupações, inclusive com o cuidado de si e dos outros ao seu redor. E a voz morta-viva da personagem central de **A mulher de pés descalços** (2017) reescreve, assim, a possível história de vida de toda comunidade local, perdida até então no silêncio assustador do genocídio.

Como elemento que poderá complementar a fala – a “escritura”, na acepção de Jacques Derrida (2017) –, o texto escrito foi visto na filosofia de Platão como uma espécie de artifício ou droga – *phármakon* – que simula a realidade e que, portanto, jamais poderá alcançar a origem ou o que podemos chamar vulgarmente de verdade. Ao reler Platão, Derrida, entretanto, questiona a definição de *phármakon*, lembrando que esse termo carrega em si uma ambiguidade polissêmica, que poderá ser, entretanto, benéfica ao entendimento da realidade: “ /.../ o *phármakon*, ou, se assim preferir, a escritura, é benéfica à memória, ajudando-a do interior, por seu movimento próprio, a conhecer o verdadeiro. Mas, na verdade, a escritura é essencialmente nociva, exterior à memória, produtora não de ciência mas de opinião, não de verdade mas de aparência”. (DERRIDA, 2017, p. 58). De tal modo, complementar, mas ambivalente, tomamos o texto de Mukasonga: embora faça referência a personagens, tempos e espaços extratextuais, o seu enquadramento, no texto, desfaz essas realidades originais devido ao próprio artifício do texto, mas, por outro lado, figura como uma senha para o entendimento daquilo que foi negado, daquela verdade possível que ficou oculta. Como *phármakon*, o livro de Mukasonga inscreve-se no campo da escritura derridiana, porém, mais “como consolação, compensação, remédio para a fala débil” (DERRIDA, 2017, 73).

Assim, tentaremos, neste texto, explicar e demonstrar a farmácia de Mukasonga, de como ela “fez” os mortos falarem e de como sua alquimia/escrita abre uma passagem inter-humana entre mortos e vivos na paisagem do mundo. Com Mukasonga, podemos imaginar a realidade do local a partir da representação da focalização dos vencidos. E essa perspectiva, por si só, representa uma resistência aos discursos alheios, sobretudo, de fundamentação historicista ou messiânica.

Para Bhabha (2010), mesmo através do discurso das ciências, não é possível chegarmos à compreensão objetiva da realidade. Tudo que sabemos ou conhecemos se estabelece pela relação entre o sujeito e as coisas e/ou outros sujeitos. Logo, o que sabemos sobre as coisas ou pessoas vem sempre mediado pelo sujeito. Por outro lado, se não podemos acessar o conhecimento absoluto acerca dos objetos (incluindo os sujeitos também), descobrimos ao menos que no processo de inteligências (políticas, sociais, religiosas, sexuais e outras) existe, invariavelmente, a relação entre sujeitos e coisas como princípio elementar de percepção e entendimento de si e dos outros, tidos tanto como coisas ou pessoas. Nesse diapasão, podemos estabelecer aqui um paralelo entre a morte e a globalização como processo de apagamento de uma forma particular de conhecimento. Globalização, entendida agora, como uma forma particular de alienação do sujeito em relação a si mesmo, aos outros e ao local.

Para Glissant (2014), a globalização (“mundialização”) não pode ser encarada unilateralmente como a particularização surda e nem um fechamento em si, ainda que diante de nós isso possa parecer irreduzível, em primeira vista. Em contraposição à globalização, cada lugar do mundo é soberano e aberto. E essa abertura para o mundo só pode ser sentida através de uma relação com o mundo, de uma partilha com o mundo que ocorre pelo signo da identidade: “/.../ a particularidade ou identidade é hoje uma tradução primeiramente”. (GLISSANT, 2014, p. 142). Graças à identidade, “as linguagens ressurgem” (GLISSANT, 2014, p. 142), isso porque a identidade pressupõe uma relação com o mundo numa posição de intérprete ou de tradução: “/.../ a arte da tradução é uma de suas oficinas”. (GLISSANT, 2014, p. 142).

Diante desse raciocínio, podemos intuir que a globalização, elemento perturbador da identidade, é a ânsia de realização da morte no sujeito, é a tentativa

mais sofisticada de apagar a particularidade do local. Porém, nessa tensão, é a identidade que recupera os traços do local, usando, para isso, uma linguagem tradutória e criativa. Num nível mais insidioso e que, ao que parece, serviu de modelo para formulações mais radicais do pensamento ocidental, o que Achille Mbembe (2017) irá chamar de “necropolítica”, temos a experiência moderna do genocídio. A morte no genocídio é uma face radical da globalização: é a tentativa administrada que vai além do objetivo de ocupar territórios, pois deseja, sobretudo, limpar os territórios de corpos resistentes ou fora do alcance de seu projeto. Essa “higienização” pretende atingir a centralidade daquilo que resiste, que é o corpo, o local mais elementar da identidade.

Agora, voltamos à questão reformulada: diante do quadro genocida, como fazer os mortos falarem? Se entendermos que é da energia desprendida pelo sujeito no esforço de relação ou de tradução que se recupera o conhecimento da realidade (no signo da “hibridização” de Bhabha), e de que não pode haver um local suficientemente fechado que não possa ser visitado ou resgatado (no signo da “mundialidade” de Glissant), a memória dos mortos pode ser recuperada, através da identidade. Para isso, basta ter havido contatos/contágios mais ou menos estreitos e profundos com o local (contexto), com a história (cultura) e com a língua (poética). Nesse sentido, a escrita de Mukasonga tem o mérito de equacionar esses três elementos, os quais nós abordaremos cada um deles a seguir.

2. A figuração do local

Vamos morrer, todos; estamos para morrer; se é que me sobram dez minutos entre a alvorada e o trabalho, quero destiná-los a outra coisa, a fechar-me dentro de mim mesmo, a fazer o balanço da minha vida, ou quiçá a olhar para o céu e a pensar que talvez eu o veja pela última vez; ou a me deixar viver, apenas, a permitir-me o luxo de uma brevíssima folga.

Primo Levi (1988, p. 39).

Mukasonga é autora e também se identifica como a narradora-personagem do livro. A escritora ruandesa escapou da morte, porque, dois anos antes do genocídio de 1994, em Ruanda, que ceifou cerca de 800 mil pessoas da mesma etnia, conseguiu sair do país, através de Burundi e, de lá, exilou-se na França. Neste país, em 2008, já passada mais de uma década do massacre, Mukasonga publicou, pela Gallimard, a primeira edição de **A mulher de pés descalços**. No livro, a escritora compartilha, com os demais personagens, a cultura étnica e o convívio

familiar. Através da memória, das fotos recuperadas do genocídio e da habilidade artística, Mukasonga refaz o período de refúgio da família, obrigada a deixar provavelmente a região da capital Kigali, para viver num campo de refugiados mais distante e bastante inóspito, na margem oposta do rio Nyabarongo. Esse local é descrito no livro como lugar onde “despistavam os guerreiros vilões, as moças desonradas e as esposas adúlteras, para que nunca encontrassem o caminho de volta para Ruanda. Na beira dos grandes pântanos, onde erravam os Espíritos dos mortos e onde, para tantos, a morte ficava à espreita.” (MUKASONGA, 2017, p. 30-31). “Ruanda” aparece no texto acima como indicação, provável, da região de Kigali, capital de Ruanda, ou seja, como território do outro lado do rio.

O novo espaço destinado à comunidade é o espaço do desterro. Além disso, esse novo local é também um ambiente fechado, vigiado e cercado pelas características do relevo geográfico como rios, lagos e matas. E a política adotada é a política do terror, onde o “necropoder” aparece em estado puro e seminal. No livro, há inúmeras passagens do terrorismo imposto às famílias como, de partida, obrigá-las a habitar um território inóspito. Além disso, as famílias tinham que estar atentas às constantes invasões militares. Estes efetuavam uma série de crimes tais como saques, perseguições, torturas, estupros, assassinatos e destruição das parcas infraestruturas básicas de sobrevivência da comunidade.

Apesar da pressão e das constantes visitas dos soldados hutus na comunidade, os tutsis procuravam fingir levar uma vida cotidiana, mantendo os hábitos mais rotineiros da cultura. Contudo, como salienta a narradora, aquilo era puro fingimento, pois, na verdade, desconfiavam que eles, naquele espaço, apenas tinham recebido uma sobrevida por um tempo limitado. A sensação de que, a qualquer momento, poderia estourar a hora-zero da solução final era uma percepção constante e aterrorizante.

O ambiente altamente fechado, encerrado no território, exerce sobre o imaginário dos personagens uma fixação: escapar, fugir, resistir e sobreviver passam a ser os imperativos mais importantes nas vidas dos refugiados. Como numa espiral de preocupações, o personagem que melhor sintetiza esse sentimento e que, também, figura como elemento central na narrativa, é Stefania, a matriarca tutsi, encarregada de educar e guardar os costumes da família e da etnia. Através, sobretudo, da memória de Scholastique Mukasonga - autora, narradora e

personagem - Stefania recupera a vida. No período de exílio no “campo”, nos momentos mais tensos do existir, Stefania, no cuidado à vida, irá traçar as estratégias de sobrevivência tanto dentro das fronteiras do território quanto para além delas.

A vida de Stefania corresponde no “campo” como a guardiã dos costumes e também como a protetora da vida de seus familiares: “Desde o dia em que queimaram nossa casa em Magi, em que ela ouviu o rumor do ódio, como o zumbido de um enxame monstruoso vindo em nossa direção, ela desenvolveu, parece-me, um sexto sentido, o da presa que está sempre alerta”. (MUKASONGA, 2017, p. 12-13). Entre as táticas de sobrevivência, estão a audição aguçada (ela ouvia antes de todos os sons das botas dos soldados na estrada), os esconderijos, as provisões de comida enterradas em locais estratégicos, as rotas de fuga e, é claro, todo o misticismo de sua cultura. Neste último ponto, o território parece perder os contornos naturais, e se abre numa outra, e imprescindível, rota de fuga.

Se os limites geográficos estão bem definidos, o que reduz a possibilidade de fuga no “campo”, há, entretanto, um outro espaço que, nos parece, mais aberto e indefinido nas suas fronteiras. Esse terceiro espaço foi descrito, um pouco mais atrás, através da metáfora “do lado de cá do rio”. Do lado de cá, diz-se que na beira dos pântanos os espíritos dos mortos vagueiam. Assim, pressupõe-se que, nesta margem, há uma possibilidade de intercomunicação entre mortos e vivos e que, a partir do repertório místico de Stefania, também poderá existir, por ali, uma passagem para salvaguardar a vida.

Stefania, como uma sacerdotisa, usa toda a sabedoria religiosa local para poder salvar a própria família. Nestes momentos do livro, como destacaremos mais a seguir, a literatura de Mukasonga atinge o ápice da magia literária e cultural. Em certos trechos ou episódios, essa literatura recorda passagens do africano Mia Couto ou mesmo do brasileiro João Guimarães Rosa. Neste nível, a condição tutsi ultrapassa as margens do local e ascende como a demonstração mais digna da cultura humana. É nesse ponto que a denúncia do horror da guerra e do genocídio perde a cena, brotando, no seu lugar, a literatura como a forma mais nobre e digna de dizer a existência humana.

O cuidado com a vida, como salienta a narradora, está também em sucumbir-se por ela: “Nem meu pai nem minha mãe pensavam em se exilar. Acho que eles

tinham escolhido morrer em Ruanda”. (MUKASONGA, 2017, p. 15). E Stefania sabia “ler”, da outra margem do rio, o que os Espíritos lhe diziam:

A revoada negra [de corvos] passava por cima do vilarejo e a gente tampava o ouvido para evitar os barulhos estridentes. Sem dúvida, eles eram enviados dos *abazimus*, os Espíritos dos mortos, e os gritos sinistros eram chamados dirigidos a nós: “Em breve, vocês estarão aqui, no meio da névoa cinza dos mortos que ficam errando por cima dos papiros”. (MUKASONGA, 2017, p. 23).

Essa intercomunicação com os Mortos, na figuração dos corvos, é traduzida também em outras formas.

Além de corvos, a aura da Lua (em maiúsculas no livro) tinha algo a dizer, as águas do lago Cyohoha, os seios secos das mulheres idosas ou os bebês que “se recusavam a sair da barriga das mães” (MUKASONGA, 2017, p. 23). Todos esses sinais corroboram a ameaça à humanidade da comunidade tutsi. Porém, é nessa certeza do flagelo, que Stefania confirma a sua sabedoria cultural e religiosa no trato da vida:

“A Lua chorou de novo”, dizia ela quando acordávamos. (...) Rapidamente, era preciso enterrar as lágrimas da Lua em um buraco de cobra, onde se enterravam também os dentes das crianças bastardas. /.../ as lágrimas da Lua e os dentes de crianças adotadas desapareciam na toca do réptil como se fossem sugados pelas entranhas da terra. (MUKASONGA, 2017, p. 26-27).

Podemos concluir que, através das práticas culturais religiosas, que estabelece um ritual de aproximação entre vivos e mortos, Stefania queria, se não conseguir evitar completamente o Mal, ao menos retardar ou diminuir os seus efeitos: “A gente tinha certeza de que os militares viriam e, desta vez, tudo poderia acabar mal /.../”. (MUKASONGGA, 2017, p. 27). Nesses momentos tensos, toda a magia da cultura tutsi se reveste de um significado absolutamente real e histórico.

Em síntese, a figuração do local, como ambiente altamente fechado, administrado e aterrorizante, é, na cosmovisão da cultura tutsi, borrado nas suas fronteiras pelo imaginário místico, servindo, muitas vezes, de presságios e arautos à comunidade. Esse elemento mágico se reveste, enfim, de um significado de resistência cultural dentro do “campo”, como uma forma de manutenção sadia da psicologia e da vida de cada indivíduo no grupo.

3. A figuração da história

Hoje, e aqui [no *Lager*], o nosso objetivo é aguentarmos até a primavera.
Primo Levi (1988, p. 71).

Mukasonga, em depoimento, diz que escreveu a obra não porque via em si uma vocação ou um desejo de ser escritora. Como Levi, ela resolveu escrever pela necessidade ética de contar o que se passou com o seu povo e, afetivamente, por sentir-se emocionalmente ligada à cultura da família: “A literatura me salvou. Se eu não pudesse escrever teria enlouquecido. /.../ entendi que não podia ser a filha ingrata, não podia falhar. Tinha a missão da memória”. (MUKASONGA in CAZES, 2018). No entanto, diferentemente de Levi, Mukasonga não considera que tenha elaborado uma literatura de testemunho: “O que eu queria era contar como nasceu o genocídio, como o ódio étnico nasce, cresce e se transforma num genocídio”. (MUKASONGA in CAZES, 2018). Contar esse percurso que levou ao genocídio é, também, a nosso ver, contar a história de uma etnia, mostrando aspectos mais marcantes de uma cultura e de uma identidade de resistência sem, entretanto, perder a poeticidade.

Há realmente passagens do livro em que a imaginação artística aflora e invade o meio repressivo do contexto que antecipa o genocídio, o que faz pensar tratar de uma obra *sui generis* tanto de denúncia quanto de introspecção e imaginação da autora. **A mulher de pés descalços** não é uma obra para leitores afeitos à literatura de consumo, pois ela questiona e exige do leitor uma reflexão sobre ética, no sentido de pretender mostrar uma barbárie na perspectiva das vítimas, ao mesmo tempo em que se manifesta a favor do estético, na medida em que procura filtrar a dimensão histórica dessa barbárie dentro de um regime poético.

O cuidado com a vida é também o cuidado com a história, com os costumes tutsis. Na outra margem do rio, na “Ruanda”, as moradias eram feitas dentro da tradição tutsi. A moradia principal, o *inzu*, tinha dois pátios, cada um deles com uma função. No interior do *inzu*, percebia-se uma “penumbra morna e quente” (MUKUSONGA, 2017, p. 33), além de poder ver os seus cantos arredondados. Para Stefania, o *inzu* tem vida, e nele os espíritos dos mortos também vivem. Bem diferente das moradias ocidentais, de interior reto e sem marca nenhuma da vida e

dos espíritos dos ancestrais. Numa das repartições da casa, ficam os cômodos da família:

Um biombo convexo decorado com motivos abstratos separa um quartinho onde dormem os meninos, em geral na companhia do último bezerro nascido, e outros biombos formam um tipo de alcova que esconde a grande cama dos pais. Aos pés dela, ao abrigo do biombo, ficam as meninas; os dois filhos caçulas dormem na cama dos pais: o menor entre a mãe e a parede do *inzu*, o maior ao lado do pai que vigia a família com sua lança. (MUKASONGGA, 2017, p. 33).

No interior do *inzu*, podemos perceber como eram as relações sociais e culturais da família, inclusive saber como os objetos considerados mais importantes e valorizados ficavam, por exemplo, dispostos:

Uma estante longa acompanha a forma curva da abóbada - o *uruhumbi* - e, sobre ela, ficam os objetos preciosos: potes feitos em madeira de eritrina para guardar o leite; as abóboras arredondadas, que servem de batedeiras; os grandes cestos com a tampa pontuda. (MUKASONGGA, 2017, p. 33).

Outro aspecto do interior do *inzu* é a presença de uma pira, cujo fogo devia ser mantido permanentemente.

Na região para a qual os tutsis foram deslocados, Stefania procurou com a ajuda da comunidade, apesar das dificuldades, construir um *inzu* como aqueles de “Ruanda”. Para ela, o *inzu* caracteriza a presença tutsi, pois, além de moradia, era também um espaço cultural de sua etnia. Outro aspecto que o *inzu* ajudava a conservar era a religiosidade dos tutsis: é no *inzu* menor, mas anexado ao *inzu* principal, que Ryangombe - o mestre dos Espíritos - (talvez a principal divindade dos tutsis), é cultuado. Assim, mesmo num ambiente hostil, Stefania mantém a identidade, a memória e a história de sua cultura, através da presença do *inzu*.

Nesse ambiente de coesão cultural, Stefania entende que o corpo é também um elemento sagrado e, nessa perspectiva, não podendo ser violado nem mesmo após a morte. Ela pede para as filhas para a cobrirem com um pano quando morrer. Entretanto, como foi na História, Mukasonga não cobriu a mãe como pediu, o que simbolicamente podemos interpretar como um hiato na tradição ou na história cultural da comunidade tutsi. Trata-se de um momento de suspensão da história, que sabiamente Mukasonga vai tentar recuperar com a escrita do livro: “E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente” (MUKASONGGA, 2017, p. 7).

A rememoração, o recontar da história de vida de Stefania e sua comunidade funcionam, assim, como um modo de acessar a memória de todos aqueles que caíram no massacre, através do modo mais humilhante para a cultura tutsi, tendo seus corpos nus sido expostos e retalhados por facões.

Por fim, é a narrativa recuperada dos tutsis por Mukasonga, trazendo os acessos mais importantes das atividades e costumes no “campo”, que faz essa comunidade atestar a sua presença novamente no mundo e, assim, servir de ponte para que as gerações futuras de seus descendentes possam, não apenas compreender as circunstâncias do genocídio, como também reestabelecer, em outras bases, os elos mais profundos da sua cultura que, naquele momento histórico, foram proscritos.

4. A figuração da língua

Ele [o homem] vive do mesmo modo como vivem a pedra, a árvore, o pássaro, o cachorro. Porém, apega-se mais à vida do que eles. E é mais resistente do que qualquer outro animal.

Varlam Chalámov (2015, p. 139).

*./.../ só um *pharmakon* pode deter um tal poder sobre a morte, sem dúvida, mas em conluio com ela. O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida e de morte.*

Jacques Derrida (2017, p. 61).

O regime poético é, por sua vez, uma suspensão do local e do histórico. É um ponto de inflexão sobre o espaço-tempo; é aquilo que Adorno (2008), certa vez, chamou de “primazia do objeto”. Trata-se, a nosso ver, de um (re)despertar da consciência diante do fluxo da História, como Walter Benjamin (1994) observou na representação do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Em outra analogia às artes plásticas, podemos citar também “Guernica”, de Pablo Picasso. Mesmo sabendo que as artes não evitam catástrofes, no momento em que elas brotam, por outro lado, a expressão artística permite, ao menos, tomar a consciência das consciências dos atores que estiveram envolvidos no processo, no tempo e no local da eclosão daquilo que, para a História, consumou-se como inevitável.

A narrativa poética de Mukasonga é, pensando nisso, uma língua/linguagem que responde àquilo que Glissant denominou como o “caos-mundo”:

J'appelle Chaos-monde le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant,

s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante: ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. (GLISSANT, 1997, p. 22).

O livro de Mukasonga, em face de sua aparição, não pode ser visto como expressão daquilo que existe, de uma continuidade de uma cultura homogênea. O livro é resultado de genocídio seguido de uma diáspora. Em outras palavras, não está na tradição dos tutsis escrever textos literários. O livro é, por si mesmo, um aspecto estranho do ponto de vista das práticas culturais de Mukasonga. Porém, a autora sabe dessas diferenças.

No início do livro, a autora justifica-se: “Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras - palavras de uma língua que você não entendia - para realizar aquilo que você me pediu” (MUKASONGA, 2017, p. 7). O que está posto em causa não é apenas o uso da língua materna dos tutsis alterado pelo francês, mas também o modo de representação, pela substituição do modo oral pelo modo escrito. Para “traduzir” (BHABHA, 2010) a vivência dos tutsis, Mukasonga estabelece uma cooperação estreita entre a oralidade, como podemos comprovar através dos fluxos das histórias orais recuperadas no livro, e a escrita, como materialização da representação da oralidade representada.

Desse modo, a obra figura como um exemplo de “crioulização cultural” (GLISSANT, 1996), dadas as relações profundas e recíprocas entre oralidade da cultura e cultura da escrita. A mestiçagem/crioulização, vista como um elemento decorrente do “caos-mundo”, permite, assim, questionar o absolutismo da História, sem, entretanto, celebrar uma clausura no próprio discurso. Através de uma nova língua, que não é mais tutsi e nem mais francesa no sentido original, Mukasonga expõe e recupera o cuidado com a vida e a cultura tutsi. E, nessa operação, ela vai além, pois quando expõe esse cuidado com a comunidade tutsi, ela propõe também a exigência de um diálogo mais contundente com as comunidades de todo o mundo, que foram vítimas de perseguições e de extermínio em massa.

Nesse sentido, Mukasonga estabelece uma linguagem no domínio do puramente imprevisível, mas cuja imprevisibilidade explode e se reconhece também em outros pontos do mundo. A violência, a opressão e o extermínio alimentam um projeto obsessivo de uma só humanidade de forma repetitiva no espaço e no tempo, mas isso não impede a eclosão variada e imensurável das humanidades que

resistem, mesmo que, para isso, elas tenham que adotar e reinventar códigos diferentes para se exprimirem. Desse modo, refugiada na língua, ou mais precisamente na “escritura” – aqui, nós fazemos novamente alusão ao *phármakon*, através de Derrida (2017, p. 54) –, Mukasonga “desloca” e “irrita” o mal. Esses efeitos são, seguramente, resultados de sua maravilhosa/mágica farmácia.

5. Considerações finais

Vimos, inicialmente, que o livro de Mukasonga está inserido num contexto histórico muito mais amplo, estritamente ligado à expansão do Ocidente a áreas secularmente habitadas por negros em África. O *modus operandi* do Ocidente, desde o processo de colonização dos territórios africanos, juntamente com a hegemonia perpetrada pela globalização, possibilitou um ambiente genocida por procuração e mais radical: a “necropolítica” (MBEMBE, 2017), que, por sua vez – somos dessa opinião – foi assimilada aos próprios africanos. Entendemos, assim, que o Holocausto de Ruanda nasceu dentro desse espírito. Ademais, advertimos que, na compreensão da dimensão dessa tragédia, a ciência Ocidental, em função dos seus limites epistemológicos, não consegue alcançar plenamente a subjetividade daqueles que foram eliminados (e nem tem interesse nisso).

Coube, à Mukasonga, a tarefa de tentar trazer à luz a memória dos mortos no massacre. A autora reúne, particularmente, características, nesse sentido, favoráveis: ela pertence a uma família martirizada, tem traços culturais com o grupo étnico perseguido e, sobretudo, sente-se no desejo ético de contar o que aconteceu. Ou seja, existe entre a escritora e os sujeitos por ela retratados uma certa continuidade, uma certa subjetividade que os liga, ainda que ela tenha se refugiado momentos antes do genocídio. E, para contar toda a trama, Mukasonga opta pelo discurso poético.

Entretanto, a materialização dos atos de fala dos sujeitos mortos retratados no livro parece ir contra a intenção da escritora em dizer a “verdade”. Contrariamente, a própria obra também não pode ser considerada como algo falso no que diz respeito à recuperação da memória dos mortos. Apoiando-nos em Derrida (2017), percebemos que o livro de Mukasonga anula as aporias verdadeiro/falso ou original/cópia, e abre um espaço de significações mais amplas e

abertas. O livro, como um simulacro – *phármakon* –, cumpre o propósito da autora mais como metáfora ou figura. E, desse modo, preenche certos vazios (que a ciência não alcança), sugerindo, através da imaginação como teriam sido os últimos restos de vida dos que sucumbiram. Nesse ínterim, a autora aproveita, ainda, para descrever, com detalhes e precisão, aspectos históricos, sociais, culturais e religiosos de toda a comunidade. Por fim, nessa operação, o cuidado à vida, tão bem expressivamente lembrado por Mukasonga, através da mãe Stefania, é também um longo e doloroso funeral, ou seja, uma tentativa de reconstituir, com exatidão, o espaço-tempo dos mortos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad.: Artur Morão. Portugal: Edições 70, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas I). 7. ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad.: Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad.: Rogério da Costa. São Paulo, 2017.
- CAZES, Leonardo. Inédita no Brasil, Scholastique Mukasonga estará na FLIP. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/inedita-no-brasil-scholastique-mukasonga-estara-na-flip-21212043#ixzz5BBd1wm7Kstest> Acesso em: 16/04/2018.
- CHALÁMOV, Varlam. **Contos de Kolimá**. I Trad.: Denise Sales; Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Trad.: Enilce Albergaria Roca; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad.: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**. La Cohée du Lamentin. Trad.: Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014.
- _____. **Introduction à une poétique du divers**. France: Gallimard, 1996.
- _____. **Traité du Tout-Monde**. Poétique IV. France: Gallimard, 1997.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Trad.: Marta Lança. Portugal: Antígona, 2017.
- MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Trad.: Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- _____. **La femme aux pieds nus**. France: Gallimard, 2008.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.